Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université d'Alger 2 Abou El Kacem Saadallah

Faculté des Langues Étrangères

Département de Français

Thèse de doctorat

Spécialité : Sciences des textes littéraires

Le silence dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad

Thèse présentée par :

Goucem Nadira KHODJA

Sous la direction de :

Professeur Aïcha KASSOUL

Année universitaire 2016/2017

Dédicace

À mon père qui m’a transmis sa passion du savoir.

À ma mère, pour son courage.

À mon beau-père qui m’a appris la valeur du silence.

Remerciements

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherches et mon Professeur, Mme Aïcha Kassoul, pour les enseignements qu'elle m'a transmis, la confiance qu'elle m'a accordée et les conseils qu'elle m'a dispensés généreusement. Je lui suis infiniment reconnaissante d'avoir accepté de poursuivre avec moi cette aventure intellectuelle après quelques années de silence de ma part.

Je tiens à remercier également mon époux, mes parents, tous mes proches et ami(e)s qui n'ont cessé de m'encourager, de me soutenir et de supporter les désagréments que ce travail a dû leur faire subir sans jamais s'en plaindre. Qu'ils soient certains de ma sincère reconnaissance pour leur patience, leur disponibilité, leurs sacrifices et leur présence indéfectible à mes côtés.

Sommaire

Introduction 1

Première partie : Paroles et silences 22

Chapitre I : Le silence des hommes 24

Chapitre II : Les lieux du silence 104

Seconde partie : Acheminement vers le silence 176

Chapitre I : Mise en récit du silence 178

Chapitre II : Silence et langage 284

Conclusion 374

Bibliographie 397

Table des matières 407

INTRODUCTION

> Nulle part je n'atteins le silence, seulement le regret de la pensée et du langage, qui me reprend par ce moyen. Le silence est au-delà de nous. Le langage n'est que le raisonnement qui mène vers lui[1].

La littérature ne reste indifférente à aucun des territoires de l'humain. L'Histoire et ses crises, la philosophie, le fonctionnement de la société et les systèmes politiques, la religion, l'amour, la mort, nourrissent la création des écrivains, mais pour autant, ce terreau, si vaste et fécond soit-il, ne serait rien sans le travail sur la langue, la réflexion sur la nature et la fonction du langage dans la vie des hommes et leur relation au monde.

À l'instar du sculpteur ou de l'orfèvre, l'écrivain dispose d'un matériau brut, les mots, d'où l'œuvre jaillit qui fait sens nécessairement. L'imaginaire et l'affect de son destinataire sont sollicités, l'émotion est souvent au rendez-vous, mais aussi et surtout, les interrogations affluent.

Mystère du langage.

Celui-ci est, selon Brice Parain, « un fait social, qui dépasse l'individu » dans la mesure où le langage « est la règle de notre pensée et de notre action humaine, extérieure et par conséquent transcendante à nous, parce qu'il est le lieu de l'universel et de la volonté réfléchie[2]. » Le langage se caractérise ainsi par une double dimension, individuelle quand il traduit la pensée et la « psyché[3] » d'un être humain, universelle quand il sollicite chez les autres l'adhésion intellectuelle et émotive.

Parce qu'elle est une discipline où le langage est perpétuellement exploré, interrogé, et même, selon Maurice Blanchot, un « retour à son essence[4] », la littérature a accompagné l'humanité dans son évolution, ses trébuchements et ses erreurs ; certes, elle n'a pas conduit l'homme à devenir meilleur, à construire un monde plus paisible mais elle permet encore de croire en l'espoir, de faire rêver des générations de lecteurs et de susciter en eux des questionnements bouleversants, quels que soient les genres auxquels les écrivains ont recours. Le roman, surtout, est

[1] Brice Parain , *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, Paris, Gallimard, 1942, p. 184
[2] Idem, p. 175
[3] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 10
[4] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 42

devenu au fil du temps l'un des meilleurs supports de la littérature, dans la mesure où sa propre évolution a épousé depuis sa naissance les mutations et les tensions historiques et sociales.

C'est ainsi que la fin du 19ème siècle occidental a vécu une crise du langage, qui consomme la rupture entre le sens et le signe chez des poètes comme Mallarmé, Rimbaud et bien d'autres. Au 20ème siècle, deux guerres dévastatrices marquent des générations d'écrivains et conduisent à l'éclosion du Nouveau Roman, au théâtre de l'absurde et au mouvement surréaliste en France. Par delà les changements familiers à l'histoire littéraire, il faut voir là une profonde remise en question des expériences artistiques et des enseignements passés.

Certains écrivains tentent d'exorciser leurs angoisses, de témoigner de l'horreur et de la barbarie de l'homme, d'autres choisissent l'introspection, le refoulement ou la voie, plus solitaire, plus radicale, du renoncement à l'écriture, du silence. Déconstruction du langage et de l'univers romanesque, proclamation de la mort du personnage et de la déshumanisation de l'homme, une nouvelle voie s'ouvre à une littérature moderne sous les pas des Beckett, Kafka, Rimbaud, Mallarmé et tant d'autres qui essayent de donner forme et voix à l'indicible, à l'inexprimable. De ce fait, peu à peu, les centres d'intérêt et les enjeux d'une écriture qui devient son propre objet d'étude ont été déplacés pour arriver à une littérature de la marge qui explore les voies (voix) du silence.

Cette hantise d'un langage impuissant à traduire l'être et sa relation au monde n'est pas nouvelle.

Le critique littéraire et universitaire George Steiner, dans son essai *Langage et silence* analyse l'évolution du langage à travers le temps. Il s'interroge sur l'avenir et se demande si le monde n'est pas arrivé à une période de déclin qui marquerait la fin du langage classique au profit de « la retraite du mot[5] », c'est-à-dire d'un langage nouveau plus proche du silence que de la parole.

Reprenant la philosophie aristotélicienne selon laquelle, « l'homme est un être de la parole[6]», rejoignant ainsi Brice Parain lorsqu'il affirme : « nous ne sommes pas des êtres de silence, mais des êtres logiques[7] », Steiner fonde toute sa réflexion sur la dérive du langage humain – et par conséquent les difficultés de l'écrivain à l'égard

[5] George Steiner, *Langage et silence*, George Steiner, 1967, Paris, Seuil, 1969, Paris, 10/18, 1999, p. 30
[6] Idem, p. 65
[7] Brice Parain, *op. cit.*, p. 179

de son matériau – après toutes les blessures infligées aux hommes du 20ème siècle, au cœur même de l'Europe humaniste qui a vu naître sur son sol la Renaissance et le rationalisme classique :

> Nous sommes venus après ; après les atteintes inimaginables portées aux espoirs, aux valeurs humaines par la bestialité du siècle ; il est impossible de n'en pas tenir compte. […] Ce que l'homme a fait subir à l'homme, il y a si peu de temps, a altéré les matériaux mêmes de l'écrivain, la réserve inépuisable des comportements, inflige à l'intelligence un nouveau fardeau d'obscurité. […] De plus, les fondements de la culture humaniste sont remis en question[8].

Steiner déplore l'état du langage moderne véhiculé par la civilisation occidentale car celle-ci n'a pu éviter, ni « les massacres de populations coloniales » aux 19ème et 20ème siècles, ni des guerres et des génocides d'une violence extrême ; ce qui a eu pour conséquence tragique, l'effondrement des valeurs de « l'humanisme classique » et l'évanouissement de l'espoir d'un « règne de la raison », principes sur lesquels s'est construite la société occidentale. Cela n'a pas manqué de provoquer une érosion graduelle et irrémédiable de la parole, selon Steiner pour lequel « la sphère du langage englobait presque toute l'expérience et la réalité » jusqu'au 17ème siècle, mais après les dérives meurtrières des deux guerres mondiales, le langage humain est sorti profondément affaibli et dénaturé, cédant, peu à peu, des pans entiers de la perception du réel à d'autres formes de langage, dans le monde moderne, des « langages non verbaux », tels que les mathématiques et certaines sciences exactes d'où son constat déplorable : « Le monde des mots s'est rétréci[9]. »

C'est donc un bilan profondément négatif que George Steiner dresse à l'encontre de l'état actuel du langage, en analysant les divers aspects de la dégradation des valeurs occidentales, suite aux violentes crises historiques et aux crimes effroyables commis pendant les guerres modernes qui ont meurtri l'homme et affecté le fondement même de l'*ethos* : le langage, dès lors que la raison humaine ne pouvait expliquer le degré de barbarie de certains hommes, ni mettre en mots les blessures profondes et indélébiles qu'ils ont provoquées.

L'une des conséquences de tous ces bouleversements historiques réside dans le fait que l'écrivain, le poète de notre époque, est selon Steiner plus que jamais tenté

[8] George Steiner, *op. cit.*, p. 19-20
[9] Idem, p. 48

par le silence mais il estime que ce serait alors dramatique pour l'avenir de l'humanité : « Si le silence devait à nouveau retomber sur les ruines de la civilisation, ce serait alors un silence plus noir et plus lourd encore, désespéré de se souvenir du Verbe[10]. »

Pour souligner l'attrait et la fascination qu'exerce le silence sur des hommes dont le génie est d'être des artisans du langage, Steiner expose différentes expériences d'écrivains et de poètes ayant tenté de nouvelles approches du langage par le silence, estimant qu'avec Rimbaud et Hölderlin, « […] c'est la première fois qu'on voit le poète élire le vide, l'écrivain renoncer en chemin à forger avec cohérence sa propre identité ». Ces deux poètes, précurseurs de « l'esprit moderne » selon Steiner, vont profondément modifier le regard porté à l'égard de la littérature et acheminer le poète moderne vers le renoncement à l'écriture :

> Chacun d'eux, dans sa langue parmi les plus grands, a entraîné l'écriture aux frontières les plus reculées de la perception et de la syntaxe. […] Couvrant les poèmes de sa grande ombre, presque jusqu'à les étouffer, s'affirme la renonciation, la prédilection accordée au silence[11].

Poursuivant sa réflexion sur le langage humain de plus en plus détérioré, Steiner évoque certaines expériences nées de la crise de la représentation au 19ème siècle (celles des symbolistes comme Lautréamont, Mallarmé et Rimbaud) et rappelle les espoirs qu'elles avaient suscités quant au pouvoir censé être décuplé par un langage libéré de « l'emprise traditionnelle de la syntaxe et de la définition », en d'autres termes un langage qui, par son « caractère fluide et provisoire », ne s'astreint plus seulement à la représentation de la réalité mais revendique un « pouvoir d'incantation » pour le mot auquel les poètes symbolistes espèrent donner une puissance invocatoire proche d'une certaine « forme de magie[12]».

Tout à l'opposé, certains philosophes, à l'instar de Wittgenstein, remettent en question le supposé pouvoir du langage et sa capacité à exprimer totalement la réalité car « […] la parole n'est qu'une sorte de régression infinie, les mots ne parlant jamais que d'autres mots[13]. » Brice Parain considère, pour sa part, que le langage en lui-même est fondé sur « le principe de contradiction », dans la mesure où sa véritable nature étant d'ordre « dialectique », il « n'est qu'un moyen pour nous attirer

[10] George Steiner, *op. cit.*, p. 13
[11] Idem, p. 80
[12] Idem, p. 53
[13] Ibidem, p. 43

vers son contraire, qui est le silence[14] ». Il semble donc que langage et silence ne soient pas si incompatibles que cela. Le silence n'est-il pas lui-même, dans certains cas, un langage ainsi que le suggère Brice Parain ?

> Nous remarquons que le silence n'est pas un état où nous ne ressentons rien. Au contraire nous taisons-nous souvent lorsque nous sommes très émus. D'où vient que nous n'ayons rien à dire alors, sinon parce que notre vie tout entière est de sensibilité à ce moment-là, et que la pensée nous est interdite pendant le temps que nous ressentons vivement joies, douleurs ou stupéfactions ? Le silence n'est pas la mort et n'est pourtant pas la parole. Il y a donc quelque chose qui n'est ni l'indifférence ni le discours, et c'est la sensation[15].

La réflexion de Parain sur le silence, nous amène à penser avec lui, qu'il n'est pas mort, vide ou absence de sens, mais bien l'expression d'un phénomène qui est de l'ordre du sensible et du perceptif. La sensation n'est d'ailleurs jamais mieux exprimée, d'après certains poètes (notamment les symbolistes) qu'en tentant d'appréhender le langage à travers sa musicalité, étant donné que la musique est, selon eux, le seul langage à même de les transporter dans un univers créatif totalement libre et libéré, d'un mode d'expression déprécié par une manipulation maladroite, « et cela parce que seule la musique atteint cette fusion totale de la forme et du contenu, du signifiant et du signifié, à laquelle tout art prétend[16]».

Cette foi en la musique et ce soupçon à l'égard du pouvoir du langage a conduit les poètes modernes à ressentir un appauvrissement des ressources littéraires de notre civilisation et à introduire le non-dit comme moyen d'expression privilégié : « Pour une grande partie de la poésie récente le non-dit traduit les exigences de l'idéal : parler, c'est exprimer moins[17]. » En d'autres termes, il ne reste plus au poète que deux options : traduire par des modes d'énonciation nouveaux, en essayant de « transposer cette crise généralisée dans sa syntaxe personnelle » et d'exprimer la dégradation du langage dans leurs propres créations, ou bien se taire, c'est-à-dire « choisir ce mode de suicide littéraire, le silence[18]. »

[14] Brice Parain, *op. cit.*, p. 179
[15] Idem, p. 167
[16] George Steiner, *op. cit.*, p. 55
[17] Idem, p. 83
[18] Idem, p. 54-55

Ainsi l'écrivain moderne est contraint de dépasser sa propre méfiance à l'égard des mots pour continuer à exister ou se condamner au mutisme, s'il n'arrive pas à surmonter les contradictions de l'homme et les déchirements de l'artiste.

D'un autre point de vue, la philosophie du langage, influencée notamment par la réflexion de Heidegger sur les textes de Hölderlin, a contribué pour une grande part à donner au silence une importance particulière, parce qu'elle considère qu'il fait partie intégrante du langage, qu'il en constitue la limite. Brice Parrain pense que « le langage est le seuil du silence » et qu'il mène à lui.

Ainsi mis en avant et considéré comme partie intégrante de la vie humaine, le mutisme devient la seule attitude possible pour le poète affecté par la réalité et par les limites du langage qui veut l'exprimer. Steiner en est bien conscient quand il affirme que dans un monde qui déborde de violence et de sauvagerie : « […] rien ne porte plus loin que le poème non écrit[19] ». Toutefois, il garde une vision optimiste en préconisant d'essayer de retrouver, à travers les mots des uns et des autres, l'humanité de chacun d'entre nous :

> Lisons nos textes, avec une nouvelle perspicacité, avec une notion forte et formelle de leur caractère sémiologique – je le veux bien. Mais le mot est avant toute chose un acte humain, et toute lecture est la réponse d'un homme[20].

Abondant en ce sens, Blanchot considère l'œuvre littéraire comme le lieu de rencontre entre l'écrivain et le lecteur quand se révèlent leur intimité simultanément, l'un par l'écriture, l'autre par la lecture, autrement elle ne serait pas :

> L'œuvre est œuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre[21].

Ainsi l'œuvre d'esprit ne peut être sauvée de la précarité de la situation dans laquelle se trouve le langage qu'en continuant de l'appréhender avec de nouvelles lectures, à l'aide d'une théorie littéraire ouverte, toujours en quête d'un sens pluriel, dynamique et mouvant. Autrement, elle s'enfermerait irrémédiablement dans une

[19] George Steiner, *op. cit.*, p. 91
[20] Idem, p. 14
[21] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 35

logique effrénée vers une aporie et une impasse qui signeraient son déclin et peut-être même sa disparition.

Toutes ces études et ces théories ont pour objet la littérature occidentale.

Quid de la littérature maghrébine qui ne pouvait pas, elle non plus, échapper aux crises et à la violence de l'Histoire ? Quels choix et stratégies discursives pour les écrivains algériens en particulier ?

Il est admis aujourd'hui que la littérature algérienne d'expression française a connu des phases successives de changement, depuis les prémices, où émergent les premiers romans algériens[22], suivie entre 1945 et 1952 d'une production quelque peu problématique, taxée d'ethnographie, à l'instar du *Fils du pauvre* de Mouloud Feraoun. Avec des auteurs comme Mammeri, Dib, Kateb, la période qui suit entre 1952 et 1962 est désignée comme celle de l'engagement à l'unanimité ou presque. *La Colline oubliée* de Mammeri n'a pas échappé à la critique ethnographique, et Malek Haddad ne trouve généralement pas sa place parmi les écrivains de cette génération. C'est à ce dernier que nous avons souhaité porter toute notre attention, car ce « mauvais classement », pas du tout mérité à nos yeux, a eu peut-être une conséquence grave pour un écrivain : la décision de ne plus écrire.

[22] Frantz Fanon répartit la production littéraire des colonisés en trois étapes : celle de l'assimilation, celle du pré-combat et celle du combat : « Dans une première phase, l'intellectuel colonisé prouve qu'il a assimilé la culture de l'occupant. Ses œuvres correspondent point par point à celles de ses homologues métropolitains. […] Dans un deuxième temps le colonisé est ébranlé et décidé de se souvenir. […] De vieux épisodes d'enfance seront ramenés du fond de sa mémoire, de vieilles légendes seront réinterprétées […]. Quelquefois cette littérature de pré-combat sera dominée par l'humour et par l'allégorie. Période d'angoisse, de malaise, expérience de la mort, expérience aussi de la nausée. […] Enfin dans une troisième période, dite de combat, le colonisé, après avoir tenté de se perdre dans le peuple, de se perdre avec le peuple, va au contraire, secouer le peuple. Au lieu de privilégier la léthargie du peuple il se transforme en réveilleur du peuple. Littérature de combat, littérature révolutionnaire, littérature nationale. Au cours de cette phase un grand nombre d'hommes et de femmes […] ressentent la nécessité de dire leur nation, de composer la phrase qui exprime le peuple, de se faire porte-parole d'une nouvelle réalité en actes. » Frantz Fanon, *Les damnés de la* terre, Paris, Maspéro, 1961, p. 166-67. Pour sa part, Ghani Merad, estime que la littérature algérienne ne répond pas exactement à cette schématisation globale du fait de sa diversité et des différences sociologiques, culturelles, religieuses ou politiques distinguant les nombreux écrivains algériens. Il répartit quant à lui, la production littéraire de ces derniers en trois phases : celle des prémices (avant 1945), celle ethnographique (1945-1952) et enfin la phase politique (1952-1962). Il évoque par ailleurs, l'exemple de certains romans publiés dès 1945, mais qui sont passés inaperçus, en raison des événements tragiques qui se sont déroulés cette année-là. Il cite à titre d'exemple, A. Zenati, *Bou el Nouar, le jeune Algérien*, Djamila Debèche, *Leïla, jeune fille algérienne* et M.L. Amrouche, *Jacinthe noire* (élaboré entre 1935 et 1939, publié en 1947). Il considère que ces romans n'ont pas eu le succès escompté parce qu'ils ne répondaient pas à l'attente d'un peuple traumatisé qui ne pouvait « s'intéresser à une littérature pleurnicharde ou sacrifiant au goût français de l'exotisme et de la couleur locale. » Ghani Merad, *La littérature algérienne d'expression française*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976, p. 68

Malek Haddad commence par publier deux recueils de poésie[23], dont l'un est précédé d'un essai, *Les zéros tournent en rond*, qui ont un grand retentissement, du fait de leur force poétique et de leur engagement sans réserve pour la cause nationale. Sa seconde phase de production, romanesque, est jugée moins performante par de nombreux critiques, à l'instar de Ghani Merad et Mostefa Lacheraf, qui lui reprochent l'indécision de ses personnages principaux et l'éloignement de son univers de la réalité algérienne[24].

Il est vrai que dans les années cinquante apparaît une littérature algérienne qui s'affirme en dénonçant non seulement une situation sociale des plus dramatiques mais aussi les véritables causes d'un dysfonctionnement généralisé, au triple plan social, politique et économique. Le colonialisme est ouvertement pris pour cible par de jeunes écrivains, tels Mohamed Dib, Yacine Kateb, Jean Sénac, Anna Greki.

Les choses semblent moins évidentes pour Malek Haddad. Et c'est là, tout l'enjeu de notre recherche. Si sa poésie échappe à la critique de non engagement, ses romans ne sauraient, de notre point de vue, échapper à la représentation esthétique de la réalité. Mieux encore, à la manière de l'Allemand Hölderlin au 18ème siècle et de Rimbaud dans la France du 19ème siècle, Haddad a peut-être choisi de bâtir son univers romanesque en l'armant de silence. Ce serait là la marque de son écriture en réponse à une Histoire qui broie les hommes. Economie relative du récit, intrigue réduite, morcellement de la syntaxe phrastique, autant d'indices qui nous ont inspiré une ligne de recherche que nous espérons prometteuse.

---

[23] Malek Haddad, *Le Malheur en danger*, NEF de Paris, 1956, *Ecoute et je t'appelle,* précédé de l'essai *Les zéros tournent en rond*, Maspéro, Paris, 1961.

[24] « Haddad conscient de la portée limitée de la poésie au sein du public algérien, s'engage résolument dans le roman, pour lequel il n'est pas fait, mais cela est une autre histoire : fonçant tête baissée dans la mêlée, il en sort avec quatre romans, publiés coup sur coup de 1958 à 1961, à raison d'un par an. Haddad a mauvaise conscience de ne pas porter les armes : ses personnages sont des intellectuels aux idées flottantes mais qui rendent hommage aux militants et aux combattants et qui honorent les martyrs. » Ghani Merad, op.cit, p. 71-72. Mostefa Lacheraf, pour sa part, considère que les textes de Malak Haddad et ceux d'Assia Djebar sont bien loin de reproduire la réalité algérienne : « Malek Haddad, Assia Djebar sont des écrivains qui n'ont jamais saisi nos problèmes, même les plus généraux. Ils ont tout ignoré, sinon de leur classe petite bourgeoise, du moins de tout ce qui avait trait à la société algérienne ; de tous les écrivains algériens, ce sont ceux qui connaissent le moins bien leur pays, ce qui les pousse à escamoter les réalités algériennes sous une « croûte » poétique […] » Mostefa Lacheraf, « L'avenir de la culture algérienne », in *Les temps modernes*, n°209, octobre 1963.

Haddad n'a publié que quatre récits fictifs[25] , ce qui n'est pas beaucoup par rapport à la production d'autres romanciers de sa génération, mais pour autant, est-ce que cela serait suffisant pour le disqualifier au lieu de le faire figurer parmi nos plus grands écrivains, comme tendrait à le prouver le maigre intérêt qu'il a suscité sur le territoire de la recherche universitaire?

Il n'y a, en effet, que très peu de travaux universitaires qui lui ont été consacrés, mis à part les thèses de son neveu Jamel Ali-Khodja et du tunisien Tahar Bekri. La première, *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et proposition,* s'intéresse principalement à l'étude des textes haddadiens à la lumière de leur contexte de production, de la biographie et de l'évolution de la pensée de leur auteur, faisant dire à Jamel Ali-Khodja que l'œuvre de son oncle « est riche de renseignements et d'enseignements aux plans littéraire, sociologique, historique et politique [26]». Dans sa thèse – *Malek Haddad L'œuvre romanesque. Pour Une poétique de la littérature maghrébine française* – , l'universitaire tunisien Tahar Bekri s'est attelé, quant à lui, à une analyse de la structure interne des textes de Haddad « au risque d'être confronté au silence vertigineux de l'œuvre[27] », le but étant d'une part, de contrecarrer les études d'ordre « ethnologique ou sociologique » de la littérature maghrébine de langue française, qualifiées par lui-même de lecture « sociologiste », et d'autre part, de chercher au moyen des avancées de la poétique « la littérarité » de l'œuvre haddadienne, qu'il pense devoir être appréhendée sous l'angle de « la lecture comme construction » et non d'une « lecture directrice » jugée idéologique et peu soucieuse des critères d'ordre esthétique.

À ces deux thèses s'ajoutent quelques articles et mémoires de magister dont le nombre paraît insuffisant au regard de la dimension de l'écrivain et de son œuvre.

Aussi bien cette rareté des études universitaires nous a-t-elle amenée à nous interroger sur le silence qui s'est abattu sur les textes de Malek Haddad, nous poussant à un devoir d'exhumation, de relecture à la lumière d'approches théoriques susceptibles d'enrichir notre quête de sens et de réponses à un questionnement central : pourquoi le silence soudain d'un écrivain qui a été très actif pendant son exil

[25]Malek Haddad, *La Dernière impression*, Paris, Julliard, 1958, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959, *L'Elève et la leçon*, Paris, Julliard, 1960, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, Julliard, 1961

[26] Jamel Ali-Khodja, *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et proposition*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 1981, p. 20.

[27] Tahar Bekri, *Malek Haddad L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*. Paris, L'Harmattan, 1986, p. 11

en France, collaborant notamment à des revues et des hebdomadaires réputés, tels que *Progrès, La Nouvelle Critique, Entretiens, Les Lettres françaises*, tout en s'enrichissant de la fréquentation de grands écrivains comme Louis Aragon, Jean Sénac, Vercors, Yacine Kateb. Activité qui se poursuit après l'indépendance de l'Algérie avec des articles dans l'hebdomadaire *Atlas*, la revue *Novembre*, la direction de la page culturelle du quotidien *An-Nasr* de 1965 à 1968, la responsabilité de divers postes administratifs au ministère de l'Information, le secrétariat général de l'Union des Ecrivains Algériens. Et puis, brusquement, la décision tombe, étonnante et brutale. Malek Haddad renonce à l'écriture à un âge où il a acquis maturité intellectuelle et notoriété incontestable.

Etrange destin pour un homme de lettres qui n'a pas ménagé ses efforts pour relancer les activités culturelles de son pays qui vient à peine d'émerger d'une guerre longue et douloureuse.

Un jour de 1961, lors d'une conférence à Damas, Malek Haddad lance du haut de sa tribune : « Le silence n'est pas un suicide […] je cois aux positions extrêmes. J'ai décidé de me taire. Je n'éprouve aucun regret, ni aucune amertume à poser mon stylo[28]. »

La parole de Malek Haddad sera définitive. Comment l'expliquer ? L'écrivain renonce-t-il à son métier, lassé, blessé par les critiques lui reprochant son manque d'engagement ? Ou bien la cause est-elle ailleurs, liée à un malaise plus profond, à la question de la langue, de ses pouvoirs, de ses effets ? La langue française le renvoyait-elle douloureusement à l'entreprise d' « acculturation » programmée et imposée à des générations d'Algériens, dont la sienne, par l'occupant colonialiste ?

Toutes ces questions restent posées aujourd'hui, même si certains critiques et/ou commentaires y ont apporté des réponses. Nous entreprendrons pour notre part, d'ouvrir des pistes pour tenter de comprendre le renoncement de Malek Haddad à l'écriture, dont l'origine se trouve peut-être dans ses propres textes. Nous sommes convaincue que son silence continue de parler, suivant en cela Jean-Paul Sartre qui

[28] Pour Jamel Ali-Khodja, ces propos ont été tenus par Malek Haddad lors d'une conférence donnée à Damas, en 1961 sous le titre : « La liberté et le drame de l'expression chez les écrivains algériens ». Cette même citation est reprise par Tahar Bekri qui la situe en 1965 prononcée, lors d'un colloque que Malek Haddad a lui-même organisé, portant sur « Le problème de la langue dans la littérature maghrébine contemporaine », in *Confluent*, n 47-48-49, 1965.

affirme que le « silence est un moment du langage ; se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore[29]. »

« Le silence même se défini(ssan)t par rapport aux mots[30]», il peut paraître aisé, de prime abord, de repérer le silence dans un texte littéraire en y relevant des traces visibles et formelles. Mais comment définir le silence lui-même, le cerner et le comprendre ?

De nombreux questionnements se sont ainsi imposés à nous.

Quelles sont les représentations dominantes du silence ? Quelles techniques utilisées par l'écrivain produisent cet effet de « dire sans dire », de « tourner en rond » ? Comment Haddad réussit-il à représenter la réalité, à présenter sa vision du monde, à produire du sens avec des silences, avec un langage qu'il semble déconstruire ? Malek Haddad s'est-il résigné à « la retraite du mot » pour transcender ces contradictions devenues douloureuses avec le temps ? Ou bien, était-ce, au contraire, un retour naturel vers le lieu d'origine de la littérature, comme l'évoque Maurice Blanchot, quand il considère que le langage poétique « vient du silence et retourne au silence[31] »? Et fondamentalement, pour finir, pourquoi ce doute à l'égard des mots, ce soupçon à l'égard du langage ?

À la suite de Tahar Bekri qui suggère que les signes précurseurs du mutisme définitif de Haddad se trouvent dans ses textes, nous nous essaierons à notre propre démonstration, tant il est vrai que Malek Haddad semble s'inscrire dans « une esthétique minimaliste[32] » remarquée dans les quatre romans[33] qui constituent notre corpus, suivant les modes de l'omission, l'ellipse et la feinte.

Notre sujet de recherche s'articule donc autour de la question du silence dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, taraudée par une préoccupation majeure qui est la vision portée par l'écrivain sur la littérature.

---

[29] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, rééd. 2008, p. 30.
[30] Idem.
[31] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 38
[32] Aline Mura-Brunel, « Nouveau discours du silence » dans *Limites du langage : indicible ou silence*, Université de Pau, l'Harmattan, 2002, p. 365.
[33] Malek Haddad, *La Dernière impression*, Paris, Julliard, 1958, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard, 1959, *L'Elève et la leçon*, Paris, Julliard, 1960, *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, Julliard, 1961.

Malek Haddad soulève, en effet, des questions fondamentales qui touchent à son être et l'engagent dans « l'aventure d'une écriture », selon la formule de Jean Ricardou, et dans une interrogation continue sur l'écriture, considérée par Barthes comme étant « la morale de la Forme », c'est-à-dire le lieu de l'engagement de l'écrivain. Ce qui, à notre sens, devrait avoir un effet de modération sur les conclusions de certains critiques voulant réduire l'œuvre romanesque de Haddad à une écriture réaliste qui se contente d'une description « sociologique » du fait algérien.

La réflexion de Jean Yves Tadié[34] concernant certains textes modernes caractérisés par une écriture fragmentaire et poétique nous a semblé particulièrement pertinente pour aborder l'œuvre de Malek Haddad. On en retiendra la définition suivante :

> Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème : le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème[35].

Ainsi, le récit poétique est un récit mixte qui associe à la fois le genre romanesque et le genre poétique, d'où la condensation des procédés des deux genres respectifs, comme nous l'explique Tadié :

> Le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message[36].

En somme, Tadié estime que cette nouvelle forme de récit puise indistinctement dans le roman et dans la poésie ses procédés d'écriture, créant ainsi des effets de sens inédits, car émanant de la confusion des deux genres et de la confrontation de deux perceptions différentes de la réalité, l'une fondée sur la nécessité de la reproduire et de la décrire, l'autre, focalisée sur la forme même du discours. Nous essaierons de voir si effectivement, l'œuvre de Haddad correspond

[34] Jean Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994
[35] Idem, p. 7
[36] Idem, p. 8

aux caractéristiques du récit poétique et dans quelle mesure le choix de l'indétermination générique, de cette hybridité ou de cet entre-deux stylistique, émane du souci d'échapper à l'écueil de l'indicible et du silence narratif et romanesque pour permettre le déploiement d'une parole poétique.

Pour mener à bien notre recherche, nous avons fait appel à la poétique en tant que « théorie de la spécificité littéraire[37] », selon Henri Meschonnic, ou « théorie générale des formes littéraires[38] », selon Genette. Nous recourrons ainsi, non pas à une méthode exclusive mais à différentes méthodes d'analyse, chaque fois que la nécessité de la critique littéraire s'en fera sentir au cours des différentes phases de notre étude.

Dans une première étape, nous nous consacrerons à l'étude des personnages, fondée principalement sur l'analyse de leur « être » et de leur « faire » selon l'approche sémiologique de Philippe Hamon[39]. Il s'agira d'identifier les principaux personnages représentés dans l'univers fictif de Malek Haddad, leurs caractéristiques communes, principalement leur « être au monde » face aux événements et aux épreuves qui jalonnent leur parcours.

Nous ferons également appel à la réflexion de Georges Lukacs[40] concernant le héros problématique du roman, pout tenter notamment d'expliquer des attitudes marquées par le repli sur soi, la solitude et l'angoisse croissante. Le rapport problématique au langage ne serait-il pas dû à une relation contrariée avec les autres hommes ? Quelles en seraient les causes ?

Nous focaliserons ainsi notre attention sur le « dire » des personnages, en nous appuyant principalement sur la philosophie du langage, représentée notamment par Martin Heidegger et Maurice Blanchot qui établissent une distinction entre la « parole commune[41] » – parole brute selon Mallarmé, orale selon Pierre Van den Heuvel –, et d'autre part, la « parole poétique », parole essentielle ou parole écrite[42]

---

[37] « Théorie signifie la recherche des concepts avec lesquels on pense le fonctionnement de la littérature : elle est la recherche infinie du langage et de la littérature eux-mêmes infinis, et ne se confond avec aucune théorie au sens d'une doctrine particulière. » Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 33

[38] Gérard Génette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 10

[39] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature n°6*, Larousse, 1972.

[40] Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Berlin, Paul Cassirer, 1920, Berlin, Gonthier, 1963.

[41] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op cit., p. 41

[42] Pierre Van den Heuvel définit la parole comme un « acte de langage par lequel un sujet produit un énoncé », il estime que la parole peut être divisée en deux états : parole orale/ parole écrite: « Il va

qui essaie de conserver les caractéristiques de la parole orale par des moyens littéraires, selon Van den Heuvel. Notre préoccupation sera de chercher à comprendre la réticence des personnages vis-à-vis de la parole et leur propension à la rêverie, suivant en cela la rêverie poétique définie par Gaston Bachelard[43], qui pourrait peut-être expliquer le retranchement des personnages derrière le silence.

Les personnages secondaires, sans épaisseur psychologique et sans action déterminante, seront particulièrement intéressants à étudier, du fait même de leur présence évanescente. Le récit poétique défini par Tadié évoque, à ce propos, ces figures de l'absence qui ne prennent sens, selon lui, que par leur aspect symbolique et métaphorique : « les masques de l'absence peuvent recouvrir le visage classique de l'être aimé, ou renvoyer à la quête de soi[44]. » Le choix de personnages fantomatiques n'est-il pas une manière pour Malek Haddad de recourir au silence de la représentation réaliste afin de valoriser l'implicite symbolique ?

Dans une deuxième étape, nous étudierons la représentation spatiale dans l'œuvre haddadienne, en nous appuyant, notamment, sur les observations de J.Y. Tadié dans son *Récit poétique*, qui révèlent une binarité topographique de type métaphorique, loin de la « plate » référentialité réaliste. En suivant l'évolution spatiale des personnages principaux de Malek Haddad, nous essaierons de visualiser les lieux fréquentés, les liens tissés entre eux et les personnages, afin de déterminer, par delà la préoccupation topographique, le fonctionnement sémantique de l'espace et son rôle dans la détermination des comportements et des attitudes des principaux protagonistes. Quels lieux de prédilection favorisent l'émergence d'images poétiques telles que les définit Gaston Bachelard ? De quels lieux symboliques surgit le silence ?

---

de soi que *parole* s'applique non seulement à l'acte qui résulte en un énoncé oral, ce qui est le cas dans le langage commun, mais aussi à celui qui produit l'écrit. » Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation.* Paris, José Corti 1985, p.45. Dans ce dernier cas, c'est-à-dire dans le cas du discours écrit, à la place de « parole », il préfère le terme de « mot » plus propre selon lui à distinguer entre les deux états de la parole : « En établissant cette distinction, nous avons conscience de l'emploi linguistique quelque peu particulier que nous faisons des termes de *parole*, par lequel nous soulignons l'aspect de l'oralité, et de *mot*, qui accentue l'écrit dans le discours. Le premier ambigu puisqu'il désigne toute réalisation de la langue, sera donc pris dans le sens d'une unité significative *orale*, réalisée par des phonèmes, supports de la communication audible. Pour le deuxième, nous nous contenterons ici de l'acception intuitive et vague, mais courante, d'unité significative *écrite*, formée de graphèmes, supports de la communication visuelle. » op. cit, p. 47

[43] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960 et *La terre et les rêveries de la volonté.* Librairie José Conté, 1947, éd. consultée, Tunis, Cérès Editions, 1996.

[44] Jean Yves Tadié, op. cit, p. 9.

La seconde partie de notre recherche abordera la question de l'acheminement vers le silence, que Haddad semble programmer d'un texte à un autre, comme un tracé et une voie menant au retrait du mot. D'où notre intérêt dans le premier chapitre pour les procédés rhétoriques et stylistiques qui servent à la mise en récit du silence.

Nous appuyant principalement sur les travaux de Pierre Fontanier[45], Michèle Aquien[46], Jean-Gérard Lapacherie[47], Gérard Dessons[48] et sur des dictionnaires spécialisés comme ceux d'Oswald Ducrot[49], nous entamerons le premier chapitre en tentant une définition du silence, suivant les traités de rhétorique et une présentation des principales figures de style le symbolisant. Nous nous intéresserons ainsi aux différents procédés et aux techniques d'écriture dominantes dans le texte haddadien, au moyen d'une approche stylistique inspirée par Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château[50]. Nous essaierons de comprendre, à travers l'analyse de certains mécanismes de production du sens, telles les figures de style dominantes, comment s'élabore une rhétorique et une poétique du silence, dans l'œuvre de Malek Haddad. La réflexion herméneutique de Paul Ricoeur[51] nous sera d'un grand apport pour étudier les figures métaphoriques récurrentes dans l'écriture haddadienne et nous permettre d'entrevoir son aspect et son investissement symbolique.

Par ailleurs, nous comptons approfondir notre analyse stylistique des textes de Malek Haddad en nous intéressant de près à certains procédés d'écriture propres à l'aménagement de l'espace textuel comme les espaces blancs, la ponctuation elliptique, la fragmentation textuelle et l'usage de moyens typographiques particuliers privilégiés par l'écrivain. De même que, nous appuyant sur les recherches narratologiques de Gérard Genette, nous étudierons les différentes voix discursives, leur rôle et leur fonctionnalité par rapport au projet de l'écrivain de créer un brouillage énonciatif susceptible d'entraîner le récit vers des pauses narratives et

---

[45] Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1967, 1977, p. 135

[46] Michèle Acquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique,* Librairie Générale Française, 1999.

[47] Jean-Gérard Lapacherie, « silence et indicible dans les traités de rhétorique » dans *Limites du langage : indicible ou silence,* sous la dir. de Aline Mura-Brunel, Karl Cogard Centre de poétiques et d'histoire littéraire, Université de Pau, L'Harmattan, 2002

[48] Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature,* Nathan, 2OO1 (éd. consultée), Paris, Dunod, 1995.

[49] Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* 1972, 1995 et Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire des sciences du langage,* Paris, Seuil, (coll. Points), 1979.

[50] Catherine Fromilhague et Anne Sancier-Château, *Analyses stylistiques. Formes et genres.* Nathan, 2000, Dunod, 1999

[51] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, (coll. Points), 1975.

des lieux de silences. Il nous paraît nécessaire de passer par cette étape analytique pour comprendre le processus de mise en récit du silence dans l'œuvre haddadienne et définir les enjeux d'une telle élaboration stylistique.

Il semble que Malek Haddad recourt à un certain nombre de procédés d'écriture empruntés au genre poétique qu'il insère dans la trame romanesque comme nous tenterons de le démontrer sur la base de la réflexion de Tadié qui rejoint Butor[52] lorsqu'il affirme, pour sa part, que le roman moderne tend, de plus en plus, à emprunter la voie (les voix) et la forme du poème. N'est-ce pas le cas avec les ouvrages romanesques de Malek Haddad ? Celui-ci ne cherche-t-il pas, en choisissant une forme libre, affranchie des contraintes génériques restrictives, l'exploitation et l'expérimentation de formes nouvelles d'expression, plus à mêmes de traduire l'engagement littéraire de l'écrivain en faveur de la liberté, non seulement éthique mais également esthétique ?

Telles sont les interrogations qui nous ont amenée dans le second chapitre, à chercher et à comprendre les enjeux de cette écriture qui se constitue autour de l'interrogation de son essence et de son avenir liés tous deux, comme nous espérons le démontrer, aux limites du langage. Pour ce faire, nous axerons le premier point de notre étude sur les différentes occurrences sémantiques du silence, dans la mesure où il s'insinue dans la trame du récit haddadien en recourant à certains axes privilégiés, notamment une temporalité discontinue et effacée. Nous vérifierons, si le cadre temporel dominant dans les textes de Haddad, celui de la nuit, à titre d'exemple, n'est pas propice à l'absence de parole et à l'émergence d'un univers où tout bruit s'achemine vers l'extinction et la disparition. La dimension temporelle réduite et raréfiée dans l'univers fictif mis en place par Malek Haddad correspond-t-elle à cette « recherche d'instants privilégiés » que décrit Tadié, dans *Le récit poétique* ? Est-elle recherchée pour créer une ambiance où prédominent la mélancolie, l'angoisse et la réticence verbale, ou bien répond-elle à une quête symbolique qui transcenderait la seule cohérence intra-textuelle ?

Malek Haddad a essayé de donner au silence, situé au cœur même de son écriture, un nom au moyen de l'expression « drame du langage » qu'il définit dans

[52] « […] toute véritable transformation de la forme romanesque, toute féconde recherche dans ce domaine, ne peut que se situer à l'intérieur d'une transformation de la notion même de roman, qui évolue très lentement mais inévitablement (toutes les grandes œuvres romanesques du XXe siècle sont là pour l'attester) vers une espèce nouvelle de poésie à la fois épique et didactique. » Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1960, Paris, Gallimard, 1972, p. 14

son essai *Les zéros tournent en rond*, en axant sa réflexion sur le tragique de l'écrivain algérien d'expression française « orphelin de lecteurs ». Il relie cette notion de « drame du langage » directement à l'Histoire et au contexte de sa production littéraire :

> L'écrivain est plus le produit de l'Histoire que de la Géographie. La Géographie est contingente, l'Histoire ne l'est pas. Je pense que toute cette ambiguïté et ce malaise dans la recherche d'une définition naissent du drame du langage, lequel découle de l'expression française de notre écriture[53].

« Le drame du langage » dans l'essai de Malek Haddad traduit son malaise historique et n'explique, nous semble-t-il qu'en partie le « ton[54] » dominant dans son œuvre littéraire. Nous essaierons de voir, comment cette notion est exploitée, formulée et réinvestie dans un cadre fictif. Dans quelle mesure contribue-t-elle à expliciter la vision que Haddad a de la littérature et à servir son projet artistique ?

Pour comprendre les motivations et les objectifs de la démarche de cet écrivain, nous comptons nous appuyer principalement sur l'approche philosophique du langage, à travers notamment la réflexion de Maurice Blanchot[55] concernant sa vision de la littérature, sur l'essai relatif à la musique et au silence de Vladimir Jankélévitch[56] et enfin sur la pensée de Heidegger[57], pour ce qui concerne l'analyse du mécanisme de production et d'émergence de la parole poétique.

Martin Heidegger fonde, en effet, toute sa réflexion sur le pouvoir du mot ou ce qu'il appelle la parole poétique qui permet, selon lui d'être la jonction entre le monde, les choses et les êtres. Il considère ainsi que toute chose n'existe en tant que chose que dès lors qu'elle est nommée et appelée par le verbe poétique qui a le pouvoir de transcender le réel par la perception métaphorique du monde : « Si penser

---

[53] Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, p. 32

[54] Selon Maurice Blanchot le ton n'est pas « le style, ni l'intérêt et la qualité du langage, mais précisément ce silence, cette force virile par laquelle celui qui écrit, s'étant privé de soi, ayant renoncé à soi, a dans cet effacement maintenu cependant l'autorité d'un pouvoir, la décision de se taire, pour qu'en ce silence prenne forme, cohérence et entente ce qui parle sans commencement ni fin. Le ton n'est pas la voix de l'écrivain, mais l'intimité du silence qu'il impose à la parole, ce qui fait que ce silence est encore le *sien*, ce qui reste de lui-même dans la discrétion qui le met à l'écart. » in *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 22

[55] Maurice Blanchot, *Le livre à venir,* Paris, Gallimard, 1959, *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, *L'espace littéraire, op. cit.*, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

[56] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Armand Colin, 1961, Seuil, 1983.

[57] Martin Heidegger, *L'acheminement vers la* parole, Verlag Günter Neske, Pfullingen, R.F.A., 1959, Gallimard, (coll. Tel), 1976, Le *principe de raison*, Pfullingen, 1957, (éd. consultée) Gallimard, 1962.

veut dire entendre et voir, ce ne peut être que dans un sens figuré[58] ». C'est peut-être cette foi en la parole pure qui permet à Malek Haddad de contourner la contrainte de la représentation réaliste par le recours à l'envol de la parole poétique.

Mais paradoxalement, l'écriture haddadienne semble écartelée par un mouvement dialectique entre, d'une part, le besoin de dire, de témoigner d'une réalité, devenant de plus en plus indicible pour l'écrivain, et d'autre part, le désir de libérer son élan poétique. Ce déchirement inextricable ne semble se résoudre que par le recours à la musique. Malek Haddad ne s'interroge-t-il pas sur l'impuissance du langage lorsqu'il évoque la supériorité de la musique au moment où les mots font défaut à ses personnages?

C'est pourquoi, nous avons convoqué la réflexion de Vladimir Jankélévitch qui répartit le silence en deux mouvements opposés : celui de l'indicible surgi devant l'horreur ou l'instant ultime de la mort, celui de l'ineffable qui entraîne la parole poétique vers une logorrhée interminable dans un instant de ravissement et d'enchantement. Seule la musique réussit, selon Jankélévitch, par son aspect expressif transcendant le langage verbal à traduire les mouvements de l'âme et de la pensée humaine. Cela pourrait expliquer le souci de Malek Haddad de faire résonner à travers des fragments poétiques la musicalité de la langue au détriment de toute référentialité réaliste.

Ainsi, en mettant en avant non pas l'histoire, les personnages ou les événements, mais l'écriture en train de se faire, de se dérouler et de s'enrouler sur elle-même, Haddad voudrait-il inscrire avec « douleur » les questionnements soulevés par la recherche d'un langage minimaliste de Blanchot et la quête éperdue d'un langage poétique pur.

Malek Haddad serait cet écrivain moderne qui, au même titre que la société pour laquelle il écrit, acquiert selon Sartre une « conscience malheureuse » dès lors qu'il porte le poids de l'Histoire comme une sorte de fatalité. Etre tragique et orphéen selon Blanchot, il ne peut que se torturer autour de la question littéraire : écrire ou se taire, se retourner vers Eurydice, au risque de la perdre ou essayer de l'attirer à soi, sans la regarder en face. Pour Haddad, la littérature serait, peut-être, cet objet insaisissable qui le hante ; une recherche, en somme, de l'impossible, qu'il

[58] Martin Heidegger, *Le principe de raison*, op. cit, p.123

tente de rendre possible avec la figure du silence et l'écho d'une parole absente[59] inaccessible.

Malek Haddad semble préoccupé dans ses textes par l'acte créatif et par cet instant intemporel où le poète entre dans le lieu de la fascination tel que décrit par Blanchot ; lieu où le poète est transporté hors de lui, dans l'espace littéraire de l'œuvre. N'est-ce pas ce qui pourrait expliquer l'aspect poétique de l'œuvre de Haddad et son faible rendement réaliste ? L'écriture n'est-elle pas considérée, par lui, comme un acte d'engagement en soi ? Comme un travail de création avec tous les sacrifices qui en découlent, avec toute l'exigence que l'œuvre réclame du poète au profit de son propre éclat à elle ?

Cette vision de l'exigence de l'œuvre d'art est présentée par Blanchot lorsqu'il décrit la fascination du poète qui renonce à tout, pour répondre à l'appel artistique : « Toute la gloire de son œuvre, toute la puissance de son art et le désir même d'une vie heureuse sous la belle clarté du jour sont sacrifiés à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que dissimule la nuit[60]».

L'écriture n'est donc pas, selon Blanchot, manifestation du sens dans la clarté du jour mais expérience nocturne de la dissimulation. Malek Haddad n'est-il pas lui aussi entraîné dans ce mouvement irrépressible vers la profondeur envoûtante de l'œuvre ? Fascination pouvant se manifester aussi bien par un cri d'horreur face à l'indicible réalité ou parole ineffable de l'enchantement poétique.

C'est ce que nous chercherons à vérifier au cours de notre dernière étape, dans laquelle nous nous intéresserons à l'étude de la préoccupation littéraire de Haddad et au basculement de sa démarche d'un état de révolte exprimé par le pouvoir de

---

[59] Pierre Macherey définit la parole absente par rapport au non-dit et à l'implicite contenus au cœur de tout explicite: « Ce que dit le livre vient d'un certain silence : son apparition implique la « présence » d'un non-dit, matière à laquelle il donne forme, ou fond sur lequel il fait figure. Ainsi le livre ne se suffit pas à lui-même : nécessairement l'accompagne une certaine absence, sans laquelle il ne serait pas. […] On dira qu'une parole devient œuvre à partir du moment où elle suscite une telle absence. Ce qu'il y a d'essentiel à toute parole, c'est son silence : ce qu'elle amène à taire. Le silence donne sa forme au visible. », *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, éd. consultée 1980, p. 105. Selon Macherey, il ne s'agit pas pour le critique de combler le sens du non-dit mais de le reconnaître en tant que tel : « Ainsi le non-dit de livre n'est pas un manque à combler, une insuffisance qu'il conviendrait de rattraper. Il ne s'agit pas d'un non-dit provisoire, qu'on pourrait définitivement éliminer. Ce qu'il faut, c'est discerner son statut nécessaire de non-dit en l'œuvre. […] Ce que l'œuvre ne dit pas, elle le manifeste, elle le découvre, de toute sa lettre : elle n'est faite de rien d'autre. Ce silence lui donne aussi son existence. » Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, François Maspéro, 1966, éd. consultée François Maspéro, Coll. « Théorie », 1980, p. 105

[60] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 226-227

l’écriture vers un état de conquête de sa liberté par la force de son engagement, même si celui-ci a été longtemps incompris. Ainsi Malek Haddad trouverait-il peut-être sa place dans la littérature algérienne en tant que poète lançant un dernier cri avant de se recueillir dans le silence.

PREMIERE PARTIE

PAROLES ET SILENCES

L'étude du silence, dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, ne peut être amorcée sans s'intéresser, tout d'abord, à l'univers diégétique mis en place par l'écrivain et notamment aux personnages et à leur évolution dans un espace particulièrement marqué par la résonnance du silence.

Quels sont donc les personnages principaux autour desquels s'organisent les événements de quelle histoire[1] ? Comment sont-ils décrits ? Quels sont leurs traits dominants et quelle est leur attitude face aux bouleversements qui viennent affecter leur parcours personnel ? Leurs actions sont-elles déterminantes dans les choix qu'ils prennent ou ne sont-elles que le résultat d'un processus historique qui les dépasse ? Enfin, en quoi ces personnages participent-ils à l'élaboration d'une poétique du silence ? Telles sont les premières interrogations auxquelles nous avons voulu répondre dans le premier chapitre de cette partie, espérant comprendre le fonctionnement de leur univers mental par la confrontation de leur intériorité face au monde qui les entoure.

Cette relation au monde problématique nous semble primordiale pour expliquer le repli de plus en plus solitaire et le sentiment croissant d'angoisse des personnages par rapport à l'espace dans lequel ils évoluent. C'est ce qui nous amenée à nous intéresser dans le second chapitre, à l'analyse de la catégorie spatiale et à sa représentation dans les textes de fiction de Malek Haddad. L'espace, comme nous essaierons de le démontrer, figure comme un personnage central, dans la mesure où il n'est pas seulement le théâtre où se déroulent les principales actions mais aussi et bien plus, un élément incontournable de mise en récit du silence par le flou qui le caractérise, par son effacement progressif ou par sa dimension symbolique croissante, au fur et à mesure que la référentialité réaliste s'estompe et devient opaque.

[1] Il convient de préciser qu'histoire est pris, ici, au sens que lui donne Todorov qui distingue dans le récit deux niveaux : histoire et discours : « Au niveau le plus général, l'œuvre littéraire a deux aspects : elle est en même temps une histoire et un discours. Elle est histoire, dans ce sens qu'elle évoque une certaine réalité, des événements qui se seraient passés, des personnages qui, de ce point de vue, se confondent avec ceux de la vie réelle. [...] Mais l'œuvre est en même temps discours : il existe un narrateur qui relate l'histoire ; et il y a en face de lui un lecteur qui la perçoit.» Tzvetan Todorov, « Les catégories du récit littéraire » in *Communications n°8*. 1966, éd. consultée Paris, Seuil, 1981

CHAPITRE I : LE SILENCE DES HOMMES

Les principaux personnages des œuvres de Malek Haddad remplissent certains critères du héros tels que définis par Philippe Hamon, en ce sens qu'ils apparaissent dans l'incipit et à la fin de chaque œuvre, présents tout au long du récit et dans les moments les plus cruciaux, déterminés par « une qualification », « une distribution », « une autonomie », et « une fonctionnalité différentielle[1] » qui les distinguent du reste des personnages. Cependant, il convient de relever qu'ils se présentent comme des personnages problématiques au sens où l'entend Lukacs, c'est-à-dire des individus confrontés à une dualité entre leur « être effectif de la réalité et (leur) devoir-être de l'idéal », entre leur intériorité et leur rapport au monde, bouleversant les codes de la référentialité réaliste, suscitant davantage de questionnements que d'empathie.

Selon Lukacs, le héros de roman vit un rapport au monde problématique car il se retrouve dans un état où son intériorité est en conflit avec « cette altérité du monde extérieur » qui le conduit à un mouvement de repli et d'isolement, de plus en plus inapte à l'action :

> L'intériorité isolée n'est possible et nécessaire qu'au moment où ce qui sépare les humains est devenu un fossé infranchissable, […] quand le monde de l'action se détache des hommes et que cette autonomie le rend creux, inapte à assumer le vrai sens des actes, à se faire symbole à travers les actes et à les réfracter en symboles, quand l'intériorité et l'aventure sont à jamais dissociées[2].

Ainsi, le héros romanesque découvre les antagonismes qui l'entourent de toutes parts dans le monde extérieur, menacent son essence et son intériorité isolée, le conduisant à se détourner de l'action et à considérer désormais son individualité comme objet de sa propre quête.

Les personnages de Malek Haddad semblent correspondre à la description du héros problématique proposée par Lukacs.

Saïd est le personnage principal de *La dernière impression*[3]. Ingénieur de formation, il vit tranquillement en Algérie et aspire au bonheur grâce à un amour partagé avec Lucia, jusqu'au moment où est déclenchée la guerre de libération ; dès

---

[1] Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature n°6*, Paris, Larousse, 1972, p. 90-93

[2] Georges Lukacs, *La théorie du roman*, Berlin, Paul Cassirer, 1920, Berlin, Gonthier, 1963, p. 60

[3] Il convient de préciser que *La dernière Impression* est le premier roman de Malek Haddad publié aux éditions Julliard en 1958 et que nous avons travaillé sur un exemplaire publié à Alger par les éditions Bouchène en 1989.

lors commence pour lui un processus de lente prise de conscience qui se fait par une introspection et une quête de soi.

Idir Salah est le narrateur autodiégétique de *L'élève et la leçon*. Médecin exilé en France, il a quitté l'Algérie pour fuir le malheur d'un amour brisé et vivre loin des drames de la guerre, jusqu'au jour où sa fille se présente à lui, bouleverse toutes ses convictions et le plonge dans une réflexion introspective sur le sens de sa vie.

« L'auteur » est le héros de *Je t'offrirai une gazelle*. Il est désigné tout au long du récit par cette seule et unique expression relative à sa profession d'écrivain et à s désir de publier son roman en France où il vit. Mais, comme nous le verrons, sa véritable quête est existentielle : il cherche à trouver un bonheur perdu et à donner sens à sa vie au moyen de l'écriture.

Enfin, Khaled Ben Tobbal est le principal personnage du roman *Le Quai aux fleurs ne répond plus.* Poète algérien en exil forcé en France, il se présente chez son ami d'enfance Simon Guedj avec l'espoir d'oublier son malheur présent, lié à la guerre d'Algérie, en retrouvant l'image du passé dans les yeux et les paroles de son ami.

Ces personnages, si différents soient-ils dans leur parcours et dans leur cheminement, se ressemblent dans leur rupture avec un monde discontinu et angoissant, dans leur quête d'accomplissement de leur être. Ils permettent, à travers la confrontation de leur intériorité face à la décomposition du monde extérieur, d'exprimer les contradictions du monde moderne et de dévoiler les limites du possible humain.

Nous allons donc tenter de voir comment s'articule la construction sémantique des principaux personnages des œuvres romanesques de Malek Haddad, et faire ressortir les mécanismes d'écriture permettant de créer des figures du silence, en ce sens que d'une part, ils ont pour point commun une réticence à la parole, et que d'autre part, ils tendent à se dissoudre dans l'espace textuel.

I-1- La parole commune

I-1-1- « Les mots ça ne tient pas debout »

Le récit de *La dernière impression* débute par une scène *in media res*, c'est-à-dire une action déjà entamée, qui est en fait un acte de parole : « Il doit sauter. » (p. 9) La phrase surgit à l'ouverture du livre sans que le lecteur n'ait aucune information sur ce qui doit sauter. Ce n'est pas le héros, Saïd, qui s'exprime mais un

personnage « qu'on appelait Ali » qui répète par deux fois cet ordre. Brutal, l'incipit fait pénétrer le lecteur de plain-pied dans une action qui promet d'être violente, à la mesure de la déflagration annoncée dans une ambiance lourde, quelque peu ralentie par le redoublement de l'injonction.

Saïd se trouve donc au début du récit dans un lieu indéterminé en compagnie d'un autre personnage, « Ali », dont on ne connaît que le pseudonyme. Le silence entre les deux hommes est dominant. Saïd semble soucieux et perdu dans des pensées sombres : « Jamais Saïd n'avait autant réfléchi. Il s'entendait penser.» (p. 9)

Au moyen d'une focalisation zéro et du discours indirect libre, le narrateur informe le lecteur de l'attitude introvertie et inquiète de Saïd, replié sur lui-même et coupé des autres par une pensée envahissante qui se manifeste en termes obsessionnels sous forme de répétitions et d'assertions répétées : « Le pont doit sauter. Doit sauter. Il le faut, il le faut.» (p. 10) La répétition du même syntagme, la redondance de l'injonction à travers l'utilisation des verbes « devoir » et « falloir » indiquent l'étendue de la perplexité du principal personnage, envahi par une pensée obsédante, une voix intérieure qui lui intime l'ordre de détruire « le pont ».

Nous comprenons ainsi que le silence de Saïd recouvre, en fait, une parole intériorisée, un monologue qui traduit son malaise et son état psychologique perturbé par des événements extérieurs : « Chacun sait bien que les silences ne sont pas muets. À certains moments de leur vie les hommes parlent pour dire quelque chose ; et quand ils se taisent, ils parlent encore. » (p. 10-11) Saïd est donc intérieurement bouleversé et ce malaise est indicible, impossible à extérioriser, selon le narrateur qui se charge de nous faire entendre les mots que le personnage ne prononce pas.

Mais lorsque Saïd intervient directement et prend la parole, c'est toute son incompréhension et sa colère qui surgissent brutalement pour exprimer l'ardeur de sa jeunesse et le dépit de sa réflexion:

> Le profil de Saïd était d'une extraordinaire jeunesse. Ses yeux s'étaient fixés sur sa réflexion, et, comme on fait soigneusement un dessin auquel suffit sa rigueur géométrique il jeta:
> – Ça n'est pas normal la guerre. (p. 11)

Saïd se distingue donc par « une extraordinaire jeunesse » synonyme, en temps « normal » d'insouciance, de débordement de vie, d'ambitions et d'espoir. Or, sa première prise de parole démontre tout le contraire.

L'intervention orale de Saïd est introduite par un verbe performatif violent (« jeta ») comme si les mots étaient explosifs et bouillonnaient en lui, comme s'il fallait s'en débarrasser à l'image d'une grenade qu'on vient de dégoupiller. Saïd souffre de cet état d'« anormalité » induit par la situation historique de la guerre avec tout ce qu'elle entraîne comme déchaînement de violence, de haine et d'injustice. Pour lui la situation normale serait donc la paix et la stabilité qui préservent l'ordre naturel des choses et des êtres : « Tout ça, c'est fait pour la paix. » (p. 11), ajoute-t-il lorsqu'il observe le spectacle de la nature. Saïd estime que la guerre détruit tous les efforts et les sacrifices consentis par l'homme pour le progrès, et que le pont est un bel exemple de tous ces sacrifices. Comment dès lors lui demander, avec des mots, de détruire ce qu'il a bâti au prix de « litres de sueur et de sang » ? La réflexion tourmentée de Saïd laisse entrevoir son scepticisme à l'égard des mots : « Les mots, ça ne tient pas debout. » (p. 11)

Selon Saïd, les mots ne peuvent ni expliquer ni justifier la situation absurde dans laquelle la guerre l'a entraîné et qui lui commande de détruire le pont qu'il a lui-même construit. Les mots ordinaires et communs, à l'« état brut » selon Mallarmé[4], censés relier les hommes et maintenir le contact entre eux deviennent caducs, de la même manière que le pont ne pourra pas se maintenir debout. En période de conflits, les hommes sont condamnés à « couper les ponts » entre eux.

Le langage usuel est inutile, inefficace. C'est ce que veut signifier, mais de manière différente, le docteur Idir Salah, principal personnage de *L'élève et la leçon*. Dans un monologue incessant, il exprime sa méfiance à l'égard des mots, faux et inutiles quand le malheur frappe à la porte. Le paradoxe est patent. Le narrateur-personnage décrit le drame du langage et son impuissance à exprimer l'être, mais c'est avec ce même langage qu'il fait le procès de celui-ci. Malek Haddad réussit ainsi par l'intermédiaire d'un narrateur autodiégétique à décrire le mécanisme de la pensée de son personnage, l'émergence de l'idée et la naissance de l'émotion à travers une parole absente, celle d'une conscience verbalisée aux prises avec elle-même.

[4] Stéphane Mallarmé, dans sa préface au *Traite du Verbe* de René Ghil et dans *Crise du Vers* publiés en 1886, considère « le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ». Il divise ainsi la parole en deux états, le premier « brut ou immédiat » serait celui de la parole commune et ordinaire, usuelle et usitée dans la communication quotidienne, ce serait donc des mots outils ; l'autre, « essentiel » serait l'état de la parole pure ou de la parole poétique.

Le héros ne supporte pas l'idée d'annoncer lui-même l'état désespéré et la fin imminente à son ami, le docteur Coste, qui lui demande son diagnostic. Salah ressent de la colère non pas à l'égard de la maladie, mais à l'égard des mots qui ne peuvent rien faire pour apaiser le malade : « Foutu ? Ce sont les mots qui sont foutus. Une idée, passe encore. Je m'arrange toujours avec mes idées. Mon diagnostic, il me le dictait. » (p. 10)

Salah ne peut répondre à son interlocuteur, ne peut le rassurer avec des mots. L'expression du regard suffit à exprimer la gravité de son état : « J'ai vu tes yeux. Tu as vu les miens. » (p. 10) Les mots ordinaires sont, dès lors, superflus pour Salah, impuissants ne serait-ce qu'à réconforter son ami, toute guérison étant exclue.

D'ailleurs, cette difficulté, cette réticence par rapport à l'expression verbale est exprimée par le personnage lui-même. Salah affirme maintes fois qu'il ne peut pas ou plus précisément qu'il ne veut pas parler, dévoiler sa pensée et son émotion à sa fille Fadila : « Je ne peux pas, je n'ai pas à raconter cela à ma fille. » (p. 11)

Ce personnage se présente lui-même par son patronyme « Idir Salah », évoque sa situation professionnelle (médecin) et son âge avancé (soixante ans, il le précisera au cours du récit). Il se décrit avec une certaine lucidité, relève les signes qui indiquent sa vieillesse par opposition à « l'extraordinaire jeunesse » de Saïd. Tout, description physique et profil psychologique, concourt à donner du personnage l'image dépréciative d'un homme vieilli, aigri par les malheurs de sa vie :

> Moi, ça faisait belle lurette que je m'étais enlaidi. Le temps ne m'a jamais réussi. (…) Je possède un état civil, voilà tout. Un état civil et des manies. Et l'étonnement d'avoir vécu. Je ne me suis jamais complètement reconnu. (p. 9)

Salah dresse, dès l'incipit, le bilan de sa vie et considère celle-ci avec étonnement, comme si quelqu'un d'autre avait vécu à sa place, comme s'il avait rompu avec lui-même depuis longtemps. Cette essence diffractée, cet écartèlement du personnage entre son être antérieur et présent va se prolonger tout au long du récit. Ce processus de dislocation est déclenché par l'arrivée de Fadila qui vient défier son père.

Le lecteur est de ce fait introduit dans une ambiance dysphorique, une situation qui semble très mal engagée : un lieu clos (un bureau), une petite ville qui a toujours sommeil selon le narrateur, un ami mourant, une fille révoltée et pleine de reproches,

et enfin un père qui décide de se taire, de se contenter d'écouter : « Je vais écouter, je vais beaucoup écouter. Je n'ai pas à raconter l'énormité de mon silence. » (p. 11)

Idir Salah apparaît ainsi comme un personnage sensible qui souffre de la mort prochaine de son ami, mais il ne dévoile pas sa tristesse à sa fille qui, pour sa part, ne s'embarrasse pas d'exprimer ses blessures, son malheur, ses reproches; tandis que lui se contente de l'écouter sans répondre à ses interrogations, à ses sollicitations ou à ses attaques. Il est comme le réceptacle du mal-être de celle-ci, mais il se sent impuissant à extérioriser le mal qu'il ressent lui-même. Tout concourt donc à créer une atmosphère de malaise et une situation de dégradation prévisible.

Le personnage principal gardera cette attitude de mutisme jusqu'à la fin du récit; le processus de communication déclenchée par sa fille restera maintenu entre lui et cette dernière de manière unilatérale, dans la mesure où Fadila est la seule à disposer d'un acte locutoire, alors qu'en face d'elle son père réagira par des regards, des mouvements corporels ou des mimiques, autrement dit un langage non-verbal. Pourtant, Fadila demande à son père l'impensable, l'impossible, quelque chose qui aurait dû le faire sortir de ses gonds et de son silence : la faire avorter et l'aider à se débarrasser d'une grossesse indésirable. Mais Idir Salah demeure inébranlable, enfermé dans son mutisme.

La mise en récit de ce huit-clos entre un père et sa fille permet à Malek Haddad d'explorer la question de l'être par ce face-à-face entre deux sujets qui deviennent l'un pour l'autre objet réciproque de leur pensée, en ce sens que le père écoute sa fille (apparemment du moins) qui devient pour lui objet de sa pensée, tandis que Fadila regarde, juge et condamne son père qu'elle considère d'emblée comme objet méritant un jugement péjoratif.

La confrontation entre Salah et sa fille, l'écoute des paroles de celle-ci remettent en question tout le système de pensée du personnage principal qui s'écroule par la seule existence de cet être (Fadila), apte à réfléchir par lui-même et libre d'avoir une vision du monde différente de la sienne. Les mots de Fadila résonnent au fond de Salah, comme cette voix intérieure de la conscience qui a longtemps sommeillé au fond de lui. Il vivait, jusqu'à l'arrivée de sa fille enfermé à l'intérieur de lui-même, devenant ainsi l'« objet en-soi » selon l'expression sartrienne, autrement dit un objet inutile et un être chosifié qui ne pense pas le monde extérieur et ne se pense pas lui-même ; Fadila lui permet de modifier son regard sur le monde, mais surtout et essentiellement sur lui-même.

Salah devient dès lors, objet de sa propre pensée ; le discours de Fadila, la parole de l'autre déclenche en lui un questionnement intérieur à travers lequel il relativise sa propre vision des choses, revisite sa vie passée et s'interroge sur ses choix personnels. Le regard de sa fille, son jugement partial, lui font sentir que c'est le début de la fin, que les mots ne peuvent rien changer à l'ordre naturel des choses et des événements de la vie :

> Ma seule légitimité provient de mon émoi, de ma conviction que les mots sont foutus, que la vie est tordue comme un arbre, embrassé et embrasé par la foudre, comme se tord, à l'instant où je contemple ma gosse, le docteur Coste, le docteur Coste, mon ami qui avait redressé le malheur et les espoirs… (p. 13-14)

À l'image des autres personnages principaux des œuvres romanesques de Malek Haddad, Idir Salah ne croit plus aux mots, il est convaincu de leur inanité et considère qu'ils sont « foutus », c'est-à-dire qu'ils ont perdu leur valeur singulière à force d'être utilisés couramment ; ils sont usés à force de répéter les mêmes évidences et parfois les mêmes mensonges. Les mots, selon Salah, ne peuvent plus changer le cours des choses, modifier la folie des hommes et transformer le malheur en espoir, comme le faisait le docteur Coste par son action et pas par la parole commune.

Cette réticence à l'égard du langage est d'abord exprimée dans *Je t'offrirai une gazelle* au moyen du vide toponymique qui distingue le personnage principal. Jamais nommé, ce héros est désigné comme « l'auteur », qui représente sa fonction de romancier. Et c'est ainsi que nous le désignerons nous-même pour le distinguer de l'écrivain Malek Haddad, l'auteur réel (sans guillemets).

« L'auteur » est un personnage qui, d'emblée, se présente avec un vide sémantique concernant sa dénomination tout au long du récit. Personnage elliptique, on ignore tout de lui, de son passé, de sa famille, de son âge ; sa description physique est limitée à son « costume fatigué » et à « ses cheveux en rébellion » (p. 83); seule sa fonction d'écrivain émerge comme repère ontologique.

L'anonymat de « l'auteur » pourrait renvoyer, selon un premier niveau de lecture, à un hors-texte historique, qui prive un Algérien de son identité en situation coloniale. Refuser de nommer l'Autre, c'est refuser de reconnaître son existence en

tant qu'individu, en tant qu'être humain. Albert Memmi[5] analyse de façon pertinente le mécanisme de dépersonnalisation de la figure du colonisé réduit à l'anonymat ou désigné collectivement par un « ils » qui, littéralement, l'anéantissent.

Or, Malek Haddad choisit de ne pas nommer son héros, ce qui est tout de même troublant. En fait, cette stratégie discursive est problématique, dans la mesure où elle soulève la question de l'être et réfute surtout l'idée que l'œuvre est la propriété de son auteur, comme il sera démontré dans un second niveau de lecture. Ainsi « l'auteur » anonyme est-il introduit dans le récit par la voix du narrateur qui, seule, atteste l'existence de ce personnage: « Il ne parle jamais pour dire des mots qui ne parlent pas. Les mots et lui c'est la même chose. Et c'est quelque chose ça existe. Il est seul dans sa vie, l'auteur. » (p. 11)

Le narrateur affirme tout d'abord que « l'auteur » « ne parle jamais pour dire des mots qui ne parlent pas », en d'autres termes, ce personnage n'aime pas utiliser des mots usés et usités dans le langage courant, il n'aime pas employer les mots de tout le monde, « les mots de la tribu[6] » comme disait Mallarmé qui concevait « la parole commune » comme une parole d'usage et non une parole poétique. Le narrateur ajoute que « l'auteur » et les mots, « c'est la même chose », ce qui nous amène à penser que « l'auteur » (en tant que personnage, c'est-à-dire être de papier) est en fait un mot, au sens de mot poétique, de « parole parlante[7] » selon l'expression de Heidegger, qui se déploie dans le monde de la pensée. En d'autres termes, « l'auteur » et les mots sont faits de la même substance poétique, ils ont la même virtualité existentielle.

Il semble que Malek Haddad manipule la notion de « l'essence » en l'associant à sa conception de la poésie et de la littérature en général, par le fait que l'« étant » de « l'auteur » est déterminé par rapport à son existence poétique, c'est-à-dire sa

[5] « Autre signe de cette dépersonnalisation du colonisé ; ce que l'on pourrait appeler *la marque du pluriel*. Le colonisé n'est jamais caractérisé d'une manière différentielle ; il n'a droit qu'à la noyade dans le collectif anonyme. », Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, éditions Corréa, 1957, éd. Consultée : Paris, Gallimard, 1985, p. 106. Memmi démontre que pour le colon, le colonisé « n'existe pas comme individu. »

[6] Stéphane Mallarmé considérait la parole poétique comme une parole essentielle et pure, propre à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », vers extrait de son célèbre sonnet « Le tombeau d'Edgar Poe » publié en 1877 en hommage au poète anglais Edgar Poe puis inclus dans le recueil *Poésies*, 1898.

[7] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Verlag Günter Neske, Pfullingen, R.F.A., 1959, Gallimard, (coll. Tel), 1976, p. 22

possibilité d'« être » poétique, qui nous rappelle la réflexion de Heidegger concernant la notion du *Dasein* :

> […] le titre *Dasein* a été choisi comme expression ontologique pure pour désigner cet étant. Le *Dasein* se comprend toujours soi-même à partir de son existence, d'une possibilité de lui-même d'être lui-même ou de ne pas être lui-même. Ces possibilités le *Dasein* les à lui-même choisies, ou bien il est tombé en elles, ou bien il a toujours déjà grandi en elles[8].

Selon Heidegger, l'étant (en l'occurrence ici le personnage qui représente « l'auteur ») choisit lui-même ses possibilités d'être lui-même ou de ne pas être lui-même ; dans le cas du personnage de Malek Haddad, « l'auteur » existe en tant qu'il est déterminé par rapport à son essence poétique, c'est-à-dire que « l'auteur » est avant tout un poète, son essence poétique est le choix qui donne sens à son existence, il existe en tant que devenir d'un « être » poète. En d'autres termes, l'auteur est déterminé par rapport à son « devoir-être » poétique.

En outre, cette assertion « des mots qui ne parlent pas », déjà entrevue, mais autrement formulée dans *La dernière impression* (« Les mots, ça ne tient pas debout ») (p. 11) et dans *L'élève et la leçon* (« Ce sont les mots qui sont foutus ») (p. 10) revient dans *Je t'offrirai une gazelle* confirmer l'idée que « l'auteur », lui aussi, est sceptique à l'égard de la parole commune, celle qui ne parle pas, autrement dit, la parole atrophiée qui conduit l'homme à l'aphasie et au silence. Le mot possèderait donc, selon la vision de Malek Haddad, deux statuts : l'un, commun, usuel, inefficace, fermé sur lui-même et au sens limité ; l'autre, rare, poétique, exprimant la générosité des sentiments humains, l'ouverture aux autres et au sens symbolique foisonnant.

La situation de « l'auteur » est d'autant plus ambiguë qu'il dépose sur le bureau d'une maison d'édition le manuscrit de son roman intitulé « *Je t'offrirai une gazelle* », mais n'inscrit pas son nom sur la couverture : « L'hypocrisie patrimoniale que représentait un nom d'auteur sur une couverture le dégoûtait. » (p. 15)

« L'auteur » refuse donc cette idée de propriété patronymique d'un livre et préfère laisser cet objet culturel anonyme et libéré de toute référence tutélaire. Acte fou, insensé ou désespéré du personnage ? Il n'en n'est rien, nous semble-t-il, car la motivation, la finalité de cet acte est déjà un premier pas vers une forme de révolte

[8] Martin Heidegger, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1964, éd. consultée édition numérique hors-commerce traduction par Emmanuel Martineau, 1985, p. 31, document PDF téléchargé le 28 juin 2015.

contre un système bien établi avec ses normes et ses conventions esthétiques. En refusant de signer son œuvre, « l'auteur » dévoile sa conception de la littérature et reconnaît la prépondérance de l'œuvre sur lui-même. Autrement dit, « l'auteur » ne conçoit pas l'œuvre littéraire une fois achevée comme une propriété personnelle, il a conscience qu'elle s'affranchit de toute appropriation individuelle, devenant l'œuvre de tous, comme l'affirme Paul Valéry : « Lorsqu'une œuvre est très belle, elle perd son auteur. Elle n'est plus sa propriété. Elle convient à tous. Elle dévore son père - Il n'en fut que le moyen. Elle le dépouille[9].»

Valéry considère en effet que l'œuvre littéraire accomplie et parvenue à son épanouissement esthétique, se libère de son créateur et s'affranchit de son appropriation, elle vit par elle-même et n'appartient plus à son auteur mais à tous ceux qui vont la lire, à tous ceux qui vont jouir de sa beauté et de son éclat.

Par ailleurs, il nous semble que l'anonymat choisi et assumé par « l'auteur » est une stratégie d'écriture et un indice de la volonté de Malek Haddad de construire son récit autour de l'idée de la dissimulation, de l'effacement et de la dissolution du personnage. C'est d'autant plus évident que tous les personnages de *Je t'offrirai une gazelle* sont introduits par leur nom, sauf « l'auteur » et un personnage « secondaire » l'Ami (complètement effacé du récit mais dont l'apparition brève aura une répercussion directe sur l'action finale du héros). Silence donc sur le nom de ce personnage entouré de mystère et rempli de vide sémantique, le déroulement du récit entraînant sa dissolution progressive. L'identité patronymique dissimulée du héros est ainsi la principale caractéristique qui le distingue du reste des personnages et le détermine par le silence qui s'abat sur lui, sur son passé, sur sa situation et s'étend jusqu'à son nom.

Tout à l'opposé, le personnage du *Quai aux fleurs ne répond plus* est désigné doublement. Nommé et prénommé, Khaled Ben Tobal est un poète et un écrivain en exil qui a laissé sa femme et ses enfants en Algérie et fui l'arbitraire de la guerre. En fait, c'est un personnage qui cherche à redonner sens à sa vie et à reconstruire son intériorité blessée.

En effet, l'incipit de ce récit met en place une situation dans laquelle apparaît l'inquiétude et le trouble du personnage principal qui appréhende ses retrouvailles avec un ami d'enfance : « On se sent toujours un peu orphelin lorsqu'on débarque

[9] Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 990

quelque part et que personne ne vous attend. » (p. 7) Ce sentiment de désarroi, d'angoisse et de solitude est accentué par l'opposition de l'état de Khaled à celui du train dans lequel il se trouve : le train « […] se grisait de sa propre vitesse, de sa propre impatience. », « […] sait exactement où il va et ne se pose pas de questions. » (p. 7) Khaled, quant à lui, est désemparé, troublé par des émotions confuses et assailli d'interrogations. L'inquiétude du personnage s'accroît à mesure que le train avance et rapproche Khaled de sa destination. Les objets sont personnifiés et semblent prendre vie, mais ils renvoient à une atmosphère mélancolique et à des émotions de tristesse et de trouble (yeux opaques, fantômes) comme nous le verrons ultérieurement dans l'étude spatiale.

Le personnage est troublé par un sentiment de « désarroi, d'irréalité » devant les paysages de la banlieue qui lui inspirent amertume, tristesse et angoisse, d'autant plus qu'il réalise péniblement que son ami n'est pas venu l'accueillir à la gare. Premier indice annonciateur de dégradation prévisible qui confirme la justesse des appréhensions et des mauvais pressentiments de Khaled, poète algérien en exil qui a dû se résoudre à brûler ses écrits pour échapper à la prison et aux représailles de l'armée coloniale. Cet acte désespéré et suicidaire pour un poète a une incidence foudroyante sur l'être de Khaled, dans la mesure où elle est l'un (si ce n'est le plus important) des éléments de sa désagrégation.

Par ailleurs, la description du personnage principal est très peu développée, réduite et restreinte, comme c'est le cas pour le reste des personnages des autres romans de Malek Haddad. L'apparence physique de Khaled est résumée à « ses cheveux bouclés, coupés, court, qui ressemblent à l'écume.» ; son âge n'est pas mentionné ; ce n'est qu'au moyen du souvenir, un saut dans le passé, que le patronyme de Khaled « Ben Tobbal » est désigné (à l'opposé de « l'auteur » qui ne sera jamais nommé). Image floue comme celle de « l'auteur », Khaled semble un être fuyant, flottant, dénué de réelle présence physique dans l'espace textuel où il se détermine par un « phénomène d'être », c'est-à-dire une apparition, une manifestation de l'être dévoilée par un état d'âme dominé par la solitude et figé dans un devoir-être. L'inconsistance physique du personnage principal est d'autant plus importante qu'elle est renforcée par la raréfaction de sa parole.

D'emblée, lorsque son ami Simon l'invite chez lui, Khaled préfère discuter du passé et évoquer leurs souvenirs communs et les lieux de leur enfance, il ne veut pas s'appesantir sur des sujets « sérieux », telle la guerre d'Algérie au moment du repas.

Car, nous dit le narrateur, il serait indécent pour lui de placer ce sujet « entre la poire et le fromage » (p. 16), et le réduire à de simples mots pour meubler une conversation ; autrement dit, Khaled est si affecté par les événements qui se déroulent dans son pays qu'il a du mal à en parler normalement. Ce n'est pas pour lui un sujet banal.

Khaled parle à « voix basse, monocorde » (p. 16), il interroge Simon sur un éventuel retour au pays, désigné par l'appellation attendrie de « chez nous » : « Mon petit Simon, comptes-tu rentrer un jour chez nous ? » (p. 16) Simon semble étonné par cette question et surtout par cette expression qui l'associe et le rattache à l'Algérie ; ce « chez nous » le gêne et le déstabilise. Ce sentiment de malaise est très vite remarqué par Khaled qui le ressent à son tour, car il réalise qu'entre son ami et lui, il y aurait désormais un fossé qui s'appelle le présent. Lui qui pensait retrouver chez son ami Simon, un lieu de réconfort, un asile qui atténuerait son sentiment de solitude et de nostalgie à l'égard de son pays, lui qui voulait élire séjour dans la figure du passé, de l'enfance heureuse, du bonheur perdu, il comprend que sa quête est vouée à l'échec et à l'impasse des désillusions.

Dès lors, Khaled a le sentiment qu'il dérange un « ordre établi », qu'il menace le mariage de son ami et devient pour lui « la catastrophe itinérante ». En effet, sans le vouloir, il va déstabiliser l'équilibre harmonieux qui régnait au sein du couple de Simon car la femme de celui-ci voit en Khaled l'homme de ses rêves, alors que lui, il est épris d'Ourida, sa femme restée dans le pays natal. Cette situation va entraîner le personnage principal dans une recherche désespérée du bonheur qui le conduit à se détacher peu à peu de la réalité et de lui-même en s'accrochant à l'image de la figure de l'absence : Ourida.

Nous voyons que les quatre principaux personnages des récits de Malek Haddad portent en eux une fracture, chacun selon son parcours individuel, fracture ou dislocation entre leur être et leur devoir-être qui va s'accentuer à mesure qu'ils évoluent dans le récit, c'est pourquoi, ils ne sont pas des héros au sens propre du terme, c'est-à-dire des personnages déterminés qui agissent pour réaliser une quête. Ils sont des personnages problématiques dans leur relation au monde et aux hommes, caractérisés principalement par un malaise avec la parole commune qui devient pour eux une parole atrophiée.

I-1-2- La parole aliénée

Les personnages de Malek Haddad se débattent dans un conflit entre leur « être-au-monde[10] » (c'est-à-dire leur relation au monde passive) et leur « devoir-être » (leur capacité à agir pour transformer les possibilités de leur être en accomplissement de celui-ci et pour donner sens à leur vie) ; ils restent piégés dans une sorte de torpeur qui les empêche d'entreprendre la moindre initiative et d'exprimer leur mal-être. D'où cette rupture avec la parole « commune », que Mallarmé nomme la parole à « l'état brut » ou le « mot de la tribu », et que nous nommerons dans la présente étude la parole « aliénée[11] » selon l'expression de Blanchot, en ce sens qu'elle est une parole de la blessure, une parole muette qui ne peut exprimer leur être du dedans que maladroitement, avec des « mots qui ne parlent pas ».

En effet, la quête initiale de Saïd (personnage de *La dernière impression)* se résume « simplement » à être heureux en partageant sa vie avec Lucia, à s'accomplir dans le cadre de cette relation personnelle ; il ne cherche qu'à vivre tranquillement avec une femme qu'il aime passionnément, à l'écart des turbulences historiques. Mais il réalise progressivement que ce bonheur est menacé par l'instabilité sécuritaire, il regrette les conséquences de celle-ci sur son couple et sur sa vie amoureuse : « Des baisers en moins à cause de la guerre. Du temps qui serait plus long à cause de la guerre. » (p. 17)

Cette quête du bonheur est tout d'abord contrariée par la mission que lui confie « Ali », consistant à détruire le pont qu'il a lui-même bâti en tant qu'ingénieur. Dès lors, Saïd s'en trouve tourmenté et déchiré face à un dilemme cornélien : détruire le pont et donc utiliser l'action violente pour aider les combattants algériens à retarder l'avancée de l'armée coloniale, ou refuser, donc avoir mauvaise conscience et vivre avec le sentiment de lâcheté ou pire, de trahison. Saïd se trouve ainsi dans une posture dialectique, écartelé entre son être et son devoir-être.

---

[10] Expression empruntée à Martin Heidegger signifiant la constitution de l'être à partir des différentes déterminations d'être du *Dasein* : « Le *Dasein* est l'étant qui, se comprenant en son être, se rapporte à cet être. Ainsi est indiqué le concept formel d'existence. Le *Dasein* existe. Le *Dasein*, en outre est l'étant que je suis à chaque fois moi-même. Au *Dasein* existant appartient la mienneté comme condition de possibilité de l'authenticité et de l'inauthenticité. Le *Dasein* existe à chaque fois en l'un de ces modes, ou dans leur différence modale. Toutefois, ces déterminations d'être du *Dasein* doivent désormais être aperçues et comprises *à priori* sur la base de la constitution d'être que nous appelons l'*être-au-monde*. » Martin Heidegger, *Etre et temps, op. cit.*, p. 62

[11] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 147

L'expression de sa pensée troublée est d'autant plus douloureuse qu'il a du mal avec les mots dans la mesure où il est réticent à la parole, du moins ne peut-il exprimer ses émotions lorsqu'il est en présence de la femme qu'il aime : Lucia. Ainsi lorsqu'ils se retrouvent chez lui, il semble absent et préoccupé : « Cependant les yeux de Saïd étaient lourds de gravité et sa voix presque impersonnelle.» (p. 19)

Ce personnage paraît donc profondément marqué par les événements historiques mais en même temps incapable d'agir, tétanisé, dépassé par la situation de crise qui le renvoie à sa condition d'« être » colonisé ayant perdu tout esprit d'initiative ou de sursaut, comme l'explique Albert Memmi :

> Le colonisé, lui, ne se sent ni responsable, ni coupable, ni sceptique, il est hors de jeu. En aucune manière il n'est sujet de l'histoire, bien entendu il en subit le poids, souvent plus cruellement que les autres, mais toujours comme objet. Il a fini par perdre l'habitude de toute participation active à l'histoire et ne la réclame même plus[12].

La gravité du regard de Saïd et l'impersonnalité de sa voix lui donnent un profil psychologique vide, absent, hanté par une seule pensée, une seule angoisse qui lui ôte toute initiative. Cette hantise est formulée par la voix du narrateur, une voix tonitruante qui écrase et réduit progressivement celle du héros à l'aphasie.

Ce n'est que lorsqu'il discute de politique avec le docteur Legendre, amoureux éconduit de Lucia, que Saïd exprime avec virulence, sa colère et sa révolte croissante vis-à-vis de la situation politique de l'Algérie. Nerveux et indigné, il ne peut s'empêcher d'avouer la révolte qui monte en lui:

> Le fossé est très profond ! […] J'ai bien peur qu'on ne puisse le combler maintenant qu'il y a coulé du sang. Les ratissages, les viols, les tortures, les exécutions sommaires, les emprisonnements arbitraires… (p. 28)

L'emploi du discours direct et des paroles rapportées de Saïd permet à Malek Haddad d'introduire le lecteur dans la pensée du personnage pour dénoncer les crimes du colonialisme commis en Algérie et ses conséquences dramatiques. Celles-ci ne sont pas évoquées explicitement dans cet exemple, mais sous-entendues au moyen de la figure de l'aposiopèse qui suspend la phrase et la laisse incomplète,

[12] Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur*, Paris, Corréa, 1957, Gallimard, 1985, p. 113

inachevée afin de faire mieux ressortir au moyen du silence discursif et du blanc textuel des trois points de suspension, les drames engendrés par la guerre.

Saïd ne dévoile ses inquiétudes profondes que dans ce dialogue impossible: « Je ne sais pas si je suis nationaliste. Ce que je sais, et ça je le sais très bien, c'est que je suis Algérien. Et j'ai même peur d'être devenu autre chose encore… » (p. 28) Cette phrase exprimée dans un mouvement de colère démontre le malaise qui saisit Saïd. Ce personnage ne souffre pas du déchirement identitaire (comme beaucoup de critiques l'ont maintenu) dans la mesure où il affirme son appartenance à l'identité algérienne mais à notre avis, d'un malaise existentiel, ontologique ; il est angoissé à l'idée de se perdre, du moins de perdre ce qu'il croyait « être » (un homme de paix), autrement dit Saïd prend conscience que le combat qu'il doit mener est avant tout un combat avec lui-même, un combat intérieur avec sa conscience qui doit lui permettre de se trouver, trouver son essence, et donc donner un sens à sa vie (par l'engagement ?) pour espérer le bonheur.

En effet, le discours direct de Saïd interrompu par les trois points de suspension ne va pas jusqu'au bout de la pensée du personnage, exprimée par la voix du narrateur qui affirme que Saïd a peur d'être devenu anti-français, c'est-à-dire de nourrir de la haine à l'égard de l'Autre. Or, ce personnage « mélange d'artiste et de logicien » (p. 18), c'est-à-dire au tempérament d'une part sensible, poétique, et d'autre part rationaliste et pragmatique, se sent extrêmement perturbé, troublé par le cours dramatique des événements qui le pousse à réagir de manière tout à fait nouvelle, en allant à l'encontre de son être, du moins de ce qu'il pensait être.

Cela rejoint la notion existentielle sartrienne de « l'essence », dans la mesure où Saïd avait jusque-là une existence équilibrée et tranquille, il existait donc mais il n'était pas, en d'autres termes il n'avait pas réussi à donner un sens à sa vie tant que son être n'était pas confronté à l'Histoire. D'ailleurs, devant l'ampleur de son malheur et la perspective de perdre la femme qu'il aime, Saïd n'arrive ni à exprimer ses sentiments ni à dévoiler son malaise ; il retient ses mots comme il retient sa douleur derrière la « froideur » apparente du silence.

Le déchirement intérieur du personnage va s'accentuer tout au long du récit, doublé d'un sentiment profond de malheur lorsque Saïd apprend que Lucia va le quitter pour retourner vivre en France. Saïd est bouleversé à l'idée de ce départ et de cette rupture, au point de ne pouvoir réagir ou dire quoi que ce soit. Il se replie derrière un silence incompréhensible pour Lucia :

> Quand il apprit que Lucia devait quitter sur sa demande l'Algérie, Saïd ne put ou ne sut exprimer ce qu'il ressentait. Devant son manque apparent de réaction, Lucia elle-même fut désorientée. Saïd ne mentait pas : Lucia aimait Saïd, mais n'aimait pas le pays de Saïd. Saïd se taisait. Déjà quelques soucis se voyaient sur ses tempes. Déjà son regard se voûtait. (p. 44)

Cet extrait permet de voir toute la difficulté du personnage à s'exprimer et à dévoiler ses sentiments, Saïd semble noyé dans un tourment et un malaise verbal qui l'écrase et le paralyse, l'obligeant à paraître froid et insensible alors qu'au fond de lui, il est envahi de « soucis » qui le vieillissent prématurément, puisque ces soucis « se voyaient sur ses tempes » devenues grisonnantes, tandis que son regard perd de sa vigueur et de sa légèreté, et que son corps se voûte comme le corps d'une vieille personne.

Toutefois, pour ne pas sombrer dans le désespoir, Saïd essaie de réagir en prenant l'initiative d'écrire une lettre à Lucia pour lui avouer les sentiments qu'il a à son égard, et qu'il n'a pu exprimer oralement :

> Il écrivit, il raconta, il dessina, il griffonna. Il disait je t'aime. Il disait ne t'en va pas. (…) Une de ces lettres que personne n'expédie. Une de ces lettres qui tournent en rond autour d'un seul prénom. Une de ces lettres qu'on poste aux guichets des aveux avortés, une de ces lettres qu'on multiplie en les déchirant et que l'on pourrait recommencer mille fois sans jamais les achever ou les faire parvenir. (p. 49-50)

Ce sursaut, cette envie soudaine d'agir pour changer son destin disparaissent et s'abolissent aussi vite qu'ils sont apparus car Saïd a du mal avec la manipulation du langage, qu'il soit verbal ou écrit. Il ne peut plus faire confiance aux mots et, pressentant leur impuissance, il finit par déchirer cette missive en réalisant qu'elle ne changera rien, qu'elle ne pourra réellement extérioriser ses sentiments les plus intimes autant que le silence pudique : « Le silence est la pudeur des amoureux…Car Saïd savait bien l'impuissance des lettres. Les mots ne parlent pas. » (p. 50)

Le discours indirect libre permet au narrateur de nous faire entendre la pensée du personnage au moment de son émergence, et cette phrase assertive : « les mots ne parlent pas », résonne dans toute l'œuvre haddadienne car elle est reprise et ré exploitée dans *Je t'offrirai une gazelle* et dans *L'élève et la leçon*, exprimée autrement par Idir Salah qui répètera à plusieurs reprises la formule: « les mots sont foutus », lorsqu'il se sentira incapable de dire quoi que ce soit à son ami mourant.

Selon Saïd, les mots sont impuissants et restent piégés dans cette impuissance. Les mots pour ce personnage (pour les autres aussi) sont donc loin d'exprimer l'être du dedans, ils ne parlent pas, c'est-à-dire que leur « parler » ne réussit pas à nommer les choses (et les êtres) et à les appeler à venir.

Cette conception vient s'opposer au leitmotiv de Heidegger qui affirme pour sa part que « la parole parle », autrement dit, lorsque la parole est « authentique[13] » (selon l'expression de Blanchot), elle ne peut qu'être expressive et appel de l'autre, elle ne peut que manifester un mouvement de partage et de liaison avec l'être aimé. Elle se déploie dans un appel qui est une « invite » aux choses et donc, aux êtres. Ici, il n'en est rien, « les mots ne parlent pas », les mots restent immobiles, pétrifiés et n'entament pas un mouvement d'acheminement de la pensée vers l'autre. Pire, la parole de Saïd régresse, en se repliant sur elle-même dans un mouvement de renfermement et non de déploiement, ce qui l'accule à l'aphasie.

De ce fait, la construction sémantique de ce personnage s'élabore autour du silence qui s'installe en lui, tout d'abord, et avec les autres ensuite, car non seulement il ne croit plus au pouvoir des mots mais encore il commence à douter de l'efficacité de la parole en situation de crise. En fait, le héros de ce récit est écrasé par le destin historique auquel il ne peut échapper, son être est profondément affecté, bouleversé par sa condition d'être colonisé qui subit l'Histoire sans y prendre part :

> La carence la plus grave subie par le colonisé est d'être placé hors de l'histoire et hors de la cité. La colonisation lui supprime toute part libre dans la guerre comme dans la paix, toute décision qui contribue au destin du monde et du sien, toute responsabilité historique et sociale[14].

Nous comprenons ainsi le profond trouble de Saïd quand il réalise qu'il n'est pas maître de son destin, que l'Histoire s'incruste dans sa vie privée et la bouleverse totalement, sans pour autant qu'il puisse réagir ou prendre la moindre initiative, car selon Memmi : « Le colonisé hésite, en effet, avant de reprendre son destin entre ses mains[15]. »

Saïd non seulement hésite par rapport au contexte historique dans la mesure où depuis le début du récit, il paraît anxieux, préoccupé par une décision difficile à prendre (s'engager ou pas dans le mouvement révolutionnaire car dans les deux cas

[13] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, op. cit,, p. 147.
[14] Albert Memmi, op. cit, p. 112
[15] Idem, p. 115

sa vie en serait bouleversée) mais encore, il ne réagit même pas devant la dégradation de sa situation personnelle. Cette attitude troublée et tourmentée se confirme en présence de Lucia qui comprend très vite que son ami est inquiet sans que ce dernier ne lui dise rien: « Saïd se taisait. » (p. 44)

Ce caractère silencieux se confirme lorsque Saïd revient chez ses parents pour assister aux derniers instants de sa grand-mère. Il garde une attitude silencieuse mais digne en présence de son cousin Idir : « Saïd et Idir se taisaient. » (p. 32), de même lorsqu'il rencontre sa cousine Malika qui se replie derrière un silence pesant : « cet homme silencieux ne pouvait supporter le silence des autres. » (p. 151) Et lorsque sa cousine lui avoue pudiquement l'amour qu'elle ressent à son égard depuis sa plus tendre enfance, profondément gêné, il ne lui dit rien : « Une éternité silencieuse s'écoula. » (p. 151-152)

De ce fait, Saïd apparaît comme un personnage problématique, dans la mesure où son intériorité, jusque-là calme et plus ou moins apaisée, se trouve désormais confrontée à un monde instable qui l'entoure. L'intrusion de l'Histoire dans sa vie (avec la rencontre de Ali et la dégradation prévisible de sa relation avec Lucia) finit par le plonger dans une angoisse indicible car il prend conscience de sa responsabilité personnelle par rapport à ce qu'il est (un être colonisé) et de la liberté qu'il doit arracher pour déterminer lui-même son devoir-être.

En effet, selon Sartre, « Chaque personne est un choix absolu de soi[16] », c'est-à-dire que l'homme se fixe son projet d'être, il n'est que le résultat de ses choix et se trouve donc responsable de ce qu'il est. Dès lors, Saïd est déchiré entre ce devoir-être qui le pousse à l'engagement révolutionnaire et cet être-au-monde qui le rebute face à l'action violente et de la guerre. C'est ce déchirement moral, ce dilemme existentiel qui le tourmente intérieurement sans qu'il ne puisse l'exprimer, « l'extérioriser » par la parole.

La fracture intérieure de Saïd est aussi profonde chez Salah, personnage de *L'élève et la leçon*, mais elle est exprimée autrement pour ce qui concerne ce dernier, en ce sens que ce personnage effectue un cheminement inverse par rapport à celui de Saïd qui se projette sur son « devoir-être »; Salah quant à lui réalise une prise de conscience à rebours, en d'autres termes, il se retourne sur son passé, il déroule le

[16] Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, (coll. Tel), 1943, éd. consultée Gallimard, 1993, p. 613

parchemin de sa vie pour y retrouver les failles, les fêlures, les ruptures et les blessures qui l'ont conduit à n'être plus (lui-même) et à se complaire dans une vie rangée loin des tumultes du monde, à se draper dans un voile de silence.

Nous pouvons, d'ores et déjà, remarquer une ressemblance, un parallélisme à établir entre Saïd et Salah, en ce sens que ces deux personnages se caractérisent par une formation et un métier scientifiques (Saïd est ingénieur tandis que Salah est médecin) ; l'un mène une vie plus ou moins tranquille en Algérie, l'autre choisit l'exil pour retrouver une vie calme ; enfin les deux prennent conscience de la nécessité de l'action, chacun à sa façon et selon ses possibilités (Saïd du fait de sa jeunesse s'engage directement dans le processus de libération tandis que Salah, freiné par son âge avancé, y participera de manière indirecte). Nous verrons plus loin l'importance des jonctions à faire entre ces deux personnages et des associations sémantiques possibles.

La parole aliénée est, d'emblée, exprimée dans *L'élève et la leçon* au moyen de la figure du silence ; un silence choisi et assumé par Salah. En effet, tout au long de ce récit, le dialogue est contourné, dévié par « l'inépuisable murmure[17] », « l'infini ressassement » et le monologue du personnage qui réagit intérieurement face à la logorrhée verbale de sa fille. Lorsque la nécessité du maintien de la communication entre sa fille et lui se fait sentir, il recourt aux gestes, aux expressions du visage ou au discours éloquent du regard. À titre d'exemple, lorsque Salah reçoit un appel téléphonique qui demande sa présence au chevet du Dr Coste, il quitte sa fille sans paroles : « Je fais un geste de main qui signifie : - Je m'excuse… Mais je n'ai rien dit, je n'ai rien prononcé. » (p. 14)

La posture prise par le narrateur-personnage, dès l'incipit, consistant à ne pas prendre la parole et à garder un silence attentif au discours de sa fille, est renforcée dans le récit par des phrases qui expriment son désir de parler mais son incapacité à le faire effectivement : « J'ai envie de dire […] Mais je ne le dirai pas. Je ne dirai rien. Ma pudeur n'aime pas ça. » (p.18), « À cet instant j'aimerais dire : - Parle-moi d'Algérie… » (p. 19).

Nous voyons comment Malek Haddad réussit, par une technique d'écriture dynamique de contournement et de déviation prenant diverses formes de communication non verbales, à maintenir le contact entre deux protagonistes qui

[17] Maurice Blanchot, *L'Amitié*, op. cit, p. 147.

s'expriment tous deux de manière différente, mais sans jamais communiquer ou échanger leur pensée au moyen de la parole, du moins, en ce qui concerne le personnage principal.

Salah ne cesse d'exprimer son approbation ou son désaccord vis-à-vis des propos de sa fille par les mouvements de sa tête : « Je fais non de la tête » (p. 27), « Quand j'ai hoché la tête tout à l'heure pour lui signifier que je me refusais « à faire partir » cet enfant elle a pâli […] », dans un autre passage : « Et je hoche la tête pour dire : oui. » (p. 65)

Lorsque le personnage est envahi par l'émotion à l'idée d'être grand-père et lorsqu'il réalise que finalement sa vie n'a pas été inutile puisqu'elle a engendré la vie, puisqu'il peut encore par son devoir-être transformer celle d'un autre en espoir, Salah ne peut exprimer sa pensée et ne la partage pas avec Fadila mais se retient, nous la dévoilant au moyen de « l'inépuisable murmure » de son monologue intérieur et du mode conditionnel : « S'il était un garçon, je dirais, écoute-moi, Fadila, écoute-moi bien, écoute-moi bien avec du bien dans un brin de tes cils bouclés. Je dirais, s'il était un garçon, je dirais, Fadila : je vois tous les volcans venir à la surface !... » (p. 27-28)

Nous voyons, à travers cet exemple, l'élaboration d'un discours de la pensée dans son émergence, dans l'instant de son jaillissement ; le ressassement désespéré des verbes « je dirais » et « écoute-moi » exprimant l'un, l'acte de parole, l'autre, l'écoute qui renvoie à cette difficulté éprouvée par le personnage dans l'échange dialoguée et traduit son mal-être intérieur, fissuré par des sentiments contradictoires : d'une part, le désir de parler, d'exprimer ses espoirs et d'autre part, l'impuissance de le faire.

Et lorsque Fadila insiste pour que son père lui parle, lui dise ne serait-ce qu'un mot, le narrateur lui répond intérieurement et explique que son silence est plus éloquent que tous les discours, que son visage est un livre ouvert :

> Mais parle, dis quelque chose… Le plus terrible, c'est que je te parle, Fadila, que je te réponds. Ah ! Si tu savais lire entre les lignes de mes silences, entre les lignes de mes rides, au manuscrit de mes cheveux. (p. 63)

Salah ne peut contenter sa fille et répondre à ses sollicitations car il est prisonnier dans son propre discours, il est ligoté par une parole mutilante qui l'empêche de s'ouvrir à l'autre, de dévoiler cette fragilité et cette fracture intérieure.

Il en est de même dans sa vie courante, Salah avoue que dans sa pratique professionnelle, il ne parle pas à ses patients, ne dialogue pas avec eux, n'a pas d'échanges avec les autres qui attendent d'un médecin qu'il apporte au malade une parole rassurante et des mots réconfortants :

> […] Je suis trop seul pour savoir écouter. Les évidences m'ennuient. C'est peut-être de la déformation professionnelle. Lorsque je me trouve en face d'un malade, je ne lui parle jamais. Je l'interroge. Ce n'est pas dialoguer. Et moins encore converser. (p. 41)

La parole professionnelle, commune, ennuie Salah, comme l'exprime cet extrait, autrement dit ce personnage n'aime pas utiliser des mots, simplement des mots qui n'ont aucune incidence sur la sensibilité poétique de l'être. Salah affirme qu'il ne parle jamais à un malade mais qu'il se contente de l'interroger, c'est-à-dire que le mot est réduit à sa fonctionnalité primaire, à son aspect usuel et usité et non pas à produire du sens, à échanger, encore moins à offrir du plaisir et de la jouissance à travers son élan poétique.

Salah choisit de se blottir dans les voiles du silence et de la nuit: « Je m'entoure de silence et de nuit. » (p. 53) et justifie son renoncement à la parole par des tentatives précédentes ayant lamentablement échouées, comme par exemple, lorsqu'il a essayé d'expliquer à sa femme l'échec de leur couple et de leur mariage :

> Autrefois déjà j'avais voulu, j'avais tenté d'expliquer cela à sa mère. Mais toujours la muraille se dressait. Toujours une muraille se dresse. […] Je n'ai pas décidé de faire le malheur de ma famille ou le mien. Je n'ai pas pu faire son bonheur, soit ! Je reste les mains vides. [...] Ma bonne volonté n'est pas à la mesure de mes moyens. (p. 97)

Cet extrait, montre à quel point le personnage éprouve les plus grandes difficultés dans l'expression verbale et l'ampleur de son impuissance à manipuler le langage pour se rapprocher des êtres. En fait, Salah estime qu'il n'a jamais réussi à extérioriser ses sentiments, à se faire comprendre au moyen de la parole jugée insuffisante, maladroite ou « inauthentique »; il pense que le langage s'est toujours dressé entre lui et les autres comme un mur, une « muraille», qu'il n'a jamais réussi à escalader ou à franchir pour aller à la rencontre de l'autre.

C'est la raison pour laquelle, Idir Salah n'est pas insensible au silence qui l'entoure, bien au contraire il s'y blottit comme pour se couper du monde, comme pour se murer dans la forteresse de sa solitude :

> Devant chez moi, passent les camions des routiers. Lorsque au bout du boulevard leurs lumières et leurs moteurs s'éteignent, la ville paraît soudainement plus petite, le silence plus grand, le ciel plus haut. (p. 66)

Le personnage est si imprégné de silence qu'il est sensible à ses différentes manifestations, à ses fluctuations au gré des changements d'humeur de sa fille et de ses propres réactions par rapport à cela. Ainsi, au moment où Fadila se tait par désespoir et accablée par le sentiment de malheur, il entrevoit la figure hostile et menaçante du silence car la situation réclame une position ferme de sa part, une attitude plus courageuse qui marquerait la fin du duel entre sa fille et lui, la fin d'une guerre sans nom et sans voix :

> Il y a un moment, malgré tout, le silence nous rapprochait. Maintenant il nous sépare, il nous éloigne, il nous situe aux antipodes. Il y a un moment, elle était mon adversaire. Maintenant, dans ses yeux, je la sens mon ennemie. Tout à l'heure le silence parlait pour ne rien dire. Maintenant le silence est aussi éloquent que celui qui précède un verdict, un diagnostic fatal. Tout à l'heure, en fin de compte, le silence était malheureux. Maintenant il est cruel. Maintenant il est durement inhumain. (p. 68)

Le silence se présente donc sous différentes figures et redevient apaisant dans le cimetière où se rend le héros pour l'enterrement de son ami le Dr Coste : « La paix de ces lieux me tranquillise. En un sens, rien n'est plus rassurant qu'un cimetière. Parce que les morts nous foutent la paix. […] Par ici, tout problème a l'ampleur du silence. » (p. 121)

Mais si le silence est l'allié de Salah dans le cimetière (lieu de la mort et de l'absence) dans la mesure où il l'enveloppe de sa tranquillité, la parole est considérée vaine et dérisoire dans les lieux de la socialité et de la vie. Le narrateur insiste sur l'inconsistance des mots dans des situations tristes et dramatiques et déclare refuser d'aller à la cérémonie de présentation des condoléances car il estime l'expression verbale inappropriée en de telles circonstances : « Je n'irai pas serrer des mains, passer en revue les témoins d'un destin et retrouver des mots qui sonnent aussi faux que le glas tout à l'heure dans le ciel aux yeux bleus. » (p. 121)

Par ailleurs, le silence décidé de Salah ne signifie pas qu'il refuse le dialogue avec sa fille, en ce sens qu'il ne cesse de revendiquer son désir de communiquer avec elle, mais au moyen d'un langage non-verbal. Cette stratégie discursive de mise en récit du silence, permet à Malek Haddad de faire ressortir les mécanismes de la

pensée du personnage enfermée en lui-même, qui ne peut malheureusement pas se déployer par la parole parlante. Cependant cette pensée cloisonnée, cloîtrée dans l'être de Salah n'est pas totalement fermée sur elle-même, dans la mesure où la parole de l'autre influence son cheminement intellectuel, déstabilise ses repères et l'amène à se dérouler et non pas à s'enrouler ou à se replier sur elle-même.

En effet, Idir Salah se raconte, s'auto-analyse, confie ses secrets (son seul et unique amour : Germaine), raconte son enfance, sa jeunesse et ses années d'études à Paris (payées grâce au sacrifice de son père qui a vendu des biens et des terres), son mariage avec Saadia, sa participation à la seconde guerre mondiale en tant que médecin, son amitié avec le Dr Coste, etc. En fait, Salah dresse le bilan de sa vie, déploie un discours sur lui-même, se pense comme objet et se remet en question.

Le silence apparent du personnage est plus bavard que le discours désespéré de sa fille ; mais ce bavardage solitaire permet à Salah de se rendre compte de ses limites en ce sens qu'il affirme ne pas pouvoir consoler, apaiser par des mots (ordinaires). Le narrateur considère que le langage est impuissant à exprimer les sentiments ou la pensée d'une personne, et cela, afin de justifier son renoncement à la parole atrophiée, d'autant plus que celle-ci ne fait que le renvoyer à sa solitude, comme nous le verrons dans le point suivant.

Le personnage de « l'auteur » lui aussi ne peut se résoudre à employer la parole commune, dans la mesure où c'est un personnage qui parle très peu, surtout après avoir vécu une expérience angoissante qui l'a enfoncée dans une solitude encore plus bouleversante.

En effet, « l'auteur » est malmené dans le seul lieu qui lui apportait plus ou moins du réconfort (le bistrot de Marcel) par des policiers qui procèdent à la vérification des papiers et qui le tutoient quand ils s'adressent à lui. Dès lors, « l'auteur » se sent profondément blessé, profondément heurté dans son être par l'attitude humiliante et méprisante des policiers et par la peur qu'il a ressentie comme un outrage : « Il ne faut pas tutoyer un homme. » (p. 22) ; « L'auteur a eu peur. On ne l'a pas respecté en lui faisant peur. On a profité de sa solitude. La peur, c'est pire que la grêle. Et l'auteur n'ajoute rien. » (p. 23)

Le tutoiement est considéré par le narrateur (qui nous introduit dans la pensée du personnage au moyen de la focalisation interne et nous la donne à voir) comme la suprême humiliation ressentie par « l'auteur » qui se sent brisé dans son être en tant qu'être humain, en tant que sujet ; détruit dans son intériorité par cette marque de

mépris et de racisme qui le réduit à l'état d'objet déshumanisé. Le silence dans lequel s'enferme « l'auteur » après cet incident, traduit son malaise et son mal-être engendrés par toutes ces émotions fortes. Il voudrait parler, expliquer ce qu'il ressent, confier son malheur à Marcel qui l'assaille de questions mais il réalise qu'il ne le peut pas.

Cette confrontation directe de « l'auteur » avec la situation de la guerre, ce premier rapport au réel est une expérience dramatique qui peut être considérée, d'un point de vue narratologique, comme un élément perturbateur dans la mesure où l'auteur « vivait à l'abri dans son roman », c'est-à-dire qu'il se réfugiait dans son travail d'écriture pour supporter le réel, mais dès lors que la réalité historique s'invite brutalement dans son univers, il en est bouleversé au point de se résoudre à se taire.

C'est pourquoi l'alcool l'aide « provisoirement » à prendre la parole pour raconter son roman mais il se rend compte aussitôt de l'inefficience de la parole et surtout de l'impossible appropriation de l'œuvre qui devient autonome et le réduit à un état d'extrême solitude : « C'est un poète, c'est un capitaine lorsqu'il parle de son livre […] Mais l'auteur ne peut parler de son livre […] l'auteur est seul. » (p. 46)

« L'auteur » est un poète lorsqu'il parle de son livre, nous dit le narrateur, autrement dit ce personnage est illuminé par la beauté poétique de son œuvre, or cette lumière n'est plus pour lui un éclat mais un aveuglement car dès lors que « l'auteur » a achevé son œuvre, elle ne lui appartient plus et ne peut donc plus l'éclairer de sa lumière ; elle l'expulse au contraire de cette sphère d'éclat et l'enfonce dans la nuit, dans l'obscurité de sa solitude. Cette solitude est intolérable parce qu'elle le paralyse dans un état d'angoisse et d'aphasie : « L'auteur voudrait répondre. Les mots sont trop nombreux. » (p. 50)

Le personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle* s'indigne au fond de lui contre l'indifférence et l'injustice qui pénalisent son peuple, c'est pourquoi il n'a pas grand-chose à dire en présence de Jean Duroc, de la femme de celui-ci Gisèle et de François Lisieux, son éditeur. Il éprouve les plus grandes difficultés à construire une phrase, non pas par incompétence linguistique mais du fait de sa gêne par rapport à la manipulation du langage; d'où le discours ironique du narrateur qui décrit le malaise éprouvé par l'auteur à l'égard des mots et relève la « pertinence » de son intervention verbale dans l'extrait suivant:

> Il dit « Ah ! bon ? » Quand il n'a rien à dire. Il admire les Français parce qu'ils savent parler. Ses cheveux longs qui bouclent sur le cou. Sa cravate

> en révolte. Son costume fatigué. L'auteur est ému et n'a qu'un souci : qu'on ne s'en aperçoive pas. Il allume une cigarette. Il sourit car une phrase va sortir de sa bouche malgré tout, une phrase qu'il a mis des siècles à élaborer, une phrase pour dire quelque chose enfin :
> – Pourquoi vous coiffez-vous de cette manière ?
> Ça c'est de la phrase ! (p. 75)

Le malaise de cet écrivain par rapport à la parole est souligné une nouvelle fois lorsqu'il est représenté en compagnie de Gisèle Duroc fascinée par son roman. Il ne lui parlera ni de son livre ni de sa carrière littéraire, encore moins de ses projets mais de son goût pour les vieux meubles par opposition aux meubles modernes. Ce qui commence à laisser apparaître chez lui une préférence pour le passé, un âge d'or où chaque chose était estimée à sa juste valeur.

> Avant on ne pouvait songer à la dislocation. Les meubles disaient l'amour craintif plus chaud, la porte d'une desserte qui grince. Ils étaient grands, ils existaient. […] Avant, on ne divorçait pas, on ne déménageait pas. Les meubles étaient plantés comme des noyers et comme des chênes. Ils étaient la forêt rassurante. Aujourd'hui on déboise. Aujourd'hui on disloque. Aujourd'hui on divorce. Aujourd'hui on déménage… (p. 82)

À travers ce discours direct du personnage transparaît sa vision du monde désabusée et dépitée entre une époque antérieure idéalisée et une époque actuelle catastrophique. « L'auteur » remarque, à travers l'image symbolique des vieux meubles, une véritable fracture qui sépare un avant et un maintenant, un passé rassurant parce qu'attaché aux valeurs de solidarité, de générosité et un « aujourd'hui », un présent désespérant pour l'humanité car il a enterré toutes les valeurs qui permettent de maintenir et de consolider les relations entre les hommes, en installant un nouveau mode de vie individuel, égoïste qui facilite la dislocation sociale.

« L'auteur » se détache de la réalité et plonge dans une rêverie profonde : « Puis son regard avait rejoint les forêts disparues » (p. 86) Il ne cesse de penser à son pays, même lorsqu'il aborde des sujets qui, à première vue, n'ont aucun lien avec sa patrie, il ne cesse d'y faire référence métaphoriquement. Les meubles anciens ne symbolisent-ils pas le passé, l'être des origines et le lieu du bonheur perdu, toute cette antériorité de l'être, rejetée, abolie au nom de valeurs nouvelles, modernes et « civilisatrices » ?

Lorsque « l'auteur » revient à sa chambre d'hôtel où il retrouve sa compagne Gerda endormie, il se sent profondément seul dans ce lieu de transit qui lui rappelle l'exil, dans cette chambre où « les meubles n'étaient ni modernes ni anciens. On avait trahi les forêts. Les arbres avaient dégénéré. » (p. 89) L'hôtel représente pour « l'auteur » le lieu du « neutre » (expression empruntée à Blanchot), lieu de l'absence et de l'inexistence, car il est assujetti au refus des « dualismes[18] » ou des « oppositions de contraires[19] », il n'est « ni moderne ni ancien» et « l'auteur » se sent d'autant plus troublé qu'il ne peut communiquer avec Gerda, car elle est allemande et ne maîtrise pas la langue française. Lorsqu'il lui raconte l'histoire de Yaminata et de Moulay, lorsqu'il lui confie le secret de son roman d'amour, il ne lit dans les yeux de la jeune allemande que l'incompréhension. « L'auteur » est triste et malheureux dans la chambre d'hôtel avec une femme qui ne comprend ni sa solitude ni sa douleur et encore moins la beauté de sa poésie.

Ainsi, l'expérience personnelle et dramatique de l'Histoire réduit « l'auteur » à sa condition d'« être » heurté et doublement seul : seul dans sa souffrance et son angoisse qui signent son éloignement des autres ; seul dans son impossibilité à se détacher de son œuvre qui le réduit au silence.

Khaled Ben Tobal, héros de *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, se mure lui aussi dans un mutisme profond et se réfugie comme les autres personnages dans les souvenirs du passé pour supporter le présent intolérable. En effet, le sentiment de désillusion et la susceptibilité de Khaled à l'égard des mots sont manifestes lorsqu'un journaliste le sollicite pour une interview. Le narrateur souligne que Khaled n'aime pas particulièrement cette catégorie professionnelle et le discours dévie, interrompt l'histoire au moyen de la description des lieux animés par la vie des gens ordinaires. La digression descriptive rappelle l'errance de la pensée de Khaled qui observe ce qui l'entoure au lieu de répondre aux questions gênantes du journaliste.

Il est intéressant et troublant à la fois de remarquer qu'à chacune des questions posées par le journaliste, le personnage de Khaled garde le silence. Cette technique d'écriture mise en place sous la forme de la digression joue un double rôle, permettant d'une part, d'occuper l'espace textuel par une parole commune qui remplace le silence verbal et laisse paraître toute sa vanité, tandis que d'autre part,

[18] Hugues Choplin, *Chercher en silence avec Maurice Blanchot : A partir de la pensée française* contemporaine, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13
[19] Idem.

elle réussit à exprimer le malaise ressenti par le personnage à travers la matérialisation (ou la concrétisation) de son silence par des mots renvoyant à l'errance de son esprit qui est « ailleurs ».

Ce procédé permet ainsi de nous introduire dans la pensée et les véritables préoccupations qui tracassent le personnage. Le silence est mis en mots dans l'espace textuel par l'observation du héros de tout ce qui l'entoure, des moindres mouvements des clients du café, des moindres gestes et paroles (l'horloge, les mouches, la patronne, le curé). Tout renvoie à la dimension simple de la vie ordinaire de laquelle semble exclu, banni le personnage qui n'apparaît pas dans son être-dans-le-monde mais est relégué au rang de spectateur, d'observateur, d'un simple regard.

En cela, Khaled (de même que les autres personnages principaux haddadiens) correspond au héros du récit poétique tel que décrit par J.Y. Tadié. En effet, le héros du récit poétique est représenté sous la forme de « débris du personnage de roman », autrement dit sur des fragments de représentation réaliste du personnage. La dislocation de ce dernier est retracée peu à peu à travers le récit. Le héros devient, selon Tadié, non plus « le pur lieu des passions, des impressions, des idées. » mais « il n'est plus qu'un vide empli par le monde, qu'un regard jeté sur un spectacle, que l'instrument d'une mise en question des apparences[20]. »

Devant l'étonnement du journaliste face au silence de l'écrivain, censé à ses yeux maîtriser l'art de l'éloquence, Khaled se justifie en prétextant avoir perdu la maîtrise de la parole verbale : « Mais, alors, pourquoi écrivez-vous ? - C'est très simple, parce que je ne sais plus parler… » (p. 38) Khaled avoue explicitement son incapacité discursive et déclare ne plus avoir la maîtrise de l'expression verbale, c'est-à-dire qu'en un sens, il refuse d'utiliser un langage « usuel », la parole « brute » mallarméenne, ressassée par tout le monde et n'appartenant à personne. Cette atrophie du langage semble paradoxale, contradictoire et déchirante pour un homme épris de poésie et de beauté des mots. Elle pourrait s'expliquer, néanmoins, par cette sacralisation du verbe poétique qui ne peut être à la portée de tous, c'est pourquoi Khaled choisit de se taire et de voyager dans l'univers des images poétiques à travers l'écriture.

En effet, plus le journaliste insiste et persiste à interroger Khaled, à lui poser des questions de plus en plus virulentes, plus ce dernier note les gestes les plus

[20] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 14

banals des clients qui entrent dans ce café ou simplement des objets inanimés. De l'observation du réel dans le lieu de l'Ici, le personnage semble se transporter, par l'errance de la rêverie, hors de cet espace clos et limité vers le lieu de l'imaginaire, lieu de l'Ailleurs inaccessible autrement. Dans ce lieu lointain et proche à la fois, dans ce lieu secret, lieu du silence, il revoit Ourida se promener dans la rue des Arabes. Khaled se libère de l'amertume de la réalité par son imaginaire ; son rapport au réel est rompu par ce voyage mental qui le conduit à voir des lieux autres, des visages qui n'appartiennent pas à son présent.

Car, sa relation amicale avec Simon s'effiloche au cours du récit, en d'autres termes le seul lien, le seul lieu de vie encore possible pour Khaled se transforme en lieu d'absence et de vide. En se coupant de la réalité par le mécanisme de la rêverie, Khaled opère une rupture avec son présent et avec son avenir. Il ne se sent plus en accord avec le monde, avec son environnement d'autant plus que ce n'est pas son environnement naturel, en ce sens qu'il évolue dans un pays étranger, dans une situation d'exil forcé l'entraînant dans un exil intérieur, dans le murmure incessant d'une parole aliénée et d'une solitude extrême.

I-1-3- Une longue nuit de solitude

Les héros des quatre romans de Malek Haddad souffrent d'un sentiment persistant de solitude qu'ils n'arrivent ni à accepter ni à exprimer, car il les enserre dans ce que nomme Blanchot le lieu du neutre (ou l'*autre* nuit), c'est-à-dire « ce qui se refuse *à la fois* à l'affirmation *et* à la négation. » selon Hugues Choplin[21]. En effet, les personnages de Haddad semblent dépossédés de leur être (ni vivants ni morts) et rejetés dans une zone de non-être, celle que Blanchot désigne par l'expression de l'*autre* nuit : « Mais cette *autre* nuit est la mort qu'on ne trouve pas, est l'oubli qui s'oublie, qui est, au sein de l'oubli, le souvenir sans repos[22]. » Nous verrons au cours du développement de ce point, l'ampleur de la solitude des héros haddadiens qui les repousse vers les rivages silencieux de cette *autre* nuit dont ils sont prisonniers.

Khaled Ben Tobal, à titre d'exemple, se sent de plus en plus coupé du reste du monde à mesure que sa relation avec Simon se dégrade et que le silence épistolaire de sa femme devient insupportable : « Khaled est sur l'autre rive. Il se sépare des autres. » (p. 37) Prenant de plus en plus conscience de son étrangeté, de son altérité

[21] Hugues Choplin, *op. cit.*, p. 12
[22] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 214

par rapport à la société française et par rapport à son propre ami d'enfance, Khaled se replie sur lui-même et s'installe dans un mutisme troublant: « La solitude est son royaume et le silence peu à peu deviendra son empire. » (p. 37)

Cette observation du narrateur à propos de l'être-au-monde de Khaled exprime la condition mentale de celui-ci, car ce personnage prend la mesure de sa solitude comparée métaphoriquement à un royaume ; en d'autres termes, à l'image d'un roi esseulé dans son territoire, Khaled est prisonnier dans l'enceinte de la solitude et du silence qui constitue pour lui le lieu du neutre, lieu de l'*autre* nuit.

La situation d'exil et le sentiment persistant de solitude sont représentés à travers les faits les plus divers et les plus simples qui donnent au récit un ancrage réaliste. En effet, Khaled souffre d'un mal de tête, une migraine qui l'oblige à décliner l'invitation de Simon, à rester seul dans une chambre d'hôtel silencieuse et inhospitalière et à penser à son pays. Cet espace lointain, absent et présent à la fois dans la mémoire de Khaled, lieu de « l'ailleurs » à travers lequel il imagine que son fils a la coqueluche, que sa femme pense à lui, que des hommes meurent en silence.

Le malaise moral se traduit également par des désagréments physiques dans la mesure où il a des insomnies récurrentes durant lesquelles il ne cesse de penser à Ourida qui devient le seul espoir auquel il continue de s'accrocher : « Surtout tenir le coup, c'est-à-dire s'organiser dans sa solitude, travailler, d'abord travailler. » (p. 46)

Le narrateur décrit le déchirement intérieur de Khaled, poursuivi par un sentiment d'inexistence et d'inefficience, en opposant à son état d'âme triste et sombre, troublé et inconstant, la relative sérénité qui règne sur le quai aux Fleurs et à Paris. Tout concourt, en effet, à enfoncer Khaled dans un état neurasthénique de profonde solitude. D'autant plus qu'il se sent exilé, étranger à cet univers, déraciné et rejeté dans cet espace dysphorique.

« L'auteur » également se sent envahir par une nuit de solitude infinie qui l'étouffe de toute part et d'où il ne peut s'extraire car elle est partout, autour de lui et avant tout, en lui-même : « la nuit dedans, la nuit dehors, la nuit partout. » (p. 48)

Dès le moment où « l'auteur » dépose son livre et se sépare de lui, il se sent profondément seul, perdu dans une ville parisienne pluvieuse, angoissante et monstrueuse dans la mesure où elle le plonge dans un sentiment d'exil meurtrissant, dans une sorte d'inexistence ; d'autant plus que le vide affectif ressenti par ce personnage accentue sa détresse et le conduit à réaliser l'impossibilité de la parole: « je suis un monologue » (p. 56) « L'auteur » pense que ses mots sont muets pour les

autres, restent enfermés en lui-même sans parvenir à s'affranchir de l'état de pensée à celui de parole parlante. « L'auteur » était un monologue. » (p. 57), affirme par la suite le narrateur comme pour insister sur l'idée de l'isolement du personnage reclus dans un discours solitaire, tourné vers lui-même et sur lui-même, piégé dans un mouvement circulaire d'où il ne peut s'élancer vers l'autre.

En un sens, « l'auteur » devient aphasique dans sa vie à mesure qu'il avance dans son travail d'écriture et de création. Son roman devient le lieu de son enfermement.

Le personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle* est, comme nous le voyons, malheureux dans son exil. Il ne supporte plus d'habiter dans des hôtels, de se lier avec des femmes de passage pour qui, il n'éprouve aucun sentiment, et pourtant sa vie se réduit à cette non-existence. Ce déchirement, cette contradiction intérieure le minent et lui font réaliser que cela ne peut durer, que le malheur est proche, inéluctable. C'est d'autant plus dramatique qu'à Paris, l'auteur sombre dans l'alcool et se sent peu à peu entraîné vers un état dégradé et dysphorique : « On rit dans le naufrage mais la galère a la vie longue. On ne sombre jamais d'un seul coup. » (p. 46).

Ce personnage ne se sent pas à sa place dans cette ville d'exil ; l'histoire qu'il raconte, celle du roman qu'il écrit, en même temps qu'elle découle de sa plume et s'enlise dans un drame funeste, semble entraîner sa propre vie vers une pente infernale dans la mesure où il se rend compte de *l'«* étrangeté », de l'intrusion impropre du mot gazelle dans ce lieu qu'est Paris. La place de la gazelle est, selon lui, dans le désert et sa condition première est la liberté et non pas les frontières d'un livre, d'un pays ou d'une langue : « Gazelle […] c'est un mot en exil. C'est un mot qui a froid. C'est un mot qui a faim. C'est un mot qui a mal au cœur.» (p. 46).

La gazelle est en fait l'image métaphorique de la liberté et donc du bonheur de vivre, mais tout comme la gazelle ne peut s'épanouir que dans le désert, son espace naturel, de même « l'auteur » ne peut qu'être malheureux en exil car il se sent absent, absent de lui-même et de sa propre vie. C'est pourquoi, ce malaise se manifeste sous la forme d'un sentiment de solitude persistant et dominant qui le rejette dans cette *autre* nuit où il s'oublie lui-même. Cette solitude obscure devient la principale caractéristique de ce personnage cerné par le désert sentimental, y compris, dans ce lieu paisible qu'est le bistrot de Maurice : « L'auteur est seul. Ce bar est un rafiot. Un petit rafiot. » (p. 47).

« L'auteur » se sent toujours absent même lorsqu'il est entouré d'amis ou de collègues. Ainsi, éprouve-t-il beaucoup de mal à tenir une conversation lorsqu'il est en compagnie de Jean Duroc et de son éditeur F. de Lisieux. Il voudrait partir, quitter l'endroit où il se trouve et s'éloigner de leurs mots : « Les mots sont froids. […] L'auteur voudrait bien s'en aller. » (p. 64), c'est-à-dire qu'il ressent une grande gêne au milieu de ces gens qui ne partagent ni sa culture ni sa langue et encore moins sa souffrance ou son désarroi; ce qui l'enfonce davantage dans sa solitude et son isolement : « Je rentre en résistance subjectivement. J'obéis certes, mais je boude, mais je boude… » (p. 66).

Le narrateur extradiégétique cède la parole au personnage qui monologue intérieurement et nous introduit dans son espace mental rempli de révolte sourde et de souffrance retenue. Ce procédé technique permet de mesurer l'ampleur de la solitude et de l'isolement du personnage en ce sens que loin d'extérioriser sa pensée, ou d'exprimer son être, il le met à l'écart et le pousse vers les limites de son absence, de sa non-existence emportée dans le tourbillon silencieux des points de suspension.

Le personnage « boude », c'est-à-dire qu'il s'enferme dans une réticence inexprimée et inexprimable, dans la mesure où le narrateur reprend en charge l'énonciation pour nous dévoiler l'état d'extrême solitude dans lequel se trouve « l'auteur » qui devient peu à peu un être asocial, un marginal qui ne voit plus qu'un fossé (représenté ici par le mot désert) entre lui et les autres, un lieu de détresse qui l'entraîne vers l'ivresse et vers le silence :

> Entre lui et les autres il y avait le désert, il y aurait toujours entre lui et les autres le désert. Le désert qui bien vite s'habilla en maison, en goudron, en poste de radio, en guerre, en peur, en chansons fracassées, en meubles modernes. Alors il inventa la gazelle. Il l'inventa pour les autres, c'est-à-dire pour lui. (p. 132).

Métaphore du sentiment de solitude qui le sépare des autres, le désert se manifeste aux yeux de « l'auteur » sous diverses formes (maison, goudron, poste de radio, guerre, chansons fracassées, meubles modernes) qui toutes l'éloignent des hommes et l'enfoncent dans son angoisse. La seule manière pour « l'auteur » d'y échapper est de se réfugier, aidé par l'alcool, dans l'imaginaire au moyen de l'écriture et de la création poétique, tout comme Khaled Ben Tobal qui ne trouve de salut que dans le travail littéraire.

La solitude apparaît dans *La dernière impression* à travers le parcours de Saïd qui évolue d'un lieu clos (son appartement individuel), réduit et solitaire à un lieu ouvert (villa), plus spacieux et surtout collectif (l'entourage familial). Cette progression spatiale permet au personnage d'avoir une vision plus globale de la situation historique et de sortir du cloisonnement (mental) purement individuel dans lequel il se trouvait auparavant. Cependant la mort de Lucia précipite les choses, dans la mesure où jusque-là, il prenait conscience graduellement de la nécessité de l'engagement politique ; la disparition tragique et absurde de Lucia, en dépit de toute la souffrance qu'elle engendre chez Saïd, le réveille de sa léthargie, lui permet de mesurer la gravité de la situation et de vivre une angoisse profonde dans la mesure où il se retrouve seul face à lui-même et à sa liberté de choisir sa vie.

Endeuillé, Saïd se rend en France pour présenter ses condoléances aux parents de Lucia. Évoluant dans l'espace français, se rendant dans le cimetière où est enterrée la femme aimée, il est envahi par un ensemble d'émotions confuses et troubles : culpabilité du fait d'être en vie alors que Lucia est morte, sentiment d'irréalité et de solitude dans un espace étranger. Cette errance de Saïd, aussi bien spatiale que psychologique renforce l'idée de dissolution, de dilution du personnage et de son être dans la « substance » de la matière historique. Le personnage est en effet comme assommé par son voyage sur les traces de Lucia, il ne sait plus quoi penser, quoi ressentir : « Il se demandait si en réalité il aimait Lucia, s'il l'aimait encore. » (p. 106).

En fait, sans le savoir, ce personnage effectue un pèlerinage sur les lieux de naissance et de mort de Lucia, réalisant le fossé qui sépare leurs deux mondes (paix, confort, sérénité dans l'espace français, violence, misère sociale, guerre dans l'espace algérien), et qui est à l'origine de cette guerre dramatique. Fossé que Saïd pensait combler en construisant entre les deux rives ennemies, le pont de l'amour. Rêve détruit et à jamais perdu pour Saïd qui promet de venger la mort de Lucia: « Mais, par la vertu de ton sommeil […] je veux te venger de cette guerre qui m'a enlevé la paix. » (p. 103). La figure de style de l'oxymore (guerre, paix) permet ici de mesurer l'étendue du conflit intérieur qui agite Saïd, déchiré entre son tempérament paisible et pacifique et la nécessité historique guerrière et épique.

Cette souffrance due à la perte de l'être aimé, aussi personnelle et subjective soit-elle, fonctionne comme un élément déclencheur d'une nouvelle quête du héros, qui met Saïd face à ses responsabilités historiques. Nous le voyons en effet basculer

d'une trajectoire purement personnelle au départ (amour) vers une destinée collective (reconquête de la liberté) dont le destinataire n'est plus lui tout seul mais l'ensemble de sa communauté.

En dépit du fait qu'il est seul au moment décisif du choix qu'il assume, il ne se sent cependant pas isolé dans la mesure où il sait qu'il partage les mêmes contraintes et les mêmes rêves que ses compatriotes. En somme, il est solitaire (dans sa prise de conscience) et solidaire (dans son engagement) : « Saïd était très seul mais il n'était pas isolé puisqu'il avait choisi. Il devinait les hommes comme il respirait le vent. Et c'était l'infini de tous les côtés. Ce n'était plus le vide. » (p. 128).

Nous voyons avec Saïd une autre forme de solitude, aussi angoissante que pour les autres personnages mais à l'effet opposé. Saïd porte le poids de cette solitude, comme le Hammel (qu'il aperçoit) porte son sac de blé sur son dos, avec beaucoup de détermination mais aussi avec clairvoyance quand il choisit d'en sortir. Qu'importe le poids de cette solitude pour Saïd, du moment qu'il se projette dans une action choisie individuellement, en toute conscience et assumée à l'effet de se réaliser et de se reconstruire un être libre.

Le personnage de *L'élève et la leçon* Salah dresse, quant à lui, le bilan de sa vie et se sent aigri, lassé, accablé par le sentiment de solitude : « Il est vieux, le médecin, il est aussi vieux que le père. (...) Je n'ai plus l'âge où l'on se fait de nouveaux amis. Seul, je suis seul, je suis tout seul. » (p. 96).

Le narrateur insiste au moyen de la répétition sur l'idée d'une solitude dominante, oppressante qui réduit son essence à cet état de non-être, de neutralité paralysante et ankylosante. Au fur et à mesure que nous avançons dans le récit, que le sens se construit pour le lecteur, le héros quant à lui se sent de plus en plus perdu, il considère que sa vie n'a pas de sens envahi par la fatigue de l'âge et la lassitude morale, désabusé depuis qu'il a perdu l'amour de Germaine et l'amitié rassurante du Dr Coste.

> Tout me paraît secondaire, relatif. Ce qu'on appelle l'égoïsme n'est bien souvent que la forme suprême du désintéressement. Mon indifférence est née de mon impuissance à vivre. […] Le silence est mon ami, la mort est mon amie. Je m'aperçois que je me suis ennuyé pendant plus d'un demi-siècle. (p. 97)

Le personnage semble se défaire de lui-même et rien ne peut plus le consoler de son deuil et de son amertume, d'autant plus qu'il établit un constat d'échec de sa

vie et réalise que sa vieillesse est liée désormais à trois éléments indissociables : la solitude, le silence et la nuit.

> Ce soir j'écoute ma fille. Je la regarde surtout. Je voudrais partager son désarroi. Je voudrais avoir son âge. J'ai l'âge de la nuit. Devant ma fille je suis en étroite contemplation de ma solitude. J'invente ma tendresse pour ne pas avoir trop froid. Je m'entoure de silence et de nuit. (p. 53)

Salah est donc un personnage piégé dans le drame de sa vie, dépossédé de son être qui flotte dans le lieu de l'*autre* nuit où il est sans consistance, sans existence et où il se défait en silence. Dès lors, s'installe autour de lui une atmosphère de non existence autour de Saïd qui se sent meurtri dans une solitude angoissante et froide, en proie à la dissolution dans le lieu du « neutre », intemporel et indéterminé. Sa solitude est spectacle et son silence se drape dans les voiles de la nuit.

I-1-4- Illusions perdues

Les personnages de Malek Haddad évoluent dans le récit de manière régressive. Au fur et à mesure que le récit se construit, ils perdent le sens de leur vie, voient leurs illusions s'éteindre les unes après les autres et finissent par se disloquer.

Saïd, à titre d'exemple, vit mal la disparition de Lucia et son voyage sur ses traces révèle son être décomposé et la perte de ses illusions perdues. Il est décrit au moyen d'expressions dévoilant une apparence flottante, fantomatique, qui exprime les impressions confuses et étranges qui l'assaillent :

> Il avait l'impression de promener sa carcasse dans une forêt étrange. Il ne comprenait plus les mots. Il ne comprenait plus les gens. Il savait seulement qu'une nuit noire entourait le monde, entourait les étoiles et lui-même. (p. 115)

Nous le retrouvons ainsi dans un bistrot, décrit minutieusement et de manière « réaliste » pour souligner sa perplexité face à la vie «normale» qu'il voit se dérouler devant ses yeux (un couple d'amoureux qui s'embrassent de manière impudique, un ivrogne ronfle, des serveurs et des clients équivoques) alors que lui se sent dans un autre monde, pris dans le vertige des mots: « Les mots, toujours les mots s'amusaient à danser dans la tête de Saïd. Les mots, les phrases, les idées. Les amoureux s'embrassaient. L'ivrogne ronflait. Toujours.» (p. 116)

La description réaliste de Haddad est une sorte de leurre, car l'espace physique décrit dissimule le véritable enjeu sémantique qui se joue dans l'espace mental du personnage : la vie « normale » semble loin de la réalité et de l'univers intérieurs de

Saïd, profondément troublés par le cours de l'Histoire : « Le protagoniste ne construit pas le monde, il le subit ; je ou il, là aussi, le héros est le même[23]. »

En effet, Saïd se rend compte qu'il n'est pas sujet de l'Histoire et mais objet passif qui contemple son cours et subit ses conséquences. Il sent qu'il ne peut plus avoir une vie ordinaire et maîtriser son destin. En observant celle des autres autour de lui, il se rend compte à quel point cette «vie banale et ordinaire» dans cet espace français est «décalée» et complètement aléatoire par rapport à l'enfer vécu en Algérie. Cette vie semble de plus en plus absurde. Le héros souffre de ce déchirement intérieur entre l'aspiration au bonheur d'une vie simple et le sentiment de culpabilité face au drame vécu par son pays. Toutefois, l'observation passive de la vie « ordinaire » des autres le remue et le perturbe profondément.

La rencontre d'un peintre dans un bar est l'une des rares scènes dialoguées où l'on voit Saïd plutôt écouter que parler ou répondre aux questions qui lui sont posées: « Saïd ne répondit pas» (p. 119) quand le peintre l'interrogea sur ses origines. Le silence de Saïd dissimule en fait une pensée bouillonnante, une réflexion personnelle anxieuse, soucieuse du bien-fondé de sa démarche mais qui ne franchit presque jamais le seuil de l'intellect pour basculer vers une expression verbale directe, et c'est la voix du narrateur (toujours lui) qui vient combler la parole absente du héros : « Je suis saoul » (p. 120), pensa Saïd. En réalité, il n'était pas saoul. Il avait atteint au contraire le summum de la lucidité. Il était à l'heure de pointe de sa compréhension. » (p. 120)

Le narrateur nous introduit dans la pensée de Saïd au moyen de la focalisation interne et du discours direct rapporté, puis il ajoute un commentaire qui fait apparaître son positionnement politique, clairement orienté dans le sens de l'Histoire algérienne, c'est à dire sa conviction de la nécessité de la lutte armée. Le discours très tranché et subjectif du narrateur brouille l'énonciation, dans la mesure où il se confond souvent avec le discours intérieur du personnage, d'où une confusion des voix narratives et un dialogisme énonciatif qui permet, d'une part, de voir la dualité psychologique qui anime l'univers mental du personnage ; d'autre part, d'observer la présence envahissante du narrateur qui réduit substantiellement l'épaisseur psychologique du personnage derrière sa voix despotique.

[23] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 18

Ainsi, lorsque le peintre interroge Saïd sur son activité sociale, celui-ci met du temps avant de lui rétorquer: « Dans la vie, qu'est-ce que je fais ? Je ne fais rien et ça m'emmerde. » (p. 120). C'est l'une des rares fois où Saïd formule expressément ses idées, expose ses interrogations et parle ouvertement de lui-même. Mais ce sont surtout les paroles incisives et tranchantes du peintre qui résonnent dans la conscience de Saïd et lui donnent un sentiment de culpabilité. Le peintre axe son discours sur l'indifférence et le désengagement des gens qui passent leur vie à observer la vie des autres :

> On regarde. On s'ennuie, on s'aveugle de toutes ces vérités qu'on emmagasine, qu'on ne modifie pas, qu'on n'embellit pas, qu'on ne transforme pas, qu'on ne dirige pas, qu'on ne met pas à la taille des hommes qui eux font quelque chose. (…) On triche, on passe sa vie à tricher. (…) On regarde, on écoute, on prend des notes qu'on conserve dans les yeux, dans les oreilles. On ne fait rien. C'est ce qu'on a de commun avec les morts, ne rien faire. (p. 122)

La lexie anaphorique « on » tonne comme un refrain ou un leitmotiv pour dénoncer au moyen du pronom impersonnel qui désigne tout le monde et personne à la fois, l'indifférence et l'individualisme d'une société repliée sur elle-même et figée dans ses certitudes et ses habitudes, refusant d'agir pour changer l'ordre établi. Et le peintre finit par conclure : « Ne rien faire, c'est ça le malheur. » (p. 122). Cette conversation provoque chez Saïd un malaise dû à la prise de conscience d'une vérité inéluctable, qui le concerne autant que les autres. Dès lors, le déclic s'opère en lui et sans réellement comprendre le processus déclenché depuis la mort de Lucia jusqu'aux propos du peintre, il se rend compte qu'il est en train de s'éloigner des hommes, de leur vie ordinaire pour s'engager dans quelque chose de plus grand : le combat pour la liberté.

> Puis, quand le bateau se mit à trembler comme une tentative nerveuse, comme une audace inquiète, Saïd comprit que ce n'était pas le bateau qui le séparait de ces millions de regards, que ce n'était pas le bateau qui l'éloignait de la Provence, mais que c'était lui qui s'en allait. (p. 123)

Nous voyons comment Saïd finit par se défaire du monde et de lui-même. En s'éloignant symboliquement des rives françaises sur un bateau, il s'éloigne de toutes ses illusions perdues et opère une rupture avec une part de son être, qui l'empêchait

d'agir et de prendre en main son destin. Ainsi, ce héros doit-il passer par cette phase de déconstruction afin de pouvoir se reconstruire et retrouver l'essence de son être.

Le processus de dislocation est tout aussi pénible pour Salah, personnage de *L'élève et la leçon*. En une nuit, toute sa vie, du moins l'idée qu'il s'en faisait, bascule avec la mort de son ami et la parole assassine de sa fille. Le silence qui caractérise les principaux moments d'action de ce roman, devient massif dans les dernières scènes, d'autant plus prégnant qu'elles représentent un instant chargé d'émotion et de tristesse pour le personnage.

Ainsi lorsqu'il se rend au domicile de son ami pour présenter ses condoléances à la veuve de celui-ci, le narrateur décrit une atmosphère lourde de silence et de gravité et de mutisme. Mme Coste ne trouve rien à dire, et lui-même se trouve maladroit dans ses gestes sous le coup d'une émotion pesante, handicapante :

> Le silence n'est pas troublé. (…) Mme Coste m'accueille au seuil de l'émotion qu'elle déguise. Grave, triste, avec une sorte de sérénité moulée dans la dignité. Apparemment, rien ne montre son émoi, son chagrin. Je me lève, lourd, penaud, et pénètre derrière elle dans un autre salon. Cette vieille horloge qui me reçoit ne s'arrêtera jamais et, à tout jamais, elle syncopera le silence d'une présence et d'une immortalité. La pénombre me pèse. Elle limite mes pensées. Je suis prisonnier de la pénombre. (p. 124)

La nuit dans cette scène devient un vide qui interdit la pensée. Le personnage se sent anéanti pas son obscurité qui le renvoie à sa propre obscurité intérieure. Cette scène dévoile une dernière fois l'aphasie dans laquelle se trouve le principal personnage qui n'arrive plus à exprimer ses émotions et à verbaliser ses sentiments. La mort de son ami est comme le signe précurseur de sa propre mort. Car lui-même sent qu'il n'a plus rien à attendre de la vie et qu'il n'a plus aucun rôle à jouer. Il se sent vidé de vie et englouti dans la pénombre.

Depuis le début du récit, le dévidement de sa parole intime est comme l'image d'un cœur qui se vide de son sang et qui se dessèche. L'image déclinante qu'il a donnée de lui se confirme dans les dernières lignes du roman à travers les paroles d'un narrateur fatigué de se raconter et de se parler comme à un spectre ou à une ombre fantomatique. D'où sa réplique finale qui n'est pas adressée à Fadila ou au narrataire mais à Omar, l'amant de sa fille qu'il invite à se joindre à lui. Salah décide

ainsi de rompre son silence et de se défaire de la pénombre pour entrer dans la lumière du jour.

Nous remarquons ainsi une ressemblance entre ce personnage et Saïd en ce sens que tous les deux ont dû procéder à une introspection douloureuse et à une rupture avec une part d'eux-mêmes pour pouvoir avancer. « L'auteur » et Khaled vont eux aussi se défaire de leurs illusions qu'ils voient s'écrouler les unes après les autres. Ils vont devoir se résoudre à accepter l'amitié brisée, l'amour trahi, l'angoisse triomphante.

« L'auteur » de *Je t'offrirai une gazelle* se promène, erre souvent la nuit dans Paris. Les lieux sont évoqués par les noms de rue, de grands noms d'hommes célèbres alors que lui est anonyme, sans identité, sans nom. Désormais rien ne le rassure plus ou ne le réconforte ; le cadeau que lui a offert Gerda est donné à un enfant rencontré dans le Luxembourg ; il assiste à la mort tragique d'un pigeon et il en est bouleversé. Le narrateur commente la scène en y installant une atmosphère dysphorique, annonce du malheur à venir.

Et le malheur arrive très vite, puisque l'auteur annonce à Gerda leur séparation définitive : « Dans ces histoires-là, il n'y a que les points de suspension qui ont quelque chose à dire. » (p. 106) « L'auteur » se retrouve ainsi complètement seul, cette fois, et il en souffre profondément ; les points de suspension marquent les vides de sa vie et la solitude qui l'envahit. La dégradation prévisible à travers des indices annonciateurs se confirme par la représentation du personnage principal dans des situations de plus en plus problématiques. Malheureux, mélancolique et amer, il boit jusqu'à l'ivresse dans le bar de Maurice, inquiet, quant à lui, par la déchéance progressive de l'homme qu'il admire : « L'auteur ivre mort s'endormit près de la boutique d'un naturaliste. Dans la vitrine, une gazelle empaillée regardait la nuit, très étonnée, qu'elle fût si noire. » (p. 151)

La nuit très noire n'indique-t-elle pas le malheur proche et la dégradation de plus en plus visible de la situation de « l'auteur » ? Celui-ci complètement ivre ne fait même pas attention aux paroles de Maurice qui l'informe de la visite de Gisèle ; il n'est plus là : « L'auteur n'écoutait pas. L'auteur n'écoutait rien. » (p. 125)

Nous remarquons que ce personnage souffre des liens affectifs qui se brisent et le font évoluer dans le récit vers une situation de plus en plus solitaire. Il s'éloigne des gens qui l'aiment, les uns après les autres (Gerda, l'Ami, Gisèle) ; se sentant incompris, ne pouvant exprimer ses émotions, il préfère s'isoler et se murer dans le

silence. Car lorsqu'il tente de convaincre Gisèle de l'impossibilité de leur amour, ses mots sont maladroits, vifs et durs, il ne sait pas ordonner son discours avec modération. Ses mots sont blessants car il dit ce qu'il pense sans détour et le pouvoir des mots est anéantissant pour cette femme qui l'aime : « Vous étouffiez au-dedans, vous étouffiez à l'intérieur. Vous connaissiez l'appartement, vous le connaissiez trop. Il vous ennuyait. C'est par l'ennui que commence la révolte. » (p. 148).

Le personnage principal s'enlise dans un processus de dégradation irréversible, tourmenté lorsqu'il voit une vieille dame faire ses courses et s'inquiéter de la cherté de son roman comparativement au prix d'une côtelette ou d'une poire. L'auteur en est profondément bouleversé. Cet événement apparemment mineur va déclencher un processus de remise en question fondamental qui entraîne le héros vers le retrait de son livre. Dégradation accélérée par d'autres faits dont l'accumulation progressive déterminera la décision finale de l'auteur. Celui-ci est, à titre d'exemple, révulsé par les commentaires des amis de Lisieux qui n'ont rien compris à son livre. En outre, la critique virulente de son « Ami » est encore plus douloureuse pour lui, déterminant son choix ultime de vouer son livre au silence. Effondré, « l'auteur » a le sentiment étrange de ne plus connaître cet ami :

> À quoi bon raconter ! Pourtant c'est mon ami, je savais tout de lui. Je lui disais les vers que je ne voulais pas publier. Il connaissait mon rêve. Lui seul savait l'exacte signification de mes sourires […] Nous avions fredonné les mêmes chansonnettes. Je chantais plus juste que lui, mais lui connaissait mieux les paroles que moi. C'était mon ami, attentif et savant. À quoi bon raconter ? L'amitié est un privilège de temps de paix. (p. 142)

La déception de « l'auteur » est d'autant plus amère qu'il ne comprend pas les reproches de son ami jugeant son œuvre inutile et sans efficacité dans un moment historique qui réclame selon lui, l'action. « L'auteur » a le sentiment d'être trahi dans sa sensibilité poétique par cet ami qui partageait tout avec lui et qui, surtout, comprenait son « être » d'écriture : « L'auteur n'a pas reconnu son frère, celui qu'il appelait l'Ami et qui maintenant s'appelle d'un autre nom. » (p. 141)

L'Histoire brise les relations et les sentiments humains. Amitié, amour, tout est balayé par le courant dévastateur du flux historique : « l'amitié est un privilège de temps de paix. » (p. 142). D'où la désillusion de « l'auteur », sa rupture avec le monde, son refus de publier son livre, mais, pour autant, il ne renonce pas à la lumière de la parole poétique puisqu'il la garde en lui.

Dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, la relation amicale de Simon et de Khaled se dégrade peu à peu, dès que Simon commence à avoir des soupçons et devient jaloux de sa femme. Dès lors, Khaled se sent comme agressé par cette suspicion injustifiée venant de la part de son meilleur ami. C'est la raison pour laquelle il exprime son amertume à l'idée de devoir justifier son intrusion dans l'univers familial de son ami : « Je viens te voir, Quai aux Fleurs, une ou deux fois par semaine et je viens voir le lycée de Constantine… » (p. 49). En fait, la maison de son ami, son amitié même, est le lieu du souvenir, le lieu du séjour heureux dans la mesure où Khaled revoit son enfance et son lieu d'origine à travers la figure de l'ami.

Se sentant de plus en plus acculé à une solitude forcée, Khaled se cramponne à son roman comme un naufragé à un morceau d'épave dans une mer déchaînée. Son travail devient une bouée de sauvetage, une bouffée d'oxygène dans un environnement trouble et malsain. Khaled réalise que pour rester lui-même, pour continuer à espérer et à vivre, il ne doit son salut qu'à l'élaboration sincère de son œuvre.

Mais il se sent de plus en plus seul et triste dans son exil, d'autant plus qu'il est harcelé par les avances de Monique, lui qui ne pense qu'à Ourida. Tout devient confus dans son esprit ; il commence à douter de lui-même en dépit de l'avancement de son roman et, peu à peu, se met à boire de manière régulière. Seul l'alcool apaise ses doutes, calme sa douleur et lui apporte un peu de réconfort car il « ressemblait à sa solitude ».

Dès lors, Khaled a un rapport de plus en plus problématique et complexe avec le réel. Ainsi, lorsque Simon l'appelle pour avoir de ses nouvelles, Khaled se tait et ne lui répond pas car pendant un moment il « décroche » de la réalité et s'engloutit dans la rêverie et les souvenirs du passé qui lui rappellent ses enfants et ses jeux avec Simon. Le silence de Khaled est de cette manière matérialisé par le récit de la rêverie et les points de suspension qui ponctuent leur « communication ».

En outre, si le silence devient le lieu de refuge et de repli de Khaled, le silence épistolaire d'Ourida, devient source de tourmente et d'angoisse. Pourtant, le héros lui-même reconnaît qu'il n'écrit pas, tout en s'interrogeant sur son droit d'écrire au moment où dans son pays : « Chaque jour est plus dramatique. Un tel est mort, un tel est torturé… » (p. 40)

Déçu par tout ce qui lui arrive, amer et aigri, le héros de ce roman se sent vieillir par tous les malheurs de sa vie. Khaled se sent d'autant plus triste qu'il réalise

que l'amitié avec Simon est définitivement brisée : « L'amitié venait de partir. » (p. 73-74). Leur relation se termine dans une atmosphère pesante et silencieuse où chacun mesure l'énorme gâchis, l'injuste sort qui s'abat sur une si belle amitié : « Le silence qui suivit fut pareil à celui des forêts. » (p. 74)

Khaled rend visite une dernière fois à Simon pour lui faire ses adieux qui se déroulent dans une atmosphère sereine. Il essaie sur le mode de la plaisanterie d'avoir une attitude joviale pour contenir sa sensibilité. La situation est particulièrement émouvante, elle le devient de manière plus intense au moment des adieux de la petite Nicole, la fille de Simon; l'innocence de l'enfant trouble tout le monde et laisse planer un silence de plus en plus gêné : « Le silence qui suivit fut plus lourd, plus pénible, plus grand que celui des forêts. » (p. 80) Le malaise et l'émotion des personnages sont à leur comble, n'appelant que le silence dans un état de nature, dans une forêt sans hommes.

Les derniers instants passés au sein de la famille de Simon sont vécus intensément par Khaled parce qu'il comprend que c'est la fin de leur amitié et qu'il ne revivra plus cette intimité avec son ami. Il comprend qu'une page de sa vie est en train d'être définitivement tournée : « Simon buvait son cognac, Khaled son émotion. » (p. 81)

Le sentiment de solitude, l'amitié rompue, l'amour perdu d'Ourida brisent l'élan poétique de Khaled, réduisent ses espoirs à néant et enserrent son être dans un lieu du neutre, un lieu de non-vie et de non-mort. Un lieu de non-être.

I-2- La parole parlante

Les personnages de Malek Haddad, comme nous venons de le voir, sont problématiques parce qu'ils ont un rapport complexe avec le monde et avec l'Histoire, et qu'ils n'arrivent pas à accomplir les possibilités de leur être, ce qui les accule au repli sur eux-mêmes, à l'enfermement intérieur, à la fuite de la confrontation avec l'extérieur, sans pour autant trouver un réconfort. Cette attitude défensive leur permet toutefois de ne pas sombrer totalement dans le désespoir et de sauvegarder une part d'eux-mêmes, en protégeant leur conception de l'amour et de l'amitié et en recourant au souvenir, à la rêverie ou à l'écriture comme tremplin d'une parole « authentique », une parole parlante (essentielle pour Mallarmé et poétique pour Blanchot), que Heidegger définit ainsi:

> La parole est parlante. Cela veut dire aussi et d'abord : la parole parle. […] Le parler nomme […] Nommer, ce n'est pas distribuer des qualificatifs, employer des mots. Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel. L'appel rend ce qu'il appelle plus proche [24].

La parole possèderait ainsi son « parler » qui est un mouvement de déploiement se manifestant par un appel ; mais cet appel ne peut se réaliser qu'en nommant les choses, ce qui revient à dire qu'appeler les choses et les êtres par leur nom, c'est les inviter à exister, à venir tout près de nous.

L'univers des personnages de Malek Haddad n'est pas fait que de solitude et de parole muette. Heureusement, l'amour et l'amitié y sont présents comme nous allons le voir à présent. Ce sont les seuls liens affectifs, en dehors des lieux de l'imaginaire (rêverie et souvenir), qui permettent aux personnages de sentir un bien-être et un certain « calme » (expression de Blanchot) dans un lieu où le déploiement de la parole parlante les transporte et leur permet d'élire séjour.

I-2-1- L'amour

Le sentiment de l'amour est omniprésent dans les quatre romans de Malek Haddad. Il se présente sous la forme d'un sentiment absolu et idéal qui permet aux personnages de transcender leur angoisse du néant auquel leur vie les condamne. Tant qu'ils ressentent son effet, ils peuvent maîtriser leur peur et calmer leur inquiétude, mais dès lors que l'amour leur fait faux bond, ils sont désemparés et ne savent plus que faire de leur vie, ils deviennent noctambules et vivent (sans vivre) dans l'obscurité d'une nuit angoissante, dans l'aveuglement et le silence effrayant de l'*autre* nuit.

Clarté du jour qui guide leurs pas et illumine leurs regards, l'amour occupe une place de choix dans leur vie, permet la traversée de leur être vers le lieu du séjour de la parole parlante. Pour Saïd, par exemple, le moment amoureux ne finira jamais grâce à la mémoire.

> Il neige, il neige encore. Treize heures, seulement treize heures. Lucia dans sa robe de gros tweed est très jolie. Lucia s'en va demain. Demain elle quittera l'Algérie. Mais d'ici demain il y a des heures et des minutes, il y a des secondes et puis toute l'éternité qu'on vole à l'infini. Vous

[24] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Verlag Günter Neske, Pfullingen, R.F.A., 1959, Gallimard, (coll. Tel), 1976, p. 22

> savez bien tous ces siècles, tous ces mille millénaires quand on se dit : Bah ! Demain il fera jour. […] De toutes manières, ce moment ne finira jamais puisque Lucia s'en va demain. (p. 73)

Nous assistons ici à la dernière rencontre de Saïd et de Lucia, celle où ils s'aiment pour la dernière fois avant le départ de la jeune femme vers la France. Le poète entame le décompte du temps qui reste avant la séparation, et comme pour le retenir et le combler, il laisse son esprit s'envoler dans le rêve et l'élan lyrique, tandis qu'au dehors, en un mouvement inverse, la neige tombe en flocons onctueux et lents. Paix et silence. Le moment s'étire et s'éternise dans chacune des secondes qui ne doivent pas être gaspillées:

> Le temps n'a plus de frontières.
> Stop !
> Le temps s'est figé. (p. 73-74)

La fragmentation du texte haddadien signale l'intensité d'une émotion fulgurante qui se fige dans l'instantané de son éruption, dans la mémoire qui la retient et la fait durer indéfiniment, une seconde se chiffrant en un millier d'années : « Une seconde et une seconde, ça fait mille ans de souvenirs. » (p. 74) De la même manière, les souvenirs et les images affluent, se mêlent pour confirmer la victoire sur le temps :

> Le regard de Saïd qui s'en allait bien plus loin qu'une pensée racontait tout cela. Il disait cette nuit du neuf septembre d'il y a cent mille ans, cette lune, irréelle de promiscuité, qui dansait sur les chênes-lièges de Texenna comme une balle de celluloïd sur un jet d'eau illuminé. Il disait les yeux graves et humides de Lucia racontant des musiques sur un fond de promesses qui montaient de la mer. […] C'était un neuf septembre parmi d'autres neuf septembre, avec un Saïd étonné comme un homme heureux […] C'était un neuf septembre avec une Lucia et un Saïd qui s'embrassèrent longtemps… (p. 49)

Miracle de l'amour et de l'accomplissement de deux êtres confondus dans la parole poétique insoucieuse du temps qui passe, creuset d'une existence pérenne.

Dans *L'élève et la leçon*, Salah évoque son seul et unique amour avec une tonalité nostalgique faite de regrets et d'un sentiment d'échec. Il raconte de manière pudique son histoire avec Germaine qu'il a aimée passionnément mais qui s'est mariée avec un autre. Salah confie sa douleur et sa blessure et avoue qu'il ne peut se résoudre à oublier ce premier amour : « L'avenir n'est plus dans mes yeux. Pourtant,

ces yeux, qu'on y creuse, qu'on les arrache, on y trouvera Germaine. En haut, en bas, partout Germaine. » (p. 75)

Salah est envahi d'émotions lorsqu'il évoque ses souvenirs, notamment ceux liés à Germaine, et si tout au long du récit il adopte la posture du silence, il ne peut s'empêcher de rappeler les paroles prononcées au moment où il prend son courage à deux mains pour la demander en mariage : « Germaine, voyez-vous, le ciel chez moi est encore plus bleu que celui de Provence. Vous le connaîtrez quand vous serez ma femme. » (p. 76)

Pour la première fois, nous entendons Salah exprimer sa pensée à voix haute. Le silence est brisé pour exprimer le bonheur, la plénitude de l'être qui cisèle les mots à la mesure de ce qu'il ressent :

> Vous savez, Germaine, ces étoiles que vous voyez, on les voit par chez moi. Quand vous viendrez chez moi elles vous raconteront le temps des vendanges. Alors nous nous souviendrons de ce puits. Ce puits, Germaine, sera notre premier témoin de mariage. (p. 78-79)

Le narrateur semble transporté dans ces souvenirs qui lui rappellent le lien particulier qu'il entretenait avec les mots lorsque ceux-ci étaient en harmonie avec son être, c'est pourquoi il les choisit un à un et les fait résonner dans le silence de sa mémoire. La pudeur s'envole et laisse place à la vénération métaphysique :

> Germaine était mon Dieu, mon bon Dieu. Je l'ai priée comme on prie, je lui ai parlé avec chacun de mes silences, chacun de mes regards. Une sorte de panthéisme primaire me faisait donner à Germaine les attributs de l'infini… Germaine n'est pas seulement la femme que j'ai aimée, que j'aime encore – ne soufflons pas sur les braises – Germaine c'était d'abord, c'était surtout une envie de vivre. Avoir envie de vivre c'est presque communier. (p. 98)

Représenté à travers la figure absente de Germaine, l'amour est idéalisé par Salah, qui lui donne la valeur d'un sacerdoce et la force d'une envie de vivre à l'infini. Convoqué par son amour, il trouve une puissance d'appel magique qui fait revenir Germaine du passé, la rend présente ici et maintenant : « Germaine s'approche de la nuit. Elle soulève le couvercle du ciel. Elle rentre chez moi. » (p. 107)

Le narrateur estime que son amour possède une dimension infinie qui lui permet de transcender celle du temps : « Mon amour est la négation du temps. »

(p.106). Salah avoue que Germaine est pour lui au-delà de tout et qu'il n'a commencé à se sentir vivre qu'au moment où cet amour est né. Il relie même son existence à celle de cet amour, en d'autres termes, Salah pense qu'il n'existe que parce qu'il aime Germaine, que son essence est déterminée par l'existence de cet amour :

> Ce qu'il me reste à vivre appartient à Germaine. Le petit matin peut tricoter son amertume. J'aime Germaine. La guerre, la paix, le bon Dieu ou le diable j'aime Germaine. L'automne, le printemps, j'aime Germaine. Lorsque j'avais six mois, j'aimais Germaine. Je n'étais pas encore né que je l'aimais. J'existe depuis que je l'aime. (p. 111)

La poésie valse au rythme d'un refrain, Germaine, modulé de manière incantatoire, renforcé par la répétition anaphorique du verbe aimer (« j'aime, j'aimais, je l'aimais, je l'aime »), par l'assonance de la lettre « m » résonnant dans « Germaine » et « amour ». Le texte danse avec les mots qui s'amusent à répéter la même idée, à s'abreuver à la source euphorique de l'amour.

Le narrateur explique enfin pourquoi il n'a jamais cherché à revendiquer la liberté de son pays, la liberté de son être, estimant que la liberté n'a aucune saveur si elle ne s'épanouit dans la fulgurance de son amour : « La liberté n'est rien sans mon amour. » (p. 106)

Nous remarquons que cette observation du narrateur est d'une importance capitale pour comprendre le geste final de Khaled ben Tobal, et nous rappeler que les textes de Malek Haddad se parlent et se complètent sémantiquement. Les personnages font face à des situations différentes mais ils portent tous en eux la même fracture et la même angoisse face à leur liberté d' « être-dans-le-monde ». C'est ce que nous verrons plus précisément dans le point suivant qui abordera la question de l'engagement.

Restons, pour l'instant, concentrés sur le sentiment amoureux, notamment la forme de son expression dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*.

Khaled aime intensément sa femme Ourida, laissée au pays natal. Il ne supporte son présent qu'en nourrissant au fond de lui l'assurance d'un amour idéalisé, exprimé toutefois à travers les images simples de scènes ordinaires, mais ô combien précieuses dans la situation de solitude et d'exil.

> L'amour a du génie. Il dit des mots de basilic. Il dit : Mourad tousse moins ce soir. Il dit les mots de la maison. Il dit : je crois que j'ai bien

> dégraissé ton costume. Il dit surtout : Détends-toi, Khaled di-a-li. Et quand l'amour parle en arabe, on pourrait croire qu'il se surpasse. Ourida c'était la femme, c'était sa femme. Elle respectait la chanson. Elle avait les audaces de la patience. (p. 31).

Le narrateur évoque ainsi des scènes familières de la vie antérieure de Khaled, pour montrer l'attachement de ce personnage à ses souvenirs et l'espoir qu'il place tout entier dans l'amour d'Ourida : « Cet amour était grave, était décidé, était vainqueur comme la guerre, et comme la guerre il voulait la paix… » (p. 32). Le narrateur considère en effet, que l'amour ne peut s'épanouir pleinement qu'en temps de paix, et cela d'autant plus que l'amour de Khaled est contrarié par les événements de la guerre, l'évolution d'une Histoire qui bouleverse sa vie. Dans son désert de souffrance et de solitude, seule l'image d'Ourida le console de son mal-être : « Mais l'amour d'Ourida revient. Il le rassure, le réconforte. » (p. 34).

Le silence de sa femme est pesant, mais Khaled surmonte l'épreuve en investissant dans l'espoir, dans une justification bâtie autour de l'image d'une Ourida courageuse, qui serait montée au maquis pour partager avec lui le même rêve de liberté, tous les deux, amoureux, engagés dans un même combat : « Et Khaled Ben Tobal commence son roman. Il n'a jamais douté de l'amour. De cet amour qu'il offre, de son amour qu'on lui apprend.» (p. 41).

Khaled ne peut douter un seul instant de la sincérité de l'amour d'Ourida en dépit de son silence, c'est pourquoi, il va investir tout son espoir dans l'image romancée de cet amour, image construite au moyen de son imagination :

> Lorsque le sommeil le fuyait, Khaled imaginait Ourida dans sa nouvelle vie. Il rêvait éveillé parmi les épopées. Ce n'était qu'héroïsme et tendresse. Par les montagnes bleues qui gardent leur secret, jalouses de leur suprématie, conscientes de leur hauteur, il devinait sa femme soignant des blessés, consolant des agonisants. Il priait pour elle et pour ses compagnons. Il priait surtout pour elle. (p. 46).

Dès lors, Khaled commence à se détacher de la réalité, de plus en plus insupportable, intolérable, en s'investissant entièrement dans son roman où il ne « romance que sa vie ». Il commence à tourner en rond autour de l'image d'Ourida-patrie comme ses mots qui restent sans voix et tournent en rond autour du silence de la femme absente. Il se réfugie dans cet amour silencieux qui ne peut être, à ses yeux,

que sublime : « Et puis l'amour a besoin de talent, et puis seul le silence a du talent. » (p. 49)

Khaled considère sa femme comme l'incarnation de la patrie, il associe Ourida au destin de son pays et ne la voit plus qu'à travers la figure de l'amour sacralisé et du lieu de son origine :

> Et le pays, c'est le passé, c'est d'abord le passé. […] Mais c'est d'abord Ourida dans les bras de mes regards, dans les bras de ma confiance, dans mes bras pour dessiner au ciel sa silhouette de légende et ma tendresse de tous les jours. Dans la merveilleuse sagesse du malheur, devant Dieu et devant les hommes, ma patrie devenait la promesse des forêts bienheureuses, des sables assoupis, des montagnes honorables et des gamins qui jouent aux osselets dans la rue des Arabes… (p. 72)

Le narrateur nous donne à entendre le murmure silencieux de la pensée se déployant dans la beauté et l'authenticité de la « parole parlante » qui permet à Khaled de se reposer dans le lieu de son séjour. Seul, l'amour semble triompher sur les hauteurs de Constantine, mais durera-t-il suffisamment pour permettre l'espoir ? Le narrateur affirme que l'amour seul pouvait séjourner dans le ciel de la ville natale de son personnage : « Mais là-haut, tout là-haut, l'amour avait raison. » (p. 50). Le narrateur semble s'associer à la foi du personnage en l'amour, malgré toutes les contraintes et tous les obstacles qui se dressent devant lui.

Pour Khaled, les mots ordinaires, les mots qui expriment la douleur et la souffrance deviennent un non-sens. Seuls semblent être ses alliés les mots qui disent l'amour et la poésie heureuse:

> Tous ces mots inventés pour qu'ils disent la musique, pour toi Ourida, de la neige gentille, de la neige amoureuse et tiède aux alentours de nos étreintes… Tous ces mots que tu savais, tu étais à la fois ma source et mon écho. (p. 118)

Khaled n'imagine pas pouvoir continuer à écrire sans sa Muse, Ourida, qui était la source de son inspiration et le retentissement de son écho ; il considère que toute sa poésie lui était destinée. Comment continuer à croire encore en ces mots quand l'amour avait été trahi, dévasté par l'angoisse, anéanti lorsqu'il apprend la mort tragique de sa femme en compagnie d'un militaire français.

Le texte se morcelle en fragments épars au fur et à mesure qu'il arrive à son terme, la voix narrative cède sa place à celle de Khaled qui bascule du pronom

personnel « je » au « tu » dans un ballet incessant qui traduit le trouble de ses émotions et la confusion de ses idées. Khaled est effondré lorsqu'il apprend la trahison de sa femme; il condamne son attitude car il estime qu'elle n'a pas trahi uniquement l'amour, mais également l'honneur et la liberté auxquels il aspirait. En dépit de tout, Khaled ne peut s'empêcher de convoquer le passé pour y élire séjour, y déployer la parole poétique et y recueillir le silence apaisant :

> J'avais appris l'amour aux façons d'innocence. Tellement mes chansons ressemblaient à mes vœux, tellement j'écrivais sur ta robe ma passion, ma confiance, mon désir. C'était le vrai poème. (p. 123)

Ainsi se révèle la foi de Khaled en l'amour idéal qui ne peut être qu'expression poétique authentique.

Autant dans ce roman l'amour du personnage principal est scandé de multiples façons à travers la répétition du prénom de l'être aimé « Ourida », autant dans *Je t'offrirai une gazelle*, le personnage est discret lorsqu'il s'agit de parler de son propre amour, une femme qui porte le même prénom que la femme de Khaled, une autre « Ourida » mais celle-ci est absente du récit, grande figue du silence.

En effet, « l'auteur » déploie tout son art dans l'élaboration de son roman et le récit de légende de Yaminata et de Moulay, les héros malheureux d'un amour tragique. Les rencontres secrètes de ces deux protagonistes et les péripéties de leur aventure sont l'occasion pour l'auteur de libérer son imaginaire et d'y puiser des images poétiques d'une beauté saisissante : « Puis elle a dit à l'instant du miracle : Je t'aime. En arabe, c'est un verbe qui dépasse l'idée. » (p. 140).

« L'auteur » dévoile sa conception de l'amour idéal en lui donnant la dimension d'un miracle, c'est-à-dire un phénomène qui dépasse l'entendement et transcende l'être hors de lui, dans le lieu de la parole pure ; l'amour décrit est d'une beauté ineffable :

> Il faut attendre que les tourterelles cessent de roucouler pour s'endormir dans écailles chaudes des palmiers. Il ne faut pas parler puisque l'idée ne trouve pas ses mots et qu'elle peut très bien s'en passer. Les grenouilles, dans la guelta, parleront pour l'idée qui fait rougir le front de Moulay. Les seguiates se raconteront une histoire de source, le froissement des palmes sera l'approbation du ciel. (p. 139)

L'instant de la rencontre est considéré par « l'auteur » comme un pur moment d'extase et d'osmose entre les êtres, d'une beauté poétique unique au point d'en être profondément ému : « Quand c'est trop beau on a envie de pleurer. » (p. 31).

Le récit de Yaminata et de Moulay libère « l'auteur » du poids pesant des mots communs, de la parole atrophiée qui l'enserre dans la nuit de la solitude et dans le silence, et lui permet de déplier un langage plus pur, de s'élancer dans un mouvement extatique avec l'envol de la parole parlante, créatrice d'images poétiques inédites :

> Le jardinier soudanais très loin, enfoncé dans la palmeraie et dans sa nostalgie, dira que sa pirogue a rapporté la lune, que son filet ramena des étoiles plus vraies que celles qui sont là-haut. La nuit, par tous ses frémissements, la nuit totale parlera pour l'idée. (p. 140)

L'image surgit de l'imaginaire de « l'auteur », décrit un spectacle digne des mille et une nuits, en ce sens que le lecteur a l'impression de faire un saut dans un temps antérieur, dans un lieu aux dimensions de l'éternité, lieu où la lune est invitée à venir par la parole poétique, lieu où la nuit s'éveille aux bruissements des êtres et se défait de son silence pour parler à la place de l'idée indicible.

Nous voyons bien que « l'auteur » déploie tout son talent à décrire l'amour, ses manifestations et ses apparitions dans son « roman », sans pour autant réussir à parler de son expérience personnelle dissimulée tout au long du récit par le narrateur qui conduit par ailleurs le lecteur sur une fausse piste.

En effet, un rayon d'espoir apparaît dans le parcours de « l'auteur » au moment où tout semblait se détériorer à ses yeux. Une histoire d'amour naît sans qu'il s'y attendait, dans un silence respectueux des situations exceptionnelles, Gisèle Duroc lui offre son amour en lui tendant la main : « Le roman commençait qui n'était pas prévu. Et les mots se taisaient impressionnés par le langage des situations. […] Les yeux de l'auteur étaient très rouges, son regard maintenant tombait. » (p. 126)

« L'auteur », troublé par la magie de ce moment, l'esprit embrouillé et déséquilibré par l'alcool, puise néanmoins en lui une forme de lucidité et offre à Gisèle une gazelle empaillée croyant peut-être ainsi réaliser le vœu de Yaminata : « Il s'agissait de celle-là-pour-laquelle-on-veut-croire. Celle-là qui suffit à peupler les déserts. Elle n'était pas vivante. Elle était empaillée. Gisèle avait mis sa main sur la main de l'auteur. C'était la palmeraie. » (p. 127).

L'instant paraît magique et envoûtant pour « l'auteur », dans la mesure où cet amour balbutiant commence sous le signe du désert : gazelle, palmeraie. Mais cet amour est déjà voué à l'échec car il apparaît aussi sous le signe de l'inaccessible : le présent offert à Gisèle est un objet qui renvoie à son essence d'objet, c'est-à-dire une gazelle empaillée devenue un « objet saisissable parmi d'autres », dont « l'essence n'est pas *dans* l'objet, elle est le sens de l'objet[25] » selon l'expression de J.P. Sartre. En d'autres termes la gazelle empaillée n'a plus l'essence d'une gazelle vivante, c'est-à-dire un être dont l'essence est la beauté, la liberté et la vie ; cette gazelle empaillée est inanimée, inerte à l'instar d'un amour mort-né, programmé pour sa disparition dès sa naissance même.

Le récit de Malek Haddad déroute le lecteur, le guide sur un chemin qui se révèle être en fait une fausse piste : l'amour de Gisèle, n'est pas le véritable amour de « l'auteur », il n'est qu'un leurre qui sert à masquer le drame profond qui hante ce personnage. Le visage fantomatique de l'être aimé surgit dans le texte de façon évasive, implicite sur le ton du regret : « Il égrène un regret, un chapelet, il caresse les cheveux des chimères impossibles. » (p. 133)

« L'auteur » a du mal à parler de sa propre histoire d'amour. Cette difficulté est exprimée par le silence complice du narrateur, dans la mesure où l'idylle de « l'auteur » et d'Ourida est masquée, elle n'apparaît qu'en filigrane et reste dans l'ombre, éclipsée par l'éclat de l'histoire de Yaminata. Cette dissimulation augmente la force symbolique du personnage d'Ourida, qui devient la figure de l'absence-présence, autrement dit, un personnage absent de la diégèse mais omniprésent dans la représentation mentale du personnage et dans l'imaginaire de celui-ci. Ourida apparaît, en effet, comme le nom de la parole parlante ; en d'autres termes, c'est le nom qui fait appel, qui est l' « invite » à l'image poétique.

> Que fais-tu de la fleur orpheline en haut des barricades ? Que fais-tu de la rose inventée sur le poème saccagé ? De la neige endormie sur les pierres rouillées ? L'Ami connaissait le rêve découpé sur les nuages incandescents ! (p. 133)

Ourida est pour « l'auteur » l'image symbolique de la beauté, de la pureté et de la fragilité de la petite rose « en haut des barricades », c'est-à-dire qu'à ses yeux elle

[25] Selon Sartre l'objet n'existe qu'en tant que tel et est dénué d'essence : « L'objet ne *possède* pas l'être, et son existence n'est pas une participation à l'être, ni tout autre genre de relation. Il *est*, c'est la seule manière de définir sa façon d'être. » Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 15

est l'image de la poésie, de la sensibilité et de l'humanité tapies au fond de chaque être et menacées par l'incurie et la barbarie de la guerre. Ce n'est qu'à la fin du récit que le nom d'Ourida est prononcé, hurlé par « l'auteur » dans un moment de profonde solitude et d'extrême désespoir qui le conduit à divaguer :

> Et puis je te présente, ô peuple mon frère, cette fleur orpheline en haut des barricades. Voici mon âme et ses yeux noirs, voici mes yeux et ma musique. Je l'appelle Ourida pour narguer les broussailles et je te demande ta bénédiction, peuple de fellah, peuple de princes, je te demande de bénir mes épousailles. (p. 134).

Le texte de Malek Haddad est illuminé par une voix venue d'ailleurs, qui révèle le secret enfoui de « l'auteur », son espoir de voir triompher l'amour, la liberté et la vie pour « narguer les broussailles », défier tout ce qui appelle à la laideur, à la guerre, à la mort ; Ourida est cette fleur, cet amour, cette musique qui permet à l'être de « l'auteur » d'exprimer toutes ses possibilités d'être le poète de la parole parlante.

I-2-2- L'amitié

La « parole parlante » se manifeste dans le roman *Le Quai aux fleurs ne répond plus* par le désir incessant de Khaled de convoquer son passé et de partager avec son ami Simon des instants d'amitié sincère ; elle est donc un appel de souvenirs heureux qui le remplissent de bonheur durant ce voyage intérieur.

Dès le début du récit, le narrateur rappelle les premiers balbutiements de la relation amicale qui unit Khaled Ben Tobal à Simon Guedj. Les deux enfants se lient très vite d'amitié. Le narrateur les compare à deux moineaux jolis, puis à deux rossignols qui chantent : « La rencontre de deux écoliers qui se retrouvent assis au même banc et amis pour la vie. Simon Guedj est élève de philo-lettres. » (p.10). Cette précision sur la filière scolaire suivie par Simon est valable pour le héros puisqu'ils sont dans la même classe. Les présentations se font en désignant son quartier d'origine : Khaled habite au faubourg Lamy, Simon à la place des Galettes. La description physique de ces deux personnages indique qu'ils se ressemblent beaucoup : « deux enfants un peu trop grands, un peu trop maigres », « À dix-sept ans, l'amitié ça veut dire quelque chose. » (p. 10)

Khaled et Simon se ressemblent en tous points et s'attachent très vite l'un à l'autre parce qu'ils partagent un grand nombre de points communs, en l'occurrence, l'amour des mots : la poésie. Tous les deux écrivent des poèmes et se promettent de se les échanger.

Nous voyons comment Malek Haddad met en place un univers où l'amitié de ces deux personnages et la poésie sont étroitement liées. La beauté du verbe, la musicalité des mots semblent être le ciment de cette relation humaine si fondamentale.

Les deux élèves liés par une amitié candide et sincère sont comparés à deux oiseaux, moineaux puis rossignols, tous deux malheureux, quand un seul d'entre eux se tait, en proie à la mauvaise conscience. Le narrateur ne développe pas davantage cette observation mais au cours du récit, il dévoile le malaise de Simon face à l'engagement de Khaled, nous laissant à penser que c'est lui qui a mauvaise conscience, finissant par abandonner l'écriture mais aussi la foi dans la cause algérienne.

D'ailleurs, Khaled évite les sujets délicats, ceux qui fâchent et installent le malentendu et préfère convoquer sa mémoire. En effet, l'un des traits de caractère principaux de celui-ci est qu'il n'aime parler que du passé, notamment de son enfance partagée avec Simon ; ce n'est que lorsqu'ils évoquent leurs souvenirs communs que Khaled se sent à l'aise et retrouve du plaisir à s'exprimer, à savourer la magie du verbe et de la parole parlante :

> Khaled aimait ces interminables discussions durant les longues nuits d'hiver. Il semblait négliger la nervosité de Monique qui, bien que tombant de sommeil, tenait à les accompagner dans ces pèlerinages qui sont la seule consolation des exilés. Khaled relisait des poèmes de Simon. Il savait bien les dire, ce qui était étonnant, car il avait une mauvaise diction et ne parvenait pas à réciter ou à lire ses propres poèmes. (p. 43)

Le narrateur relève le caractère nostalgique de Khaled qui n'apprécie les discussions que lorsqu'elles invitent des images du passé, lui permettant de se consoler momentanément durant ce voyage dans le temps et d'exprimer une part de sa sensibilité poétique. Ces moments de convivialité sont les seuls instants d'évasion pour Khaled, dans la mesure où il retrouve le plaisir de parler, le bonheur de partager et de dire ces poèmes dans la complicité rassurante de l'amitié :

> Khaled Ben Tobal s'installait sur une nouvelle scène pour jouer une pièce qui n'avait pas prévu son rôle. Heureusement, il y avait Simon, son vieux copain, les habitudes retrouvées, les repas en famille qui consolent autant qu'ils font mal, mais qui sont néanmoins des repas de famille (…) sans l'obsession qui vous tient compagnie mais qui vous coupe l'appétit lorsqu'elle vous répète qu'un tel a disparu… (p. 47)

Ces repas familiaux chez son ami Simon lui permettent d'alléger quelque peu le poids de sa solitude et d'oublier provisoirement le drame qui se déroule dans son pays, mais en même temps ils font mal à Khaled qui prend conscience de l'instabilité de sa situation, de son impuissance à choisir son propre rôle dans une pièce qui ne lui en avait prévu aucun ; en d'autres termes Khaled se sent dépossédé de sa propre vie, de son propre être-au-monde, de son propre vouloir être. C'est la raison pour laquelle, il revient sans cesse chez son ami pour retrouver la vie dans la beauté des images poétiques qui surgissent de son imaginaire et de ses souvenirs ranimés par la parole parlante :

> La parole est : parole. La parole est parlante. Si nous nous laissons aller dans l'abîme que nomme cette phrase, nous ne nous perdons pas dans le vide d'une chute. C'est vers le haut que nous sommes jetés, dont l'altitude seule peut ouvrir une profondeur. Cette hauteur, cette profondeur, toutes deux mesurent de part en part un site. Puissions-nous nous y acclimater afin de trouver le séjour où se déploie l'être de l'homme[26].

Heidegger conçoit la parole poétique comme un tremplin vers un lieu idéal, le lieu du séjour où se déploie dans toute sa splendeur l'être de l'homme. Nous comprenons ainsi pourquoi Khaled ben Tobal vient chez son ami Simon chercher non pas la parole commune mais la parole parlante, parole essentielle et poétique qui s'élance vers les cimes apaisantes du lieu du séjour où se déploie tout son être.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, « l'auteur » évoque une amitié fraternelle le liant à un personnage qui n'est pas nommé, comme lui-même d'ailleurs, mais qui apparaît dans le récit de manière fulgurante, désigné par l'expression « l'Ami ». « L'auteur » exprime son attachement affectif à son « Ami » : « […] c'est mon ami, je savais tout de lui. Je lui disais les vers que je ne voulais pas publier. Il connaissait mon rêve. Lui seul savait l'exacte signification de mes sourires. » (p.142). Il dévoile la complicité qui le rattachait à son ami auquel il confiait les poèmes qu'il n'osait pas publier. Le personnage principal, si réservé quand il s'agit d'exprimer ses sentiments, raconte qu'il lisait ses textes à son ami pour l'inviter à goûter la saveur de sa parole poétique, de sa parole parlante : « C'était mon ami, attentif et savant.» (p. 142). « L'auteur » évoque les moments précieux qu'il avait vécus avec son ami et leur passion commune pour la poésie et la littérature.

[26] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole,* op. cit, p. 16

L'Ami apparaît aux yeux de « l'auteur » comme un frère, un héros en fuite, qui se bat pour sortir du tunnel de la nuit coloniale, pour aller vers la clarté de la liberté :

> Son Ami part, son ami est en fuite. On court après lui, il court après cette lumière qu'on voit au bout de la nuit, au bout du couloir […] Il court après la liberté, après cette gazelle sur la piste, vannée. Et l'on court après lui. (p. 145).

Nous voyons que tout comme « l'auteur », Khaled conçoit l'amitié comme une relation profonde et sincère qui apporte soutien et réconfort tant qu'elle n'est pas parasitée par les turbulences de l'Histoire.

C'est peut-être la raison pour laquelle l'amitié n'est pas mise en avant dans *La dernière impression.* En effet, Saïd est le seul personnage principal qui n'a pas d'ami, de confident. Il est seulement accompagné dans l'incipit par « Ali », une connaissance qu'il ne voit qu'une seule fois au cours du récit. Le docteur Legendre est aussi une connaissance commune de Saïd et de Lucia mais aucune complicité, aucune affinité ne les attachent l'un à l'autre. En revanche, le personnage principal de *L'élève et la leçon* évoque dès le début du récit son ami médecin, le docteur Coste auquel il a rendu visite dans l'après-midi. Avec des mots simples, des phrases très courtes et rythmées par des pauses diverses, il décrit l'absurdité de cette situation : un médecin face à un autre médecin mourant qui demande à son ami de lui dresser le diagnostic de son état.

Cette situation problématique pour Salah, intenable tant sur le plan psychologique qu'émotionnel, lui fait néanmoins prendre conscience de la relation amicale singulière qui le lie au docteur Coste, dans la mesure où les deux hommes n'ont besoin que d'un regard pour se comprendre: « J'ai vu tes yeux. Tu as vu les miens. » (p.10). Salah ne peut se résoudre à l'idée de dire à son ami qu'il va mourir. Nul besoin de paroles. Les deux amis se font leurs adieux dans le silence, et la mort de Coste exprimée de manière feutrée : « Je savais qu'il s'en irait dans la nuit. Il le savait aussi. » (p.10). L'amitié, la solidarité, la fraternité s'en vont à la nuit tombée, tandis qu'arrive impétueuse, insolente, sans avoir pris rendez-vous, Fadila, avec sa colère, sa révolte, sa virulence et sa jeunesse. Cette nuit, cette première nuit qui apparaît dans le récit est, selon Blanchot, « accueillante » car elle accomplit la parole et le sens :

> Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit. (…) là, celui qui dort ne le sait pas,

> celui qui meurt va à la rencontre d'un mourir véritable, là s'achève et s'accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens[27].

Dans ce récit, la nuit détient un pouvoir absolu sur les êtres, elle invite les personnages à entrer et à se reposer en elle. Ce sera la mort pour le docteur Coste, la parole bavarde pour Fadila, le silence pour Salah. Dans cette même nuit s'épanouit l'amitié à travers la révélation de la parole poétique.

I-2-3- Rêverie, souvenir et imaginaire

La parole « poétique » selon Blanchot[28], « parlante » selon Heidegger se manifeste dans *Je t'offrirai une gazelle* au moyen de la voix de l'auteur lorsqu'il raconte son livre, lorsqu'il « dit » son texte, lorsqu'il décrit l'univers de son imaginaire, lorsqu'il confie un secret dont il affirme avoir été le témoin : « Je veux témoigner d'un amour rassurant cet amour palmeraie inventa l'espérance. » (p. 30)

Le rôle de l'écrivain, du poète, est donc, selon « l'auteur » de témoigner, d'être la parole qui inscrit l'Histoire dans son tissu verbal. Personne ne peut demander à un écrivain de prendre des armes pour prouver la sincérité de son engagement, ce n'est pas là son rôle naturel selon « l'auteur » ; toutefois, témoigner, c'est-à-dire, laisser une trace d'une certaine réalité au moyen de l'écriture, et surtout, donner à voir une nouvelle réalité par la parole poétique est la mission dévolue au poète. C'est pourquoi, « l'auteur » ne cesse de répéter qu'il n'a d'autre rôle que celui de témoigner et de s'effacer derrière cette voix venue d'ailleurs, en d'autres termes de rester cantonné à cette parole incessante, parole de l'absence : « Le roman de leur vie n'est pas signé d'un nom d'auteur. » (p. 30)

« L'auteur » insiste sur la nécessité du témoignage en lui-même, sur l'impératif de conserver une trace de l'instant privilégié de l'amour au moyen de l'écriture, sans pour autant attribuer au romancier, au poète une prise de possession de son œuvre par l'inscription de son nom ; là n'est pas l'enjeu pour « l'auteur », là n'est pas l'essence de l'écriture : « Je veux témoigner d'un amour rassurant. Cet amour-palmeraie inventa l'espérance. […] Je ne veux pas qu'ils disparaissent. Je suis le témoin de l'amour et je suis le gardien de la mort. » (p. 30)

---

[27] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 216
[28] Idem, p. 42

Nous voyons ainsi que la préoccupation première, la préoccupation essentielle de « l'auteur » lorsqu'il écrit, n'est ni la renommée, ni la reconnaissance mais bien la découverte d'un lieu où peut séjourner la « parole parlante » : « Le rêve est de rigueur, on l'appelle folklore. Rien ne peut disparaître. La flûte va plaider. » (p. 30). La beauté du texte poétique surgit au détour de chaque mot, de chaque expression, aussi simple soit-elle, la magie de l'instant décrit éblouit la parole authentique du poète et affleure doucement avec la musicalité des gestes et des mouvements des acteurs ; le texte de « l'auteur », permet de transcender la mort par la puissance émotionnelle qu'il dégage.

Les mots de « l'auteur » ont une puissance évocatoire telle qu'ils deviennent des « êtres » vivants, immortels ; l'image poétique donne vie au spectacle de l'imaginaire : « La forêt était là, vraie, vivante, éternelle. » (p. 86). La parole impose la réalité de la forêt. « L'auteur » lui-même est comme foudroyé par cet élan créateur dans la mesure où, nous dit la voix narrative, « (l)'auteur vivait à l'abri […] Il était le personnage sans histoire d'un roman qui l'éblouissait. […] C'était en somme une belle apparence d'homme. » (p. 92). Le texte de Malek Haddad ne cesse d'osciller entre l'existence et l'irréalité de « l'auteur », le narrateur affirmant d'abord son existence avant de balayer cette assertion, renvoyant le personnage à une belle apparence d'homme, à sa condition d'être de papier.

Tout le récit hésite et s'équilibre entre l'univers imaginaire de l'auteur (le récit de Moulay et Yaminata) et l'univers (ir) réel dans lequel il évolue. Il y a un véritable jeu et enjeu de l'écriture haddadienne dans cette mise en abîme démultipliée, poussant « l'auteur » vers l'errance nocturne dans Paris, vers les lieux du souvenir et de la rêverie pour y retrouver des impressions de vie et de transcendance:

> […] L'auteur s'approcha d'un groupe d'enfants […]. Il demeura un long moment à les observer. En réalité ses yeux pèlerinaient. […]L'auteur s'entourait le cœur de son école primaire. Il laissait les sentiers rocailleux de sa majorité. L'âge adulte fondait autour de quelques bougies sur un chétif gâteau d'anniversaire. Il se gratta les genoux à l'endroit des graviers. Il mordillait un porte-plume de bois. En ces temps-là les mots étaient obéissants. Les idées ne dépassaient pas le regard des parents. Et les fleuves traçaient leur cours élémentaire… (p. 93-94)

Les personnages de Malek Haddad ont tous la même attitude de repli sur les images et les souvenirs de leur enfance chaque fois qu'ils se sentent malheureux. Ce

retour vers un temps antérieur, vers cette enfance de son être, est expliqué par Gaston Bachelard comme un besoin de ressourcement vers cette antériorité de soi qui permet de « ré imaginer l'enfance perdue » avec « les audaces de la mémoire » dans l'espoir d'une immortalité: « En quel au-delà les poètes ne savent-ils pas se souvenir ? La vie première n'est-elle pas un essai d'éternité [29]? »

« L'auteur » réussit parfois à s'isoler dans un « ailleurs » imaginaire, protecteur et apaisant, loin du monde réel et gris que lui offre Paris : « L'auteur vivait à l'abri, dans l'insondable richesse d'un monde de refuge, un univers élémentaire. » (p. 92). Ce personnage réussit à sauver son essence poétique en se réfugiant dans l'univers de son imaginaire et en s'abreuvant de poésie en remontant à la source de son inspiration.

Khaled lui aussi échappe à sa vie d'exil et de solitude en se projetant dans l'œuvre qu'il élabore. Il se rend souvent dans les cafés et les bars où il aime passer son temps au milieu d'une foule d'anonymes qui partagent des moments de convivialité. Il aime écouter leurs discussions, se perdre dans d'agréables rêveries et fuir durant un moment (d'absence) les contraintes de la réalité : « Déjà, il se trouvait dans un autre roman. » (p. 65)

Khaled, horrifié, révulsé par la proposition indécente de Monique qui lui propose de passer trois jours ensemble durant l'absence de son mari, se réfugie dans son passé et se rappelle son enfance en compagnie de Simon et sa première rencontre avec Ourida. Il ne peut imaginer trahir la confiance de son meilleur ami avec lequel il a vécu les moments les plus heureux et les plus émouvants de sa vie : « Avec Simon, les révisions à la veille du bachot… Avec Simon, la première fois qu'on présenta Ourida à Khaled, chez des amis communs… » (p. 67)

Khaled replonge à travers la réminiscence dans son passé, revit son histoire d'amour, son histoire d'amitié et son départ pour la France. Ce voyage à travers la mémoire est le seul refuge contre l'insolence de Monique : « Khaled imagine Ourida en train de dormir et prie pour elle, il revoit ses enfants Mourad, Farid, … Malika… Khaled n'entendit pas, il voyageait toujours. » (p. 69).

La rêverie, le souvenir deviennent pour Khaled les meilleurs moyens pour contourner l'horreur du présent et se consoler de la perte de lieux protecteurs et complices, d'un bonheur passé, d'un lieu de l'origine perdu, à la manière de

[29] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 94

Bachelard qui considère que « la rêverie est toujours considérée sous l'aspect d'une détente[30] ». Ce qui explique peut-être le recours des personnages haddadiens à ce processus psychique qui leur permet de trouver un lieu de calme et de repos. Ainsi, Salah se réfugie dans les images de sa mémoire pour trouver du sens à sa vie présente, il ne peut se résoudre à oublier son passé, à quitter son enfance car il affirme que son cœur est resté figé dans cet instant d'éternité :

> Toujours elle me regarde. Quant à moi je regarde un cyprès près de Bône. Et du citron glacé. La mer, de ce côté, était dessinée par un enfant de l'école primaire. (…) J'ai laissé mon cœur dans la rue des Arabes. J'ai laissé mon cœur dans un citron glacé. (p. 12).

La beauté de cette image ne peut laisser insensible le lecteur, ne peut qu'émouvoir un cœur sensible, susciter des larmes complices et transformer notre regard sur le monde en un instant poétique éternel : « Quel changement dans la vie quand on tombe sous le règne du temps qui use, du temps où la substance de l'être a des larmes[31] ! » ; La puissance évocatoire évoquée en ces termes par Bachelard, transpose le lecteur dans une rêverie qui ébranle sa sensibilité en le transportant dans la propre antériorité de son être.

> Quand les poètes nous appellent vers cette région, nous connaissons une rêverie tendre, une rêverie hypnotisée par le lointain. C'est cette tension des rêveries d'enfance que nous désignons, faute de mieux, par le terme d'antécédence de l'être. Il faut, pour l'entrevoir, profiter de la dé temporalisation des états de grande rêverie. On peut ainsi, croyons-nous, connaître des états qui sont ontologiquement au-dessous de l'être et au-dessus du néant. En ces états s'amortit la contradiction de l'être et du non-être. Un moins-être s'essaie à l'être. Cette antécédence d'être n'a pas encore la responsabilité de l'être. Elle n'a pas non plus la solidité de l'être constitué qui croit pouvoir se confronter à un non-être[32].

Selon Bachelard, quand la rêverie du poète se confond avec les rêveries d'enfance, elle ne peut que transposer le lecteur vers l'antécédence de son être, c'est-à-dire vers un lieu qui précède l'émergence de l'être et qui échappe à l'abîme du néant, un lieu où « un moins-être » s'essaie à l'être, un lieu qui permet de figer éternellement cet instant d'émerveillement poétique. Salah évoque ainsi, avec une

[30] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Librairie José Conté, 1947, Tunis, Cérès Editions, 1996, p. 8
[31] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit,, p. 94-95.
[32] Idem, p. 95

certaine nostalgie, les moments de sa jeunesse dans son pays et replonge dans les souvenirs d'un passé mythique afin de revivre, le temps d'un voyage dans sa mémoire, un moment de joie et de sérénité qui lui permet de fuir le présent, obscurci par l'agressivité et l'hostilité des mots de Fadila :

> J'écoute un carillon. Il s'étend tel un drap en lambeaux. J'écoute la fontaine. J'écoute une petite horloge du côté de mes tempes. J'écoute un camion qui roule vers l'Italie. Je n'écoute pas Fadila. Je préfère écouter la respiration assoupie de la petite ville. Je préfère écouter au-delà de la mer, un vieux disque éraillé à l'entrée d'un café maure, un café maure que je connais bien, gardé par un figuier centenaire, au village que je connais bien… (p. 42).

L'élan poétique de l'écriture haddadienne se laisse entraîner dans un rythme au début rapide, au moyen de l'anaphore « j'écoute », qui insiste sur l'idée que le personnage est dans une disposition d'écoute – mais d'écoute des voix et des musiques du passé –, puis de plus en plus lent, avec une phrase interminable et inachevée qui suspend l'envol lyrique.

Salah confie, par ailleurs, son scepticisme à l'égard des mots et sa gêne par rapport à l'expression orale, surtout au milieu de personnes qu'il ne connaît pas. À titre d'exemple, il rappelle que lors d'une réception à laquelle il a été convié par les pouvoirs publics locaux, il n'a réussi à supporter cette assemblée qu'en trouvant comme échappatoire la rêverie, déclenchée par la contemplation à travers de « larges baies » de la nature au loin.

> J'écoutais poliment, assemblant mes mots pour faire des phrases, avec cette maladresse besogneuse que mettent les gamins à remonter un jeu de construction. Intérieurement, j'admirais l'aisance de l'assistance, la bonne humeur feinte ou sincère. Et toujours par les larges baies je regardais la plaine. Dans les replis de leurs fantaisies, les hauts-plateaux, figés dans leur flegme, écoutaient la musique, écoutaient les rires de ces dames, les bouchons de champagne. (p. 83).

Le personnage ne pouvant supporter cette ambiance feutrée contemple la nature extérieure et voyage au moyen de la rêverie et de la pensée erratique, pouvant aller jusqu'à la transe émotionnelle sous l'effet de la musique poétique.

La rêverie et le souvenir sont pour Salah apaisants, féériques ; ils sont associés à la magie de la nuit qui permet le repli sur soi : « La nuit tout par chez moi c'était chose de fée. » (p. 53). Nous retrouvons en effet, la dimension temporelle nocturne

dans la majeure partie des rêveries évoquées. Tout semble se recueillir dans le calme et l'écoulement paisible de la nuit qui facilite l'émergence d'images poétiques. À titre d'exemple, lors de la réception à laquelle est invité Salah, celui-ci se sentant mal à l'aise au milieu de l'étalage du luxe, s'évade en contemplant à travers la fenêtre la beauté de la nuit algérienne :

> Les nappes blanches du buffet brillent dans l'éclat des coupes et de l'argenterie. Derrière les maîtres d'hôtel les fenêtres arrêtent la nuit maintenant violette. Je tourne le dos au salon. Je regarde la nuit, les étoiles de mon pays, je suis fasciné par la nuit. (p. 87).

Les trois éléments sémantiques (silence, solitude et nuit) sont récurrents dans le récit et forment autour du héros un univers singulier dans lequel il évolue. Ce ne sont plus seulement des phénomènes de la réalité, ils deviennent le support de la rêverie et déploient l'imaginaire au moyen de la parole parlante.

I-3- L'engagement

Nous avons vu jusqu'à présent les différentes manifestations de l'être des personnages de Haddad à travers leurs difficultés à l'égard du langage, leur état de solitude et leur sensibilité poétique. Ainsi est apparue une ligne de fracture entre leur être-au-monde et leur devoir-être dans le monde. Nous allons tenter à présent d'étudier l'attitude de chacun de ces personnages face à la réalité de la guerre.

Nous pouvons d'emblée remarquer une double binarité dans la mesure où Saïd et Salah, se décident à agir de manière participative, tandis que Khaled et « l'auteur » mettent tous leurs espoirs dans la création littéraire dont ils finissent par se détourner, mais nous verrons que ce n'est pas une attitude de lâcheté ou de trahison comme il pourrait apparaître de prime abord, mais bien de révolte avec les moyens que possèdent l'écrivain et le poète.

I-3-1- Solitaires mais solidaires

La prise de conscience de Saïd naît au contact de sa famille et après sa rencontre avec Ali (premier personnage introduit dans l'incipit de la diégèse et qui n'apparaît plus dans le récit) : « Saïd, les yeux grands ouverts, regardait, comprenait et restait immobile. Sa rencontre avec Ali avait été son premier contact avec le volcan. Il ne désapprouvait pas mais il n'applaudissait pas.» (p. 60).

Saïd commence à comprendre les enjeux de la situation historique lorsqu'il réintègre l'espace familial et renoue avec la vie collective de son environnement

naturel, entouré de tantes, de nièces et de ses parents. Il se sent parfaitement à l'aise dans cette chaleur familiale malgré la gravité de la situation, malgré les perquisitions policières nocturnes, le harcèlement de la famille et la recherche intensive de son frère fugitif Bouzid. Le narrateur suggère la lente prise de consciente de ce personnage qui, dans une première étape, se contente d'observer, d'assister comme témoin aux premiers balbutiements de la révolution. Il essaie de comprendre le processus déclenché, réfléchit sur sa justesse et sa nécessité, sans rejeter totalement le mouvement insurrectionnel mais sans y prendre part non plus. D'où l'impression de trouble et d'instabilité qui caractérise sa démarche.

Cette halte familiale représente un véritable ressourcement pour Saïd car elle lui permet de dissiper l'épais brouillard qui voilait sa perception de la réalité jusqu'à présent et lui révèle aujourd'hui (toujours avec son regard errant) l'humiliation, l'injustice que subit sa communauté à travers l'exemple de sa cellule familiale. « Ce qui compte », nous dit Tadié, « c'est la solitude d'un héros dont la masse, présence multipliée, occurrence incessante, a pour caractéristique essentielle d'être une forme vide, le support d'une expérience, non plus agent mais patient[33] ». Mais si le personnage se contente au début du récit d'observer et de subir les événements de la guerre sans agir, il va progressivement se transformer.

En effet, l'évolution de Saïd dans un espace étranger et son errance depuis le début du récit (errance physique et psychologique à la fois) lui permettent de comprendre que sa quête du bonheur ne peut se réaliser que par une reconstitution de son être dans le cadre d'une action collective à travers sa solidarité avec les siens:

> Je suis comme les autres et mes bachots n'ajoutent rien, n'enlèvent rien. (…) Je suis comme les autres, je suis avec les autres. Je comprends leur galette et leur fusil. Je dis ma mère comme ils disent leur mère. J'embrasse mes enfants comme ils embrassent leurs enfants. Je crains une rafle comme ils craignent les rafles. Je suis comme les autres. Tout me rattache à eux, tout m'identifie à eux. Je ne suis moi-même qu'avec eux. L'arbre a choisi sa forêt, la note sa symphonie. Les seuls à me comprendre, les seuls que je puisse comprendre réellement, les miens. (p. 110)

Le narrateur nous introduit au moyen du discours direct dans la pensée du personnage et nous plonge dans son univers mental. La technique de la focalisation

[33] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 18

interne permet de transcrire et de verbaliser le silence apparent de Saïd qui dissimule en vérité une réflexion profonde et féconde. Le discours intérieur du personnage laisse transparaître sa solitude manifestée par l'anaphore et la récurrence obsessionnelle du pronom personnel « je », mais aussi son désir d'intégrer sa communauté d'origine et de se rattacher à elle pour pouvoir exister. L'être de Saïd ne peut plus se concevoir en lui-même, qu'en tant qu'être-dans-le-monde, autrement dit, il s'intègre au monde qui l'entoure en se désagrégeant, du moins en se séparant d'une partie de lui-même qui entravait son devoir-être.

Dans un monologue continu, Saïd exprime désormais « sous la forme d'une répétition pronominale obsessionnelle[34] » une reconquête ontologique : « je » s'identifie aux « autres » dans un cadre collectif « les autres ». Saïd est non seulement solidaire avec les siens, mais il se sent des leurs : « je suis comme les autres ». Ce personnage affirme ainsi appartenir à sa communauté, en dépit de son statut d'intellectuel qui pourrait le séparer de la majorité des Algériens; il rejette également son assimilation à la culture française même s'il a fait ses études à l'école française, même s'il parle et s'habille comme les Français, il se sent plus proche de la souffrance de ses compatriotes et choisit de partager leur destin. Ce qui n'empêche pas la sensation d'errance et de flottement dans l'espace français, l'impression d'être psychologiquement indécis, cerné par des questions récurrentes qui restent sans réponses, et des phrases qui restent inachevées.

Reste alors la dernière phase de la prise de conscience de Saïd, qui va le conduire à s'impliquer dans l'action et à se défaire des doutes et des incertitudes qui l'ont paralysé jusque-là. En dépit de sa tristesse et de son malaise face à la violence, Saïd est définitivement convaincu de la nécessité de rejoindre l'autre rive et de se positionner du bon côté de l'Histoire, non sans éprouver de la douleur inhérente à son être poétique : « Saïd réalisa que maintenant il avait choisi, il avait choisi d'aborder sur un autre rivage, quand le bateau devint navire, […] Saïd sut pourquoi ses yeux n'étaient pas tout à fait secs. » (p. 124).

L'intervention du narrateur souligne l'émotion et la sensibilité profondes du héros, ému aux larmes parce qu'il s'apprête à tourner une nouvelle page de sa vie. Conscient du poids de sa résolution, celui-ci sait qu'il s'engage dans un processus irrémédiable et qu'il ne pourra plus reculer par la suite. C'est la raison pour laquelle,

[34] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 18

Saïd n'hésite plus à affronter ce moment de solitude pour s'impliquer dans une cause qui conduit à un destin national, quels qu'en soient les sacrifices :

> Il y avait surtout cette grande solitude d'un moment sur la mer. […] Après, avant Dieu, qui était le maître pour les hommes et par les hommes, sinon celui qui s'embarque un soir sur un petit rafiot, bien décidé à mener son destin à bon port, bien décidé à faire quelque chose ? (p. 126).

La sérénité perdue depuis le déclenchement de la guerre, les questionnements culpabilisants et les tourments de la conscience déclenchés en conséquence, s'apaisent quand il voit se dessiner en lui le chemin à suivre. L'errance et l'égarement ontologique de Saïd prennent fin avec l'engagement qui lui permet enfin de ressentir une paix intérieure et de se retrouver : « Parce que la sérénité était en lui. Saïd s'était perdu depuis de nombreuses années. Enfin il se retrouvait. Il pouvait constater qu'il se ressemblait étrangement. » (p. 128). Saïd est comme transporté métaphysiquement dans cette quête d'un destin national, en ce sens qu'il ressent les choses dans leur immatérialité, il ne voit que l'absolu, l'infini des choses, l'espoir dans son immensité et la concrétisation de ce qui n'était qu'un vœu pieux au départ : l'action dans le sens de l'Histoire.

Saïd est seul au moment décisif du choix qu'il assume mais il ne se sent pas isolé dans la mesure où il sait qu'il partage les mêmes contraintes et les mêmes rêves que ses compatriotes. En somme, il est solitaire (dans sa prise de conscience) et solidaire (dans son engagement) : « Saïd était très seul mais il n'était pas isolé puisqu'il avait choisi. Il devinait les hommes comme il respirait le vent. Et c'était l'infini de tous les côtés. Ce n'était plus le vide. » (p. 128). Saïd se rend compte que l'Histoire réclame des sacrifices et qu'il fait partie d'une génération qui doit disparaître ; il décide ainsi de tourner la page pour avancer dans le sens de l'Histoire « Quand on tourne la page, on n'oublie pas les Lucia […] Quand on tourne la page, c'est pour écrire sur la suivante. » (p. 138- 139).

La voix du narrateur devient de plus en plus forte et semble étouffer la perception du personnage et devenir la voix de sa propre conscience de manière à le pousser irrémédiablement vers cette unique alternative : la lutte armée. Puis la narration bascule vers le « je » de Saïd, à travers lequel, sont exprimés ses pensées et son sentiment de culpabilité à l'égard des hommes qui agissent :

> … Qu'aurais-je fais pour mériter les hommes ? Et qu'aurais-je donné pour avoir le droit d'exiger ? Je me suis limité à une approbation. (…) Je

> n'ai pas partagé l'aventure superbe. Je ne suis pas ensemble avec les hommes. J'ai honte de survivre au travail des géants. Je ne suis qu'un témoin dans la glue diabolique d'une objectivité inquiète. Je ne fais rien. Je ne fais pas. Je ne participe pas. JE NE SUIS PAS DANS LE COUP. Serais-je jamais dans le coup ? (p. 149).

Nous voyons l'immense sentiment de culpabilité du héros ainsi que sa profonde solitude. Saïd réalise l'insignifiance de sa vie face à l'œuvre des « géants » (comme Bouzid et Ali) qui sacrifient la leur pour réaliser « l'aventure superbe ». Il se rend compte qu'il a vécu trop longtemps dans le confort d'une illusion du bonheur et dans l'ignorance de ce qui était en train d'avancer et de changer. Il comprend qu'il est dépassé par la marche de l'Histoire et se demande s'il pourra un jour prendre le train en marche pour être «dans le coup », autrement dit partager le sort commun de ses compatriotes.

Il nous semble que le basculement de l'énonciation du « il » au « je » dans l'extrait ci-dessus est une stratégie discursive employée par Malek Haddad pour nous faire voir (lire et écouter) la voix intérieure de la conscience personnelle de Saïd. En effet, le discours direct, introduit sous forme de monologue intérieur du héros, permet de dévoiler l'intériorité de celui-ci, déstabilisée par une prise de conscience tardive mais salutaire.

Malek Haddad utilise ensuite la figure du dialogisme qui est « un procédé consistant à introduire un dialogue fictif dans un monologue ou dans un discours[35] » selon la définition du *Vocabulaire de l'analyse littéraire* qui en fait un procédé « fondé sur la polyphonie énonciative, c'est-à-dire un mode d'énonciation rhétorique qui introduit plusieurs voix[36]. »

En effet, il est assez difficile de pouvoir affirmer dans le passage qui suit, à qui appartient la voix qui résonne comme une sorte de voix sentencieuse interpelant la conscience de Saïd en utilisant le pronom personnel « tu » : est-ce la voix de ce dernier qui se prend comme objet de sa propre réflexion ou celle du narrateur, omniprésent, omniscient qui remplace celle du personnage principal et l'exhorte, au moyen d'injonctions, à agir comme tout le monde pour partager le même rêve :

> Laisse-là, Saïd ta Dernière impression. (…) Fais comme tout le monde. Tu sais, il n'y a pas de quoi se sentir humilié de faire comme tout le

[35] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Dunod, 1994, éd. consultée, Paris, Armand Colin, 2011, p. 80.
[36] Idem, p. 80.

> monde. Tout le monde ne peut en faire autant. L'originalité aujourd'hui consiste à chanter en chœur pour mettre en évidence sa voix. (p. 150).

Nous pourrions avancer l'idée qu'il s'agit de la voix de Saïd, car cet extrait vient dans la continuité du précédent confirmer le cheminement tortueux et contradictoire de la pensée de Saïd, d'autant plus que selon le *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, « Les monologues du théâtre et du roman sont eux aussi parfois convertis en pseudo-dialogues » pour dévoiler « les contradictions et les interrogations des personnages[37] », au moyen d'un dialogue avec eux-mêmes qui se réalise par l'utilisation alternée de la première et de la deuxième personne.

Mais il nous semble tout aussi probable que ce soit la voix du narrateur qui intervient, perturbe l'énonciation et recouvre la voix de Saïd au moyen de la modalité impérative (ou jussive), par laquelle il ordonne au personnage de se défaire de son orgueil personnel, de s'insérer dans l'élan révolutionnaire, de mêler son individualité, son « je » et sa voix solitaire au chant collectif du « nous ». La voix narrative envahissante cache mal celle du romancier qui réduit le personnage au silence :

> Sur le champ du roman à personnages détruit ne se dresse plus que l'envahissante présence du romancier : tout ce qu'il a retiré aux êtres autonomes du roman classique, il se le donne à lui-même sous la forme du narrateur[38].

En effet, nous verrons ultérieurement (dans le chapitre réservé à la narration) l'importance et l'interférence du narrateur qui brouille l'énonciation en distribuant les voix selon une stratégie discursive bien définie, au point d'engloutir et d'étouffer parfois la voix des personnages.

Un an après la mort de Lucia, Saïd est représenté engagé au combat avec son frère Bouzid. Saïd promène son regard sur le spectacle vivant de la nature (ciel, serpolet, cigogne, escargot, fourmi) et pense à sa cousine Malika, à ses aveux timides, à sa déclaration d'amour réservée. En plein combat, Saïd pense à ceux qui l'aiment et se soucient de leurs préoccupations ; au moyen de ce questionnement intérieur, le narrateur souligne une fois de plus, l'aspect calme et silencieux de la personnalité de Saïd : « Que dirait Malika si elle me voyait ? Et ma mère qui sait que je n'aime pas le bruit ? Les canons se sont tus. Se doutaient-ils que Saïd pensait à

[37] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, *op. cit.*, p. 81.
[38] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 18

Malika et à sa mère. Ont-ils observé la trêve de l'amour ?... » (p. 163). Nous voyons dans cet exemple la variation des focalisations, le lecteur bascule de la focalisation interne vers la focalisation zéro, le narrateur distribue les voix dans une frénésie qui traduit l'intensité dramatique et émotionnelle de l'action représentée.

Dans les derniers moments de sa vie, la pensée de Saïd va à Malika et à sa mère et non à Lucia. Est-ce à dire que l'amour sincère et longtemps tu de Malika avant d'être révélé bouleverse Saïd à tel point qu'il finit par aimer Malika? Cette figure féminine du « même » revient donc dans la clausule, et c'est vers elle que vont les ultimes pensées de Saïd, enfin apaisé avec son « être » du dedans et avec sa « dernière impression ».

En fait, Saïd n'est déjà plus présent dans le texte, en ce sens où il n'est plus qu'un regard qui observe le bal de la mort de loin, déjà ailleurs dans ses rêveries et ses souvenirs. Ses compagnons de combat tombent un à un, Saïd lui-même finit par mourir. Sa mort est annoncée sous la forme d'une opération d'arithmétique : une soustraction : « moins Saïd».

Ce personnage est évacué de la diégèse derrière cette expression neutre, vide et vidée de toute substance poétique, comme pour dénoncer l'incohérence de la guerre qui vide l'homme de son génie et le réduit au silence du néant.

Saïd est la figure de la dislocation en ce sens que depuis le début, il cherche à se construire, à se réaliser en tant qu'individu. Certes, au fil de ses réflexions, au fil de ses impressions et au fur et à mesure que sa relation au monde évolue, il finit par reconstruire son entité ontologique, par reconstituer son « je » individualisé mais c'est un « je » qui finit par se dissoudre et se diluer dans la masse anonyme du « nous » sous l'effet du mouvement historique (tourbillon) qui entraîne dans son sillage toutes les individualités et les noie dans le courant inéluctable de la quête collective.

Saïd finit par disparaître dans l'anonymat d'une comptabilité macabre où il n'est plus qu'un chiffre en plus dans la liste des vies en moins. Sa dislocation totale se réalise avec sa mort représentée sous forme d'une opération mathématique déshumanisante. En fin de compte, Saïd s'efface du texte de façon tragique, écrasé par son destin historique ; toutefois, il convient de souligner que son destin a été scellé par lui-même, dans la mesure où il est le résultat de son choix absolu, qui n'aurait jamais été possible s'il n'avait, au préalable, réalisé la reconstruction de son

être et trouvé à travers la quête de la liberté un sens à sa vie, même si c'est au prix de la mort.

Le parcours d'Idir Salah est différent de celui de Saïd mais le résultat final est le même, en ce sens que tous les deux en viennent à se décider à agir, chacun selon ses possibilités propres. Si le monologue intérieur de Salah peut sembler égocentrique parce qu'il est dominé par le ressenti du personnage, il n'en demeure pas moins qu'il est soucieux et préoccupé par la situation du peuple algérien ; contrairement au discours véhément de sa fille qui le considère comme un traître dès lors qu'il s'est exilé et s'est installé dans le confort de sa vie quotidienne. Le narrateur-personnage récuse cette accusation en répétant qu'il ne cesse de penser aux siens, qu'il partage leur douleur et leur misère ; il exprime clairement son sentiment de solidarité avec les Algériens : « Moi, je pense aux autres tous les jours. En allumant ma première cigarette, je pense aux autres. Chez le coiffeur, je pense aux autres. Je pense toujours aux autres. […] J'aime les autres mais j'ai vieilli. » (p. 43).

Lorsque Fadila se plaint de son malheur, Idir Salah en est profondément bouleversé sans toutefois s'en étonner car il considère qu'il est tout à fait normal d'être malheureux quand on est algérien, compte-tenu de la situation dramatique que vit le pays (guerre, famine, maladie, humiliations et arbitraire) :

> J'attendais ce mot-là qui résume à lui seul une histoire nationale. […] Tu es malheureuse parce qu'il serait anormal, voire indécent d'être heureux quand on est Algérien, ou tout simplement quand on a du cœur. (p. 39).

Mais accablé par le flux de reproches de sa fille, le narrateur culpabilise de n'avoir rien fait et ressent d'autant plus douloureusement le poids de la vieillesse sur ses épaules. Il réalise amèrement qu'il est exclu du passé et de l'avenir, qu'il n'a même pas de consistance au présent. La détermination de Fadila ébranle ses propres certitudes ; une seule néanmoins résiste, c'est l'espoir que représente l'enfant non désiré :

> Ce soir, en écoutant Fadila, je me sens voûté comme une branche qui douterait de ses fruits. (…) Le passé se refuse à moi, l'avenir me condamne. (…) Il est souvent plus facile de faire la révolution que d'avoir un enfant. (…) Je crois même que l'on doit mieux se battre quand on a un enfant, qu'on doit bien se battre, c'est-à-dire que l'on doit se battre pour le bien. (p. 56).

Ce personnage qui a perdu toutes ses illusions et tout goût de la vie, persiste à croire en l'avenir à travers l'espoir représenté par l'enfant que porte sa fille et ne veut pas que celle-ci gâche cette dernière chance d'éclaircie. Idir Salah est un personnage problématique, comme nous venons de le voir, en ce sens qu'à l'image de nombreux Algériens qui se sont exilés au moment de la guerre d'Algérie, il a un rapport complexe au monde et vit difficilement sa double appartenance ; cette situation de l'entre-deux est douloureuse pour lui :

> En vérité, je crois n'avoir jamais été à ma place. Je me suis trompé d'époque. C'est à force de monter à cheval qu'on va se dandinant. Or, l'histoire a voulu que j'aie toujours été à cheval sur deux époques, sur deux civilisations. (p. 64)

Salah est un être déchiré, tourmenté à l'idée d'être exclu de l'Histoire de son pays, « angoissé » devant lui-même, devant sa responsabilité non assumée jusque-là, écartelé entre des sentiments contradictoires. Ce personnage souffre de cette conscience du déchirement culturel, de cette situation de l'entre-deux. Il espère toutefois trouver des réponses à ses interrogations à travers l'image de l'enfant de l'avenir : « Chacun se réfugie où il peut. C'est son avenir, c'est l'avenir qu'Omar veut protéger. Mais c'est mon passé, c'est le passé qui me protège. Mon seul avenir, c'est ton enfant. Je le défendrai malgré toi… » (p. 80).

Idir Salah se réfugie dans le passé, c'est-à-dire dans le confort du souvenir pour se protéger de l'angoisse du présent et de l'impasse de son avenir. Ce n'est pas un personnage héroïque, il ne se distingue pas par un engagement épique et ne recherche ni la gloire ni la reconnaissance. Mais il affirme, avec détermination dans cet extrait, qu'il agira pour défendre l'espoir que représente l'enfant de Fadila.

En fait, le narrateur-personnage atteint le « summum de sa lucidité » et a conscience de la nécessité pour les hommes de sa génération de s'éclipser et de céder la place à la jeunesse prometteuse qui est à même de relever le défi de l'anticolonialisme et de la modernité. Salah se rend compte que s'il fallait sacrifier une génération, ce n'est pas celle qui est portée par Fadila (l'enfant à venir) mais celle qui est l'image dépassée des illusions perdues, c'est-à-dire, celle à laquelle il appartient.

> Ce sont les Fadila, les Omar et tant d'autres et tant d'autres qui sont les champions, qui sont devenus les champions, les seuls champions. De la

> lumière, ma poupette, vous en aurez ! Quant à nous, prenons notre retraite et mourons vite. La parole est aux Fadila. (p. 99).

Salah considère qu'il fait partie d'une génération qui doit disparaître parce qu'elle est dépassée par les événements, parce qu'elle n'a pas considéré à sa juste mesure l'ampleur du défi et parce qu'elle n'a plus aucun rôle historique à jouer. Elle doit quitter la scène et céder la place à une nouvelle génération, plus jeune, plus dynamique, historiquement plus efficace pour répondre aux attentes d'un peuple qui rêve de liberté et de dignité :

> Une génération regarde une génération dans le dialogue impossible du duel. Une génération parle à une génération. Une génération se tait. Elle ne peut que se taire. Les événements la dépassent. (p. 48)

Le narrateur semble expliquer par ce discours ferme et déterminé les raisons de son silence assumé : il appartient à une génération qui doit se taire et mourir parce qu'elle est dépassée par le cours de l'Histoire, parce qu'elle n'a pas su prendre en main son destin et agir pour transformer le présent. C'est pourquoi, il n'a plus rien à dire, c'est pourquoi, il se sent vieux et usé par la vie : « Je n'attends rien pour moi. J'attends beaucoup pour les autres. En apportant mon aide à ce jeune champion du soleil j'affirmerais la charité plus que la solidarité. » (p. 109).

En d'autres termes, Salah est conscient que l'avenir ne lui appartient pas mais appartient à la génération de sa fille, de son ami Omar et de l'enfant qui naîtra de leur union. Salah comprend que son engagement émane plus de sa bonté et de sa générosité de cœur que du sentiment solidaire de partager le même rêve que ses compatriotes car son rêve à lui est à jamais détruit ; son amour ayant été brisé, il est condamné à cette solitude extrême qui le sépare des autres, quelle que soit sa sympathie à l'égard de leur combat.

Toutefois, le narrateur-personnage, intervient pour la première fois (la seule d'ailleurs) dans la diégèse par un acte de parole qui signe la mort du silence et qui signifie un acte de résistance, le dernier acte d'un homme en fin de vie qui rêve d'un avenir meilleur pour la génération de Fadila et de son enfant : « Viens, petit, Fadila nous attend. » (p. 125). Le récit s'achève ainsi sur les paroles de Salah qui signent sa renaissance au monde et son action dans le monde, en d'autres termes le personnage parvient au terme d'une vie « ennuyeuse », solitaire et somnambule à reconstruire son être et à s'éveiller à la lumière d'un nouveau jour qui est la promesse de la liberté.

I-3-2- Solidaires mais solitaires

Le parcours engagé de « l'auteur » et de « Khaled » est tout aussi problématique et même complexe, dans la mesure où tous deux sont romanciers et poètes et que leur conscience patriotique va s'exprimer en fonction de cela.

Ainsi, « l'auteur » paraît de plus en plus inquiet face à la situation politique de la guerre d'Algérie. Il assiste en effet (en tant que spectateur et non participant) à une réunion d'intellectuels qui débattent sur le conflit en cours dans son pays ; il estime que les mots ne servent à rien en période de crise et que l'action est nettement plus efficiente et plus fructueuse : « S'il eût été plus efficace de faire quelque chose, il eût été plus vain de se taire. C'est toujours ça. C'est toujours ça de pris sur l'ennemi. C'est toujours ça de pris chez les amis. » (p. 34)

L'engagement est considéré par ce personnage comme une exigence incontournable qui doit se manifester par une prise de position claire et sans équivoque. L'action en elle-même est plus efficace que la parole ; mais le silence est toujours coupable selon lui. « L'auteur » se sent complètement éloigné des propos des participants, il reste en retrait et n'intervient à aucun moment dans le débat, même s'il réagit (intérieurement) souvent de manière contrariée à ce qui se dit autour de lui. Il réalise finalement que les mots ne peuvent rien contre le crime et la barbarie : « L'auteur n'y croit pas. Il sait bien qu'aujourd'hui ce ne sont plus les phrases qui arrêtent le bras des assassins. » (p. 36)

Cette réflexion du narrateur exprime le débat intérieur qui anime le personnage et le conduit à douter de l'efficience de la parole elle-même ; en d'autres termes, « l'auteur » en arrive à douter du pouvoir des mots dans certaines circonstances qui exigent, au contraire, l'action intransigeante. « L'auteur » se sent de plus en plus inadapté à son environnement, coupé de sa société et des hommes, éloigné du peuple qu'il voulait représenter dans ces livres. Il croit entendre une voix (la voix du narrateur, celle de l'Ami ou celle de sa conscience ?) qui lui annonce l'échec de son entreprise et la rupture avec le lecteur idéal souhaité par tout écrivain : « Le peuple que tu avais convoqué […] n'est pas venu. Le peuple a autre chose à faire pour l'instant… » (p. 173)

Le héros est comme transposé dans une forme d'hallucination où il se détache de la réalité et de lui-même, il est comme pris dans un tourbillon de délire qui le dépossède de son être. Fortement ému par tous les bouleversements de sa vie (exil, solitude, amour perdu, amitié brisé), il se met à pleurer car il réalise que personne ne

peut comprendre son être poétique. Dès lors, il pense à reprendre son manuscrit. Ce choix ferme et irrémédiable n'est pas explicitement formulé au niveau de l'énonciation, mais de manière contournée et implicite. « Mais non, Gisèle, je ne plaisante pas… » (p. 175). Les trois points de suspension laissent la phrase de « l'auteur » en suspens. Le sens incomplet va peu à peu se former autour de l'idée du renoncement du personnage à la publication de son livre :

> (…) Cet étonnement est encore un manque de respect, une paresse de l'esprit, mais surtout un manque de respect. Nous manquons de respect chaque fois que nous croyons que les autres nous ressemblent. L'effort, c'est de la pudeur. Le silence aussi. (p. 175)

Cet extrait, pris en charge par l'instance narrative, dévoile le mal être de « l'auteur » qui se sent incompris et rejeté du fait de son altérité. Ne pas accepter la différence de l'autre est considéré par lui comme « un manque de respect » et « une paresse de l'esprit », en ce sens que cela démontre l'absence de volonté et la mauvaise foi de celui qui s'installe dans le confort de ses idées préconçues. L'effort d'aller vers l'autre et de chercher à le comprendre est comparé à de la pudeur, c'est-à-dire une forme de respect vis-à-vis de l'autre et vis-à-vis de soi avant tout. C'est la raison pour laquelle « l'auteur » choisit le silence car il est pour lui une marque de pudeur qui permet de dissiper tout malentendu, alors que le langage peut séparer les hommes quand il est mal interprété et renvoyer chacun à sa propre solitude :

> Mais comment expliquer sans augmenter sa solitude, sans se draper dans sa solitude ? Les mots, le langage, n'ont jamais rapproché personne. Dès qu'il ya interprète il y a interprétation. Une conversation n'est souvent qu'un affolant procès d'intention. (p. 175-176)

Le narrateur omniprésent exprime clairement cette fois-ci, la méfiance de « l'auteur » à l'égard des mots, du langage, réalisant toute l'ampleur de l'absurde dans lequel il vit : une femme qui l'aime mais qu'il n'aime pas, un ami écrivain, loin de ses propres préoccupations, un Ami en colère qui lui reproche la légèreté de son roman au moment où le peuple est en lutte. « L'auteur » ressent encore une fois une solitude immense quand il fait le triste bilan de sa vie ; il comprend, lui l'écrivain, le fabricant d'émotion, l'artisan du langage, que celui-ci ne sert pas à rapprocher les hommes mais au contraire à créer des malentendus et des conflits. C'est pourquoi il s'irrite quand Gisèle ne pense qu'en termes de carrière personnelle, de succès et de

renommée ; d'où son repli derrière un mur de silence : « Dans ces conditions il vaut mieux se taire. Se taire ainsi c'est rendre feuille blanche à la vie. » (p. 178)

Mais face à l'incompréhension manifeste de Gisèle, « l'auteur » essaie d'invoquer les principales raisons qui ont motivé son refus de publier son livre : « Gisèle, je vous dis que j'ai vu une dame qui avait des jambes blanches, un tas d'imbéciles autour de François de Lisieux, et surtout, cette lettre… » (p.). « L'auteur » n'achève pas sa phrase et garde pour lui ses véritables raisons, mais le narrateur reprend en charge l'énonciation pour expliquer aussitôt l'attitude d'un écrivain qui choisit le silence comme ultime moyen d'expression. L'écrivain de la légende du désert a été profondément affecté par la lettre virulente de son Ami à propos du contenu de son roman. L'auteur se sent d'autant plus mal qu'à ses yeux, le seul qui pouvait le comprendre et donc comprendre sa poésie, aurait dû être son Ami, c'est pourquoi il réalise que ce livre est orphelin de lecteurs, que ses lecteurs potentiels ne méritent pas la légende de Moulay et de Yaminata : « Il faudrait avoir le droit de choisir ses lecteurs. » (p. 179)

Nous voyons comment la construction sémantique de ce personnage se fait à partir d'indices annonciateurs d'une dégradation progressive dès la situation initiale. Dans l'incipit, l'auteur dépose son manuscrit dans l'intention de le faire publier autrement dit, il a confiance en son livre, en ses mots mais dans la partie finale, c'est-à-dire dans la clausule, il finit par le retirer et renonce à partager son aventure de l'écriture, sa vision poétique du langage.

Ce personnage problématique révèle toute la difficulté de l'être dans son rapport au monde et au langage. En effet, le processus de perte de confiance par rapport au langage, de pessimisme par rapport aux hommes, lié à des événements personnels, ne peut être dissocié d'événements historiques et du contexte social et politique dans lequel évolue ce personnage problématique. L'humiliation ressentie au moment où les policiers investissent le bistrot, l'insulte et l'irrespect le marquent profondément et déclenchent une séquence de dégradation prévisible actualisée par une suite d'échecs : sentimental, amical, professionnel.

Les faits les plus banals acquièrent une dimension démesurée aux yeux de « l'auteur » car il se sent entraîné par l'Histoire dans des sentiers qu'il n'a pas choisis. Piégé de toutes parts, acculé à la solitude, au sentiment d'incompréhension, d'étrangeté ; étouffé par une culture dominante qui n'est pas celle de son peuple, renié dans son être littéraire, « l'auteur » décide de se retirer peu à peu de la vie

sociale. Ce retrait même n'est-il pas une forme de révolte et un acte de résistance en soi dans la mesure où « l'auteur » refuse d'intégrer un système de normes esthétiques qu'il ne partage plus ?

L'existence de « l'auteur » est déterminé par rapport à son essence poétique, sans cela, il n'existe pas et se refuse à exister. Reprendre son livre, reprendre ses mots est une façon de dire j'existe par mes mots et pour mes mots, celui qui ne peut comprendre cela, n'est pas digne de partager avec moi mes mots. «L'auteur » ne veut pas que ses mots restent prisonniers dans les préjugés des autres, c'est pourquoi, il les reprend pour les libérer et leur permettre de se déployer dans leur envol poétique absolu.

En conclusion, « l'auteur » est un personnage, sans patronyme, sans pays, sans domicile, sans repères. Exilé dans un pays étranger, on ne connaît ni son passé, ni son âge ; il n'a pas d'attaches familiales, pas de situation sociale clairement déterminée. Dès lors qu'il est déraciné loin de son pays d'origine, « l'auteur » ne peut plus mener une vie ordinaire ; il n'a plus aucune attache, plus aucun repère auquel s'accrocher ; sa vie n'a plus de sens ; c'est pourquoi il ne cherche pas à lui en donner un ni à expliquer son comportement aux autres qui s'inquiètent pour lui. Le langage devient pour lui un handicap et un fossé qui sépare les hommes plus qu'il ne les rapproche. C'est la raison pour laquelle, le personnage semble se diluer au fur et à mesure que le texte se construit, que le sens prend forme. « L'auteur » pour sa part, donne l'impression de disparaître et de se fondre dans le corps des mots ; de n'avoir plus d'autre existence que celle de personnage de papier, n'avoir d'autre résonnance que celle d'une voix de papier faite de mots transcrits et mue par le silence.

Le fonctionnement cumulatif de l'information pour le personnage principal de ce roman finit par la désintégration de celui-ci. En effet, il est désigné non pas par son nom mais par son titre ou sa fonction (« auteur ») à laquelle, par ailleurs, il finit par renoncer dans la clausule en retirant son œuvre. Autrement dit, le personnage héros en tant que morphème, du début jusqu'à la fin du récit, tend à se vider, peu à peu, de son sens puisque d'emblée la relative fixité du nom lui est retirée, refusée, et l'on voit ainsi s'opérer une double opération de signification contradictoire, dialectique. Au fur et à mesure que l'on progresse dans le récit, que le signifié du personnage se remplit ou se charge de signification, paradoxalement le personnage se vide peu à peu, se sent vidé et s'efface. « L'auteur » s'abolit, en d'autres termes, par

une série de renoncements, de silences comme une peau de chagrin, à mesure que la lecture permet de construire du sens, le personnage perd toute « sa raison d'exister ».

Nous ne comprenons que vers la fin du livre la cause exacte du malaise existentiel de « l'auteur », elle est d'ordre sentimental : un amour perdu symbolisé par Ourida, figure de l'absence ; elle est en fait la figure historique par excellence car, par-delà le drame personnel de l'auteur, elle symbolise la perte de la patrie et du lieu d'origine ; elle est ce qui manque au personnage pour réaliser toutes les possibilités de son être.

La quête ontologique de l'auteur n'est révélée qu'à la fin du récit lorsqu'il prend conscience qu'aux yeux des autres, il échoue à être « auteur », qu'il ne peut prétendre écrire puisqu'un livre est destiné à être lu ; le sien, personne ne peut le lire et personne ne peut le comprendre. N'ayant pas de lecteur, n'ayant plus de livre, il n'y a plus aucune raison qui justifie son être écrivain et en reprenant son livre, il signe non pas son acte d'écrire mais sa propre dissolution, sa propre mise à mort, sa propre abolition ontologique. Le personnage principal décide ainsi de reprendre son roman, de ne pas le publier et de le laisser fermé vis-à-vis des autres : « Et l'auteur a repris son manuscrit. » (p.180) « L'auteur avait fermé la porte comme on referme un livre. » (p. 181)

À travers ce geste qui peut sembler désespéré et suicidaire pour un écrivain, « l'auteur » ne renonce pas à la littérature dans la mesure où il ne se débarrasse pas de son livre en le jetant dans une quelconque poubelle ou en le détruisant. En le préservant, « l'auteur » retrouve son essence poétique, il se sépare des hommes mais pas de lui-même et de son être qu'il a dû reconstruire après être passé par la nécessaire dislocation, par l'inévitable déconstruction.

Pour « l'auteur », l'engagement se fait avec la littérature par la littérature elle-même, autrement dit la parole poétique elle-même est une forme de résistance et d'engagement face à la haine, au mépris et à l'injustice. Parler de gazelle, d'amour et de désert (reproche de l'Ami qui condamne ce discours loin de la réalité dramatique de la guerre) c'est en soi affirmer son existence, choisir de prendre en main son histoire et déterminer son devenir.

La parole poétique est parlante en ce qu'elle appelle à la vie, à l'amour, alors que ce que l'Ami demande à « l'auteur » c'est une parole qui appelle à la révolte, à la résistance, à l'affrontement, donc à la mort. Toutefois la résistance (selon la perception de « l'auteur ») se fait dans la parole du poète, par le seul fait d'exister en

tant que poète, en tant qu'être de la parole poétique. C'est ce que ne comprennent pas l'Ami ni cette Française qui compare le prix de son livre au prix d'une côtelette ni les amis de Lisieux qui estiment que ce livre n'a aucune valeur dès lors qu'il n'est pas « réaliste » (dans la mesure où en 1958, il n'évoque pas le pétrole du Sahara mais parle d'une gazelle). Tous ces mots qui ne parlent pas mais qui déchirent et atrophient l'être du dedans du poète, le conduisent à cet acte de retrait, de repli et de renoncement à la parole.

En fait, « l'auteur » ne renonce pas à la parole poétique (car il sait bien qu'il est poète[39]) autant qu'il refuse de la laisser se déployer dans un lieu non pas de recueil et de recueillement mais de rejet et d'incompréhension bruyante. C'est pourquoi il reprend sa parole et la renvoie à son lieu privilégié, lieu de son origine, lieu de son déploiement, lieu de son élection : le silence.

L'engagement de « l'auteur » se réalise donc par la conviction que la littérature en elle-même est engagement par le fait même d'exister. Il est donc inutile de lui demander davantage. « L'action » engagée est dans son essence même et non pas seulement dans son discours ou ses mots. En revanche, chez Khaled, la vision de l'engagement est différente dans la mesure où sa poésie est vouée à la cause nationale: « On racontait de lui qu'il était patriote. C'était peut-être vrai, peut-être faux. La politique l'ennuyait. […] il était algérien parce qu'il se savait algérien […]. » (p. 28)

Dès le début du récit, le narrateur évoque le patriotisme de Khaled à travers la figure de style de l'épanorthose « peut-être vrai, peut-être faux » qui permet d'effacer, d'abolir ce qu'on vient tout juste d'affirmer. Le narrateur dévoile l'engagement de Khaled non pas au moyen du militantisme politique puisque « la politique l'ennuyait », mais par l'essence nationaliste de son personnage : « il était algérien parce qu'il se savait algérien ». Ce personnage est ainsi engagé de manière sincère et totale par ses écrits poétiques qui se lisent dans les prisons, dans les maquis mais il n'en tire, selon le narrateur,

> aucune fierté, aucune joie. Mais de la peur ! Une peur panique. Est-il à la hauteur des hommes, et de leurs explosions, de leur vocation historique ? Sait-il avoir peur comme ils ont peur, sait-il mépriser l'héroïsme comme ils ignorent eux-mêmes qu'ils sont des héros ? (p. 29)

[39] Blanchot cite Hofmannsthal : « Le noyau le plus intérieur de l'essence du poète n'est rien d'autre que le fait qu'il se sait poète. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit, p. 269

Khaled est conscient de sa responsabilité historique et redoute l'échec ; il a peur de décevoir les attentes des lecteurs qui croient en lui et espèrent qu'il saura représenter leurs souffrances.

Par ailleurs, nous remarquons que l'attitude de Khaled dévoile toujours une conscience alerte, même dans les conversations les plus banales. Ainsi ne peut-il s'empêcher de revendiquer sa culture arabe lorsque Monique lui demande pourquoi il n'a jamais dédié ses livres à sa femme ou à ses enfants : « Je suis arabe, Monique, et la pudeur me l'interdit. » Les différences culturelles se révèlent dans les échanges verbaux. L'altérité soulignée avec finesse ne signifie pas forcément opposition et affrontement mais différences à entretenir, à respecter de part et d'autre dans limites du dialogue des cultures : « Mais Khaled était le fruit d'une séculaire éducation. On appelle ça pudeur, on pourrait l'appeler timidité, ou bien respect, ou bien préjugé. Ou bien dignité. » (p. 48) Le personnage avoue, d'ailleurs avec une certaine candeur, sa timidité et sa personnalité pudique : « Je suis un peu comme ces femmes de chez moi qui ne peuvent manger en public. » (p. 49)

De même Khaled est-il torturé par sa conscience politique qui ne lui laisse aucun répit, dans la mesure où il s'interdit d'être heureux et culpabilise à chaque fois qu'il pense au drame de son pays : « Chaque jour, une nouvelle remuait le couteau dans la plaie. Un tel a disparu, un tel est arrêté, un tel est torturé… La raison ne vacille pas mais le cœur chancelle. » (p. 72)

Khaled ne peut s'empêcher de penser aux événements qui ont lieu dans son pays et d'en souffrir profondément. Ainsi lui faut-il se détacher de cette culpabilité pour pouvoir profiter de sa joie d'avoir achevé son ouvrage et d'avoir reçu son salaire : « C'était un Khaled renouvelé, un peu fragile de sa joie, ivre de sa vigueur et par instant inquiet de son allégresse. L'espace d'un jeudi, il échappait au drame, il se libérait de son personnage et de sa personnalité. » (p. 84)

Khaled profite du moindre motif de joie pour l'apprécier à sa juste valeur et essaie d'échapper à la voix de sa conscience angoissée : « Il échappait à cette hantise : « Je me promène pendant que les autres font… pendant que les autres sont en … pendant qu'un tel est arrêté, un tel est torturé, un tel a disparu… » (p. 84) Il veut ainsi profiter de son jeudi, l'espace d'un jeudi avant de retourner à son sens des responsabilités et à l'appel du devoir : « Ensuite, je regagnerai la cage utile de mes devoirs. Un écrivain, quand il a terminé un livre, même s'il est algérien, n'a-t-il pas

le droit à une permission de détente, à un jeudi dont il sait la fugitive éternité. » (p. 85)

Le narrateur s'immisce dans l'espace mental de Khaled et nous fait voir à travers la voix intérieure de celui-ci, sa conscience patriotique toujours en éveil, y compris dans les moments de détente. Le narrateur insiste, cependant, sur la nature joyeuse et euphorique de Khaled comme pour signifier que si ce personnage paraît souvent triste, c'est que sa nature véritable a été pervertie, que son essence a été altérée, bouleversée par des éléments extérieurs, des circonstances historiques qui ont profondément transformé l'homme :

> La vocation de cet homme était le bonheur, c'est-à-dire la vie, la vie qui ne se refuse rien et qui ne refuse rien à personne. Quand il souriait, Khaled Ben Tobal était un programme d'existence. Il transformait en poésie tout ce qui lui passait par les yeux. Son cœur avait beaucoup de talent. Il faisait des merveilles. (p. 85)

Le narrateur dévoile l'« être » heureux de Khaled, sa projection optimiste et sa propension au bonheur d'exister en tant que poète émerveillé par le monde et le rendant encore plus merveilleux par son éloquence poétique. Cependant, cette nature heureuse disparaît peu à peu, s'amenuise à mesure que les événements dramatiques se succèdent dans la vie de Khaled, aboutissant à une déchirure finale au moment où il doit se résoudre à brûler lui-même ses écrits : « Lorsqu'un poète est amené à brûler ses poèmes, c'est que l'homme est en danger et qu'il devient bourreau autant que victime. Quelque chose ne tourne pas rond. » (p. 32-33)

Image poignante et déchirante. Khaled hésite quelques secondes avant de décider, la mort dans l'âme, à brûler toute sa poésie :

> Khaled hésitait.
> - Attends un peu que je les relise…
> Et puis non ! Impossible. […]
> – Brûle-tout ! hurlait Khaled. (p. 32)

Cette scène n'est pas sans rappeler le geste final de « l'auteur » qui reprend son livre ; les deux personnages sont amenés à agir à l'encontre de leur essence poétique en détruisant eux-mêmes leur création. Mais pour Khaled comme pour « l'auteur » d'ailleurs, cet acte désespéré de dislocation d'une part d'eux-mêmes est considérée comme nécessaire et même salutaire pour sauver leur essence poétique totale.

Pour le narrateur cette phase de dislocation est inévitable dans une période de tension et de crise où l'homme est face à sa conscience et à ses responsabilités, car en se détachant de lui-même, Khaled s'intègre à un destin collectif dont il est solidaire : « 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. » (p. 33)

Khaled doit donc assumer sa part de responsabilité en tant qu'homme avant tout – selon le narrateur – dans la quête de la reconstitution de l'être libre et maître de son destin. Mais pour cela il doit consentir d'énormes sacrifices. Khaled décide de concéder le sacrifice suprême : détruire son œuvre poétique sans pour autant cesser d'être poète.

C'est pourquoi malgré la douleur de cette fracture de son être, il continue tout de même à vivre, à travailler, à écrire car il a l'assurance et le réconfort de l'amour d'Ourida auquel il s'accroche comme un naufragé le ferait avec une bouée de sauvetage. Mais dès lors qu'il apprend la trahison de celle-ci, il ne peut plus supporter la vie. Une vie sans honneur, sans amour et sans liberté ne mérite pas d'être vécue aux yeux de Khaled. Son suicide est un acte de révolte avant d'être un acte de désespoir. Ainsi est-il solidaire avec ses frères dans leur combat pour la liberté, mais il est solitaire dans son combat personnel en tant qu'homme en quête d'amour, d'honneur et de liberté.

Conclusion

Un point commun relie les quatre ouvrages romanesques de Malek Haddad : l'omniprésence et l'omnipotence d'une voix narrative qui parle sans cesse suivant différents statuts, que nous examinerons plus tard. Cette voix narrative débite une parole dominante, despotique qui renvoie celle des personnages à un statut secondaire, à une dimension réduite et presque absente. Les héros haddadiens parlent peu, et lorsqu'ils prennent la parole, celle-ci est toujours brouillée, parasitée par la voix univoque de l'instance narrative qui le « recadre ». De ce fait, nous assistons à un écrasement des personnages, qui paraissent totalement effacés, absents, passifs.

À l'exception de Saïd, la prise de conscience des personnages est tardive mais elle est enclenchée à temps. « L'auteur » anonyme est opposé au poète-romancier Khaled Ben Tobal qui est nommé et prénommé et publie son roman, tandis que « l'auteur » se refuse à cela. Tous deux sont la figure du poète aux prises avec son

désir d'être-dans-le-monde à travers son essence poétique et son refus de « dire » un monde discontinu. Tous deux choisissent de disparaître du texte et du monde, de se dissoudre dans l'essence poétique de leur être. Leur absence du texte, leur silence est un appel invitant la parole parlante.

Les personnages de Malek Haddad représentent ainsi les figures du silence dans un monde qui perd tout son sens et se disloque. Comment ce monde est-il représenté dans l'œuvre haddadienne ? Comment ces personnages problématiques dans leur être-au-monde vont-ils évoluer dans des lieux que la guerre métamorphose en lieux de décomposition, de solitude et de silence ? Quels sont les lieux privilégiés, comment sont-ils décrits et quel rôle jouent-ils dans l'élaboration sémantique du récit haddadien ? C'est ce que nous essaierons de voir dans le chapitre suivant centré sur l'analyse de l'espace.

CHAPITRE II : LES LIEUX DU SILENCE

L'espace fonctionne en tant qu'élément de signification indispensable à la cohérence globale et à la lisibilité du récit d'où l'intérêt et la nécessité de son étude pour comprendre les enjeux de sa représentation dans le texte littéraire haddadien. Le but de cette analyse est de faire ressortir les éléments signifiants pertinents au regard de notre problématique, à savoir la poétique du silence dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad.

Nous avons pu relever lors de notre approche de l'espace représenté dans les textes de celui-ci un certain nombre d'éléments sémantiques récurrents, ce qui a orienté notre étude autour de ces axes communs, car ils sont d'une part constants et d'autre part, ils semblent attirer, aimanter chaque œuvre vers un lieu singulier, « lieu sans lieu » pour reprendre l'expression de Blanchot, un lieu qui n'est pas limité à un lieu référentiel mais qui surgit au fil de l'écriture et de la fulgurance de l'imaginaire poétique.

Nous allons tenter de démontrer, en nous appuyant sur l'étude du récit poétique de Jean-Yves Tadié, que l'espace dans les textes haddadiens se constitue, peu à peu, par la mise en place d'une binarité opposant l'espace de l'ici et celui de l'ailleurs.

Pour Tadié, la spatialité du récit poétique est toujours déterminée selon un principe de dualité :

> […] la sémantique de l'espace s'organise, comme toute sémantique, selon un rythme binaire. Le lieu privilégié, dans le texte, est construit contre tout ce qui n'est pas lui, comme l'instant d'extase contre le reste de la durée[1].

Tadié considère que le récit poétique est caractérisé par une bipolarité spatiale qui élit un lieu idéalisé au détriment de tous les autres espaces, relégués en arrière plan, de la même façon que la temporalité est souvent représentée par l'élection d'un instant privilégié. Ces lieux et ces moments rares sont choisis et mis en avant du fait qu'ils conduisent à une élévation poétique. Il nous semble que le texte haddadien fonctionne sur ce même principe d'élection d'un lieu singulier, véritable centre de gravitation de l'écriture, autour duquel s'organise l'ensemble de l'espace textuel.

Nous allons de ce fait essayer d'explorer les lieux représentés dans les quatre ouvrages de notre corpus, en nous appuyant sur les axes suivants: lieux (clos et

[1] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 68

ouverts) de l'ici /lieux de l'ailleurs (souvenir, rêverie) afin de voir les mécanismes de mise en place du silence dans l'espace haddadien et à travers lui.

II-1- Les lieux de l'ici

II-1-1 Les lieux de la mélancolie :

II-1-1-1 Quelque part

Dans l'incipit de *La dernière impression* il y a très peu de notations spatiales ou de descriptions. Celles-ci se réduisent souvent à quelques fragments de l'espace. Le sens se construit par ellipse, dans la mesure où, avec l'absence d'indications spatiales, on ne peut que deviner les lieux. Ainsi faut-il déchiffrer le texte pour comprendre que les deux personnages Saïd et Ali se trouvent dans un lieu clos indéterminé. Aucune information n'est donnée pour situer de manière exacte le lieu de rencontre de ces deux personnages, un lieu « presque abstrait[2] » comme le sont les deux personnages introduits qui ne sont ni décrits, ni nommés avec précision, puisque l'un des deus protagonistes est désigné par son pseudonyme « celui qu'on appelait Ali ».

La première représentation spatiale est celle d'une chambre qui n'est pas évoquée explicitement mais suggérée métonymiquement au moyen de la lexie « portes », associée au souffle « bavard et lyrique » du vent : « Il n'y avait que le vent pour écouter aux portes.» (p. 9)

L'espace est décrit dans *La dernière impression* de manière épisodique, autrement dit, discontinue, fragmentée, à travers notamment les mouvements et déplacements des personnages, leurs positions et leurs gestes :

> Saïd était toujours assis sur son vilain banc de bois. Ses larges épaules voûtées laissaient danser l'ombre de sa tête, sur des journaux lépreux qui pendaient en misérables haillons sur de vieilles caisses, ayant contenu jadis du savon. (p. 9)

Le champ lexical de la vétusté et du dénuement des lieux et des objets domine et exprime la langueur et la monotonie et ce, au moyen d'une évaluation normative péjorative du narrateur, à travers notamment l'utilisation d'adjectifs qualificatifs dépréciatifs (vilain, lépreux, misérables, vieilles) ou de verbes d'action exprimant

[2] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, *op. cit.*, p. 208

l'immobilité (pendaient) comme si le temps s'était arrêté en ce lieu. De même, Malek Haddad introduit son lecteur dans une ambiance tendue, triste et floue au moyen de la condensation de caractéristiques renvoyant à la rusticité, à l'austérité et à l'usure d'objets anciens, vieillis qui continuent pourtant à être utilisés, peut-être faute de moyens et sous la pression d'événements historiques écrasants.

Le lecteur est ainsi introduit, d'emblée, dans un espace indéterminé au plan descriptif mais surdéterminé par l'envahissement et l'intensité émotionnelle qu'il soulève chez le personnage principal, tourmenté et troublé par la mission qui lui est confiée : « Un long silence s'écoula. Ces silences qui nous font entendre la pensée des autres. » (p. 9)

Le vent se tait lorsque Saïd et son compagnon quittent cet endroit pour s'engouffrer en silence dans « l'auto qui les attendait. » (p.10) Grâce à ce moyen de transport, le personnage évolue dans l'espace citadin (dans les rues d'une ville imprécise), depuis un lieu clos flou et peu décrit, vers un autre lieu clos représentant son propre appartement : « le chauffeur arrêta l'auto près d'un immeuble moderne dont une partie du rez-de-chaussée était occupée par un commissariat de police. » (p. 13). Donc, à première vue, la représentation spatiale aussi sommaire soit-elle, paraît vraisemblable et permet de situer l'action dans un ancrage réaliste à travers des scènes banales de la vie, comme par exemple, lorsque Saïd attend son ascenseur et croise un agent de police arabe qu'il salue.

Toutefois, l'effet de réel est vite estompé par le discours narratif qui vient poétiser, surdéterminer et dramatiser ce décor à travers des commentaires et des interventions du narrateur qui permettent de restituer à l'espace une fonction symbolique ; celle d'être le théâtre de la guerre et le lieu de l'affrontement entre deux communautés inconciliables. Ainsi, le portrait qui est fait de l'agent de police suggère toute la tension et la violence qui règne dans cet espace urbain :

> L'agent de police, outre son casque et sa mitraillette, portait, accrochés à sa ceinture, un revolver et deux grenades. Il avait été l'élève du père de Saïd dans une école de la ville. (p. 13)

La description du policier fait ressortir à travers son surarmement la situation d'instabilité et de crise sécuritaire régnant dans ces lieux. La dramatisation est d'autant plus forte qu'à aucun moment n'est situé cet espace, Malek Haddad n'indiquant pas le toponyme du lieu dans lequel il introduit son personnage et contourne toute référence à un espace réel. Le silence sur le contexte spatial dans

lequel se déroule la première scène de la diégèse, contribue à créer une ambiance enveloppée de mystère, de secret et de silence.

Par ailleurs, la description spatiale réduite et minimaliste de l'appartement dans lequel vit Saïd semble redoubler l'effet de cloisonnement du personnage principal. « De son petit balcon » (p. 15), « petit bureau qui occupait le centre de l'unique pièce du studio […]. » (p. 18), « petite cuisine » (p. 22), « petite lampe » (p. 29). L'espace vital de Saïd représenté de manière réductrice et austère accentue de ce fait le sentiment d'étouffement et de malaise qui semble transparaître de son espace mental comme il a été vu précédemment dans l'analyse des personnages.

L'amour lui-même est vécu dans une sorte de langueur et de mélancolie traduites par le flou et l'économie descriptifs. L'appartement de Saïd n'est représenté qu'à travers des éléments fragmentés de sa décoration : « cosy » (p. 19), « bureau » (p. 49), « fauteuil » (p. 28), « cheminée » (p.74). Il y a donc raréfaction du décor, comme pour dire que seuls comptent les personnages piégés dans les rêts de l'Histoire :

> Elle était assise à même le plancher, tout près de la cheminée. Saïd s'allongea de tout son long, sa tête posée sur les jambes de Lucia. Il ne voyait que le dessous de son menton, une petite falaise triangulaire sur laquelle dansaient les ombres des flammes et des chimères. (p. 77)

Cet extrait permet de représenter une scène d'intimité entre Saïd et Lucia qui vivent une relation passionnée mais contrariée par les événements historiques. Ils se retrouvent dans l'appartement de Saïd sans que cet espace ne soit décrit, il est évoqué partiellement au moyen de certains éléments de son ameublement comme la cheminée. L'économie descriptive semble être un procédé utilisé par Malek Haddad pour mettre en avant la densité émotionnelle du moment et la sensibilité des êtres : seul compte l'amour de ce couple qui dépasse la dimension spatiale et temporelle. Le vide des lieux semble s'opposer au trop-plein d'amour mais aussi d'inquiétude qui envahit les cœurs.

II-1-1-2 Le lieu de l'effacement

L'ennui et la mélancolie se dégagent également des lieux clos de l'œuvre romanesque *Je t'offrirai une gazelle* où le héros, déterminé constamment par l'expression « l'auteur », est introduit dans un « bureau ». La description, par ailleurs très sommaire renvoie à un lieu désolé, triste, désenchanté. Un lieu, où l'insistance

sur les choses et les objets et leur prédominance apparente, marquent l'encombrement matériel de l'espace et renvoient peut-être à la solitude de l'homme face au monde des objets :

> L'auteur a posé son manuscrit sur une table, près d'une gomme. À côté de la table il y avait une corbeille à papier. Ce qui existe demeure. Les gommes et les corbeilles à papier attendent vicieusement le sabordage. (p. 12)

Cette description souligne une atmosphère pesante où apparaît l'agressivité sournoise des objets dans la mesure où celle-ci suggère déjà l'idée de la dissolution et de la dislocation de l'univers de l'auteur au moyen du champ lexical de l'effacement et de l'anéantissement (gomme, corbeille à papier, sabordage).

L'espace décrit renvoie au désœuvrement, à la désolation des lieux et à l'amertume de l'auteur : « Du soleil désœuvré entrait par l'étroite fenêtre du bureau. Le soleil froissé n'allait pas plus loin que la corbeille à papier. » (p. 13), « morceaux de soleil désœuvré » (p. 13). C'est donc une ambiance morne, terne et sans vie qui se dégage de ce décor. Les objets sont personnifiés avec les traits défaits et lassés de la vieillesse « le drapeau dans sa tricolore tristesse semblait un vieux guerrier à la retraite. » (p. 13). Le bureau lui-même est personnifié avec des attributs humains mélancoliques « le bureau était triste. Tous les bureaux sont tristes. Ils n'aiment pas le travail. » (p. 19)

Dès le début du récit de *Je t'offrirai une gazelle*, se construit ainsi le champ lexical correspondant à une ambiance mélancolique, au moyen de la répétition de l'adjectif « triste » et de l'emploi du nom « tristesse ». Tout est utilisé pour construire et mettre en place une ambiance dysphorique où l'ennui et le désœuvrement annoncent de futures tempêtes. À titre d'exemple, Malek Haddad utilise un fait ordinaire de la vie courante, la course effrénée d'une « voiture de pompier » pour amplifier l'effet dramatique de cette scène et le transformer en indice anticipant un funeste présage: « Une voiture de pompiers, paniquarde à souhait, répéta son affolement […] les pompiers assis, sagement alignés, impeccablement identiques. Préparés, flegmatiques pour le rendez-vous de la catastrophe. » (p. 19)

Ainsi l'évocation d'une voiture de pompiers qui circule dans la ville joue-t-elle une double fonction. D'une part, elle permet d'ancrer le récit dans le réel par l'introduction d'un élément banal de la réalité qui n'est en fait qu'un leurre. Malek Haddad joue, en effet, sur l'aspect illusoire de la réalité, en redoublant l'effet de son

illusion par le fait-même de la convoquer pour aussitôt l'abolir en l'associant à une image poétique. D'autre part, l'expression « voiture de pompier » joue un rôle sur le plan symbolique : on vient éteindre le feu qui menace la paix des lieux. Cette mise en écriture et le lexique choisi « tristesse, catastrophe » engagent le récit dans une voie dysphorique et jouent des fonctions de cataphores annonciatrices des malheurs à venir.

La présence de « l'auteur » dans les lieux clos est souvent dominée par sa gêne et son malaise verbal. Ainsi, lorsqu'il est en compagnie de son ami François de Lisieux dans son bureau, le sentiment qui se dégage de leur discussion pourtant amicale et cordiale, est le malaise du héros engendré par une observation banale qu'il avait faite et qui installe un silence pesant entre eux : « Ce silence ne finira jamais » (p. 62). Dès lors, « l'auteur » n'a plus qu'une envie : quitter les lieux au plus vite car il n'y ressent qu'embarras et gêne croissante, comme le souligne l'extrait suivant :

> Les mots sont froids. Il pleut. Les toits s'en vont. Les toits se noient. L'auteur voudrait bien s'en aller. Il faudra trouver le bon moment. Se glisser dans le petit couloir entre les parallèles. Un téléphone sonne. Deux téléphones sonnent. (p. 64-65)

La représentation spatiale, nous le voyons, est fuyante et n'est évoquée qu'à travers l'image floue de toits qui disparaissent sous la pluie et se noient. Le bureau n'est donc pas décrit, à l'exception d'un seul élément, la sonnerie du téléphone qui rappelle la réalité. L'abstraction du décor est donc complète, elle semble traduire l'émoi de « l'auteur » qui ne songe qu'à partir, sans accorder la moindre importance à ce qui l'entoure. Ce silence descriptif permet à Malek Haddad de créer, avec une association inédite de mots, une image métaphorique et poétique, celle d'une angoisse croissante, à la suite du malentendu généré par une remarque maladroite de « l'auteur ». Ainsi la personnification des mots qui sont « froids » et celle des toits qui « se noient » n'ancre pas le récit dans le réel autant qu'elle crée, par le jeu inventif du langage, un effet symbolique.

> Le moment où l'on perçoit que le décor n'est plus que le jeu verbal des images se signale par le recours conjoint à l'accumulation et à la métamorphose, par antithèse et métonymie […] L'inventaire du réel, les listes de détails techniques, professionnels, géographiques sont remplacés par des défilés d'images qui se déploient dans l'imaginaire ; l'effet d'irréel succède à l'effet de réel.[…] l'espace n'est plus supposé réel, et la

> confusion du référentiel et du métaphorique fait jouer la pure fantaisie verbale[3].

Selon Tadié l'absence de décor et le vide descriptif sont comblés par certaines figures de rhétorique qui libèrent l'imaginaire du poids de la représentation réaliste, multiplient les combinaisons et la confusion entre le réel et l'irréel, à l'effet de créer une image de l'espace non plus réelle mais symbolique, poétique et purement langagière. L'écriture de Malek Haddad regorge de ces images littéraires et de ce procédé d'abstraction réaliste, notamment dans des scènes qui mettent en avant la complexité des relations humaines et l'approche dialogique compromise par les malentendus et l'ignorance de l'autre.

Le malaise traduit par le silence de « l'auteur » est rompu par l'intrusion des sonneries de téléphone, objets fétiches de modernité et de progrès matériel. « L'auteur », tourmenté, guette le meilleur moment pour quitter cet endroit devenu dysphorique, envahi par le bruit de la modernité et la froideur des mots équivoques, et c'est la modernité qui vient à la rescousse et lui donne le meilleur prétexte : « L'auteur regarde toujours le ciel qui se glisse sous les draps. […] Puis les téléphones ont raconté des histoires. » (p. 67). Et voilà l'auteur sauvé de son trouble par les sonneries du téléphone qui vont détourner l'attention de son interlocuteur et lui permettre de quitter les lieux.

Il nous semble que l'état neurasthénique du héros dans les lieux clos est dominant, car ces derniers le renvoient constamment à sa solitude et à son exil. De plus, le brouillage descriptif des quelques objets qui l'entourent (sa chambre d'hôtel n'est pas décrite), l'effacement et l'absence de tout décor, le silence qui réduit les choses à être là sans être dites, permet de représenter le revers négatif de la modernité, dans la mesure où l'errance et le flottement sémantiques auxquels elles renvoient soulignent la perte de repères et illustrent la solitude de l'homme moderne.

En effet, le héros est logé dans un hôtel qui lui inspire un sentiment de malheur et de langueur, comme le souligne cet extrait : « l'auteur sait que le malheur est grand […] Il habite un hôtel fatigué. Il y loge son sommeil. On voit le ciel qui coule. » (p. 51) La personnification de l'hôtel par un adjectif qui détermine son état contribue à donner l'image d'un lieu modeste, ancien et sans doute en état de délabrement puisqu'il semble fatigué. L'hôtel, lieu de passage, lieu d'exil et de

[3] J.Y. Tadié, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 55- 56

solitude est ainsi déterminé comme un lieu sans vie, sans chaleur affective, sans valeur symbolique ni sentimentale aux yeux de l'auteur, lieu neutre, anonyme, vide, sans passé, sans présent et sans avenir.

La modernité qui envahit les villes et les sociétés semble être un facteur supplémentaire d'isolement et de solitude aux yeux de l'auteur beaucoup plus qu'un élément favorisant la fraternité et le rapprochement entre les hommes ; ainsi se sent-il éloigné de tout et de tous :

> Entre lui et les autres il y avait le désert, il y aurait toujours entre lui et les autres le désert. Ce désert qui bien vite s'habilla en maison, en goudron, en poste de radio, en guerre, en peur, en chansons fracassées, en meubles modernes. Alors il inventa la gazelle. (p. 132)

En fait, comme nous l'observons dans *Je t'offrirai une gazelle*, la plupart des lieux clos représentés dégagent une ambiance de langueur et de mélancolie. Ce sont d'ailleurs des éléments sémantiques récurrents chaque fois que l'action se déroule dans des espaces fermés ; à titre d'illustration, le narrateur décrit l'intérieur de la maison des Duroc qui respire l'ennui et la monotonie de l'habitude : « La nuit s'arrêtait là. Et la vie sommeillait. L'ennui donnait à la pièce une odeur insupportable de fausse sérénité. » (p. 117)

L'espace parisien, tel qu'il est par « l'auteur », est déterminé par des qualificatifs qui évoquent non seulement la morosité, la tristesse, parfois même l'hostilité des lieux, mais aussi un sentiment persistant de vide et de solitude à tous les coins de rue : théâtre abandonné, café vide, église monstrueuse : « L'église était énorme, menaçante, noire. Les petites rues ne faisaient pas de bruit. […] Le café était vide » (p. 122), « Le bistrot était désert. » (p. 167)

Souvent les lieux de rendez-vous recherchés par le héros, sont des lieux petits, peu fréquentés et discrets, autrement dit des lieux – plus ou moins – réconfortants par leur dimension réduite et rustique car ils offrent des moments d'intimité, de recueillement et d'éloignement du bruit et des foules citadines : « Le petit restaurant, rue d'Assas n'était pas très loin de Luxembourg. Presque vide. » (p. 84) « Un petit restaurant pas trop cher, pas trop moche. » (p. 85). Nous remarquons également que ces lieux, ces décors silencieux sont le plus souvent recherchés par l'auteur en ce qu'ils lui offrent le silence intérieur qui lui permet de se transporter dans la rêverie et de fuir la réalité de son exil.

Le récit s'achève dans le même lieu où il a débuté, « l'auteur » se trouve dans le bureau de sa maison d'édition où il reprend le manuscrit de son roman et quitte les lieux sans prononcer un seul mot : « L'auteur est parti avec son manuscrit. […] L'auteur avait fermé la porte comme on referme un livre. » (p. 181)

Le personnage se retire donc du lieu et s'efface discrètement en reprenant possession de son livre. L'espace vide, morne et silencieux que perçoit le personnage correspond à l'espace mental de celui-ci, à son espace du dedans envahi d'un sentiment de vide, d'inexistence, de solitude et d'effacement.

I-1-1-3 Un bureau, un deuil, un silence

Ce sentiment de mal-être existentiel, nous le retrouvons chez le personnage principal de *L'élève et la leçon* où l'ensemble du récit se déroule dans un seul lieu dominant : un bureau qui est peut-être le cabinet médical du Dr Idir Salah ou un bureau aménagé dans son propre appartement. En somme, aucune indication ne permet de situer avec exactitude ce lieu de confrontation entre le personnage principal et sa fille. C'est donc, comme pour l'ensemble des ouvrages de Malek Haddad, un lieu abstrait, non décrit, non déterminé ; aux contours indistincts, à la localisation incertaine. Le flottement et le flou spatial caractérisent le décor principal où se déroule l'intrigue de ce récit. Il est donc un indice de volonté manifeste de la part de Haddad, d'inscrire les événements de cette histoire dans l'ombre d'un lieu, dans une absence de lieu ; un lieu délimité par les contours de la dissimulation, au seuil du silence.

En effet, *L'élève et la leçon* est sans doute l'œuvre de Malek Haddad où l'abstraction spatiale est la plus évidente, dans la mesure où l'action est située dans un lieu qui n'est déterminé que par la seule expression « mon bureau » dans « une petite ville », sans plus aucun détail descriptif ; seuls un fauteuil et un bureau meublent ce lieu aux contours brouillés et seuls une fenêtre et un balcon matérialisent l'aspect architectural morcelé de ce lieu clos.

L'espace réduit, fermé et vide de ce décor retient l'attention dans ce récit, d'autant plus que la durée de l'action est limitée à une seule journée. En fait, l'action principale qui s'avère être une profonde introspection de Salah suscitée par sa confrontation aux paroles de sa fille, ne dure pas plus qu'une nuit. Il semble que le récit soit organisé suivant le schéma d'une pièce de théâtre tragique : lieu clos unique, temps déterminé en vingt quatre heures, autour d'une seule action principale.

Cette mise en scène suggère-t-elle du moins une impression d'enfermement tragique dans lequel les personnages sont pris au piège. Il y a, en effet, très peu de déplacements spatiaux, sauf lorsque le personnage se rend chez son ami, le docteur Coste ou lorsqu'il assiste à l'enterrement de celui-ci dans un cimetière. Cependant, un autre déplacement (celui-là mental et psychologique) permet au narrateur de nous représenter l'espace natal du personnage à travers le processus de réminiscence et le souvenir de celui-ci.

Le silence sur le nom de la ville d'adoption de Salah est sciemment entretenu tout au long du récit contrairement à la ville de ses études, Paris qui est désignée par son toponyme référentiel. Le lieu où vit Salah est représenté par sa dimension réduite exprimée au moyen de l'adjectif qualificatif « petite » qui lui donne un aspect protecteur et intimiste, nous semble-t-il, ce qui pourrait expliquer l'attachement de Salah à cette « petite ville » : « La petite ville a sommeil. La petite ville va dormir. Elle rêvera sans doute et je suis son cauchemar. […] j'habite la petite ville de France qui a sommeil, depuis 1945 » (p. 11) « petite ville qui a sommeil » (p. 13) « petite ville » (p. 42) « La petite ville » (p. 101) « la petite gare » (p. 106) « Le cimetière est assez éloigné de la petite ville. » (p. 120)

L'économie descriptive caractérisant le lieu de déroulement de l'action principale permet de mettre en avant la domination et l'omniprésence du silence : « Devant chez moi, passent les camions des routiers. Lorsque au bout du boulevard leurs lumières et leurs moteurs s'éteignent, la ville paraît soudainement plus petite, le silence plus grand, le ciel plus haut. » (p. 66) Les lieux sont ainsi déterminés par leur exiguïté et leur aspect silencieux.

Dans ce roman, la raréfaction de la dimension spatiale participe, par le biais du flou descriptif, à entretenir une forte tension dramatique, en ce sens que l'enjeu du récit se déroule dans un espace non pas physique (l'espace extérieur) mais dans l'espace mental (espace du dedans) du personnage.

Cette dualité spatiale apparaît tout d'abord par une opposition constante entre l'espace ouvert, celui d'une petite ville qui n'est donc jamais nommée et l'espace clos (mon bureau/ la petite ville) :

> Par-delà mon bureau, la petite ville a sommeil. Elle a toujours sommeil la petite ville. Parce qu'il a fait très chaud dessus ses toits, ses terrasses et la mer. La nuit est venue comme une femme. Comme une jeune fille. Elle est venue avec Fadila. (p. 9)

Dans cet exemple, apparaît l'opposition entre l'espace clos indéfini et non qualifié mais étouffant pour le personnage, et l'espace extérieur déterminé par son aspect réduit et sa somnolence. La ville d'adoption de Salah paraît ainsi rassurante, éloignée des tumultes historiques, mais cette relative paix est menacée par la nuit symbolisée par l'arrivée d'une femme : Fadila, la propre fille de Salah qui vient déstabiliser la vie calme de son père.

De cette confrontation gênante pour Salah naît une seconde opposition entre l'espace physique et l'espace psychologique du personnage qui recourt au souvenir et à la rêverie chaque fois qu'il est malmené par les mots blessants de sa fille.

Il semblerait que cette absence de décor, ce vide spatial participent à une véritable mise en scène du silence à travers un huit-clos, un tête à tête entre un père et sa fille où le discours de cette dernière est suivi du silence de son père. Mais le silence de celui-ci est mis en récit puisqu'il est mis en mots par le monologue du narrateur-personnage : « Je vais écouter, je vais beaucoup écouter. Je n'ai pas à raconter l'énormité de mon silence. » (p. 11)

Ainsi émerge l'espace mental de ce personnage qui évoque des événements, des lieux du passé sans jamais observer le décor du présent. Le narrateur nous plonge dans ses souvenirs, dans les images d'une vie passée, confie ses réflexions sur le présent et ses espoirs quant à l'avenir. Toutefois, l'actualisation des lieux du présent est complètement absente dans l'ensemble du récit sauf dans la clausule où est décrit l'intérieur de la maison du Dr Coste :

> L'obscurité s'écrasait dans les pièces. Les rideaux tirés arrêtaient le jour et arrêtaient la nuit… Il n'y a personne dans le salon d'attente. Le docteur Coste a suspendu ses rendez-vous. […] Le silence est total. La maison est morte comme son maître. (p. 123)

La description du domicile de l'ami défunt de Salah laisse planer une ambiance de deuil et de mort, le silence y est écrasant, les lieux sont plongés dans l'obscurité et la pénombre envahit les pensées du personnage:

> Cette vieille horloge qui me reçoit ne s'arrêtera jamais et, à tout jamais, elle syncopera le silence d'une présence et d'une immortalité. La pénombre me pèse. Elle limite mes pensées. Je suis prisonnier de la pénombre. (p. 124)

Le récit s'achemine vers un lieu aussi étouffant et dysphorique que celui de l'incipit (le bureau envahi par le discours hostile de Fadila) mais contrairement au

début où la nuit arrive avec Fadila, la dernière scène s'achève par une note d'espoir symbolisée par l'éclat timide de la lumière du jour « Très simplement, Mme Coste a tiré les rideaux. La lumière s'aventura avec timidité. Il m'apparut que le ciel était rose. » (p. 124)

Il apparaît clairement ici, que l'actualisation ou l'abolition de la représentation spatiale participe d'une stratégie d'écriture de Malek Haddad qui s'appuie sur l'enjeu symbolique de l'espace, car celui-ci n'est plus seulement décor mais un personnage et un actant dans la mesure où il influe sur la dimension psychologique du héros. En effet, l'extrait que nous venons de citer permet de voir comment la description joue un rôle actif dans la construction sémantique du récit, en ce sens que la lumière du jour chasse la pénombre dans laquelle était prisonnier le personnage et lui permet d'entrevoir un avenir plus clément et radieux avec l'introduction de la couleur rose dans le tableau final. Le personnage est d'autant plus optimiste qu'il prend pour la première fois la parole pour inviter l'ami de Fadila à le rejoindre.

Dès lors, le récit prend une nouvelle tournure et s'achève par une scène lui offrant une nouvelle perspective. En fait, le récit ne se clôt pas mais s'ouvre vers un sens à venir.

Nous venons de voir que l'espace clos représenté dans ce texte est, par son absence ou son actualisation finale, le support du voyage mental du personnage qui s'abrite dans les lieux de sa mémoire comme nous le développerons plus loin. Nous voyons ainsi se construire une binarité spatiale entre l'espace de l'ici (espace du présent) et l'espace de l'ailleurs (espace du passé).

II-1-1-4 Un train, un hôtel : les lieux de l'absence

Il en est de même dans le quatrième ouvrage de Malek Haddad, *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* où l'espace est déterminé par sa bipolarité comme nous allons le voir.

En effet, nous avons remarqué que les lieux du présent ne sont souvent évoqués que subrepticement par leur toponyme, sans être décrits ; tandis que les lieux du souvenir sont plus longuement représentés, à travers, notamment, l'évocation des moments heureux, des moments privilégiés et bénis de l'enfance, de la famille et de l'amitié naissante qui y ont été vécu. Les lieux du présent semblent en fait absents, vides, flous, alors que ceux du passé, gardent, dans la mémoire de Khaled, une vitalité et une intensité émotionnelles, actualisées et réactualisables à travers le

souvenir récurrent. Ils sont plus imposants que les lieux du présent dominés par le flottement et le vide descriptifs.

D'ailleurs, le premier élément spatial représenté est celui d'un train en mouvement, en direction de la capitale française: « le train en provenance de Marseille et à destination de Paris » (p. 7). Le personnage est ainsi placé dans un moyen de transport, lieu clos qui se déplace dans l'espace ouvert français. Le train symbolise le progrès scientifique et la précision technique, le narrateur souligne qu'il: « sait exactement où il va et ne se pose pas de questions » (p. 7) contrairement à Khaled qui apparaît perdu dans ses pensées, plongé dans le doute et l'incertitude, dans la tourmente de questionnements incessants. Donc, à l'opposé du train dont la destination est fixée au préalable, Khaled pour sa part, se sent perdu et sans but fixe.

Au début, un narrateur hétérodiégétique nous présente l'espace sous une apparence dysphorique car toute la description renvoie à un environnement sombre et angoissant où même les éléments naturels sont caractérisés par l'anxiété et le climat de malheur qu'ils inspirent au personnage principal: « La pluie pleurait » (p. 7). Le climat hivernal et pluvieux de l'espace extérieur, observé à partir de la fenêtre du train, semble accentuer la tristesse qui s'incruste dans l'espace mental du personnage, au moyen de la figure de la personnification d'un phénomène naturel (la pluie) et de la métaphore métonymique[4], figure dominante dans le récit poétique, selon Tadié.

Car, dans cet exemple, Malek Haddad associe, d'une part, cet élément naturel à l'action de pleurer, caractéristique propre à l'être humain, mais d'autre part, crée un effet symbolique inédit avec la figure métonymique, les gouttes de pluie étant associées à des gouttes de larmes selon un rapport de contiguïté. Le retentissement sémantique et symbolique induit par cette figure est d'autant plus puissant, qu'il permet de construire une image poétique, d'une grande intensité émotionnelle, simplement en associant une manifestation naturelle au sentiment mélancolique du personnage principal. Les gouttes de pluie qui coulent sur les vitres du train semblent solidaires des gouttes de larmes qui ne coulent pas sur le visage de Khaled, du moins, ne sont-elles pas évoquées explicitement dans le texte haddadien.

[4] « […] si la métonymie, comme on l'a beaucoup dit, est la figure par essence du récit réaliste, parce qu'elle assemble les éléments sémantiques selon un principe de contiguïté, dans le récit poétique, la métaphore n'est pas seulement un peu, et parfois, métonymique, elle l'est toujours : récit de métaphores, le récit poétique peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations pas contiguïté. » J.Y. Tadié, op. cit, p. 8

En outre, le narrateur nous fait voir par le biais du regard de Khaled le spectacle triste des paysages français : « Maintenant les jardins, les petites maisons, les clochers de plus en plus rares. Maintenant la banlieue reconnaissable à sa tristesse […] dans lesquelles les trains de soleil ne s'arrêtent jamais. » (p. 7).

La spatialité dans cette œuvre de Malek Haddad se construit à travers la perception de Khaled, au présent, mais aussi, à travers les images qui surgissent des souvenirs de celui-ci. Il y a ainsi un espace du présent et un espace du passé réinvestit par la mémoire du personnage et par son imaginaire. Par conséquent, l'observation de l'espace semble refléter la propre émotion de Khaled envahi par d'innombrables questions et par l'angoisse des retrouvailles avec un ami qu'il a perdu de vue : « D'ailleurs, il avait bachoté toute la nuit, fumant cigarette sur cigarette, alors que défilaient derrière les yeux opaques des vitres les fantômes du paysage et l'incessant va-et-vient des souvenirs » (p. 8).

Cette citation nous permet de voir comment l'espace extérieur est représenté dans une dimension irréelle, image brouillée et brumeuse construite avec le champ lexical de la dislocation : « nuit, yeux opaques, fantômes, va-et-vient, souvenirs ». Ce que perçoit le personnage de l'espace extérieur, c'est ce qui se condense comme émotions et sentiments de perte et de disparition dans son univers intérieur, dans son espace psychologique.

De plus, la représentation spatiale de la chambre d'hôtel où réside le principal personnage est totalement absente, si ce n'est à travers la mention de quelques objets usuels : téléphone, table. Le silence descriptif remplit le vide spatial et le sature par l'émotion mélancolique de Khaled, par le vide et l'ennui qui s'emparent de lui: « Ourida regarde la pluie, en Algérie. En France, Khaled regarde droit dans les yeux l'ennui, son ennui. » (p. 35)

Cet exemple permet de voir comment l'espace clos est appréhendé dans une dimension symbolique et poétique, à travers la figure allégorique de l'ennui qui prend une forme humaine, puisque Khaled le « regarde droit dans les yeux ». La figure de style (l'allégorie) permet dans cet extrait à Malek Haddad de contourner l'expression directe (Khaled s'ennuie), de dissimuler la perception angoissante du réel, tout en mettant l'accent sur la profondeur et l'intensité de l'ennui de son personnage avec une image poétique saisissante.

Par ailleurs, ici apparaît une dualité entre l'espace français (sécurisé mais ennuyeux, inspirant une sensation de vide et de vacance) et l'espace algérien (mélancolique et dramatique) entrevu à travers le regard d'Ourida, femme de Khaled.

C'est aussi un sentiment d'ennui qui se dégage du lieu (un café) où Khaled rencontre un journaliste pour une interview : « un café morne et rassurant de la rive gauche… » (p. 36). Ce lieu de convivialité et de socialité constitue pour le personnage un lieu de solitude et d'absence, dans la mesure où chaque question du journaliste, plonge Khaled un peu plus dans un sentiment d'incompréhension et de marginalité, d'où son refus de prendre la parole. Le silence de Khaled est contourné dans l'espace textuel par son observation de la vie animée dans le café et au dehors, exprimée par le biais de la voix narrative :

> C'était l'automne blond. Dans la rue, des ouvriers rapportaient leur échelle. Des nuages glissaient, mais ils n'étaient pas effrayants. La patronne, haut perchée, lisait avidement le feuilleton de son journal. Sur les glaces, les mouches patinaient et leur virtuosité défiait les lois connues de la gravitation. Deux amoureux n'en finissaient pas de s'admirer. Que restera-t-il demain de cet amour ? Au lieu de penser aux questions que lui posait son journaliste, Khaled ben Tobal vaquait à ses observations… Tiens ! Les ouvriers sont maintenant partis… Les amoureux s'éternisent toujours dans leur émotion… (p. 36)

De ce fait, Malek Haddad utilise un procédé d'évitement de la parole en comblant le silence de Khaled et en remplissant l'espace textuel de descriptions, d'observations et de commentaires de l'instance narrative qui semblent sans enjeu sémantique sur le plan du récit. Pourtant, ils ont un effet indéniable au plan symbolique, surtout lorsqu'on les confronte aux questions indiscrètes du journaliste, car l'enjeu dans ce passage n'est pas tant les paroles qui sont dites, que les paroles absentes qui sont présentes dans le creux du texte, dans le silence des points de suspension. Ces paroles absentes résonnent par leur absence même, qui dit tout le malaise du personnage (et peut-être de Haddad lui-même) face aux questions indélicates et aux affirmations erronées du journaliste, comme nous le verrons au cours de notre étude de la narration.

Un peu plus loin dans le récit, Khaled rencontre son ami Simon, sans aucune mention du lieu où ils se trouvent, le lecteur doit donc décoder le texte pour savoir s'ils sont dans un café, un restaurant ou un bar lorsque le narrateur indique que Khaled fait sa commande : « Garçon, à boire ! » (p. 39)

Cet exemple montre à quel point l'abstraction de l'espace devient un enjeu de signification indéniable, un moyen de symbolisation qui contribue à la mise en scène d'une réalité aux contours brouillés et d'une atmosphère de la dislocation. En somme, l'absence de référentialité spatiale importe peu, ici, dans la mesure où le personnage semble n'accorder aucun intérêt au lieu du présent, inhabité par sa conscience, toute tournée vers l'espace du passé.

D'ailleurs, les personnages se rencontrent souvent sans que le lieu ne soit mentionné, désigné ou nommé. À titre d'exemple, Simon vient voir Khaled pour lui exprimer sa « jalouse suspicion » sans que le lieu de leur tête à tête ne soit représenté, sans aucune référence spatiale ; le seul détail évoqué est la table de travail de Khaled qui laisse supposer qu'il s'agit de sa chambre d'hôtel ou peut-être de son bureau dans le journal où il travaille. « Khaled se rassit derrière sa table surchargée de manuscrits et de journaux. » (p. 74)

L'objet unique représenté importe peu en lui-même, mais la symbolisation qu'il enclenche permet de basculer de la dimension réaliste (un objet usuel banal et commun) à la dimension symbolique (la table devient une sorte de rempart ou de mur derrière lequel s'abrite le personnage contre la suspicion de son ami).

II-1-2- Les lieux heureux de l'ici

II-1-2-1 La maison parentale de Saïd

Le seul lieu clos où Saïd (personnage principal de *La dernière impression*) apparaît épanoui et heureux est la maison paternelle, espace familial présenté comme un espace de vie, d'amour et de solidarité où les membres de la famille partagent des moments de vie simple mais chaleureuse. Ainsi « à la maison », le lieu préféré de Bouzid, le frère aîné que Saïd admire, est « la cuisine de sa mère » dans laquelle, il aime bavarder avec de vieilles voisines « Ces vieilles, il les appelait son folklore. ». C'est dans ce lieu de convivialité et de chaleur humaine que Saïd s'imprègne des valeurs de solidarité et de fraternité humaine : « Dans la cuisine les vieilles voisines étaient là au complet. Saïd s'attendait à des larmes, à des lamentations. Il n'en fut rien. » (p. 57)

Saïd se retrouve dans cet espace familier et chaleureux qui déborde d'amour, de tendresse et de patience dans la tourmente :

> Tout à l'heure les écoliers l'avaient réconforté, l'avaient rassuré. Maintenant ces vieilles femmes le réconfortaient et le rassuraient tout autant. L'histoire d'une longue patience se lisait dans leurs veines saillantes, dans leur voix plaintive qui ne se plaignait jamais. (p. 58)

Malek Haddad décrit une scène de convivialité dans la cuisine où les femmes, en sirotant leur café, partagent leur peine et se réconfortent mutuellement. Une ambiance rassurante et sereine se dégage de ce lieu malgré la gravité de la situation. L'espace familial représente aux yeux de Saïd un lieu sûr, rassérénant et solide en ce qu'il est fondé sur les valeurs de la générosité, de la solidarité et des liens affectifs sincères. Dans la douleur, la famille, les proches et les voisines se réunissent autour de la mère de Saïd, qui reste au demeurant stoïque malgré tout, pour la réconforter et lui témoigner leur solidarité et leur empathie.

Par contre, tout à l'opposé, la maison parentale de Lucia apparaît désespérément triste et enfoncée dans un deuil solitaire. Aucun ami, proche ou voisin n'entoure les parents éplorés. C'est une maison qui respire l'ennui et la monotonie d'une vie terminée dont on n'a conservé que les vestiges, elle symbolise un passé mort et révolu:

> Il y avait dans le fond de la salle à manger basse et triste, un vieux piano impeccablement ciré sur lequel des fleurs languissaient. Sur ce piano on pouvait voir Lucia en maillot de bain sur un petit bateau. Il y avait un calendrier, il y avait un baromètre qui n'indiquait rien, ni le beau temps, ni le mauvais temps, et qui s'ennuyait dans son indécision velléitaire. Au mur était accroché un diplôme d'honneur pour de loyaux services à la S.N.C.F. Il y avait la propreté méticuleuse de ces appartements étriqués de province. Il y avait aussi un peu de soleil qui venait au travers de fenêtres étroites. Il y avait surtout l'étonnement incommensurable de Saïd se demandant : « C'est donc là que Lucia a vécu ? Que Lucia a grandi ?» (p. 113)

Le champ lexical de l'ennui et de la mélancolie se développent à partir de la description du narrateur qui nous fait voir ce qu'observe Saïd : « une salle à manger basse et triste, un vieux piano », « des fleurs languissaient », « un baromètre qui n'indiquait rien », « qui s'ennuyait ». Le regard de Saïd s'attarde sur la propreté « méticuleuse » de cet appartement mais se sent envahi par un sentiment d'étrangeté et d'étonnement à l'idée que Lucia ait vécu dans ces lieux où prédominent la langueur et la froideur. L'anaphore représentée par l'expression « Il y avait », tend à

accentuer l'effet de monotonie et de platitude se dégageant de cet espace où le temps semble s'être arrêté.

En revanche, la maison paternelle reste le socle solide sur lequel s'appuie Saïd pour avancer ; même les objets du passé l'encouragent à espérer un avenir et à ne pas y voir que de la nostalgie :

> Ce qu'on appelait « la nouvelle buanderie » n'était pas un endroit de lessive. C'était une sorte de maisonnette que les enfants avaient toujours nommée ainsi. On y remisait le bois et mille objets inutiles et rouillés qu'on gardait néanmoins : vieux cadre de vélo, une roue de brouette, outils détériorés, voiture d'enfant déglinguée, kanoun éventré, etc. La mère de Saïd aimait tout conserver. Non qu'elle songeât le moins du monde à la valeur utile ou matérielle de ce bric-à-brac. Mais justement parce que ce cadre de vélo avait appartenu à la première bicyclette de Bouzid, parce que justement ce vieux kanoun appartint à Leila quand, gamine, elle voulait comme sa mère faire de la galette, parce que justement cette roue de brouette avait amusé Saïd, parce que justement il est dans chaque maison qui a pleuré et souri, un endroit baroque et fabuleux, inutile et sacré, un endroit qui ressemble à un musée, un musée plein de bonhomie et que gardent jalousement la mémoire et les toiles d'araignée… (p. 97-98)

Cet extrait permet de voir comment l'attachement maternel à l'égard de ces objets désuets transmet à Saïd un sentiment de sécurité, d'assurance et d'espoir car, aussi banals soient-ils, ils ont une valeur sentimentale inestimable ; les jouets et les gadgets détériorés de l'enfance témoignent encore de la chaleur, de la candeur et de la vie heureuse de ce temps passé, de cette antériorité de l'être réanimés par le souvenir.

Toutefois, le seul espace qui semblait rester le dernier rempart contre la guerre pour ce qu'il représente comme gages de sécurité et de protection familiale, est lui aussi transformé, métamorphosé en un lieu de peur et d'angoisse lorsque des policiers français effectuent une perquisition dans la maison familiale :

> Un matin, vers cinq heures et demie, des coups violents furent frappés à la porte d'entrée et aux fenêtres du bureau de la salle à manger qui donnaient sur une petite terrasse en bordure de la rue. Saïd enfila une robe de chambre et rejoignit son père dans le couloir du rez-de-chaussée. (p. 63)

Saïd assiste à la scène où son père n'arrive pas à garder son sang froid, se met en colère et affronte avec véhémence les policiers. La maison familiale qui était pour Saïd un havre, un îlot de paix se transforme en un volcan en éruption, à travers l'image de la colère croissante de son père.

II-1-2-2 Le rafiot de Marcel

Si la plupart des espaces clos inspirent à « l'auteur » personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle* ennui et sentiment douloureux de solitude et de déracinement, il est un endroit où il trouve réconfort et convivialité : le bistrot familier et hospitalier de Marcel qui est comparé à un rafiot : « ce bar est un rafiot, un petit rafiot » (p. 47) sur une mer agitée qui serait Paris. D'ailleurs, l'intrusion d'une patrouille de police dans ce lieu crée chez « l'auteur » un profond sentiment de peur et d'humiliation (p. 22-23) et lui rappelle la réalité amère de la guerre qui s'incruste partout. C'est la raison pour laquelle, l'auteur en fréquentant le bistrot de Marcel vient y chercher non pas un remède à son malheur mais une échappatoire dans la mesure où l'ivresse de l'alcool lui permet de revoir les paysages aimés et idéalisés alors que l'espace du dehors est menaçant, contraignant et hostile (la pluie et les rafles).

Il est intéressant de voir comment ce lieu clos est représenté selon deux perspectives totalement opposées : celle de l'auteur qui y voit un lieu paisible et chaleureux, et celle de Gisèle Duroc qui remarque les moindres détails du décor et qui n'y voit qu'un bistrot banal et peu reluisant : « Elle s'assit et inspecta les lieux, le plafond un peu bas, les murs d'un jaune sale. C'était donc là… » (p. 124)

La description du bistrot faite à partir du point de vue de Gisèle donne une image contrastée avec la perception de l'auteur qui affectionne particulièrement cet endroit. Gisèle n'y voit qu'un bistrot repoussant aux murs donnant l'impression de saleté et aux plafonds bas, observation péjorative qui est renforcée par l'inachèvement de la phrase au moyen des trois points de suspension qui expriment ici l'air dubitatif et contrarié de Gisèle. Cependant cette laideur apparente est entrevue de manière différente par « l'auteur » car celui-ci va au-delà d'une simple observation du réel ; dès qu'il franchit le seuil du bistrot, il se sent dans un rafiot protégé et protecteur, à l'abri des turbulences extérieures : « L'auteur est entré dans le bistrot et sourit à M. Maurice. » (p. 45)

En fait, le bar est métonymiquement représenté à travers le profil psychologique de son propriétaire « M. Maurice », en qui « l'auteur » voit l'image

d'un lieu sûr, un havre de paix, d'amitié et de sollicitude, une sorte de refuge contre la nuit angoissante, contre l'obscurité qui l'assaille de partout :

> M. Maurice est un type bien. Cet homme est un havre sûr dans la nuit. Parce que c'est la nuit. La nuit dedans, la nuit dehors, la nuit partout. Et c'est la nuit qu'on apprécie les endroits sûrs. (p. 48)

Nous voyons comment à partir du portrait psychologique d'un personnage, Malek Haddad décrit un lieu avec la figure de la métonymie, en associant l'image du bar à celle de son propriétaire qui lui-même symbolise métaphoriquement les lieux de son activité. Nous retrouvons là le rapport étroit entre le personnage et l'espace du récit poétique tel que décrit par Jean-Yves Tadié : « Le personnage est associé à l'espace par métonymie et le symbolise par métaphore[5]. » Maurice et son bistrot représentent pour « l'auteur » la sécurité et la chaleur humaine qu'il ne trouve dans aucun autre lieu parisien. D'autant plus que ce « lieu privilégié », selon l'expression de Tadié, permet au principal personnage de voyager mentalement, grâce aux substances alcoolisées euphorisantes auxquelles il s'adonne:

> Le vin rosé, c'est le voyage. L'auteur sourit à des chats qui tricotent un désordre. Une petite fille caresse une grenouille. Un olivier protège les hommes. L'eau est fraîche. La fille a laissé là son aiguille et sa laine. Les filets du pêcheur rapporteront la lune. (p. 49)

Le bistrot de Marcel devient pour « l'auteur » un lieu d'évasion et d'errance psychologiques lui permettant de fuir la triste réalité pour voyager, au moyen de la rêverie ou de visions hallucinatoires, vers des lieux imaginaires, des lieux symboliques compensatoires. Malek Haddad réussit ainsi à créer, à partir de lieux réels communs et banals, des images poétiques qui transportent le lecteur dans un imaginaire sans cesse renouvelé.

II-1-2-3 Le Quai de la nostalgie

Avant d'entreprendre l'étude de l'espace du texte romanesque intitulé *Le quai aux fleurs*, il nous semble important de voir le fonctionnement sémantique du titre lui-même qui fait référence à un lieu réel. En effet, Le Quai aux Fleurs est un quai parisien situé le long de la Seine sur l'île de la Cité. Il débute au pont Saint-Louis et se termine au pont d'Arcole.

[5] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 77

Malek Haddad choisit ainsi de situer son récit dans un lieu référentiel précis, mais le titre souligne bien que le lieu est pris dans un sens symbolique, dans la mesure où le quartier nommé « Le Quai aux Fleurs » est associé à une figure de style qui est la personnification. En effet, Malek Haddad attribue à ce lieu une caractéristique humaine : celle de la communication linguistique mais celle-ci ne semble pas aboutir puisque l'échange verbal est interrompu. La rupture communicationnelle est suggérée au moyen de la modalité négative du verbe répondre : « ne répond plus », cela signifie bien qu'il y avait un dialogue auparavant entre les personnages habitants en ce lieu et Khaled, mais que le rapport dialogique est désormais rompu. En fait, « Le Quai aux Fleurs » désigne métonymiquement Simon (l'ami d'enfance de Khaled) et l'expression « ne répond plus » symbolise une rupture dans une communication qui n'est plus partagée de part et d'autre. Cette rupture peut symboliser l'amitié brisée entre Simon et Khaled qui n'arrivent plus à dialoguer, à s'écouter et à se comprendre. Chacun des deux se repliant derrière un silence pesant.

À cet égard, dès le titre, nous voyons se mettre en place un système de signification très complexe qui s'appuie sur un double niveau de sens (référentiel et symbolique). L'ancrage référentiel n'a plus, dès lors, comme seul objectif recherché un effet de réalisme mais prend une tout autre dimension : symbolique. En effet, à travers la désignation toponymique référentielle se dégage une image littéraire qui, au moyen de la figure métonymique - le lieu, le Quai aux Fleurs renvoie comme nous allons le voir, aussi bien à Simon (un personnage), qu'au présent (le temps)- suggère le silence et la rupture de contact, de communication entre des personnages. Autrement dit, le lieu n'est plus représenté pour lui-même mais pour l'image poétique que nous donnent de lui les mots de Malek Haddad. Le Quai aux fleurs, représente donc, symboliquement, au moyen d'un rapport de contiguïté, l'espace du présent comme nous allons le voir dans le point qui suit.

« Le Quai aux Fleurs », représente donc le quartier où habite Simon, mais il devient, dans le texte de Haddad, une figure métonymique qui renvoie au domicile de l'ami d'enfance de Khaled. Il convient de remarquer que si « Le quai aux Fleurs » devient un lieu refuge pour Khaled, c'est par sa dimension symbolique de lieu-lien avec le passé dans la mesure où chaque fois qu'il y revoit son ami Simon, il retrouve les images de leur passé commun. Les lieux du passé ressurgissent alors de sa

mémoire d'autant mieux que la perception des lieux du présent est empreinte d'un rejet de la part de Khaled :

> Par contre, le vieux lycée qui dominait le Rhumel, les ruelles nerveuses, la place des Galettes, la place Sidi-Djellis, le faubourg Lamy, perché sur la colline, tous ces hauts lieux du souvenir, tous ces thèmes firent que le Quai aux Fleurs n'était plus bordé par la Seine. (p. 16)

Le domicile de Simon, ce lieu clos désigné par une périphrase « Le Quai aux Fleurs », n'est donc pas présenté dans sa dimension réaliste et référentielle par Malek Haddad ; il acquiert en effet, une dimension symbolique qui le métamorphose en un lieu irréel, non plus « bordé par la Seine » mais par « ces hauts lieux du souvenir » ; c'est pourquoi il semble sécurisant et rassurant pour Khaled, par opposition aux rues parisiennes.

D'ailleurs, la quiétude qui règne au Quai aux Fleurs, est opposée au désordre et aux hululements des voitures de police qui rappellent les problèmes de la guerre :

> Le Quai aux Fleurs baignait dans la sérénité. Seuls, du côté de l'Hôtel de Ville et de Notre-Dame, les hululements des voitures de police rappelaient que les problèmes, tous les problèmes, demeuraient posés. Le quadrillage de la plus belle ville du monde se mettait en place. Paris, la nuit ne rêvait plus. Cependant, ici, c'était l'oasis. (p.16)

« Le Quai aux fleurs » est comme un îlot à l'écart du désordre alentour, à l'abri de l'instabilité et du climat d'insécurité qui règne dans une ville quadrillée, en état d'alerte. Cet extrait nous permet de remarquer la mise en place d'une opposition entre un lieu clos (le Quai aux Fleurs qui désigne donc la maison de Simon) et un lieu ouvert (la ville de Paris). Alors que la sérénité et la quiétude caractérisent le lieu fermé, les rues parisiennes ressemblent, la nuit, à celles d'une ville qui vit dans un climat de guerre, du moins, sont-elles le théâtre de scènes qui rappellent un état d'exception et d'instabilité sécuritaire. L'opposition spatiale est accentuée par un articulateur logique « cependant », qui vient confirmer l'idée d'une nette différence entre l'ambiance régnant à l'intérieur de la maison de Simon métaphoriquement comparée à une oasis (lieu ouvert qui rappelle la sérénité et le bien-être) et l'espace extérieur quadrillé ressemblant à une prison à ciel ouvert.

L'opposition, aussi directe et aussi frontale, de ces deux représentations spatiales juxtaposées, permet de supposer que Malek Haddad essaie de distinguer d'emblée un lieu impliqué dans l'Histoire (Paris et ses quartiers) et un autre lieu (Le

Quai aux Fleurs) qui semble hors toute dimension historique, qui semble avoir choisi de se mettre à l'écart, à l'abri et à côté de l'Histoire et donc d'en être exclu. En outre, Le Quai aux Fleurs apparaît à travers l'expression «oasis » comme un lieu mirage, illusoire et irréel au milieu d'une réalité troublée par les événements de l'Histoire.

Malek Haddad réussit ainsi à créer une image littéraire originale et inédite, dans la mesure où elle n'est pas l'effet de la perception de la réalité ou bien une simple *mimèsis* d'un référent préexistant mais bien une pure invention poétique puisée à la source de son imagination (Le Quai aux Fleurs se métamorphose en oasis). Ce qui nous rappelle la définition que donne Gaston Bachelard de l'image littéraire :

> L'image, c'est l'être qui se différencie pour être sûr de devenir. Et c'est avec l'imagination littéraire que cette différenciation est tout de suite nette. Une image littéraire détruit les images paresseuses de la perception. L'imagination littéraire désimagine pour mieux imaginer[6].

G. Bachelard s'intéresse à l'aspect purement créatif de l'image littéraire et s'oppose à ceux qui estiment que l'imagination est un processus déterminé uniquement par la perception que l'on a de la réalité et naît à la suite de celle-ci comme effet redondant d'une expérience phénoménologique. Il considère pour sa part que l'imagination littéraire déconstruit et abolit la perception réaliste et la supplante par un mécanisme créatif lié à l'imaginaire propre à l'écrivain, ce qui lui permet d'inventer une image poétique inédite.

De fait, dès le début de cette œuvre, est mise en place une stratégie d'écriture fondée sur un double niveau sémantique, l'un poétique et symbolique, l'autre réaliste et référentiel, qui se construit en mettant en avant l'opposition entre lieux clos et lieux ouverts. La maison du Quai aux fleurs apparait donc sécurisante (la mise en scène de la guerre a lieu dehors), chaleureuse et pleine de générosité amicale tant qu'elle reste le lieu où Khaled, par une activité mentale de réminiscence, puise dans sa mémoire les images d'un temps passé et d'un espace lointain, autrement dit les images d'un ailleurs refuge.

[6] Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté,* Librairie José Conté, 1947, éd. consultée, Tunis, Cérès Editions, (Critica), 1996, p. 32

II-1-2-4 Le journal, le navire :

Il en est tout autrement, lorsqu'il s'agit de représenter Khaled dans un lieu clos où il s'épanouit par l'activité qu'il y mène, en d'autres termes par son action dans le monde. Ce lieu bénéfique pour le personnage est le journal où il publie ses articles:

> Khaled corrigeait dans un journal ami les épreuves d'un poème et d'un conte qu'il venait de remettre. Il aimait cette odeur de l'équipe au travail, ce va-et-vient, ce jargon laconique et précis, le grelottement des téléscripteurs, l'affairement de ces abeilles sensées. Les téléphones, la lourde lumière, un ascenseur qui s'essouffle, les plaisanteries rapides, les algarades sans conséquences, les casse-croûtes à la cantine, c'est là un univers qui paraît se suffire à lui-même, en dehors des événements dont il est la raison d'être, une sorte de navire toujours parti et dont la vocation est pourtant de revenir au port. Ni le jour ni la nuit ne pénètrent jamais dans ces sous-marins de l'actualité. Le téléphone intérieur sonna dans le petit bureau tout poussiéreux qu'on avait prêté à Khaled. (p. 62)

Cet extrait démontre une fois de plus l'attachement de Malek Haddad à la création d'images poétiques. Au premier niveau de lecture, apparaît l'image ordinaire d'une journée de travail dans le milieu professionnel journalistique. Mais l'étude plus approfondie du texte permet de remarquer le foisonnement des figures de style : d'abord la personnification (grelottement des télescripteurs, abeilles sensées, lumière lourde, ascenseur qui s'essouffle) puis la comparaison (sorte de navire), la métaphore (sous-marins de l'actualité) et enfin les associations symboliques insolites (ascenseur essoufflé).

Malek Haddad parsème ainsi son texte d'images littéraires qui surdéterminent la réalité. Autrement dit, il ne se préoccupe pas seulement de recomposer un tableau réaliste mais s'attelle à nous faire voir d'une autre manière la réalité, à créer en fait une nouvelle réalité, sa réalité puisée à la source de son imaginaire et de sa créativité poétique. Un lieu professionnel banal est comparé à un navire en ce qu'il représente pour Khaled le lieu de la socialité, de la convivialité et de la collaboration :

> Il glissa ses épreuves dans la poche de son veston et se dirigea vers l'ascenseur. Chemin faisant, il préféra prendre par l'escalier. Bien sûr, il se trompa d'étage. Une rampe, des lumières blafardes, plus que jamais l'atmosphère d'un navire. Khaled échoua à la buvette. Il pleuvait et les vitres s'amusaient à une étrange décalcomanie, ivres de leur écriture automatique. On sentait, chez ces gens qui mangeaient un sandwich, un appétit joyeux et chez certains la conscience très nette de leurs

responsabilités. Ils étaient des matelots qui traversaient la mer. La mer, elle est là qui écoute aux hublots. (p.62-63)

Nous voyons, bien à travers l'exemple de ces deux extraits, la profusion de détails descriptifs et le désir manifeste de recomposer l'ambiance qui règne au sein du journal où travaille Khaled. Ce lieu professionnel est longuement décrit et comparé à un navire, d'où le développement du champ lexical lié à ce moyen de transport (navire, sous-marins, rampe, lumières blafardes, échoua, matelots, la mer, hublots). Dans un premier temps de lecture, la description du siège du journal permet, certes, un ancrage référentiel par la reconstitution du décor, de l'ambiance et des habitudes du milieu journalistique. Mais, au-delà, elle crée une image métaphorique de ce lieu qui acquiert une dimension symbolique dans la mesure où il nourrit l'imaginaire du personnage (et du lecteur) qui y voit un espace invitant au voyage mental, un espace irréel car il l'embarque dans la traversée des mots.

En outre, cette description permet de dévoiler un aspect du personnage qui était jusque-là méconnu, Khaled est un personnage sociable, il aime travailler au sein d'une équipe, côtoyer des gens ordinaires et échanger avec eux des plaisanteries, partager avec eux un moment de sa vie, une traversée dans un océan d'aventures, d'où la comparaison du journal à un navire. Car sur un bateau, la vie s'organise autour de valeurs communes de solidarité, de complicité et de chaleur humaine sans quoi la vie y deviendrait intolérable. Khaled se sent à l'aise, rassuré et épanoui dans ce lieu de partage, de cohésion, de communauté d'esprit et plus simplement dans ce lieu d'humanité, même si ce n'est que le temps d'un voyage.

II-1-3-Lieux ouverts, lieux de la guerre

II-1-3-1 Une ville silencieuse

Dans l'incipit de *La dernière impression* le flou qui entoure la représentation spatiale laisse suggérer un lieu anonyme, qui renverrait peut-être à la clandestinité de l'action des personnages, d'autant plus qu'elle se déroule la nuit (l'indication temporelle est suggérée par la figure de la personnification de la ville) : « Vers le nord, à quelques kilomètres, on voyait la ville et on devinait sa respiration. Les villes ne respirent que la nuit. » (p. 10)

La nuit, les rues ne sont fréquentées que par les militaires et les Français qui ne sont pas menacés par les rafles. La ville est sous tension, l'atmosphère devient

pesante et le silence oppressant : « Il pesait sur la ville un peu plus qu'un silence. En vérité du silence il n'y en avait pas. Les jeeps et les tanks ne brillent pas par leur mutisme. » (p. 12)

L'espace urbain est représenté au moyen de la lexie « ville » mais le narrateur n'évoque toujours pas le nom de cette « ville » et nous laisse dans le flou. Cependant son discours permet d'entrevoir une répartition spatiale binaire formée de deux parties distinctes et opposées en tous points: une partie située en hauteur et une autre dans les bas fonds. Le narrateur nous introduit ainsi dans un espace commun aux Européens et aux Arabes au moyen de l'expression « la ville », mais en réalité une ville divisée en deux parties totalement dichotomiques et opposées :

> Accrochés aux hauteurs de la ville ou recroquevillés dans les bas-fonds, les quartiers arabes réfléchissaient. Les avenues des quartiers français brillaient de leur néon. Dans les bars on jouait toujours au quatre cent vingt et un [...] tout le bonheur des imprévoyants. (p. 12)

Cette description représente clairement une ville partagée (par une frontière invisible et indicible mais réelle) en deux parties inégales qui ne vivent pas le même destin : les quartiers arabes réfléchissent, tandis que dans les quartiers français, règne une atmosphère de divertissement où on s'amuse dans les bars et on profite de la vie. La figure de style de la personnification des quartiers auxquels le narrateur attribue la faculté de réflexion permet d'accentuer l'intensité dramatique de la situation, en donnant l'image d'un espace où se prépare la révolte populaire croissante au moment où la vie dans les quartiers français se poursuit dans l'insouciance généralisée.

La subdivision spatiale binaire de la ville est confirmée plus loin lorsque Saïd se rend chez ses parents et ouvre la fenêtre : « Il entr'ouvrit les persiennes. La ville flottait entre deux infinis. » (p. 61) La ville est ainsi représentée à travers une image symbolique qui suggère son déchirement, sa division, sa dislocation en deux espaces distincts en tous points : l'un européen, moderne, civilisé, citadin, où la vie est manifestement plaisante ; l'autre, arabe, archaïque, sous-développé, rural et pauvre, envahi par la guerre et la menace constante de la mort.

Cette opposition spatiale permet à Malek Haddad de développer l'isotopie de la guerre qui oppose deux communautés vivant dans le même espace mais ne partageant pas le même destin ; l'une bénéficie de tout le confort et de toutes les commodités de la vie moderne, l'autre est soumise aux conditions pénibles d'une situation de misère, d'inégalité et d'exclusion sociale.

La dichotomie spatiale est également renforcée par une dichotomie temporelle dans la mesure où le discours du narrateur va insister sur les bouleversements induits par la guerre, dichotomie développée par le couple sémantique : autrefois/aujourd'hui. La nature par exemple qui invitait à la vie, à la liberté et au bonheur autrefois, assiste aujourd'hui à l'invasion des convois militaires.

> Les lumières de la ville avaient mal aux yeux. De son petit balcon, Saïd dominait la cité et ses environs. Vers le sud, des convois militaires s'en allaient. C'était une file longue et lente, jaune et noire. Puis les convois disparaissaient, happés par l'horizon ondulé, comme ces métros aériens qui tout à coup se dissolvent dans la terre. Autrefois par la même route c'étaient les maraîchers qui arrivaient tardivement pour ravitailler les halles. Autrefois… Il avait fallu moins d'un an pour qu'une frontière se dressât entre le présent et cet autrefois qui ne savait pas les barbelés dans les rues, le couvre-feu et les tanks. (p. 15)

L'espace, autrefois paisible se transforme en véritable bunker ; la forêt qui abritait les amoureux, les en a chassés puisqu'elle fait la guerre désormais. Toute la nature est mise à contribution dans l'entreprise de la guerre, l'espace naturel se trouve impliqué dans la folie meurtrière des hommes.

> Ainsi cette forêt qu'on voit là-bas au bout des collines au-dessus de la ville, cette forêt, elle fait la guerre. Les amoureux n'y vont plus s'embrasser. Ainsi cette rivière qu'on devine vers l'est à cette verte traînée déhanchée aux pieds des bidonvilles, cette rivière fait la guerre. [...] Les hommes font la guerre, les sentiers font la guerre, les ruisseaux et les nuages font la guerre. (p. 16-17)

Opposition de l'état de la ville et de la nature entre autrefois/aujourd'hui. Tout a changé par rapport aux événements historiques et aux bouleversements des relations humaines. La ville, jamais nommée, n'est décrite qu'à travers la situation de crise qu'elle vit, autrement dit une ville en état d'alerte, en état de guerre où l'insécurité et la peur qu'elle suscite sont les principales préoccupations du narrateur. Tout renvoie à cet état de guerre qui ébranle l'ordre naturel des choses et des hommes.

Nous voyons comment la représentation spatiale dans cette œuvre se construit à partir d'une double binarité : d'une part, une binarité spatiale en ce sens que l'espace citadin est divisée entre deux communautés en conflit, d'autre part, une binarité temporelle qui permet de percevoir l'opposition entre l'espace du présent

(insécurité, guerre, haine partagée de part et d'autre) et un espace du passé (heureux, paisible, amour insouciant). Cette dualité est la conséquence directe d'une guerre qui ne dit pas son nom mais bouleverse profondément la vie de tout un pays. D'ailleurs, la guerre se fait entendre à travers une détonation : « Vers le grand square, une violente détonation ébranla le silence relatif qui pesait sur la ville. » (p. 16)

Le silence apparent de la ville est trompeur, terrifiant puisqu'il est interrompu par des explosions violentes qui l'ébranlent et le rompent brutalement, ou par les sirènes de police : « Sirènes! Sinistres mélopées des villes en état d'urgence. Autrefois elles indiquaient midi. » (p. 16)

Le mot « sirènes » est utilisé au moyen d'une figure de rhétorique « antanaclase » qui permet au mot d'avoir un double sens, d'une part le sens d'alarmes utilisées par les voitures de police en patrouille, d'où leur effet néfaste et négatif sur la population soumise aux rafles inopinées et arbitraires, d'autre part, aux cloches des écoles et des cantines qui indiquent l'heure de la pause déjeuner « midi ». On pourrait même penser à une troisième connotation qui serait les sirènes de la mythologie grecque qui essayaient à travers leur chant envoûtant, leur litanie, « leurs sinistres mélopées », d'attirer et de séduire les hommes, sauf que dans le cas du récit haddadien, ces sirènes n'attirent pas mais rebutent et sèment l'inquiétude et l'effroi parmi les familles de ceux qui seront pris dans les rafles inopinées.

Le silence qui règne dans l'espace urbain est un silence pesant, suscitant la méfiance et l'inquiétude, contrairement au silence apaisant et réconfortant de la nature : « Et toujours dans la ville la ronde des autos de police dans leur musique morbide de manège. » (p. 17)

L'état de guerre est donc décrit au moyen de la mise en scène sonore de cette représentation dramatique dans la mesure où les seuls bruits que l'on entend la nuit sont ceux relatifs à l'instabilité sécuritaire. La « musique morbide » sème l'effroi et l'angoisse dans les familles algériennes qui craignent à tout moment une visite nocturne inopinée. L'espace urbain est représenté comme un espace dysphorique où règne une ambiance de terreur, celle des sirènes de police, des convois militaires, des déflagrations etc. Le silence qui y règne est préoccupant et inquiétant car il peut être rompu à tout moment par les « événements de la guerre. »

Lorsque Saïd effectue un déplacement dans l'espace pour se rendre à pied chez ses parents, la description spatiale est réduite à quelques détails et n'est pas du tout développée. Le narrateur relève la beauté de la nature à travers une journée

ensoleillée mais celle-ci semble ternie par le spectacle omniprésent de la guerre à travers les patrouilles militaires et le dispositif de sécurité mis en place : « Il avait envie de marcher. Il faisait beau. […] L'après-midi paresseux et doux regardait passer les dernières cigognes. Seules les patrouilles rappelaient la guerre. Et aussi les barbelés. » (p. 51)

La ville de Constantine est pour la première fois nommée à travers les informations écoutées à la radio qui présentent les dernières nouvelles politiques et militaires : « Hier à Constantine une bombe de fabrication locale … » (p. 21). En fait, la ville est cernée dans tous ses recoins par la mise en scène de la guerre : « Avenue des Etats-Unis, en face de la gare, un convoi interminable de tanks et de voitures blindées… » (p. 52) Ainsi ce qui attire le regard de Saïd c'est le défilé incessant de convois militaires qui remplacent celui des voitures et des citadins ; les rues sont occupées par la présence des éléments de l'armée, par les acteurs principaux de la guerre. Même les lieux publics de socialité se transforment en lieux d'incertitude et d'inquiétude : « Cette ville est grande comme un morceau de pain. Elle dit ces cafés maures aujourd'hui silencieux, aujourd'hui plus pensifs. » (p. 54)

La représentation de la ville de Constantine – très rarement nommée, six fois seulement, tout au long du récit – à travers ses cafés maures permet de restituer cet espace conquis et dominé par une force coloniale à une communauté culturelle indigène, qui, autrefois, bavardait dans ces mêmes cafés, alors qu'aujourd'hui ils sont « silencieux » et « pensifs ». Ces deux adjectifs signalent la gravité de la situation et sous-entendent la désertion de ces lieux autrefois de bavardages, de convivialité et de nonchalance vers d'autres qui réclament l'action, l'engagement et le sacrifice. Aujourd'hui, les cafés sont devenus, par le silence qui y règne, des lieux de solidarité et de communion avec les compatriotes morts ou disparus.

Le narrateur représente une ville qui se réveille et se révolte à l'unisson avec les autres régions du pays : « Aujourd'hui, soulevant le pavé de ses rêves, la ville a sa banlieue qui va jusqu'aux Aurès… » (p. 54) Le discours du narrateur exprime dans cet extrait la solidarité et l'engagement de la ville constantinoise dans la cause révolutionnaire en la rattachant à l'espace national, puisque la ville se prolonge jusqu'aux Aurès car la guerre est partout présente, visible et ostentatoire « Devant l'école maternelle du faubourg un car de police stationnait. » (p. 55)

Le déplacement spatial du personnage est un procédé récurrent qu'utilise Malek Haddad pour décrire à travers le regard de Saïd une ville en état de guerre et

développer la mise en scène du silence sournois de cette guerre qui n'est pas nommée mais dont les conséquences sont dramatiques pour tous. Ainsi lorsque Saïd se rend au chevet de Lucia, victime d'une bombe, l'atmosphère lourde et dysphorique alentour est soulignée par le narrateur : « Un silence épais entourait la clinique. » (p. 81) Ce silence règne en fait sur toute la ville qui fait face à son malheur historique et prépare dans la discrétion la plus totale le renversement de son destin.

II-1-3-2- Paris, une ville angoissante

D'emblée le narrateur de *Je t'offrirai une gazelle* exprime dans l'incipit son sentiment de solitude et note qu'il le partage avec « l'auteur » :

> Ce que c'est grand le Bon Dieu ! C'est aussi grand que je suis seul. Je vois l'auteur comme une planche. Dans Paris qui n'en finit pas, il n'a pas la manière des gens de son métier. […] Il est seul dans sa vie, l'auteur. (p. 11)

La solitude ressentie est inspirée non seulement par l'immensité spatiale de la ville parisienne « qui n'en finit pas », mais également par le fait que cet espace semble dysphorique et mettre mal à l'aise aussi bien le narrateur que « l'auteur ». L'instance narrative qui prend en charge le récit avec le pronom personnel « je », exprime sa solitude et relève que le héros introduit par le pronom de la troisième personne « il » éprouve le même sentiment d'où une certaine confusion. Ce dédoublement du même état psychologique, à la fois celui du héros déterminé par le pronom « il » et du narrateur qui dit « je », fonctionne tout au long du récit et dans différentes situations comme nous l'avons vu avec l'étude des personnages.

Cette double impression de solitude est renforcée par l'aspect et l'atmosphère mélancoliques se dégageant des lieux décrits : « […] Le ciel de Paris couvrait la ville, moutonneux, moutonnant, tel ces bâches fripées sur un manège lourd et immobile. […] Dans les rues les trottoirs couraient. C'est la forêt. » (p. 19)

On peut voir se développer le champ lexical de la monotonie et de la tristesse « ciel moutonneux, moutonnant » qui est comparé aux « bâches fripées d'un manège », offrant le spectacle désolant d'un décor morose et triste comme celui d'un manège à l'arrêt. La personnification des trottoirs par un mouvement qui exprime l'empressement, la fuite ou la recherche d'un ailleurs, donne l'image d'un paysage flottant, flou et fuyant.

La description du ciel parisien suggère une ambiance morne et triste à l'image d'un manège dont la vocation initiale est d'amuser et de provoquer rires et joie de vivre et qui se retrouverait immobilisé et à l'arrêt ; tandis que la forêt est un lieu ouvert mais en même temps sombre, obscur, étouffant par son immensité et par son étendue. La forêt est aussi un espace symbolique dans l'imaginaire de la littérature occidentale dans la mesure où elle représente l'espace mythique de l'origine, l'espace brumeux et mystérieux, fantastique où se déploient des forces obscures et maléfiques.

Il est à remarquer que l'économie de descriptions ne signifie pas absence de représentation spatiale mais contournement d'une représentation réaliste par divers procédés de rhétorique : métaphore, métonymie, allégorie, personnification d'objets ou d'éléments naturels. À titre d'exemple, voyons comment Malek Haddad dresse en trois courtes phrases réparties dans l'espace textuel de manière décousue le portrait de toute une ville déstabilisée par des événements politiques et historiques : « La prison bleue qui pleure aux sanglots des sirènes. Les rues ferment les bras. La rafle. » (p. 22).

Dans ce court extrait apparaît le minimalisme descriptif qu'opère Malek Haddad au moyen d'un double procédé rhétorique ; d'une part personnification de la prison (qui pleure), des sirènes (qui sanglotent) et des rues (qui ferment les bras). Cette personnification permet de construire une image dramatique forte : celle d'événements et d'opérations vécues quotidiennement en temps de guerre. D'autre part, il y a un déplacement ou un glissement sémantique métonymique que l'on perçoit à travers l'usage connoté des lexies « prisons, sirènes et rues », qui peuvent symboliser les mères qui s'affolent à chaque fois qu'elles entendent les sirènes parce qu'elles craignent que leurs enfants ne soient pris dans les rafles inopinées et jetés en prison.

La raréfaction spatiale, nous le voyons dans ce texte, est assez significative dans la mesure où la brièveté d'une description ou son brouillage par des figures de rhétorique n'amoindrit en rien sa force ou son impact sur le fonctionnement sémantique du récit bien au contraire ; cet exemple en est la parfaite illustration, un mot (rafle) suffisant pour résumer toute l'ambiance malsaine qui règne sur une ville entière.

La concision de la description mais la précision des mots et leur portée symbolique réussissent à recréer toute l'intensité dramatique et émotionnelle

engendrées par de telles scènes de violence. La personnification des rues à travers le mouvement de fermeture de leurs bras souligne le sentiment d'étouffement et d'envahissement ressenti par le personnage dans des lieux monstrueux, terrifiants et hostiles d'une ville en état de guerre.

D'ailleurs l'image d'une ville monstrueuse se construit progressivement : « Vers Saint Germain la rafle promenait ses tentacules. » (p. 25) Ici, l'espace est représenté dans sa dimension symbolique dans la mesure où Malek Haddad saisit un événement de la réalité de la guerre (rafle) et construit à partir de cet élément réaliste une figure métaphorique au moyen de laquelle il compare la rafle à une pieuvre, un monstre marin qui évoluerait dans Saint Germain en agitant ses tentacules effrayantes. Paris devient l'image allégorique d'une ville vivante, mais menaçante et monstrueuse.

L'espace urbanisé dans lequel évolue le héros est toujours décrit par son immensité et son omniprésence étouffante : « L'auteur est lourd. Il n'habite pas une maison bleue aux volets verts sur la colline. […] Paris fait du bruit. Il y a toujours Paris. Il y a partout Paris à Paris. » (p. 21) Cet espace omniprésent est oppressant pour « l'auteur » qui étouffe dans ce Paris bruyant et envahissant. Le narrateur fait remarquer l'influence négative de cet espace sur le personnage, pour lequel, se déplacer n'est pas sans la persistance d'un état de lourdeur et d'angoisse.

D'autant plus que le cadre spatio-temporel dans lequel évolue « l'auteur » est le plus souvent la nuit dans un espace citadin toujours figuré comme un espace dysphorique et décrit sous un climat froid, gris et pluvieux où « le jour est gris », où « Paris glissait en hiver », « où la vie s'étiole et où la mort rôde partout », « Paris meurt quand il pleut. » (p. 45)

Ainsi tout au long du récit se développe une isotopie de l'hiver dans l'espace parisien à travers l'évocation récurrente de sa pluviométrie et d'un climat maussade : « Dehors, la pluie avait décidé une fois pour toutes de ne plus s'arrêter. » (p. 48) estime le narrateur et un peu plus loin dans le récit, Malek Haddad suggère l'abondance de la pluie métaphoriquement exprimée par « les chagrins » dans lesquels « nagent les toits ». « Il s'est mis à pleuvoir. Les toits de Paris nagent dans les chagrins. Paris est énorme, monstrueux. Paris est grand. » (p. 62) Malek Haddad emploie ainsi deux figures de style : métaphore et personnification pour décrire une atmosphère empreinte de mélancolie et d'amertume pour le personnage principal.

Nous voyons à travers cet exemple comment en une description très concise, très économe en mots mais avec un lexique péjoratif, est peint le tableau sombre et négatif d'une ville qui ressemblerait à une monstrueuse créature, un lieu rempli de chagrins et de malheurs. La ville parisienne est décrite sous un aspect dysphorique qui renforce l'image dépréciée d'un espace inhospitalier, angoissant et maléfique dans la mesure où le personnage se sent obsédé par son image monstrueuse.

Paris est la ville d'exil de « l'auteur », ce qui expliquerait sans doute ce ressenti, cette impression de malaise, d'étrangeté dans un lieu qui n'est pas le lieu d'origine. D'ailleurs « l'auteur » ne peut s'empêcher de faire une remarque à François de Lisieux sur le climat parisien : « Il pleut toujours dans ton pays, dit l'auteur. » (p. 62) Cette observation de « l'auteur » est considérée par son ami comme une offense et va engendrer un malentendu manifesté dans le texte par le silence qui s'installe entre les deux personnages.

Ainsi tous les éléments sont réunis pour augmenter, d'une part, l'impression d'oppression, de violence dans le lieu de l'exil et d'autre part, le sentiment de mélancolie, de solitude et de nostalgie à l'égard du pays natal de « l'auteur » qui ne peut vivre qu'avec le sentiment de la perte.

En outre, le ciel parisien apparaît « sale » et gris aux yeux du personnage : « Les toits de Paris se glissaient sous les draps, des draps rapiécés et malpropres. C'était sale, là-haut, sale. Une mer de crasse grisaillante. Il est impossible que le bon Dieu loge là-dedans, se disait l'auteur. » (p. 64). Malek Haddad utilise le discours indirect pour nous faire percevoir l'espace parisien à travers le regard dépréciatif de son personnage principal, lequel est effaré par le spectacle de la « saleté » qui tombe du ciel et inonde les rues parisiennes. En fait, cette mise en image péjorative et négative du climat parisien traduit la propre grisaille intérieure dans laquelle se noie le personnage, dans la mesure où son espace mental troublé ne peut qu'amplifier sa perception pessimiste de la réalité.

Cette description se termine par une réflexion soulignant que les nuages dans le ciel français sont chez eux, c'est-à-dire qu'ils sont dans un espace naturel habituel, qui, par sa position géographique située dans l'hémisphère nord est connu pour avoir un climat pluvieux et froid : « La rue qui tourne quatre fois. Le carrefour de l'Odéon. Danton montre le ciel. Dans le ciel, il désigne des nuages. Là-haut, ils sont au moins chez eux. Ils déchirent la lune. Le ciel pend en lambeaux violacés. » (p. 21)

La lexie « nuages » pris dans son sens propre renvoie donc au climat européen pluvieux et souvent gris. Si l'on considère le mot « nuages » dans son sens figuré, symbolique nous voyons bien qu'il connote la gravité d'une situation historique trouble et inquiétante, car s'ils sont là-haut dans le ciel parisien, cela sous-entend qu'en revanche ils sont plus bas dans le ciel algérien, autrement dit, ils ne sont pas à leur place « naturelle » et assombrissent un ciel généralement dégagé.

L'espace parisien est perçu comme un espace froid et dysphorique par le personnage, surtout lorsqu'il assiste à une scène dramatique (mort d'un pigeon) qui l'émeut profondément d'autant plus qu'elle symbolise la vulnérabilité de l'auteur face à la monstruosité de ce Paris-là, cruel et impitoyable :

> Il gelait ferme. D'épais triangles de glace sale encombraient le bassin de la place Saint-Sulpice. [...] Il traversa la place glissante sur laquelle des âmes prévoyantes avaient semé des grains de blé et des croûtes de pain. [...] Il avait atteint l'angle de la rue de Canivet et de la rue Férou quand un pigeon, saisi par le grand froid, quitta la corniche d'une maison grise, essaya vainement de voler, de s'équilibrer dans sa chute, pour brutalement s'écraser au bord du trottoir étroit. (p. 103)

Cette chute tragique aux yeux du héros le choque et lui inspire un grand effroi. Il nous semble y voir les indices d'une situation de dégradation prévisible pour le héros qui, peu à peu, s'enlise dans ces lieux froids et « maléfiques », comme pris dans un piège dont il ne peut plus échapper, à l'image du pigeon qui ne peut rien faire contre l'appel mortifère de cette ville. Le héros finit par s'effondrer totalement ivre dans une rue parisienne : « Vers trois heures du matin, boulevard Saint-Germain, l'auteur ivre mort s'endormit près de la boutique d'un naturaliste. » (p. 115)

L'état de déchéance dans lequel s'enfonce l'auteur est symbolisé par cette scène qui le représente perdu, solitaire et « ivre mort » dans une rue parisienne indifférente à son sort et à son malheur.

II-1-3-3 Une ville monstrueuse

L'image d'une ville monstrueuse apparaît également dans *Le quai aux fleurs* où les lieux ouverts de Paris inspirent au personnage (Khaled Ben Tobal), un sentiment de malaise et d'inquiétude d'autant plus grand que l'action se passe souvent la nuit. Celle-ci est symbolisée au moyen de la métaphore et de l'allégorie : « La nuit courait sur les toits dans une profusion de mystères. » (p. 14)

D'une part, la nuit est personnifiée par une figure de style (l'allégorie) qui lui attribue la faculté humaine de se mouvoir et de se déplacer dans l'espace. D'autre part, la nuit est comparée, au moyen de l'association métaphorique, aux chats qui courent sur les toits à la nuit tombée. Il y a donc ici, superposition (ou condensation) de figures de style tendant à produire un effet symbolique inédit à l'aide du mystère créateur de la poésie. À la limite du fantastique, la nuit mystérieuse devient peut-être maléfique.

Ce choix de la nuit réduit, d'une part, la visibilité du personnage (et donc du lecteur) et ne permet donc pas de percevoir clairement l'espace, d'autre part, l'obscurité nocturne aggrave le sentiment d'insécurité et accentue le climat de violence qui semble s'installer, progressivement, dans les rues de Paris. Khaled qui avait pourtant quitté sa famille et son pays natal à cause de la guerre, se retrouve malheureux et solitaire dans une terre d'exil, elle-même soumise aux tensions sécuritaires. L'espace décrit est en effet, celui de l'errance et de la solitude, du sentiment d'étrangeté et de bannissement. Les lieux sont angoissants et donnent une image cauchemardesque au personnage :

> L'exil, c'est une mauvaise habitude à prendre. L'exil, c'est, par exemple, la rue Madame, la lumière qui s'éteint, la longévité de la nuit, la tristesse blafarde des hôtels. L'exil, c'est la guerre. Paris, la valse mauve, s'ennuie. La guerre se fait la nuit. Et c'est la nuit qui règle tout. Et c'est la nuit qui remet tout en question, dans les hiatus des voitures policières, dans Saint-Germain qui se croit tout permis… [...] Paris, c'est une mauvaise habitude à prendre. (p. 18)

La perception de l'espace parisien est assurée par le regard de Khaled avec une forte modalité négative de l'image de l'exil (mauvaise habitude, extinction de la lumière qui s'éteint, tristesse blafarde des hôtels, s'ennuie, la guerre). Malek Haddad dresse, en partie, le portrait psychologique du personnage, en le liant, selon le principe de contiguïté métonymique, à l'espace dans lequel il vit. Khaled est malheureux, triste et solitaire ; il erre sans but fixe, dans les rues de Paris ; insomniaque puisqu'il se rend compte de « la longévité de la nuit » et observe l'extinction de la lumière au lever du jour ; mélancolique et angoissé par la guerre omniprésente ; son état psychologique dégradé est représenté par un espace aux contours sombres et obscurs (au sens propre et figuré à la fois). Paris est péjorativement reconstituée avec l'image d'une ville neurasthénique, lieu de l'exil

aussi bien spatial que mental pour le personnage qui s'y sent perdu, d'autant plus qu'il habite dans un hôtel, lui rappelant dramatiquement sa situation précaire : « Au numéro d'une chambre d'hôtel, l'exil se rétrécit aux dimensions d'un pauvre chiffre. » (p. 18) C'est ce qui pourrait expliquer son manque d'attachement à ces lieux.

Cette indifférence est matérialisée dans le texte haddadien, nous semble-t-il, par le fait que les lieux parisiens soient si peu décrits mais désignés par leurs toponymes coréfèrent à des lieux réels. Le personnage en faisant un déplacement solitaire, triste et mélancolique observe l'espace parisien à travers la vitre du taxi mais c'est une observation visuelle superficielle en ce sens que Khaled ne s'attarde pas sur l'espace et constate seulement son évolution d'un quartier à un autre : « Maintenant, la rue de Richelieu. […] Maintenant, le Théâtre français, […] Maintenant la Seine et sur la gauche Notre-Dame. » (p. 67-69)

Les rues parisiennes sont évoquées à travers une énumération toponymique sans qu'elles ne soient associées à des événements ou des émotions qu'aurait vécus le personnage. Cette longue énumération des rues et des sites parisiens connus est vidée de tout contenu sémantique descriptif, mais elle permet de laisse planer une ambiance de mystère et d'irréalité perçue par le personnage lui-même qui se plonge dans ses souvenirs :

> Maintenant le Palais-Royal, la rue de Rivoli, le Carrousel et, l'espace d'une seconde, l'Arc de Triomphe… Vous me lirez un jour vos poèmes… Et le premier baiser sur la route de Stora […]. La montagne se précipitait vers la mer. L'été riait partout. Khaled avait longtemps hésité. C'était aussi son premier baiser. Peut-être deux mille ans, peut-être plus. Certainement plus… (p. 68)

Cet extrait nous permet d'illustrer, au moyen de l'opposition entre hier et maintenant, la mise en place de deux espaces distincts et opposés : Constantine, l'espace natal chargé de souvenirs et d'émotions ; Paris, espace désigné par sa toponymie uniquement, rarement décrit. L'espace parisien, autrement dit l'espace du présent, est vidé de toute sa substance référentielle ; il est cantonné à son observation par le personnage de manière distante et absente, tant il lui est indifférent ; le décor de l'exil est pour lui un point de départ, un moteur déclencheur de la rêverie ou du souvenir c'est pourquoi il est utilisé par Malek Haddad comme support à la création

d'image poétique. Cette technique de représentation spatiale nous rappelle les propos de J.Y. Tadié concernant le fonctionnement de la description dans le récit poétique :

> La description, lieu où le récit n'est pas lié par la progression linéaire de l'intrigue, est saisie d'un emballement où toute désignation référentielle s'abolit. Le récit second des images supplante le récit premier et s'enchante de son jeu pur.[7]

Selon Tadié, la description en tant que moment de rupture dans le récit par rapport à la linéarité de l'intrigue, permet de s'affranchir de toute référentialité et de créer un univers de substitution par rapport au récit initial, un univers constitué d'images poétiques fascinantes et fascinées par leur propre engendrement. En effet, la description dans ce texte de Haddad ne permet pas de saisir le réel mais de le dépasser et de le contourner par la force symbolique de l'image poétique ainsi créée, ce qui donne au récit un second souffle, une seconde vie, à travers la production et l'enfantement jubilatoire d'images purement imaginaires.

De même que pour « l'auteur », Paris apparaît, ici encore, aux yeux de Khaled comme un espace dysphorique, maléfique qui le rattache à un présent malheureux et solitaire alors que l'espace du souvenir, de l'origine apparaît idéal et mythique. « Paris c'était une lumière parisienne grise et poisseuse, presque solide, une lumière qui avait froid et qui avait elle-même mal aux yeux. » (p. 46), « Les murs taciturnes de Paris […].» (p. 47)

Dans ces deux extraits, l'image obscure et terrifiante de la ville parisienne est accentuée à travers le regard mélancolique de Khaled; Malek Haddad utilise une fois de plus des figures de style associées (métaphore, métonymie et allégorie : lumière qui avait froid et qui avait elle-même mal aux yeux, murs taciturnes) afin de construire l'image monstrueuse d'un Paris de l'exil. Les éléments inorganiques (« lumière, murs ») semblent prendre vie et s'animer sous l'effet d'une force surnaturelle qui les écrase cependant et les réduit à la souffrance aussi bien physique (« froid, mal aux yeux ») que morale (« taciturnes ») avec son pouvoir maléfique.

Toutefois, quelques éclaircies apparaissent dans le ciel obscur de Khaled, c'est lorsqu'il observe lors de son errance nocturne dans les quartiers parisiens, le spectacle d'un Paris calme et serein où les amoureux roucoulent sur les quais de la Seine. Mais cette image idyllique de Paris est très vite remplacée, balayée par

[7] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 55

l'affirmation du narrateur : « Paris devient la place vide et Ourida le bout du chemin. » (p. 48)

Le dépouillement et la vacuité spatiale de Paris perçus par le personnage semblent représenter le vide intérieur de l'espace mental de Khaled induit par l'absence de Ourida et le sentiment de perte. L'espace de Maintenant constitue un espace de l'effacement et de l'absence, absence de souvenirs dans ces lieux de solitude et d'exil, lieux de l'errance solitaire et mélancolique, d'autant plus amère qu'elle se noie dans une vague de silence(s) ; silence de l'ami, silence de la femme aimée.

Paris représente donc aux yeux du personnage un lieu dysphorique que nous remarquons avec les adjectifs à forte modalité négative caractérisant cette ville et son décor: « lumière parisienne grise et poisseuse » (p. 46), « Dehors, Paris était grand. » (p. 67), « trop grand, trop de bruit » (p. 82). La force malfaisante, redoutable attribuée à Paris est accentuée au moyen de l'utilisation de l'adverbe d'intensité exprimant le trop plein négatif de la ville parisienne, avec son surplus de bruit et d'immensité qui lui donnent un aspect monstrueux et maléfique. Paris ressemble par son immensité à un géant enlaidi aux yeux de Khaled par son malheur personnel et historique.

La ville de Paris devient aux yeux du personnage d'autant plus terrifiante qu'elle est comparée au moyen d'une métaphore à un reptile hostile : « La Seine est une grosse couleuvre. » (p. 92) Le fleuve de La Seine devient selon le regard de Khaled un serpent monstrueux, autrement dit, il ne lui inspire que peur, inquiétude et horreur. Ainsi, l'image métaphorique créée par Malek Haddad, en ce qui concerne le fleuve parisien, connu pour ses attraits touristiques et sa réputation romantique, efface d'un trait cette notoriété et métamorphose le paysage habituellement charmant et pittoresque en une image déroutante, horrible et repoussante d'un monstre.

Le lieu du présent n'apporte au personnage aucun réconfort ou sentiment de sécurité, bien au contraire, il accentue son sentiment de solitude et d'étrangeté dans un lieu d'exil, le lieu de la perte. C'est pourquoi, à la vue de la neige s'invitant dans les rues de Paris, le souvenir est réanimé et Khaled revoit les paysages de son pays d'origine. Cette halte mnésique lui permet de retrouver temporairement un sentiment de plénitude, sans pour autant faire disparaître son sentiment persistant d'être étranger dans ces lieux.

II-1-3-4 Paris ou le désert de l'amour

La seule fois où « l'auteur » personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle* est représenté heureux, c'est lorsqu'il a reçu son salaire et qu'il a rendez-vous avec Gisèle Duroc. Il remarque, alors, que la pluie a cessé de tomber dans la ville parisienne:

> Paris ne pleuvait plus. Une de ces incompréhensibles journées de ciel bleu au milieu de l'hiver. Les murs et les pavés du coup en paraissent insolites. [...]. La rue Bonaparte est neurasthénique. La place Saint-Sulpice est chaude. Paris est vide comme un dimanche après-midi. Les flaques de lumière pataugent sur le goudron. (p. 77)

Nous remarquons que la description des lieux parisiens est déterminée par les mêmes adjectifs qui pourraient qualifier le désert (« ciel bleu », « chaud », « vide », « lumière ») mais cette image est associée à l'hiver (« ciel bleu au milieu de l'hiver », « neurasthénique », « les flaques de lumière pataugent »). Le parallèle avec le désert pourrait s'expliquer par la bonne humeur du personnage, en ce sens que « l'auteur » est décrit pour la première fois dans un état euphorique car il est sous le charme de Gisèle Duroc. Cet état de grâce ne dure pas, mais, pire encore il est en lui-même illusoire car malgré le ciel bleu, la ville semble plonger dans un état léthargique et « neurasthénique ».

Malek Haddad réussit une seconde fois dans *Je t'offrirai une gazelle* à associer l'image de la ville parisienne à celle du désert en transformant l'espace d'une soirée le décor d'une ville désespérément triste en une oasis où nait une histoire d'amour avec Gerda.

> Un soir que Paris s'enlisait dans sa légende, l'auteur entra dans le Luxembourg désert à cette époque. Les statues grelottaient, impudiques, orphelines. Dans le bassin de la fontaine Médicis les poissons avaient froid. Un Luxembourg vert bouteille, hostile, abandonné. Une oasis taciturne. Une prairie prison. (p. 92)

Cette description d'un lieu ouvert, lieu public, lieu de rencontre entre Gerda et « l'auteur » contient en elle-même les indices d'un amour mort-né dans la mesure où même si Paris ressemble à une oasis, celle-ci est bien terne et même « taciturne » ; les lieux sont froids et inhospitaliers ; nous voyons se développer le champ lexical de la mort (s'enlisait, grelottaient, orphelines, avaient froids…) et de la solitude (désert, abandonné, prison). En effet, « l'auteur » revient par la suite dans ces mêmes lieux

pour signifier la mort de cet amour en se débarrassant du cadeau de Gerda (un harmonica qu'il offre à un enfant), il met ainsi fin symboliquement à leur amour à l'endroit même de sa naissance : « Il pleuvait sur la fontaine Médicis des petites feuilles rouillées ; le vent cabriolait. […] Les amoureux ne venaient plus. » (p. 93)

Lorsqu'une seconde fois, « l'auteur » rencontre l'amour, Paris semble redevenir un lieu d'espoir et de vie ; elle devient pour la première fois palmeraie : « Néanmoins un espoir au présent dévalait les déserts. Gisèle avait mis sa main sur la main de l'auteur. C'était la palmeraie. » (p. 127).

La topographie parisienne apparaît souvent déterminée par des caractéristiques qui rappellent le relief du désert. En effet, chaque fois que la situation du héros évolue ou se dégrade, l'espace parisien est symboliquement mis en parallèle avec le désert par des images, des métaphores ou des attributs qualificatifs qui renvoient à ce dernier. Dans cet extrait, l'amour apporte la paix, la fraîcheur, la sérénité d'une oasis dans le désert parisien, même si alentour les lieux sont plutôt propices à l'ennui et à la solitude ; un espoir surgit quand même dans la vie de « l'auteur » mais c'est un faux espoir, un espoir voué à l'impasse: « Car chez ceux-là qui ont la mort dans l'âme, les murs sont à côté, les rues ne vont pas loin. C'est l'impasse impassible. » (p. 129) Paris n'est donc pas une oasis mais bel et bien un désert dans lequel s'égare l'auteur. C'est pourquoi cette ville semble représenter le désert intérieur de l'auteur.

La nature est une nouvelle fois associée à une histoire d'amour dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*. Ainsi, le premier rendez-vous entre Khaled et Monique est l'une des rares occasions où l'espace décrit renvoie à des lieux agréables et beaux, ce sont des lieux naturels paisibles (forêt de Sologne) qui le rassurent et l'enchantent:

> Les arbres s'amusaient. Une barque dodelinait dans les roseaux. La forêt semblait profonde. Une grenouille s'énerva. Le clair de lune s'accrocha aux arbres. En aval, un pontelet ridicule et charmant se prenait pour une œuvre d'art. La lune se rapprocha. Le Beuvron dormait. (p. 20)

Cette description d'une nature radieuse et pleine de vie fait ressortir le décalage historique entre Khaled et le présent, en ce sens que le paysage décrit ressemble à un tableau impressionniste, chargé de couleurs et d'émotions euphoriques suggérées, contrairement à l'état mental du personnage sombre et léthargique qui n'arrive pas à se défaire de son passé et à refuser de vivre le présent. Il ne peut, en effet, se contenter d'apprécier ce beau paysage français sans se rappeler l'image négative que lui inspire la colonisation française en Algérie : « L'herbe avait peur, Khaled pense :

Dans son pays, chez elle, la France est belle. Dans son pays, la France ne fait jamais penser à la guerre. » (p. 20)

L'image poétique qui se construit au moyen de cette pause descriptive est celle d'une nature paisible et vivante qui charme Khaled mais lui permet aussi de constater que toute la beauté de ces paysages français resplendit parce qu'elle est « chez elle », mais, dès lors que la France essaie de s'implanter ailleurs, elle perd son éclat et sa splendeur parce qu'elle doit recourir à la guerre, pour se maintenir en territoire conquis. Nous voyons donc l'importance de la précision « chez elle » pour mettre l'accent sur la contradiction de ce pays avec lui-même ; chez elle, la France est belle, démocratique, respectant les droits de l'homme mais lorsqu'elle n'est plus chez elle, c'est un autre aspect et un autre visage qui est présenté outre-mer.

Le spectacle de la nature a beau être entraînant et dynamique, invitant au plaisir défendu, rien ne détourne Khaled de son tourment personnel

> Le Beuvron psalmodiait une vieille légende. Les arbres ne disaient rien que l'amour à consommer. Le sein qui se devinait était bête et gentil. Les feuilles étaient molles. Les allées tracées pour la chasse à courre ne civilisaient pas la forêt. Et toujours le clair de lune s'accrochait aux arbres. Les genoux de Monique étaient bleus du côté des abandons. Dans le Beuvron, une anguille valsa avec les roseaux. La nuit se réveilla dans la chair de Monique, dans les sous-bois de la forêt. (p. 20)

Toute la nature est décrite comme un personnage vivant, associé à des adjectifs qui construisent le champ lexical du désir ressenti par Monique. Cette nature, de connivence avec l'amour interdit, ne réussit cependant pas à entraîner Khaled dans son débordement sensuel ; il reste accroché à la pensée de sa mère, comme seul rempart face au jeu de séduction de Monique.

> Khaled pensait à sa mère. Le vent fripa la robe. C'était un vent de connivence. Et rien n'y pouvait rien. Ni le vent ni les colombes offertes à des mains impériales, pas même le Beuvron, pas même la Sologne, pas même la forêt… (p. 21)

La nature française, aussi belle et romantique soit-elle, ne le détourne pas de son attachement aux valeurs transmises par son éducation maternelle.

C'est d'ailleurs cet attachement atavique à sa culture et à son identité qui empêche Khaled d'avoir une vision positive et admirative par rapport aux attraits de Paris : «On se dit qu'on ne l'aimait pas, qu'il était trop grand, qu'il fait trop de bruit,

et puis l'on s'aperçoit, quand on va le quitter, qu'on l'aimait bien, ce Paris-là. Malgré tout. […] C'est le malheur qui enlaidit, qui rend distrait, injuste. » (p. 82)

Le personnage se rend compte que sa vision de l'espace parisien est subjective, influencée par sa condition malheureuse et reconnaît son injuste condamnation à l'égard de sa ville d'adoption, néanmoins elle reste à ses yeux « un géant accablé par sa propre grisaille, par sa propre amertume. » (p. 87).

L'impression que le personnage garde de Paris est donc connotée négativement au moyen de la métaphore filée qui représente cette ville, tout d'abord, comme un serpent puis comme un géant monstrueux, hideux et malheureux à la fois. Un espace désert et vide dans la mesure où l'amour ne peut y fleurir, un lieu qui renvoie sans cesse Khaled à son exil intérieur, à la solitude qui l'engloutit dans le silence.

II-2- Lieux de l'ailleurs

II-2-1-Les lieux du souvenir

Nous avons vu au cours de l'étude précédente concernant les lieux ouverts comment est mise en place dans *La dernière impression* une dualité entre l'espace du présent (dysphorique parce qu'envahi par le spectacle de la guerre) et celui du passé qui rappelle les lieux bénis de l'enfance. Le recours au souvenir devient dès lors un moyen d'évasion et de projection dans une dimension spatio-temporelle antérieure. Ainsi lorsque Saïd sent que son amour est menacé par le départ de Lucia, se réfugie-t-il dans une rêverie à travers une image ressurgie de sa mémoire décrivant Constantine :

> Lorsque Saïd était gamin, il lui arrivait souvent, les jours de congé, de prendre son vélo et de quitter la ville. Au départ tout allait bien, Constantine étant perchée sur son rocher comme un point sur un i. les routes descendaient vers la plaine à une allure vertigineuse. Il se grisait alors de cette vitesse obtenue sans efforts. Et il s'en allait loin, toujours plus loin. (p. 46)

La rêverie permet à Saïd de faire abstraction du présent, d'oublier ses angoisses et d'idéaliser un moment de son enfance en réactualisant le souvenir, comme le décrit Gaston Bachelard :

> Une enfance potentielle est en nous. Quand nous allons la retrouver en nos rêveries, plus encore que dans sa réalité, nous la revivons en ses

> possibilités. Nous rêvons à tout ce qu'elle aurait pu être, nous rêvons à la limite de l'histoire et de la légende. Pour atteindre les souvenirs de nos solitudes, nous idéalisons les mondes où nous fûmes enfant solitaire[8].

Selon Bachelard, la rêverie permet de réanimer l'enfance qui est en nous et d'offrir à celle-ci une seconde vie, en explorant toutes ses virtualités et toutes les perspectives qu'elle ouvre dans notre imaginaire. C'est pourquoi, Malek Haddad par la voix de son narrateur utilise une modalité affective très forte qui marque l'attachement du personnage principal à cette ville. « Il coule dans les rues, ces rues qu'on ne peigne jamais, cent mille souvenirs. » (p. 53). Le lien affectif entre le personnage et sa ville de naissance est renforcé par cette jonction entre les souvenirs de son enfance et l'espace qui les y abrite. Aussi la rêverie devient pour Saïd un moyen de se replonger dans une période lointaine mais riche de moments heureux. Cela nous rappelle Bachelard lorsqu'il affirme que le processus de la rêverie est indissociable du souvenir : « Nous rêvons en nous souvenant. Nous nous souvenons en rêvant[9]. »

Ainsi, le personnage haddadien rêve souvent en se recueillant sur son passé et en revisitant les lieux de son enfance. Une enfance heureuse, insouciante, idéalisée malgré le spectacle de la misère qui y régnait. Tandis qu'au présent c'est une ville en guerre qui a perdu son insouciance.

II-2-1-1 Les hommes, la nature, la guerre

En effet, la dichotomie spatiale est renforcée dans *La dernière impression* par une dichotomie temporelle dans la mesure où le discours du narrateur va insister sur les bouleversements induits par la guerre, dichotomie développée par le couple sémantique autrefois/aujourd'hui. La nature par exemple qui respirait la vie autrefois, assiste aujourd'hui à l'invasion des convois militaires : « Autrefois par la même route c'étaient les maraîchers qui arrivaient tardivement pour ravitailler les halles. » (p. 15) L'espace qui était paisible se transforme en véritable bunker ; la forêt qui abritait les amoureux, les en a chassés puisqu'elle fait la guerre désormais. Toute la nature est mise à contribution dans l'entreprise de la guerre.

> Ainsi cette forêt qu'on voit là-bas au bout des collines au-dessus de la ville, cette forêt, elle fait la guerre. Les amoureux n'y vont plus

[8] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 86
[9] Idem, p. 87

> s'embrasser. Ainsi cette rivière qu'on devine vers l'est à cette verte traînée déhanchée aux pieds des bidonvilles, cette rivière fait la guerre. [...] Les hommes font la guerre, les sentiers font la guerre, les ruisseaux et les nuages font la guerre. (p. 16-17)

Tout a changé par rapport aux événements historiques et aux bouleversements des relations humaines. Ce qui se traduit dans le paysage naturel par le spectacle dramatique de scènes de guerre qui n'épargne ni « sentiers », ni « ruisseaux », ni « nuages ». Tous les lieux et presque l'ensemble des éléments naturels (terre, eau, air) sont investis comme champ d'action pour servir les desseins des hommes.

Par ailleurs, la dualité spatiale dans la dernière impression se manifeste aussi dans l'opposition entre la ville natale de Saïd et celle de Lucia (Aix-en-Provence) qu'il découvre en se recueillant sur la tombe de son amie. La ville d'Aix-en-Provence apparaît comme un lieu de pèlerinage et de dépaysement par rapport à l'espace d'origine bouleversé par la guerre ; dans cet espace de l'autre, tout respire le calme, la paix et la sérénité :

> C'était un dimanche. En face du cimetière, le stade municipal était gonflé de bravos et d'encouragements aux joueurs. Les arbres semblaient eux aussi applaudir les prouesses des combattants pacifiques. Et le bruit de la joie, le bruit des athlètes, le bruit du public arrivait jusqu'aux tombes du cimetière d'Aix-en -Provence. (p. 103)

Même la tombe de Lucia est décrite comme un lieu beau, propre et paisible par opposition aux lieux dysphoriques où se déroule la guerre. D'ailleurs ce qui frappe Saïd c'est cette profusion de vie et d'euphorie qui anime la ville non loin du cimetière :

> À vingt mètres à peine, les haut-parleurs du stade municipal diffusaient les résultats et les applaudissements. Et le public criait sa joie et la joie s'envolait vers le ciel bleu. Et tout le monde criait, et tout le monde applaudissait, et tout le monde chantait. C'était un festival de vie. (p. 104)

Le spectacle entraînant de la vie renvoie Saïd à son propre malheur et lui fait prendre conscience de tout ce qui manque à son pays pour être heureux, pour être libre de vivre comme tout le monde :

> Tu vois, Lucia, dans mon pays, il y a des plaines et des plaines, des plaines larges comme une phrase sans virgule, des plaines sans village. Il y a l'immensité que rien n'arrête. Là-bas, ce grand rectangle entre deux infinis, c'est l'Algérie. Ici, ce tout petit rectangle, ce tout petit volume de

> pierre blanche, c'est aussi l'infini. Et tu dors, Lucia, dans un lit de terre et de pierres aussi grand que mon pays. Là-bas, là-bas. Saïd parlait avec ses yeux et Lucia dormait ici. Ici, à côté de ce dimanche joyeux, en marge du ciel bleu, ici, à côté de la vie. Ici où les supporters défendaient leurs couleurs comme là-bas les supporters du soleil défendent les couleurs d'un drapeau rénové. (p. 104-105)

Cet extrait permet de voir se mettre en place une opposition entre un espace de vie et de bonheur et un espace de mort et de malheur dans le pays natal. La voix du narrateur se mêle à celle du personnage pour dénoncer la guerre au moyen de cette antithèse entre ici/là-bas. Les lieux de l'ici (Aix-en-Provence) sont emplis de joie, d'insouciance et de vie, tandis que les lieux de là-bas (Algérie) sont marqués par d'autres scènes moins euphoriques et plus dramatiques dans la mesure où les supporters du soleil se battent pour imposer leur droit à la vie symbolisé par le « drapeau rénové », espoir de changement et d'avenir prometteur.

Nous avons pu observer dans *L'élève et la leçon* l'absence ou du moins l'économie de désignation spatiale, seule la dimension temporelle est évoquée, l'action se déroulant la nuit. Le face-à-face se tient à huit-clos sans mention du lieu, le lecteur comprend qu'il s'agit du bureau du Dr Idir mais à aucun moment, il n'y a de description ou de référence spatiale précise. Le flou total encadre l'action qui semble flotter dans une dimension irréelle non pas spatiale mais temporelle : d'où l'impression que le lieu c'est la nuit, du fait que le personnage lui-même est plongé dans une obscurité et une solitude qui l'isolent du reste du monde.

Le narrateur-personnage replonge dans ses souvenirs, fait un constant va-et-vient entre le présent (qui ne compte pas pour lui. C'est ce qui pourrait expliquer son inobservation de l'espace du présent, son indifférence à l'égard de tout ce qui renvoie à l'ici) et le passé (matérialisé par le souvenir d'enfance et le voyage de la mémoire vers ces lieux de l'ailleurs nostalgique). Dès lors, le récit est suspendu par Malek Haddad pour introduire une analepse (un retour vers le passé) situant le personnage dans un espace plus ou moins décrit (comparativement à l'espace de l'action principale) où il a vécu des événements l'ayant marqué. C'est en ce sens que nous voyons apparaître des paysages mentaux surgir de la mémoire du narrateur-personnage :

> Toujours elle me regarde. Quant à moi je regarde un cyprès près de Bône. Et du citron glacé. La mer, de ce côté était dessiné par un enfant de l'école primaire. La chaleur était jaune. [...] Il y avait du bleu partout. Et,

> vers midi dans les ruelles, dans de petits verres de citron glacé il y avait comme une joie. J'ai laissé mon cœur dans la rue des Arabes. (p. 12)

Le personnage principal de *L'élève et la leçon* a une attitude de rejet à l'égard du présent, manifestée par son refus de la confrontation avec sa fille et par la dissimulation de son effroi, derrière un silence pesant. En fait, le silence devient, pour lui, le lieu de l'entente, dans la mesure où il lui permet de recourir au souvenir et à la rêverie pour fuir son malaise au présent, un moyen de retourner à son être antérieur, à son être intérieur, à son être des origines et à se replier sur lui-même dans l'espoir d'une solitude régénératrice. Cela nous rappelle Bachelard lorsqu'il décrit la rêverie poétique comme un puissant moyen de retour vers les solitudes premières de son enfance et vers les profondeurs de l'être :

> [...] il est des rêveries si profondes, des rêveries qui nous aident à descendre si profondément en nous qu'elles nous débarrassent de notre histoire. Elles nous libèrent de notre nom. Elles nous rendent, ces solitudes d'aujourd'hui, aux solitudes premières. Ces solitudes premières, ces solitudes d'enfant, laissent, dans certaines âmes, des marques ineffaçables. Toute la vie est sensibilisée par la rêverie poétique, pour une rêverie qui sait le prix de la solitude[10].

Le discours de Fadila et sa parole blessante entraînent le narrateur-personnage vers une rupture avec le présent et l'acculent à se replier derrière le silence. Celui-ci accompagne sa quête d'un bonheur perdu, à travers le processus de la rêverie et le réveil du souvenir. Ainsi lorsque les attaques de sa fille deviennent de plus en plus insolentes, Salah avoue qu'il s'évade vers une autre dimension spatio-temporelle : « Je suis ailleurs » (p. 41). L'adverbe « ailleurs » permet de fuir la tension de l'instant présent car il marque la résurgence du souvenir et l'éveil de l'intensité émotionnelle à l'évocation d'images du passé. Pour le narrateur-personnage : « Ailleurs, c'est le temps. » (p. 42), c'est-à-dire une dimension pas seulement spatiale mais aussi et surtout temporelle, renvoyant à une époque antérieure où tout était plus simple, plus beau et plus apaisant. Dès lors, les images qui défilent représentent des instants heureux vécus dans des lieux aimés :

> Par les chemins de Bou-Taleb j'allais déjà me souvenir. [...] J'ai l'impression de mentir tellement c'est lointain. Je me souviens surtout des cigognes et d'une école blanche. Il y a toujours eu une école entre mon

[10] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, op. cit, p. 84

> passé et moi. Je me souviens des cigognes et des escargots. [...] Pour moi, les cigognes et les escargots représentent un aspect d'une permanence tranquille, éternelle. (p. 55)

L'espace natal représenté avant le déclenchement des événements de la guerre, laisse apparaître un espace paisible et rassurant, entouré d'une nature réconfortante et harmonieuse, où les cigognes et les escargots symbolisent le cycle de son éternel recommencement. Le souvenir du personnage permet au lecteur de plonger dans une image poétique où l'homme semble en communion avec la nature.

L'espace du souvenir reste, de ce fait, le seul lien du personnage avec lui-même, car il s'est tellement éloigné de son passé, que le souvenir de son enfance reste le seul moment où il retrouve son être du dedans, mais un être fragmenté, comme sa mémoire l'est, dans la mesure où le passé ressurgit sous formes de bribes, d'îlots flottants et de paysages morcelés : « Le Bou-Taleb n'est qu'une île dans ma mémoire. » (p. 56). Ainsi, le personnage, revoit-il au moyen du processus de la réminiscence des fragments de son passé et de son amour perdu :

> Nous étions allongés sur l'herbe, adossés à un talus de terre rouge. Le vert des vignes flambait sous le soleil. De petits insectes s'embrouillaient dans leurs acrobaties.
> – ... Le ciel est-il aussi bleu chez vous, Salah ? (p. 76)

L'amour de jeunesse de Salah revisité par le souvenir, est un amour qui semble en communion avec le cosmos puisque la nature est vivante, heureuse, vivifiante pour ce couple qui s'aime. La nature semble radieuse et complice de ce sentiment naissant entre Salah et Germaine, mais très vite elle s'assombrit comme le montre cet exemple:

> des nuages légers, blancs et roses, venus l'on ne sait d'où, s'en allaient à l'assaut du couchant. Le vert des feuilles de vigne s'était assombri. Cependant la lumière gardait intacts ses droits. (p. 77)

Ces deux extraits permettent de voir la fonction sémantique de la description qui participe à la mise en place d'une situation dramatique. Au début Germaine observe un ciel bleu et dégagé puis apparaissent des nuages, les couleurs perdent de leur éclat et le paysage naturel s'obscurcit. De ce fait, la description de la nature est annonciatrice du malheur à venir : Germaine ne sera pas la femme de Salah, l'amour rêvé se transforme en cauchemar pour le personnage qui reçoit la nouvelle comme un projectile assassin.

L'espace de l'ailleurs dans *L'élève et la leçon* renvoie ainsi à l'espace du souvenir mais aussi à la rêverie lorsque le personnage veut fuir le présent. Ainsi lorsque Salah est agressé par les mots de sa fille, il interrompt le récit et nous transporte dans un lieu différent (l'Algérie) et un temps antérieur (1945) au moyen d'une analepse à travers laquelle le narrateur évoque un souvenir. Invité à une réception, Salah est décrit par son malaise au sein de la société mondaine ; il apparaît comme un homme solitaire qui fuit les conventions sociales et refuse de s'intégrer dans cet univers feutré si loin de la réalité sociale du peuple algérien, c'est la raison pour laquelle il fuit mentalement cette assemblée en regardant par la fenêtre et en observant le paysage naturel qui l'invite à la rêverie :

> Je me suis à nouveau approché d'une fenêtre. Je regarde le jardin et la lune me regarde. Les palmiers nains font des révérences à la nuit, des révérences et non des courbettes. Les plantes grasses s'écrasent sur les murs blancs en ombres fantastiques. (p. 85)

Le personnage se sent transporté par cette observation du paysage. Ce dernier se métamorphose en un spectacle féérique et fantastique où les éléments de la nature sont personnifiés et semblent être animés par une effervescence et une énergie régénérées par la dimension nocturne qui leur donne une double vie. Salah lui-même est comme ensorcelé par le charme envoûtant de la nuit et se détourne des signes de la socialisation européenne pour se plonger dans le spectacle nocturne :

> Les nappes blanches du buffet brillent dans l'éclat des coupes et de l'argenterie. Derrière les maîtres d'hôtel les fenêtres arrêtent la nuit maintenant violette. Je tourne le dos au salon. Je regarde la nuit, les étoiles de mon pays, je suis fasciné par la nuit (p. 87)

Salah est véritablement transporté par le souvenir vers un temps antérieur qui jaillit au présent et qu'il revit de manière si intense au moyen de la rêverie que le retour à la réalité se fait brutal : « Je suis revenu du bout des temps. » « Seul, je suis seul, je suis tout seul. » (p. 96) La rêverie le plonge dans un état de nostalgie et lui fait sentir le poids de sa solitude.

En outre, l'espace parisien représenté par Malek Haddad dans *Je t'offrirai une gazelle* permet de souligner son importance par rapport à l'état psychologique du héros, dans la mesure où, celui-ci change d'attitude en fonction des lieux où il se trouve. À titre d'exemple, l'auteur se sent bien dans un quartier à l'abri du monde et des foules, la quiétude des lieux lui transmet une paix relative et un sentiment de

bien-être qui le détournent de l'observation stricte de ce décor réel et le transportent dans des paysages mentaux édéniques :

> Ils sont accoudés au parapet d'un pontelet de bois qui enjambe le canal Saint-Martin de ses pattes graciles. Le quai de Valmy promène ses pavés tristes. L'auteur vient souvent dans ce quartier, derrière la gare de l'Est. Il y trouve la paix laborieuse, la rumeur féconde. Les travailleurs ne sont pas nerveux. Les chalands glissent. Le niveau monte, diminue. Déjà le chaland est loin, c'est une magie. Les bistrots sont déserts. Par là c'est toujours l'après-midi. (p. 147)

Malek Haddad ne cherche pas à décrire un réel mais nous invite à pénétrer dans une atmosphère, à ressentir une impression instantanée. Le déictique « après-midi » en lui-même ne renvoie pas à un temps référentiel, une donnée temporelle de la journée mais suggère une impression de paix et de sérénité émanant de ces lieux, en cet instant précis ; « après-midi » n'a donc plus rien d'une division réelle du temps mais renvoie à une image poétique qui jaillit avec fulgurance et surpasse l'instantanéité phénoménologique.

L'espace décrit semble mythique en ce sens qu'il n'y a pas une description détaillée ou une peinture minutieuse et précise de la réalité mais bien une vision, un point de vue imagé de ces lieux propices à la rêverie et au voyage dans l'imaginaire. Il nous semble que c'est une image instantanée qui surgit de l'univers intérieur du poète. La présence de lieux référentiels n'est là que pour servir de socle à une création poétique libre et errante. Les lieux ne renvoient plus à une réalité donnée mais à un univers parallèle au gré de l'imagination du poète-romancier.

II-2-1-2 Constantine, la cité perdue

La spatialisation dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est nettement marquée par une division entre les lieux du présent (Paris) et les lieux du passé (Constantine). La référence spatiale à la ville de Constantine et par extension à l'Algérie est liée à une temporalité antérieure et rejaillie sous la forme du souvenir du personnage. Ainsi espace et temps sont-ils intimement liés dans l'espace mental de Khaled et dans le tissu textuel de Malek Haddad ; ces deux dimensions ne pouvant être dissociées de la construction sémantique du personnage qui ne peut évoluer dans l'espace du présent sans faire un saut temporel au moyen du voyage mental pour se replonger dans les lieux de son passé.

Pour Khaled, la vision qu'il garde de son pays natal est liée au souvenir et aux images de son enfance : « Et le pays, c'est le passé, c'est d'abord le passé. » « forêts bien heureuses, sables assoupis, montagnes honorables… » (p. 72)

La première représentation spatiale de la ville natale de Khaled est évoquée sous la forme du souvenir de la première rencontre entre Khaled et Simon au lycée qui est longuement et méticuleusement décrit :

> Ce matin d'octobre 1945, le vieux lycée de Constantine était ému, fébrile et convaincu de son importance. […]Pourtant, de la lumière, il en restait. Mais une lumière fragile, timide, sans virilité et sans insolence. Par-dessus la cour principale, le ciel disait son premier goût d'amertume. Les murs, décorés de faïence trop claire, donnaient aux longs préaux un parfum d'hôpital. Les professeurs se racontaient leurs vacances, les prouesses de leurs automobiles, ce qui faisait croire aux lycéens à de graves conciliabules pédagogiques. Le pays se remettait péniblement de son printemps sanglant. Les cigognes organisaient leur départ. Sur les montagnes qui entourent la ville, la terre était jaune, d'un jaune sale, brûlée. Dans les gorges du Rhummel, que le lycée domine, les corneilles se grisaient de leur propre vertige. Tout en bas, invisible mais terriblement présent, le torrent rageait. (p. 9)

Nous n'avons pas voulu trop écourter cet extrait afin de faire ressortir d'une part, la précision et l'abondance de détails dans cette description et, d'autre part, l'importance de sa valeur sémantique et symbolique par rapport au récit. D'une part, le champ lexical de la mort et de la fin d'une époque est développé et la dernière phrase de la citation vient annoncer la révolte sourde qui monte des bas fonds du constantinois: « Tout en bas, invisible mais terriblement présent, le torrent rageait. » Le mot (« torrent ») placé après l'évocation allusive et implicite (« printemps sanglant ») référant aux événements du 8 mai 1945 où des milliers d'Algériens ont été tués, connote ici la situation explosive dans laquelle se trouvait le peuple algérien et les prémices de la révolte populaire.

D'autre part, la description méticuleuse du lycée, des habitudes des professeurs et des lycéens dévoile toute la nostalgie du personnage à l'égard de sa vie antérieure. Même si plus rien ne lui est resté de ce passé (si ce n'est le souvenir mélancolique), il n'en demeure pas moins qu'il reste attaché à cette image lointaine de son enfance et qu'il tient à la préserver de l'oubli en renouant avec son ami Simon pour évoquer cette période de leur vie.

En outre, cet extrait permet de remarquer une caractéristique singulière de l'écriture de Haddad qui est l'utilisation récurrente d'une figure de rhétorique: la personnification de la nature, à laquelle il attribue des caractéristiques humaines souvent dysphoriques et péjoratives (« les arbres […] étaient tristes et déjà frileux »). Source d'inspiration particulièrement poétique, la nature apparaît complice et amie. Aussi bien, les différents narrateurs des œuvres haddadiennes semblent-ils laisser entendre que la nature compatit à la douleur des hommes et n'est pas indifférente à leur malheur insoutenable et indicible pour ces damnés de la terre. En quelque sorte, la nature, par des manifestations désordonnées de son cycle et de son état, dit le désordre général et dramatique que les hommes eux-mêmes ne peuvent exprimer avec leurs propres mots.

L'espace décrit dans cet exemple est celui de Constantine, l'espace du passé et des souvenirs heureux malgré le contexte colonial qui n'est pas évoqué par le narrateur mais dissimulé derrière un discours implicite, introduit quelques lignes plus bas, évoquant les moments de détente des pieds-noirs « dégustant leur apéro et le soleil jaune de Constantine. » (p. 9)

Malek Haddad utilise une métaphore « soleil jaune » avec laquelle il dénonce, en deux mots, la situation algérienne et détruit toutes les thèses coloniales de justice et de progrès social pour les Algériens. Ces derniers ne dégustent pas, en effet, leur « apéro » sous le soleil de Constantine mais doivent travailler durement pour nourrir leurs familles. Le « soleil jaune » est une expression formée au moyen d'un écart stylistique (il y a à la fois métaphore et métonymie) et d'un déplacement de sens au lieu de dire « rire jaune », Haddad associe le soleil à sa propre couleur et suggère que la nature est flegmatique mais pas indifférente au sort des hommes. La nature, encore une fois, semble être l'amie discrète et compatissante du malheur de certains d'entre eux.

Par ailleurs, Constantine apparaît comme un lieu de vie et de lumière, irradié par la beauté de son soleil : « Un décembre bourré de soleil comme le soleil n'est beau, n'est valeureux, qu'à Constantine. Le soleil est alors un joueur ruiné […] Khaled et Abdallah prenaient le même tram […] » (p.75)

L'espace natal de Khaled apparaît à ses yeux comme le lieu de la perte, le lieu absent, le lieu rêvé, lieu du mythe personnel, c'est ce que nous révèle l'extrait suivant qui évoque la vie antérieure du personnage en compagnie de son ami d'enfance Simon:

> [...] Avec Simon, dans la forêt au-dessus du faubourg Lamy et Constantine, accroupie dans un triangle de lumière. Avec Simon, les révisions à la veille du bachot… Avec Simon, la première fois qu'on présenta Ourida à Khaled, chez des amis communs… Ourida-la-colère, petite rose qui devait durer tous les matins, tous les soirs, toutes les heures, tous les siècles…Hier, c'était chez moi, j'étais chez moi, c'était à moi. (p. 67)

Khaled est obnubilé par le passé et garde de lui une image idéale, absolue comme s'il n'avait connu durant cette période de sa vie que des moments heureux, du moins des moments marquants et d'une intensité affective certaine (préparation du bac avec Simon, première rencontre avec Ourida.). L'émotion du personnage est d'ailleurs représentée au moyen de la ponctuation, de l'usage des points de suspension qui permet de laisser le sens inachevé tout en suggérant par le blanc textuel, par le silence verbal l'émotion vive du héros.

Mais plus que l'émotion, dans la dernière phrase surgit une image déconcertante : « Hier, c'était chez moi, j'étais chez moi, c'était à moi. » (p. 67) Cette « petite » phrase contient, nous semble-t-il, tout le programme sémantique de ce texte de Haddad dans la mesure où elle « dit » « l'être » de Khaled. La répétition anaphorique du pronom personnel « moi » associée à l'adverbe « hier » et à l'auxiliaire « être » conjugué à l'imparfait, tous ces éléments syntaxiques cumulés, répétés insistent sur la question ontologique de Khaled qui ne peut concevoir une existence sans le passé qui définit son être, sans la terre natale qui le relie à son origine, sans le sentiment d'appartenance qu'il a à l'égard de son pays.

En d'autres termes, la pensée de Khaled permet à Haddad de dénoncer et de démonter tous les discours assimilationnistes du système colonial. Khaled est à l'image de tous ces Algériens qui existaient, avaient une identité, une terre natale bien des siècles avant la conquête coloniale. C'est ce qui explique l'atavisme de Khaled et son attachement obsessionnel à tout ce qui rappelle son passé personnel ou national.

Par ailleurs, contrairement à l'espace de l'exil, l'espace du passé n'est pas divisé en espace clos/ouvert, seul les espaces ouverts sont représentés (mis à part le lycée dont la description est faite à partir d'une perspective de vue verticale, autrement dit, le narrateur nous le fait voir de haut en bas) pour faire très vite la jonction avec la nature entourant le lycée et enchaîner avec l'état de guerre qui s'installe progressivement dans ce lieu. Il nous semble que cette représentation

spatiale limitée aux seuls espaces ouverts participent à inscrire l'espace natal dans sa dimension historique, autrement dit, Haddad voudrait peut-être représenter la terre des origines dans son aspect national et non intime pour soulever l'élan patriotique de tous les Algériens.

Ceci nous amène à constater que la seule fois où l'espace algérien est représenté dans le temps présent de l'histoire, simultanément avec ce que vit Khaled dans l'espace de son exil, avec une indication temporelle précise : « ce même dimanche » (p. 103), c'est la fois où l'Histoire s'invite dans le récit, à travers des signes précurseurs visibles depuis longtemps mais devenant de plus en plus inquiétants. Dès lors, l'espace constantinois est décrit par le narrateur sous un aspect dysphorique à travers le spectacle, le décor et la mise en scène de la guerre:

> Le printemps ne dure pas très longtemps en Algérie. Sa mission consiste surtout à annoncer l'été. La ville paraissait attendre. Les barbelés, les patrouilles ne parvenaient pas à lui ôter son flegme renfrogné mais serein, sa longue patience. Elle en avait vu d'autres. [...] Les parachutistes promenaient leur démarche souple et inquiétante dans des rues pourtant faites pour les boutiques de verroterie, le marchandage des petites gens, les farces des gamins merveilleux d'espièglerie. Les minarets, cependant, dénonçaient les malheurs établis. (p. 103)

Dans cet extrait est développée la description d'une nature flegmatique malgré le décor de la guerre, le paysage dominant est celui d'une société qui mène une vie « plus ou moins normale », ou les petits commerces fleurissent et où les enfants farceurs, comme dans toutes les villes du monde, courent les rues. Cependant, la présence militaire, les barbelés ainsi que le rôle dénonciateur des minarets indiquent que toute la ville est en état de guerre, l'ordre naturel est chamboulé par l'Histoire humaine.

D'ailleurs, Constantine est décrite comme « une île sur un océan de cauchemars » (p. 104), c'est-à-dire que cet espace est replacé dans son contexte historique conflictuel qui ne tardera pas à bouleverser Khaled. Ainsi, des signes annonciateurs de la dégradation prévisible de la situation de celui-ci parsèment le texte par le déroulement du champ lexical de la violence et de la mort. Tant qu'elle est évoquée à l'imparfait, la guerre qui s'installe dans l'espace natal semble lointaine pour Khaled :

> Les boulevards qui s'échappaient de la ville conduisaient à la guerre. La guerre toute proche et toute présente. Il suffit pour cela d'un repli de terrain, d'une touffe de lauriers-roses, d'un bosquet de chênes, d'un gourbi abandonné… C'était une guerre vigilante. La ville se réveillait, s'ébrouait. L'hiver avait été long et pénible. […] Constantine vivait loin du monde, à l'écart des autres continents. […] Plus que jamais une île sur un océan de cauchemars. Mais une île qui ne serait plus à l'abri des tempêtes. (p. 103- 104)

Dans cet extrait est décrite la situation d'une ville faussement sereine car si tout semble indiquer que Constantine continue de vivre normalement, il suffit de bien observer pour constater que tout a changé, que la guerre est partout présente et que ce sont là, les derniers moments de répit avant le déclenchement de la « tempête ».

Dans ce dernier ouvrage de Malek Haddad, la représentation spatiale joue un rôle particulièrement important dans la mise en place de cet univers fictif qu'il a crée. En effet, l'espace algérien n'est jamais représenté au présent mais évoqué soit à travers la rêverie de Khaled qui nous plonge dans un espace de « l'ailleurs » idéalisé, soit à travers le souvenir surgi au moyen d'un saut temporel dans le passé qui nous donne à voir l'image de l'absence et de la perte : pays, enfance, femme. Comment pourrait-il en être autrement lorsqu'on voit que la seule fois où l'espace natal est convoqué au temps du présent de l'énonciation, c'est vers la fin du récit lorsqu'est décrite la scène de l'accident d'Ourida avec son amant français ? À ce moment-là, l'espace décrit a non seulement une fonction anaphorique, puisque l'étude du champ lexical de la mort permet d'anticiper et de pressentir une mort dramatique, mais il joue également un rôle sémantique indéniable car il permet à l'écrivain Malek Haddad d'explorer les mécanismes propres à créer la progression et la tension dramatique finale :

> Le boulevard de l'Abîme domine la vallée et la plaine. Les tunnels suintent d'humidité. Les promontoires narguent le gouffre qu'ils surplombent à plus de cent soixante-dix mètres. C'est un spectacle fantastique. En bas, tout en bas, le Rhumel s'écrase au Pont-des-Chutes. On l'entend qui proteste. Le rocher tombe à la verticale. (p. 104)

Cette citation nous permet de voir à quel point la description d'un espace sauvage, terrifiant, angoissant laisse présager des événements malheureux qui vont s'y dérouler. La position surélevée associée à des noms antinomiques (abîme domine la vallée, les promontoires narguent le gouffre) ainsi que des verbes exprimant des

actions brutales et des chutes vertigineuses (s'écrase, tombe à la verticale) suggèrent un lieu maléfique, du moins dangereux et funeste et donnent à voir une image terrifiante, presque irréelle, à la limite du fantastique. Ceci nous fait penser à la définition que donne Tadié de l'espace du récit poétique qui est :

> [...] toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau : métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations. L'espace du monde tel que le représente le livre s'accorde avec l'espace du langage qu'incarnent les figures, en même temps qu'il se délivre du rôle subordonné, du rôle de cadre ou de hors-d'œuvre qu'il occupe dans le roman classique sous le nom décrié de description. Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation[11].

Selon Tadié l'espace représenté dans le récit poétique n'est pas seulement décor ou artifice descriptif destiné à une reproduction réaliste, mais bien un élément révélateur de sens et dévoilant des territoires inconnus jusque-là, inexplorés, ceux de l'ailleurs, ceux d'images poétiques insolites en gestation. Nous pouvons illustrer ces propos par ces deux extraits du texte haddadien où est élaborée l'image poétique d'une scène tragique qui signe, en fait, non seulement l'acte de décès de Ourida et de son amant, de Khaled mais celui également du sens ou du non sens de la vie, dans la mesure où le texte semble s'enliser dans un drame « universel » :

> Les hirondelles plongent dans le vide. Un corbeau quitte le figuier sauvage qui lui servait de refuge. Sur la gauche, le mont Chettaba semble une gigantesque baleine violette. Leurs missions terminées, les avions regagnent Telergma. La Victoire Ailée du monument aux morts s'envole vers quelque rêve impossible. [...] Le vent s'est levé, c'est celui de la mer. Les cheveux de la femme flottent comme des sortilèges. [...] Le ciel sur Constantine se déplia. Le soleil roula sur le mont Chettaba. Une grande émotion enveloppa l'univers. (p. 105)

Dans cet extrait, le champ lexical d'une mort violente et imminente est déployé : « plongent dans le vide, corbeau, figuier sauvage, morts, sortilèges », il apparaît clairement que l'espace n'est pas représenté en tant que décor et cadre spatial de l'action, il devient personnage et véritable actant puisqu'il participe à

[11] Jean-Yves Tadié, op. cit, p. 9-10

l'élaboration sémantique du récit et à anticiper sur les événements à venir dans le déroulement de la diégèse. Il est à ce titre, un élément anaphorique qui permet de constituer la signification de l'œuvre avant même son accomplissement, en d'autres termes, il permet au lecteur d'anticiper, d'imaginer une fin dramatique à travers les indices sémantiques semés tout au long de cet extrait. La récolte sémantique ne pouvant être complète qu'à la fin du récit sans être pour autant totalement achevée, le texte restant toujours ouvert, le sens toujours à venir.

Le présent c'est l'exil, c'est la guerre, la trahison, l'adultère, l'amour trahi, l'amitié brisée. Simon veut fuir le passé pour vivre dans le calme, la sérénité, la paix ; Khaled veut vivre dans le passé et fuir la réalité de la guerre, tous deux finissent par perdre ce qu'ils ont de plus précieux, le premier, sa femme et son mariage, le second, sa femme et sa vie. L'Histoire n'épargne personne.

La seule fois où Constantine devient un espace où se déroule l'action au présent, elle devient un espace de la mort et met en danger Khaled car il fait face à l'Histoire de manière brutale. Auparavant, il se protégeait du présent en se réfugiant dans le passé, plus ou moins harmonieux et rassurant mais dès lors que l'Histoire s'invite dans la vie de Khaled, celui-ci en est bouleversé. Dès lors que le personnage ne conserve de son pays que l'image du passé, il finit par le perdre définitivement, que l'on s'accroche au passé, que l'on fuit le présent, l'Histoire finit toujours par avoir droit de parole.

II-2-2 Les lieux de l'imaginaire

II-2-2-1 Désert féérique

Nous avons vu précédemment avec l'analyse de l'espace urbain parisien dans *Je t'offrirai une gazelle*, comment le couple sémantique ville/désert fonctionne doublement par analogie et par opposition à la fois. Paris ressemble au désert par son immensité, par l'errance à laquelle aboutit le personnage principal et par le sentiment de solitude qui l'y envahit mais la similitude avec le désert s'arrête là, car la ressemblance de Paris avec certains aspects de l'espace désertique est toujours déclinée négativement et déterminée par une influence néfaste sur le héros. La ville parisienne est en effet représentée dans les deux dimensions spatiales clos/ouvert en tant que lieu dysphorique, entraînant le héros vers une dégradation progressive.

L'espace désertique quant à lui est d'abord déterminé comme un espace fictif, un lieu sorti de l'imaginaire de « l'auteur » dans la mesure où celui-ci le choisit comme le lieu du déroulement de son récit. Le désert acquiert ainsi une dimension doublement symbolique celle d'être le lieu de l'ailleurs imaginaire et celle de représenter le lieu des origines, le lieu de la perte pour « l'auteur ». C'est peut-être, la raison pour laquelle Malek Haddad décrit l'espace désertique avec des images poétiques :

> La piste a retrouvé le chemin des étoiles. Seules les étoiles ont assez de patience. Rien ne supporte le désert. […] Les mirages, désespérément, se ressemblent. Ils évoquent des îles, des îles en chapelet, archipels taciturnes. Pourtant la piste a retrouvé le chemin des étoiles. (p. 28)

Le désert apparaît ainsi dès les premières représentations spatiales comme un lieu fantastique, irréel, envoûtant et terrifiant à la fois, lieu témoin de l'amour naissant entre deux jeunes algériens mais qui déjà semble menacé de mort puisqu'ils se rencontrent non loin d'un cimetière. La représentation réaliste dans cet exemple est réduite à l'aspect dangereux et mortel du désert mais le silence descriptif est comblé par des images poétiques particulièrement fortes et des phrases répétées, des évocations sous forme incantatoire qui créent un rythme harmonieux et une mélodie musicale. La mise en écriture joue beaucoup sur la tautologie des phrases et participe à une musicalité poétique.

Le désert représenté par Haddad émerge ainsi sous la forme d'un espace mythique dans la mesure où il apparaît comme un lieu originel et édénique où la nature est souvent personnifiée et heureuse : « L'eau riait sous les arbres. Les grenouilles étaient contentes. » (p. 29) Lorsque l'espace du désert est décrit dans son état naturel, nous remarquons souvent l'utilisation d'un lexique qui renvoie au bonheur et à la vie heureuse ; c'est une image idyllique qui se construit progressivement. Les descriptions courtes et très imagées des lieux du désert où se déroule l'intrigue de Yaminata et de Moulay, laissent imaginer un espace naturel, paisible, beau par sa pureté et son appel à la vie et à l'amour : « Cet amour palmeraie inventa l'espérance. » (p. 29)

Le désert semble être un lieu idéal, un « lieu sans lieu[12] » selon Blanchot, un lieu disparu qui rappelle par moments le mythe du paradis perdu. L'espace désertique

[12] Maurice Blanchot, *Le livre à venir,* Gallimard, 1959, p. 110-111

semble en effet sortir d'un autre temps, d'une autre dimension ; il rappelle un passé lointain et oublié, un temps reculé qui remonte à la naissance et aux origines de l'univers: « C'était très loin, de l'autre côté du temps, au tout début des temps, à la première page du monde. » (p. 40)

Nous pouvons observer avec ces quelques exemples que Malek Haddad ne s'attache pas à une représentation réaliste et référentielle de l'espace, mais tend plutôt à faire surgir des images poétiques, ce qui rejoint l'analyse de Tadié concernant la spatialité dans le récit poétique :

> Le récit poétique élit un lieu paradisiaque qui s'oppose absolument aux décors de rencontre du récit réaliste [...] l'auteur n'atteint à la plénitude de son chant que parce qu'il a rencontré sa terre d'élection, son espace sacré, son templum. En quelque sorte, il n'est pas libre, et de cette fascination incarnée dans un langage naît la poésie. L'espace du récit poétique n'est jamais neutre : il oppose un espace bénéfique à un espace neutre, ou maléfique. […] car la poésie n'est ni dans la réalité, ni dans les choses, mais dans le pouvoir que détient une certaine référence de faire jaillir des images [...][13].

J. Y. Tadié considère que l'auteur du récit poétique se détourne de la représentation réaliste et choisit plutôt un lieu privilégié et idéal qui serait le lieu de la création poétique et de l'effervescence langagière.

En effet, Malek Haddad réussit dans ses œuvres et notamment dans *Je t'offrirai une gazelle* à créer de véritables images poétiques qui transportent par leur force symbolique et leur beauté littéraire. Il donne l'impression de transcender l'espace réaliste et de créer, avec un foisonnement d'images et d'inédites associations de mots, un espace purement poétique, un paysage purement verbal : « Mais ces paysages ne sont, eux aussi, que des êtres de langage[14]. »

En outre, les noms qui désignent les lieux du désert tels « Gassi-Touil, dune O'Hannet, Serdeles, frontière du Fezzan, Koukoumen » sonnent comme une musique et ne renvoient pas vraiment à un espace aux contours bien déterminés au moyen d'une description fidèle et minutieuse de la réalité ; même s'ils désignent un référent « réel », il n'est cependant pas connu et concrétisé par le savoir du lecteur. Par leur sonorité et leur consonance exotique, ces noms qui désignent des lieux du désert semblent renvoyer à un lieu imaginaire, mythique.

[13] J.Y.Tadié, *op. cit.*, p. 61-62.
[14] Jean-Yves Tadié, idem, p. 55.

Ces noms référentiels ne servent donc plus à actualiser le réel, au contraire leur sonorité inconnue et leur Histoire ensevelie sous les dunes de l'oubli (Ghat, Zinder, Gao, Ghadamès) leur attribue un certain aspect « irréaliste », nourrit une curiosité et un engouement pour ces lieux féériques ; ces noms sont là comme pour ouvrir une porte ou une fenêtre sur l'imaginaire et nous introduisent dans des lieux co-textuels qui n'existent qu'à travers les mots du narrateur et le récit de légende que raconte « l'auteur ».

La beauté des lieux (paysage au relief accidenté mais à l'état brut, nature vierge) et leur magie sont telles que le narrateur insiste sur la réalité de ce pays mythique et veut nous persuader de son existence : « On dira ce qu'on voudra mais ce pays existe. L'Akakous était bleue et sa pierre brillait. » (p. 39) Nous remarquons ici que la beauté naturelle de ces lieux, leur pureté et leur perfection ne sont pas décrites explicitement par le narrateur, mais suggérées par la répétition incantatoire d'une même phrase qui revient comme une litanie dans le discours du narrateur : « On dira ce qu'on voudra mais ce pays existe. » (p. 39)

Cette assertion récurrente a une double fonction : d'une part confirmer la magnificence, l'absolue pureté des lieux du désert qui semblent effectivement irréels dans un monde de laideur et de corruption et invitent donc à un voyage spirituel, d'autre part, insister sur l'aspect « référentiel » et concret de ces lieux : non ce n'est pas un mirage, ce pays existe bel et bien. Le narrateur peint un espace de rêve et d'imaginaire mais insiste sur sa réalité concrète « ce pays existe » autrement dit, ce pays existe, en dehors ou au-delà des mots du poète:

> Des Soudanaises chantaient, les tourterelles s'appelaient. Les fuseaux violacés des bananiers pendaient dans la débauche d'une symphonie verte. Les seguiates roucoulaient. Les murs d'argile émeraude s'enlaçaient à l'infini. Des miniatures de poules couraient dans les chemins de sable rouge. Ce pays est une image. On dira ce qu'on voudra mais ce pays existe. (p. 41)

Cette description célèbre la vie, le bonheur et la musicalité : les femmes par leurs chants invitent à la joie en harmonie avec l'appel des tourterelles, avec la danse mélodieuse des bananiers et le roucoulement entraînant des seguiates ; tout respire le bonheur de vivre dans une nature qui appelle à l'allégresse et à l'euphorie mêlée de couleurs ; les verbes d'action rythment une symphonie naturelle où la musique est le

seul langage susceptible d'harmoniser les éléments différents assemblés dans ce tableau impressionniste.

La description spatiale dans cet extrait est présentée à l'imparfait, ce qui nous renvoie à un passé et une antériorité achevée au moment de l'énonciation, mais l'assertion du narrateur qui la relaie pour affirmer l'existence de ce pays, est au présent et semble appuyer avec insistance l'idée non seulement que ce pays a un passé mais qu'il a aussi un présent et à plus forte raison un avenir. Autrement dit ce pays n'est pas un mythe, contrairement au discours dominant du colonisateur réfutant toute existence propre à ce pays en dehors de la présence française.

Un autre extrait de l'œuvre de Haddad nous permet d'entrevoir l'espace du désert comme un lieu de rêve et d'imaginaire qui dépasse les frontières du réel et survole poétiquement les dimensions spatiale et temporelle :

> Voici le Koukoumen qui protège l'amour. Et, vers l'est, tout près, le cimetière attentif. Voici la guelta au bout de l'oasis et la dune qui garde l'empreinte des gamins qui ont cabriolé toute l'après-midi. [...] Le vent du soir a traversé le désert. Voici le bout du monde. C'est encore plus loin que le bout du monde. (p. 137)

Le désert semble un lieu idéal où l'amour se déploie en toute sécurité puisqu'il est protégé par le Koukoumen, un lieu de vie et de liberté puisque les enfants s'y amusent comme tous les enfants du monde, puisque les gazelles s'y promènent avec insouciance.

Cet espace comme nous le voyons n'est pas décrit selon des critères réalistes qui s'attacheraient à une description minutieuse, mais le plus souvent il est évoqué de manière poétique et impressionniste, en ce sens qu'il semble être représenté dans l'instantanéité d'une émotion, d'une sensation. Le narrateur nous transporte en effet dans des lieux évoqués par des noms aux sonorités musicales et poétiques très fortes (Gassi-Touil, Serdeles, Koukoumen) qui permettent à elles seules de s'élever par la rêverie vers des lieux féériques.

Cependant, au fur et à mesure que l'histoire d'amour de Moulay et Yaminata est contrariée, l'espace du désert prend lui aussi un aspect dysphorique et devient un piège mortel pour les principaux protagonistes.

II-2-2-2 Désert maléfique

Dès lors, le désert n'est plus entrevu comme un lieu idéal mais comme un lieu maléfique et un piège mortel pour les hommes et les gazelles. Il devient, selon la formule de Blanchot, un « immense vide toujours plus vide [15]». Ainsi l'amour de Moulay et de Yaminata doit-il se poursuivre à l'abri des regards indiscrets, d'où le choix de lieux de rencontre contraignants : « Le cimetière veillait toujours. Près de la guelta, Yaminata attendait petite et bleue. » (p. 42). Le lieu du rendez-vous n'annonce-t-il pas déjà une fin funeste et tragique pour cette histoire d'amour qui doit se dérouler en secret, loin du monde des vivants pour être vécue en paix ?

Peu à peu, le discours du narrateur devient de plus en plus dépréciatif pour tout ce qui a trait à la modernité et à la technique inventée par l'homme. Ainsi, en comparant deux extraits décrivant, pour le premier, les gazelles, et pour le second, le camion, nous voyons apparaître une ligne de discours et une évaluation normative du narrateur en faveur des gazelles et au détriment du camion et des hommes qui le conduisent :

> Les deux bijoux dressèrent leur museau pointu et pour la première fois, alors qu'elles avaient déjà senti le danger, elles regardèrent l'ennemi en face. Ce n'est qu'après avoir identifié le malheur, après l'avoir estimé, mesuré, qu'elles obéirent à leur instinct. (p. 54)
>
> [...] Le camion, brute aveugle, gémissait par toute sa ferraille joyeuse et cupide. Moulay donnait le maximum. Son pied défonçait le plancher. Le volant lui battait les poignets et la poitrine. Les yeux devançaient les roues. La musique de l'impatience, de l'envie, accompagnait les chasseurs d'espérance. (p. 55)

Les gazelles sont déterminées par la lexie « bijoux » et sont valorisées par leur instinct de survie et l'espoir de la liberté qui les fait courir et leur fait refuser la captivité au prix de leur vie. La résignation de la plus faible qui s'assoit sagement parce qu'épuisée est décrite de manière pathétique :

> Quant à la naïve, la faible, épuisée, elle s'avoua vaincue. Son cœur allait éclater. Ses yeux se promenèrent. Elle était assise, sagement. Ses yeux étaient ruinés. [...] Elle dévisagea longuement ses ennemis, elle contempla son malheur. Son malheur s'appelait l'espérance de Moulay. Elle mourut en pleurant. (p. 55-56)

[15] Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 273

La gazelle est donc sublimée par une mort tragique et cruelle causée par les envies égoïstes des hommes, tandis que Moulay et « le camion » (véritable machine infernale) sont dévalorisés par des termes qui renvoient à leur caractère maléfique et malfaisant : (« l'ennemi, le malheur, camion brute et aveugle, gémissait, ferraille joyeuse et cupide, musique de l'impatience, de l'envie »). Le narrateur relève même que « Moulay avait mauvaise conscience » après la mort d'une des deux gazelles.

Ainsi, l'environnement naturel habituellement paisible, devient-il pour la gazelle un lieu de souffrance et de mort, dès lors que l'homme l'investit avec son arrogance technique et son orgueil démesuré. La gazelle meurt dans le désert, chez elle, dans ce lieu qu'elle croyait protecteur, qu'elle croyait sien mais elle meurt en pleurant parce qu'elle se sent trahie en quelque sorte. Le lieu se retourne contre elle, quand il est investi par les ambitions humaines. Le désert édénique devient infernal et monstrueux. L'homme lui-même s'y enlise et devient à son tour sa proie. Toute la sérénité qui se dégageait des lieux du désert et emplissait Moulay, Yaminata et Ali se transforme en angoisse et en sentiment de désespoir pour le couple amoureux.

Les lieux auparavant complices et protecteurs pour leur amour deviennent maléfiques et hostiles ; la nature elle-même se révolte à sa manière (contre le mariage de Kabèche imposée par la force à Yaminata) en bouleversant son ordre habituel ; elle se retourne contre les hommes et déchaîne ses éléments : « On raconte que ce jour-là les tourterelles refusèrent de roucouler et que le vent de sable se leva pour protester. » (p. 100)

Cet espace qui semblait au début édénique et dont tous les attributs renvoyaient à la joie de vivre et à la quiétude des hommes vivant en symbiose avec la beauté de la nature, est représenté sous un aspect totalement opposé à mesure que l'histoire d'amour de Yaminata se complique et se détériore du fait des projets d'hommes imbus de leur pouvoir et de leur proximité de l'autorité coloniale. Dès lors, le désert n'est plus décrit que sous un aspect négatif, n'est plus évoqué que par son appel irrésistible à la mort et au malheur. Moulay ne revient-il pas à chaque fois vers ce lieu étrange où rôde la mort ?

> « Le cimetière des cimetières », c'était vers le sommet d'une dune l'étrange campement de la mort, une sorte de charnier à demi découvert. [...] Sur le sable, près des cadavres, on pouvait voir, sans rien gratter, sans rien creuser, des petites théières bleues, des colliers de verroterie, des outres craquelantes. On pouvait voir surtout, un peu à l'écart, le profil

> presque intact d'une jeune fille dont les cheveux roux flottaient près du crâne comme une herbe hallucinante. La partie enfouie dans le sable avait moins résisté. Moulay ne manquait jamais, avant d'attaquer la dune O'Hannet, de passer par là. (p. 153-154)

En effet, le désert n'est plus représenté comme un espace paisible et rassurant mais au contraire, il devient un lieu maléfique et envoûtant qui entraîne les hommes s'y aventurant vers une mort certaine. Ainsi, la fille du désert, Yaminata, se donne-t-elle la mort pour échapper à un mariage forcé. Tandis que Moulay, malgré la performance de son camion, perd son chemin et s'égare : « Il fonça vers le nord-ouest. Le paysage lui était épouvantablement familier, tous les paysages, ici, se ressemblant. » (p. 154) Mais si les reliefs désertiques semblent familiers à Moulay, ce n'est pas parce qu'il les connait bien mais parce qu'il ne fait que tourner en rond sans pouvoir retrouver son chemin. Le désert devient pour Moulay un lieu d'absence et de perte, terrifiant par son immensité qui le réduit à l'errance dans un espace intemporel comme le décrit Blanchot :

> Le désert, ce n'est encore ni le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement. Là, on peut seulement errer, et le temps qui passe ne laisse rien derrière soi, est un temps sans passé, sans présent, temps d'une promesse qui n'est réelle que dans le vide du ciel et la stérilité d'une terre nue où l'homme n'est jamais là, mais toujours au dehors[16].

Blanchot considère que le désert est l'espace de l'errance par excellence, aussi bien spatiale que temporelle, dans la mesure où il n'y a ni lieu vers lequel se diriger, ni temps avec lequel se repérer, le désert effaçant toute trace du passé ou du présent et dépossédant l'homme de tout point de repère, le contraint à rester toujours au dehors de lui-même, sans jamais trouver le lieu du recueillement.

L'immensité du Sahara devient un piège mortel pour Moulay et se transforme en cauchemar, en véritable enfer sur terre, ne permettant aucune issue possible car l'espace désertique est dysphorique et fatal pour ceux qui s'y perdent. Sous l'effet de la soif et du soleil, Moulay et son ami Ali commencent à avoir des visions troublantes et à perdre tout lien avec la réalité : « Maintenant, au pied de la dune, il y a deux camions, il y en a trois, il y en a cent, il y a tout un troupeau de camions […] Le soleil est partout. Il est surtout dans le ventre. […]. » (p. 159)

[16] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, op. cit, p. 111

Le compagnon de Moulay supplie celui-ci de lui donner la mort pour écourter ses souffrances ; torturé par la soif, désespéré, Moulay finit par tirer sur son ami puis par se suicider. Le Sahara devient ainsi un guet-apens pour les hommes comme il l'a été pour la gazelle, dès lors que l'intervention humaine malintentionnée bouleverse l'ordre naturel des choses. Auparavant, offrant un lieu de vie et d'amour pour tous (êtres humains, espèces animales et végétales), le désert se transforme en Sahara, autrement dit : espace de mort et de solitude extrême. L'invention humaine si perfectionnée soit-elle n'y peut rien ; le camion ne peut sauver Moulay et le désert paisible se transforme en lieu maléfique et en théâtre tragique : « Le camion ne sert plus à rien. Plus rien ne sert à rien. » (p. 157)

II-2-2-3 Le silence du désert

L'espace du désert est binaire comme nous venons de le voir. D'une part, il est le lieu d'élection et de bonheur du couple heureux, d'autre part il devient le théâtre d'un amour tragique qui s'éteint avec la mort des principaux protagonistes. De la même façon, le silence représenté dans cet espace, est-il doublement déterminé, en ce sens qu'il passe d'un silence heureux et paisible correspondant aux moments de volupté de Yaminata et de Moulay, à un silence lourd et terrifiant qui marque la fin de leur passion.

L'occurrence du terme « silence » n'est pas le seul moyen linguistique utilisé pour imprimer à l'espace du désert cette impression dominante du silence qui le recouvre. Malek Haddad comme nous l'avons vu précédemment à travers certains exemples emploie divers moyens rhétoriques, syntaxiques, grammaticaux, varie les rythmes du récit par l'alternance des moments d'action et de narration, par des phrases courtes et d'autres sous forme de paragraphe, par une ponctuation dominée par les failles des points de suspension et enfin par une musicalité poétique qui se dégage de certaines descriptions et de certaines caractéristiques spatiales du désert.

Nous avons remarqué précédemment que dans l'espace parisien de *Je t'offrirai une gazelle* le silence est intérieur et exprime la solitude et la perplexité du héros (« l'auteur » anonyme) ; dans l'espace du désert le silence se dégage des lieux mêmes et remplit, dans une première étape, une fonction de sérénité et de paix intérieures pour le héros.

En effet, le narrateur insiste sur l'omniprésence du silence et son importance en ces lieux qui appellent à la rêverie, au recueillement et à la méditation. Le désert

offre, à la nuit tombée, un moment de répit à Moulay et un moment de silence : « Le silence est partout, apaisant, chaud, palpable. » (p. 69) Un silence amical qui permet de se reposer, de se détendre, de souffler et de reprendre des forces en se replongeant au fond de soi. Et ce silence imposant semble s'étirer à l'infini, se prolonger sur une éternité tant il est rassérénant : « Seuls les clapotis de la pipe effleurent ce silence sans le troubler. L'instant s'est installé. » (p. 70) C'est dire combien les personnages sont transportés au moyen du silence qui s'incruste dans leur être vers une dimension irréelle, surréelle qui dépasse la dimension spatio-temporelle.

Le silence recouvre généreusement la rêverie de Moulay et accompagne celui-ci dans son voyage intérieur : « La braise est rouge. Alentour, le silence a bon cœur. » (p. 72) Lorsque les deux hommes prennent leur dîner ensemble, le silence n'est pas troublé, au contraire, il est respecté par les deux compagnons : « Les deux hommes mangent silencieusement, consciencieusement. Le silence est une marque de respect. Ils ont mérité ce repas. Ils le savent et se taisent. » (p. 72)

Cet instant de répit et de sérénité prend l'allure d'un instant magique qui relie les hommes par leur silence et les rapproche de leur environnement naturel dans une parfaite symbiose. Même la nature participe à cette mise en place du silence, le respecte et ne le trouble pas : « La nuit n'ouvrira pas la bouche. Le feu couve dans sa longue agonie. Les étoiles observeront. » (p. 73)

Nous remarquons à travers cet extrait que le silence dans le désert est apaisant ; entre les hommes, c'est une marque de respect tandis que dans la ville parisienne, le silence s'installe entre les hommes à travers leurs paroles et leurs discours qui sèment les malentendus et les préjugés. C'est pourquoi « l'auteur » se tait et s'éloigne des débats auxquels il est invité ; il en va tout autrement dans le désert où le silence rapproche les hommes et les unit dans une parfaite communion et une estime réciproque.

En outre, le désert permet la naissance et l'épanouissement d'un amour pur ; il le protège par une oasis et une palmeraie qui invitent à la vie et à la liberté. Mais les rencontres du couple « transgresseur » des lois de la communauté doivent se déroulent le soir car au Sahara « tout se sait » (p. 29). Ainsi Yaminata attend la fin du jour pour retrouver Moulay, ce n'est que lorsque le ksar s'endort, une fois le silence de la nuit installé que la rencontre amoureuse peut se dérouler en toute quiétude. Les dialogues entre les deux protagonistes sont très limités et concis ; il n'y a pas

d'effusion lyrique exagérée, bien au contraire, la pudeur et l'émotion empêchent le jeune couple de s'exprimer aisément.

À titre d'exemple, lorsque leur histoire est menacée par les projets du personnage opposant Kabèche, Moulay a du mal à exprimer ses sentiments et ses craintes face à l'irréparable auquel il pense : proposer l'acte charnel à Yaminata pour contrecarrer les projets de son adversaire. Le désert devient complice de l'amour blasphématoire, transgressif et la nature protège et rassure cet amour qui n'a pas besoin de mots pour exister.

> L'idée ne trouve pas aisément ses mots. Alors il ne faut pas parler. Alors il faut attendre la nuit. La nuit, de tout temps, surtout au bout des temps, surtout au bout du monde fut bonne conseillère. Il faut attendre que les tourterelles cessent de roucouler pour s'endormir dans les écailles chaudes des palmiers. Il ne faut pas parler puisque l'idée ne trouve pas aisément ses mots et qu'elle peut très bien s'en passer. (p. 139)

Nous voyons dans cet extrait comment la pudeur de Moulay le contraint à se murer dans le silence parce qu'il ne peut exprimer ce qui lui traverse l'esprit (l'interdit, le tabou, le péché) et qu'il a peur de choquer avec des mots maladroits sa bien-aimée. Ce silence humain est relayé par le chant et la musique d'une nature amicale qui exprime, à sa manière, la réticence de Moulay et laisse étaler son approbation par des manifestations complices.

L'homme quant à lui, laisse entendre le narrateur, doit se taire puisque tout est langage sauf les mots ordinaires, tout parle sauf le langage humain qui paralyse et piège les idées, les emprisonne et les dénature. Le discours du narrateur insiste sur l'insuffisance, l'impuissance des mots face à l'interdit, à l'innommable auquel est acculé Moulay pour sauver son amour. Contraint à l'aphasie, le héros doit laisser parler la nature à sa place : « Les grenouilles, dans la guelta, parleront pour l'idée qui fait rougir le front de Moulay. Les seguiates se raconteront une histoire de source, le froissement des palmes sera l'approbation du ciel. » (p. 139)

La nature participe à effacer la blessure des mots, à combler le silence gêné des hommes ; elle prend le relais et met à contribution les êtres vivants qui ne possèdent pas le langage humain, les êtres inanimés pour manifester sa sympathie et sa solidarité avec un amour sincère et menacé. Le silence heureux de Yaminata et de Moulay s'efface pour laisser émerger le silence de la peur et du malheur préparé avec soin par des hommes sans scrupules.

La représentation spatiale du désert nous le voyons est liée à la mise en écriture du silence qui y est aussi dominant que dans les autres lieux du récit haddadien. De fait, lorsque le désert devient un lieu dysphorique pour le jeune couple, le silence heureux disparaît et cède la place à un silence pesant et torturé qui traduit la peur et les doutes des personnages; dès lors le silence devient réticence et désespoir contraignant les amants à l'irréparable.

Ainsi lorsque Yaminata rencontre Moulay et lui résume les projets de son opposant Kabèche, alentour s'installe le silence de la méfiance et de la peur : « On voyait le silence à cent lieues à la ronde. » (p. 43) Les amants ne trouvent plus de mots pour se rassurer, se consoler et s'encourager. L'emprise de la peur, du désespoir sur eux suspend toute parole et abolit le sens des mots. Le silence dramatique de l'aphasie qui règne dans cet endroit autrefois euphorique et rempli d'émotion heureuse est rompu par le bruit du « camion qui partait sous la nuit comme une chenille bavarde. » (p. 43) Yaminata reste suspendue à ce bruit comme pour croire encore à la survie de leur amour malgré toutes les menaces qui les entourent.

De même les complots s'élaborent et prennent vie dans un silence intimidant et étouffant, d'où l'impression de plus en plus accablante que le désert n'est plus un lieu de refuge et de sérénité mais une toile d'araignée qui se construit peu à peu autour de l'amour légendaire pour l'y emprisonner et l'y étouffer.

Le silence devient dès lors le témoin passif du stratagème diabolique élaboré par Kabèche évoqué métaphoriquement par la lexie « l'araignée ». Le plan maléfique visant la mise à mort de l'amour se met en place dans une mise en scène où le silence y est effrayant. L'araignée prépare son piège mortel dans le mutisme et la solitude de son œuvre patiente :

> L'après-midi a le goût du silence. Les mains tendues vers son destin, l'araignée promène son apparent désordre. Elle pend en longs cheveux. Le silence est encore plus patient que ses toiles. Le crime a du talent. [...] Alentour rien n'a bougé, la pénombre est toujours aussi sereine. L'après-midi ne parlera pas. Le crime parfait. (p. 98)

Cette théâtralisation du silence de la mort par la représentation métaphorique de l'œuvre méthodique et impitoyable de l'araignée laisse entrevoir la dimension indéniable accordée à la mise en écriture du silence sous ses différents aspects chez Malek Haddad. Le plus remarquable d'entre eux est ce lien problématique entre le silence et la mort qui est mis en évidence dans la scène d'agonie de Moulay où se

manifeste un double rapport de (fascination /répulsion) du personnage à l'égard de la mort et du silence qui l'accompagne.

En effet, il y a dans le désert un endroit maléfique qui attire Moulay par son étrangeté, son mystère et son Histoire chargée de légendes et de mort tragique. De plus, Moulay vient à chaque fois se recueillir sur le cadavre d'une jeune fille aux cheveux roux. Cet endroit terrifiant semble exercer une fascination sur Moulay en même temps qu'une répulsion et une peur suscitées par ces lieux étranges où règne une atmosphère « irrationnelle » et presque « surnaturelle » : « Là, c'était deux fois la mer, deux fois la mort, deux fois le silence. » (p. 154)

Nous voyons ici l'inscription d'un rapport complexe entre l'homme, la mort et le silence. L'être humain est entraîné par les soucis de sa vie, enchaîné par des contraintes existentielles qui le poussent à se plaindre, à gémir de douleur, à crier de haine et à polémiquer mais lorsqu'il se retrouve seul, face à la mort, il n'y a plus de parole, plus de mot pour résister ou se résigner, il n'y a plus que le silence alentour et en soi-même selon Malek Haddad.

Le silence fait sens dans les œuvres de celui-ci et ne peut que susciter interrogations et réflexion et surtout conduire le lecteur à chercher à construire du sens avec les failles et les béances du texte haddadien.

Conclusion

Arrivée à ce stade de notre étude nous pouvons observer que l'espace dans les textes haddadiens est marqué par une référentialité brouillée, morcelée et fragmentaire. Tout au long de cette œuvre romanesque sont représentés des lieux référentiels mais Malek Haddad les « désimagine pour mieux les imaginer », selon la formule de Bachelard, autrement dit, ils ne sont plus seulement des décors ou des théâtres d'actions mais des éléments fondateurs au plan sémantique grâce à leur force symbolique. C'est pourquoi, l'espace s'organise dans chaque roman selon un rythme binaire : espace de l'ici/espace de l'ailleurs et se met en place autour d'une dualité entre les lieux historiques du présent et ceux du passé.

Dans *La dernière impression* l'espace algérien est représenté suivant la dichotomie autrefois/aujourd'hui qui fait apparaître les changements négatifs induits par la guerre et les conséquences dévastatrices de celle-ci sur l'être.

De même que *L'élève et la leçon* est la mise en scène de la dissolution du personnage, de l'espace et du temps. L'espace, en apparence totalement évacué de

l'histoire, semble n'avoir aucune importance, du moins n'y a-t-il pas de représentation spatiale suffisamment abondante. En fait, l'absence même de cette représentation participe à construire la spatialité du récit dans la mesure où le vide apparent de l'espace de l'ici est complètement envahi par l'espace mental du personnage qui reste attaché à l'espace du souvenir, et donc du passé.

La représentation spatiale dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* est une représentation symbolique dans la mesure où l'espace est mis en récit suivant plusieurs niveaux de sens superposés : d'une part, une bipolarité est mise en place entre l'espace du présent et l'espace du passé. L'espace du présent étant celui de Paris, de l'exil, de la solitude et du silence (qui se met en place entre Simon et Khaled, entre Ourida et ce dernier). Tandis que l'espace du passé est représenté par l'image souvenir de Constantine, de l'enfance et de Ourida.

D'autre part, une dimension symbolique se dégage des lieux, due en grande partie au manque de visibilité et à la reproduction d'une image floue, flottante, brouillée de la topographie. En effet, l'espace parisien inspire à Khaled une vacance et une vacuité qui sont comblées par son intensité émotionnelle, rejaillie avec fulgurance grâce au processus mnésique et au transport métaphysique induit par la rêverie ou par l'instant de réminiscence. Dès lors, l'espace du souvenir apparaît mythifié par la sensibilité du personnage.

Nous remarquons aussi la rareté et la brièveté des descriptions lorsqu'il s'agit de lieux du présent. Souvent l'action se déroule la nuit comme dans l'ensemble des œuvres de Malek Haddad ; l'ennui, la solitude, l'exil caractérisent le vide dans lequel est plongé le personnage. L'espace est comme abstrait, voilé, absent ou dissimulé comme le personnage auquel il est lié métonymiquement. Le vide apparent de l'espace redouble le vide intérieur de Khaled et sert comme un élément de redondance par rapport à ce sentiment de vacuité et d'absence de l'être. Le vide de l'espace signifie la mort lente du personnage qui se perd et s'efface peu à peu tout comme l'espace. Alors que l'espace textuel se remplit de mots, de langage, l'espace diégétique pour sa part, se vide de sens, perd toute référentialité et toute représentation réaliste, il devient espace de l'imaginaire poétique.

L'espace dans *Je t'offrirai une gazelle* subit lui aussi une économie descriptive mais ce manque de référentialité spatiale confine au récit un environnement propre à la rêverie et au repli sur soi. Le flou, l'imprécision sont dominants mais la richesse des images et la poésie des métaphores comblent le silence du décor par une musique

des formes, des couleurs et des évocations poétiques. La couleur bleue est partout présente et se décline en toutes circonstances pour évoquer tour à tour la sérénité, la joie, l'espoir, le charme et l'envoûtement des lieux notamment l'espace du désert.

Les lieux ouverts apparaissent comme des ombres aux contours indistincts, le minimalisme et le vide qui caractérisent les descriptions spatiales donnent l'impression de lieux imaginaires, brumeux tout droit sortis de l'univers intérieur de Malek Haddad et qui ne laissent à son héros qu'un sentiment de solitude et de vacuité de son existence. Les lieux clos sont quant à eux étouffants pour le personnage principal, mis à part le bistrot représenté comme un lieu de refuge et de repli, d'évasion et d'escapade, un rafiot, un havre de paix à l'écart du bruit (absent dans le récit) de la ville et du malheur qui court dans les rues (rafles, humiliations). Encore que le bistrot ne paraît protecteur que dans la mesure où le héros y consommant de l'alcool est transporté mentalement dans des lieux autres, ceux de l'imaginaire poétique. Dans le bureau de la maison d'édition, « l'auteur » s'ennuie et se sent triste ; dans le bistrot, il se saoule et si dans le désert, les gazelles sont vivantes et libres de se mouvoir dans un espace familier et protecteur, dans le bistrot la gazelle est morte, empaillée et accrochée à un mur comme un banal objet de décoration.

L'opposition entre la gazelle du désert, vivante, libre et combative et celle du bistrot, sans vie, artificielle et captive confirme cette idée que « l'auteur » ne voit dans le « désert » parisien que les méfaits des progrès humains ; la technique et la science sont utilisées à des fins néfastes et destructrices de la vie (la gazelle est empaillée) ; dès lors, tout ce qui est beau et vivant à l'état naturel, devient laid et momifié par les mains de l'homme. Le plus bel exemple de cette opposition état naturel vs état civilisé est cette gazelle (symbolique de la beauté féminine dans l'imaginaire collectif arabe), dans le désert elle est une preuve vivante de l'amour de Moulay pour Yaminata, un rêve certes inaccessible mais un beau rêve. En revanche, dans le bistrot, elle est la preuve « inanimée », dévitalisée, monstrueuse, de l'arrogance, de l'orgueil et de l'esprit de conquête de l'être humain. Non seulement elle n'est pas à sa place mais encore, est-elle réduite à figurer comme un vulgaire et banal objet décoratif incongru.

Nous venons de voir également comment la représentation spatiale du désert est dépréciée au fur et à mesure que l'histoire de Moulay et de Yaminata se dégrade.

Au départ, le désert est le lieu de naissance de cette idylle, lieu magique, merveilleux et édénique qui participe à l'émergence d'un amour pur et absolu. Mais

ce lieu protecteur pour les hommes et les êtres vivants, devient piège mortel dès lors que l'homme y introduit sa technique à des fins malfaisantes et tente d'instaurer ses lois au détriment de celles de la nature. La gazelle meurt d'épuisement là-même où elle se sentait en sécurité, Moulay dans sa quête désespérée s'égare, s'épuise et assoiffé se donne la mort. Le camion au début pimpant et invincible, ne peut plus sauver Moulay et devient lui-même carcasse dans l'immensité du désert triomphant des ambitions humaines.

Nous avons enfin pu observer comment la mise en récit du silence est associée à la dégradation de l'histoire, dans la mesure où le silence est représenté positivement sous la forme de moments de répit et de paix, d'amitié et de solidarité entre les hommes. Silence aussi lorsque naît l'amour, silence enfin, lorsque se partagent des moments de complicité et d'amitié, mais dès lors que la situation est bouleversée par des projets maléfiques, le silence se métamorphose en angoisse et devient le témoin passif et impuissant de la cruauté humaine.

Par ailleurs, si dans l'espace parisien, le silence représenté est celui inspiré par l'incompréhension et le malaise qui régissent les relations humaines, dans le désert, le silence dominant est celui de la nature, apaisant, réconfortant et celui, complice, de l'amour. Le silence «maléfique» n'est représenté que lorsqu'il est provoqué par les hommes à des fins purement égoïstes et donc fatalement tragiques.

En guise de conclusion pour cette étude de l'espace, il nous semble que la raréfaction de l'espace, le silence descriptif dans cette œuvre ne provient pas d'une déficience lexicale ou d'une aporie linguistique de Malek Haddad mais bien d'un usage symbolique du langage, libéré des contraintes réalistes et émancipé des limites référentielles, puisé dans le stock impérissable de la réserve de l'imaginaire haddadien.

L'espace, nous le voyons, est un personnage central dans l'œuvre de Haddad ; l'absence ou le manque de descriptions est recherchée et voulue pour laisser place à l'imaginaire et à la rêverie poétique qui foisonnent d'images inédites, celles-ci ne pouvant surgir d'un langage courant limité par un usage restrictif et contraignant, se déploient avec le pouvoir de la parole poétique. Nous verrons dans la partie suivante les moyens, les techniques et les procédés mis en œuvre par Malek Haddad pour l'émancipation de cette dernière et son acheminement vers le silence.

SECONDE PARTIE

ACHEMINEMENT VERS LE SILENCE

Dans la partie précédente, nous avons pu voir que les deux catégories de représentation réaliste, à savoir, les personnages et l'espace, sont brouillées et astreintes à une économie descriptive et narrative qui met en place un univers diégétique dominé par l'absence de parole et par le silence.

Dans la présente partie, nous nous attellerons, en premier lieu, à définir le silence suivant les traités de rhétorique, à étudier les principales figures du discours qui le représentent ainsi que les procédés stylistiques employés par Malek Haddad pour inscrire dans ses textes la parole absente en creux et faire résonner le silence d'un livre à un autre.

En second lieu, nous nous intéresserons aux enjeux d'une telle écriture qui semble préoccupée par la question littéraire dans son rapport au réel, dans son essence et son devenir et dans l'expression de l'aspect elliptique, fragmentaire et lacunaire du langage humain lorsqu'il s'écarte des valeurs humanistes essentielles.

C'est peut-être cette approche singulière de Malek Haddad à l'égard de la littérature et du langage, exprimée à travers le choix de récits réduits et d'une écriture traversée d'une tension dialectique entre représentation réaliste et exigence poétique qui le conduit à emprunter un chemin vers le silence.

CHAPITRE I : MISE EN RECIT DU SILENCE

« Aucune chose ne soit, là où le mot faillit[1]. »

L'écriture de Malek Haddad est constamment traversée par le questionnement sur le langage et sur la littérature. Chaque œuvre propose une réflexion sur le rôle du langage dans le maintien de liens sociaux, de liens humains harmonieux, et sur le drame qu'il peut engendrer lorsqu'il est manipulé, dévoyé, détourné de sa fonction naturelle de « pont », de passerelle entre les cultures et les communautés dans leur diversité, et utilisé à des fins de domination et d'exclusion de l'autre.

Nous avons vu précédemment que l'économie descriptive est relayée par un foisonnement d'images poétiques, et que la représentation de l'espace ou celle des personnages haddadiens construit des figures du silence. Nous allons tenter de comprendre, à présent, le processus de mise en récit du silence, à travers les procédés rhétoriques et stylistiques utilisés par Haddad, puis d'entrevoir les différentes possibilités de sens qui permettent de comprendre l'attitude de l'écrivain par rapport à son œuvre et à son recueillement dans le silence.

Dans ce chapitre, nous allons donc tenter une approche de ce travail de construction du sens à partir de moyens de contournements et parfois même de déconstructions opérées par l'écriture haddadienne qui se déroule, s'enroule sur elle-même et s'étend en une ligne continue sans jamais refermer la boucle, mais permet toujours d'agrandir le cercle et de repousser les limites de la sphère sémantique dans un mouvement giratoire incessant.

Avant d'entamer l'étude du silence dans l'œuvre haddadienne, nous commencerons tout d'abord par définir ce qu'est le silence comme forme ultime d'expression suivant la rhétorique et de voir son implication en littérature.

I-1- Présentation rhétorique du silence

La rhétorique (classique ou moderne appelée la nouvelle rhétorique) a répertorié de nombreuses figures ayant trait au silence qui peut intervenir dans toute forme de communication orale ou écrite. Parmi ces figures, nous retrouvons l'aposiopèse (ou réticence ou suspension), l'ellipse, l'épanorthose, l'ironie, pour ne citer que celles-ci.

[1] Stefan George, « Le Mot » publié dans *Das Neue Reich*, 1919, vers cité et traduit par Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 146.

Pourtant selon Jean-Gérard Lapacherie[2], le silence lui-même est une figure car il s'écarte de la norme – admise depuis Aristote – qui considère l'homme comme un être de langage :

> Il y a figure, parce que l'on présuppose que l'homme est par nature *loquens* et qu'il est dans sa nature de parler et de dire les phénomènes dont il est témoin. S'il ne dit rien, alors cette absence de mots fait figure. Le degré zéro, à partir de quoi on établit qu'il y a eu écart, ce n'est pas le discours des savants (la prose scientifique), c'est la nature humaine et le fait que la faculté de langage est innée[3].

S'appuyant sur les découvertes du groupe μ et de leur nouvelle rhétorique, Lapacherie considère le silence comme une « figure » par le fait qu'il est la manifestation d'un écart par rapport à la nature humaine caractérisée par son usage du langage. Mais que signifie figure en rhétorique ? Il nous semble qu'il conviendrait peut-être de reprendre parmi les innombrables définitions de la figure celle qu'en donne Fontanier dans *Les Figures du discours* avant de présenter les différentes manifestations figurées du silence dans l'œuvre de Malek Haddad.

> Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune[4].

Cette définition permet, selon Oswald Ducrot, de ne plus considérer la figure comme « une faute par rapport au code ou aux ressources structurales de la langue[5] » mais de la voir comme « un écart aux usages dominants[6] ». La figure est donc ramenée à un écart qui constitue le lieu même de la création artistique :

---

[2]Jean-Gérard Lapacherie, « silence et indicible dans les traités de rhétorique » dans *Limites du langage : indicible ou silence,* Aline Mura-Brunel, Karl Cogard, Centre de poétiques et d'histoire littéraire, Université de Pau, L'Harmattan, 2002.

[3] Jean-Gérard Lapacherie, op. cit, p. 11

[4] Pierre Fontanier, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (ou *Eléments de la science du sens des mots*), Paris,1821. Réédité, avec le *Traité général des figures du discours autres que les tropes*, 1827, sous le titre *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1968, éd. consultée, Paris, Flammarion, 1977, p. 64

[5] Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 1995, p. 582

[6] Idem, p. 582

> Cet écart est l'effet d'un art (la figure relève d'un choix et d'une élaboration esthétique) qui se concrétise dans la substitution de la figure à une formulation neutre toujours virtuellement possible[7].

Gérard Dessons estime lui aussi que « la question de l'écart […] constitue le fondement de l'idée rhétoricienne de figure[8] », et définit la figure selon le principe de l'écart : « La conception rhétorique de la figure repose sur le principe d'un écart, ou d'un détour, de la parole[9]. »

Pour sa part, Oswald Ducrot présente, l'évolution de la notion de figure à travers des lectures pragmatiques et sémantiques, poétiques et philosophiques qui élargissent le champ d'étude à de nouvelles unités (le discours et l'énoncé), et considèrent que les figures « contribuent à assurer la *visibilité* du discours selon T. Todorov » et « sont la manière qu'a la littérature de se signaler elle-même[10]».

La figure est entrevue par Gérard Genette comme un « écart entre le signe et le sens », comme l'« espace intérieur du langage » où « auraient lieu l'écriture et la littérature, espace sémantique entre le figuré et le propre, surplus de sens (par la valeur connotative attachée à la figure) qui abolit, verticalement, la linéarité du discours[11]. »

Genette[12] estime, en effet, que la figure constitue « l'espace de l'écriture » et que « la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens » est représentée symboliquement selon le *Dictionnaire de poétique* « par la distance sémantique qu'il peut y avoir pour un même mot entre sa signification littérale et sa signification figurée[13] » En d'autres termes, la figure est le lieu de l'écriture où s'opère le surgissement sémantique de l'écart entre le sens propre et le sens figuré, c'est le lieu où l'imaginaire de l'écrivain se déploie pour organiser et mettre en mots un univers parallèle au monde réel qui n'existe qu'au travers de la création artistique et qu'au moyen du pouvoir du langage poétique.

En partant de ce principe de l'écart, J.-G. Lapacherie étudie le lien entre le silence (qui est donc selon lui un écart) et le langage (considéré comme la norme) ce

---

[7] Ibid.
[8] Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*. Paris, Dunod, 1995, Paris, Nathan, 2001, p. 123
[9] Idem, p. 123
[10] Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 1995, p. 582
[11] Idem, p. 583
[12] Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, (coll. Points), 1969, p. 47
[13] Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, LGF, 1993, p. 136

qui l'amène à conclure que le silence est une figure. Il est donc possible de considérer que de la même façon que le mot s'inscrit dans l'espace de l'écriture en tant que figure par sa double position sémantique (sens dénoté ou connoté), le silence s'infiltre dans l'espace littéraire du texte haddadien par l'ensemble des non-dits qu'il charrie et par l'absence de parole qui permet d'installer l'implicite comme mode discursif de contournement. Les différents procédés de déviation stylistique et sémantique deviennent chez Malek Haddad les marques de présence de la « figure » du silence.

À titre d'exemple, dans une scène de *Je t'offrirai une gazelle* où Moulay se repose avec son compagnon de route Ali, est décrite une ambiance de sérénité et d'amitié qui se tisse sans mots : « Le silence est partout, apaisant, chaud, palpable. » (p. 69) Le mot « silence » est détourné de son sens propre et transformé par la figure métaphorique en un objet anthropomorphique, un élément vivant, un être animé possédant des qualités de réconfort et d'apaisement : « apaisant, chaud, palpable », il devient ainsi l'image d'un être rassurant, conciliant et protecteur puisqu'il apporte avec lui l'assurance d'une présence amicale et bienfaisante, l'image d'une figure tutélaire (celle d'un père peut-être ou de Dieu ?) qui serait partout présente (même invisible, même dissimulée) mais qui se manifesterait par ses qualités et ses propriétés singulières.

Le silence étant considéré comme une « figure », apparaît selon G. Lapacherie sous deux formes différentes, suivant la représentation étroite ou large qu'on lui attribue :

> La figure étroite est nommée tantôt *réticence*, tantôt *aposiopèse*, tantôt *interruption*, ou parfois même *suspension*. [...] Il s'agit d'un discours qui s'interrompt un instant et qui, après l'interruption, reprend ou non. C'est dans ce sens que Bernard Dupriez relève l'aposiopèse (mot formé à partir d'un verbe grec *siopan*, «se taire »), qu'il fait suivre de la définition suivante, empruntée au *Petit Dictionnaire Robert* : « interruption brusque, traduisant une émotion, une hésitation, une menace… ». C'est aussi comme une interruption du discours que Pierre Fontanier définit la réticence (nom formé sur le verbe latin *tacere*, « se taire ») : « Elle consiste à s'interrompre et à s'arrêter tout à coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le concours des

> circonstances, ce qu'on affecte de supprimer, et même souvent beaucoup au-delà[14]. »

La figure étroite du silence est donc, selon ces définitions, une interruption du discours ou une réticence nommée aposiopèse, qui permet d'interrompre le discours – momentanément ou définitivement – sous l'effet d'une vive émotion, d'une hésitation, d'une menace ou de tout autre forte impression, dans l'intention d'exprimer de manière plus frappante ce qu'on dissimule. En d'autres termes, ce qui retient l'attention et éveille l'interrogation sémantique de l'auditeur (ou du lecteur), c'est la mise en représentation de la dissimulation et du silence lui-même qui deviennent, de fait, des noyaux de sens. L'exemple le plus frappant de cette figure dans l'œuvre haddadienne est, à notre sens, celui qui apparaît dans *La dernière Impression* dans une scène où le père de Saïd raconte à celui-ci les événements d'une nuit mouvementée qu'il a vécue lorsque des policiers français ont effectué une perquisition à son domicile. Le père ne peut s'empêcher à un moment de son récit, d'interrompre son discours sous l'effet d'une émotion qui le submerge et le trouble, comme nous le verrons plus loin.

L'un des objectifs recherchés à travers la figure de l'aposiopèse est celui d'interpeler le destinataire du message, de le rendre complice du locuteur au moyen justement de cette absence de signes et de le pousser à rechercher lui-même à les reconstituer. J.-G. Lapacherie cite Olivier Reboul pour compléter la définition de l'aposiopèse quand elle est utilisée dans un discours oratoire à fin persuasive:

> « L'aposiopèse, ou réticence, interrompt la phrase pour laisser à l'auditoire le soin de la compléter ; sa force argumentative vient de ce qu'elle retire l'argument du débat pour inciter l'autre à le reprendre à son compte, à remplir lui-même les points de suspension. » Se taire brutalement, c'est inciter l'auditeur ou le lecteur à faire sien l'argument qui n'est pas exprimé. L'argument tu n'est pas asséné, il est intériorisé par celui-là même à qui il est destiné[15].

Ces définitions relatives au silence s'appliquent donc à la rhétorique, considérée par Aristote comme l'art oratoire par excellence dans ses trois volets constitutifs du discours (invention, disposition et élocution). Toutefois ce canon de la rhétorique peut s'appliquer, tout aussi bien, à la poésie et à la pratique littéraire de

[14] Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 11

[15] Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 14.

manière plus générale selon G. Dessons : « La prégnance de la rhétorique sur la théorisation de la poésie est une réalité historique et théorique, en ce sens qu'elle s'appuie sur une idée de la poésie qu'elle définit en fonction du discours oratoire[16]. »

Nous pouvons, dès lors, nous servir de ses définitions rhétoriques du silence et de ses figures en les rattachant à la littérature, car ces mêmes figures nourrissent le texte de Malek Haddad, comme il sera démontré au cours de la présente étude. En effet, celui-ci n'hésite pas, dans certaines scènes dialoguées, à faire taire ses personnages au moment où on les sollicite, à taire certains événements douloureux en usant des trois points de suspension ou de certaines figures de rhétorique privilégiées.

Mais avant d'entamer l'analyse stylistique du texte haddadien, il conviendrait de se pencher sur la seconde forme de figure du silence, conçue par les rhétoriciens du Groupe μ comme « le discours refusé[17] », et se manifestant par l'omission volontaire et totale de tout signe linguistique nommée : silence.

> Il en est ainsi lorsque des suites de signes ne sont pas exprimées, le Groupe Mu postulant qu'ils ont été supprimés [...] remarquons que, si la « diminution » dont parle Fontanier est poussée à l'extrême, elle aboutit au *silence*, car parfois la meilleure manière de dire moins est de ne rien dire du tout[18].

Ainsi, suite aux travaux du groupe μ (Mu), Lapacherie estime que le silence est une « figure » plus large que l'aposiopèse puisqu'il consiste à ne rien dire du tout et postule une attitude de réticence totale à l'égard de l'expression verbale, ce qui, en soi, peut être manifesté de manière très explicite, et peut engendrer une situation problématique qui interpelle l'interlocuteur en faisant appel à sa capacité ou non de décoder l'absence de parole. Cette figure du silence peut se présenter dans des situations de grande intensité dramatique (que ce soit dans la réalité ou dans une œuvre de fiction), lorsque l'homme se trouve en bute à des événements d'une violence extrême, telle qu'il devient aphasique et que l'indicible prend le dessus sur la parole :

> L'indicible peut être défini comme une propriété du réel, quand le référent à désigner ou à représenter est tellement horrible que nous ne

[16] Gérard Dessons, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, (éd. consultée), Paris, Nathan, 2OO1, p. 55

[17] Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970 ; réédité dans la collection « Points », Le Seuil,1982, p. 120-121

[18] Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit*, p. 11.

> disposons pas de mots pour cela ou que l'aversion qu'il suscite en nous interrompt notre discours[19].

Dans les œuvres de Malek Haddad, de nombreuses scènes mettent en récit le silence de personnages qui décident de se taire, de manifester leurs sentiments ou leurs idées par un mutisme total qui en dit long sur leur réticence verbale et sur leur rapport problématique au langage, comme nous le verrons ultérieurement.

G. Lapacherie observe également que seuls les auteurs du groupe μ étendent l'interruption du discours jusqu'à sa limite extrême, c'est-à-dire le refus du discours ou la parole absente : « le silence opère la suppression *totale* des signes.[20] » C'est pourquoi, il distingue plusieurs types de silence suivant les différentes motivations des locuteurs :

> Le premier ne pose pas de vraies difficultés. [...] Il s'agit du silence en poésie ou dans les théories modernes du texte ou de la littérature. Le paradoxe consiste en ce que le silence n'est pas impuissance et qu'il n'a rien en commun avec la terreur de la page blanche, ni avec l'incapacité à communiquer. Au contraire, il est puissance, force, capacité[21].

En s'appuyant sur les recherches du groupe μ, Lapacherie estime que les écrivains ou les poètes qui décident de se taire et de ne plus écrire ou de ne plus publier ne visent qu'à s'éloigner de « la cacophonie ambiante » et à manifester « les insuffisances ou les dangers du langage », dans la mesure où leur recours à la figure du silence définitif exprime leur désaffection à l'égard d'un langage jugé usé à force d'être ressassé par tout le monde, un langage qui a perdu toute la puissance de l'expression singulière et « individuelle » recherchée par la quête poétique :

> À l'origine de cette « figure », se trouve la prise de conscience que parler ou écrire, c'est risquer un message qui reprenne des formules creuses ou usées par des emploi abusifs, des expressions ou des façons de parler sclérosées (c'est-à-dire « durcies « à force d'avoir été dites et répétées par tout le monde), c'est répéter, ressasser, redire. Bref, c'est la conscience qu'une langue est un code collectif et social, qui appartient à tous et qu'un usage intempestif rend inapte à l'expression de ce qu'il y a de singulier,

[19] Jean-Gérard Lapacherie, *op. cit.*, p. 14.
[20] Groupe μ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; réédité dans la collection "Points", Le Seuil, 1982, p. 120-121.
[21] Jean-Gérard Lapacherie, ibid., p. 15.

> de spécifique, d'unique dans les expériences que chacun de nous fait du monde […][22].

Donc, si le silence en tant que forme ultime d'expression peut être considéré en poésie et en littérature comme une forme de contestation du pouvoir du langage par certains écrivains (comme peut-être Malek Haddad lui-même), il peut, tout aussi bien, être motivé par une recherche de représentation réaliste. G. Lapacherie estime, en effet, que certaines interruptions discursives, lorsqu'elles interviennent par exemple dans le cadre d'un discours rapporté à un personnage, relèvent de l'effet de réalisme recherché par l'écrivain, et non plus de la rhétorique comme à titre d'exemple, les pauses dans les dialogues :

> Ces interruptions ont pour finalité de mimer_ pure convention réaliste_ le flux hésitant et capricieux qui caractérise les monologues intérieurs. Cet aspect-là de la question relève d'une logique de la représentation, et non pas d'une logique rhétorique proprement dite, dans la mesure où aucune signification (autre que mimétique) n'est attachée à l'interruption[23].

Cette nouvelle forme de silence se manifeste, selon Aline Mura-Brunel[24], dans certains romans par des phrases elliptiques, par les détours des personnages dans les rues, des digressions dans les conversation contraintes, regards croisés, dans le vide, ailleurs, comme égarés ; seuls modes d'énonciation possibles à même de traduire « une absence de repères qui n'est plus à dire tant elle est patente, une littérature qui clame la présence d'une voix digne d'un *ethos* soutenue par un métadiscours souvent peu économe de lui-même[25]». Autrement dit, une littérature qui se prend elle-même comme objet d'étude et quête d'un sens fuyant.

Il apparaît à travers l'article d'Aline Mura-Brunel que les écrivains modernes tendent à réhabiliter la puissance de l'imaginaire et du romanesque au profit d'une écriture de la plénitude « les romanciers jouent avec le romanesque tout en se jouant du romanesque » car selon elle, les écrivains n'ont pas la vocation de vanter le silence pour lui-même mais au contraire de le rompre sans cesser pour autant de s'y ressourcer.

---

[22] *Op. cit.*, p. 15-16
[23] Idem, p. 12
[24] Aline Mura-Brunel, « Nouveau discours du silence », dans *Limites du langage Limites du langage : indicible ou silence*, Aline Mura-Brunel, Karl Cogard, Centre de poétiques et d'histoire littéraire, Université de Pau, L'Harmattan, 2002.

[25] Aline Mura-Brunel, *op. cit.*, p. 371

> Jamais, à vrai dire, les écrivains n'ont vanté le silence pour lui-même : celui-ci ne vaut, à l'évidence, que s'il est aspiré par la parole, s'il l'induit, l'accompagne ou la provoque. Beckett, Blanchot ou les fervents défenseurs du minimalisme ont puisé dans le sentiment de la vacuité et de la perte ainsi que dans le souffle de la mort une forme nouvelle d'inspiration. Le silence ne vaut que s'il est interrompu. [...] Il s'agit donc bien évidemment de se tenir à la lisière de la parole et du mutisme, de faire entrer le silence dans l'écriture et de ne prôner l'absence que parce qu'elle est vaincue et l'amnésie surmontée[26].

Cette dernière citation met en avant l'exploitation du silence par certains écrivains afin de combler la perte du sens et de la révéler, c'est-à-dire que l'absence n'est pertinente qu'en tant qu'elle fait sens et qu'elle interpelle le lecteur, d'où l'intérêt d'essayer de percer le mystère du texte haddadien par l'analyse des procédés de mise en écriture du silence qui tentent de contourner la difficulté des mots à représenter le réel.

Nous verrons, à cet effet, au moyen de quelques extraits des textes de Malek Haddad, comment certaines techniques d'écriture de la dissimulation cherchent à décrire la réalité dans toute sa complexité et dans l'impuissance du langage à dire l'être et la dislocation de l'être.

C'est peut-être la raison pour laquelle, dans les récits de Malek Haddad, la figure du silence est omniprésente au moyen de diverses occurrences qui y font référence mais aussi au moyen de techniques d'écriture qui mettent l'accent sur la forme lacunaire, elliptique du langage. Même si Malek Haddad varie, dans ses quatre ouvrages, les procédés de mise en forme du silence, il n'en utilise pas moins certains d'entre eux de manière récurrente et continue d'un texte à l'autre. Parmi ces techniques, nous avons relevé quelques figures du discours comme l'aposiopèse, l'ellipse, la métaphore, l'ironie et d'autres qui sont employées à divers moments du récit, et ont diverses fonctions dans le processus de construction sémantique. Elles ne permettent pas seulement d'embellir le style de Malek Haddad, mais participent à une stratégie de contournement, de retardement et de suspension du récit fictif au profit de la mise en marche du silence textuel. Ce dernier, déclenche, en fait, un processus de germination du sens, au moyen de l'implicite discursif, et ce au prix, bien entendu, d'un effort périlleux (car improbable) de déchiffrement du lecteur.

[26] Idem, p. 372

C’est pourquoi la lisibilité du texte haddadien n’est jamais donnée pour acquise d’emblée ; elle exige, au préalable, un exercice laborieux de lecture des trous du texte, des lacunes, parfois exhibées et d’autres fois dissimulées derrière l’épaisseur d’une énonciation-leurre, c’est-à-dire que l’espace textuel est saturé de mots, de phrases, de paragraphes qui disent leur impossibilité de dire et restent confrontés au vide qui les menace à tout instant et au vertige de l’indicible, de l’inénarrable. Aussi, nous avons estimé qu’il était possible d’étudier la question du silence dans l’œuvre haddadienne autour de deux axes de réflexion.

Premièrement, le silence apparaît sous forme de stratégie discursive de l’absence au moyen notamment de figures du discours, telles que le silence, l’aposiopèse, la métaphore, l’ellipse, l’ironie, la répétition. En d’autres termes, cet écrivain utilise tous les procédés de contournement de la parole visant à dire sans dire ; à dévoiler le sens parfois, à le brouiller souvent et presque toujours à le dissimuler.

En second lieu, l’étude se focalisera sur les techniques utilisées par Malek Haddad consistant à transformer le signifiant en espace approprié et favorable à la mise en récit du silence. La variation des procédés indique une volonté très nette de Malek Haddad d’installer le silence dans le tissu même du récit, en l’incorporant dans le rythme et en lui aménageant des lieux de visibilité au moyen de la ponctuation, de la disposition de l’espace textuel (blanc, signes typographiques comme les astérismes, ponctuation comme les points de suspension, fragmentation syntaxique et textuelle, aphorismes). Cet axe s’intéressera aux procédés utilisés formellement par Malek Haddad pour mettre en récit le silence.

Nous nous proposons donc d’étudier le texte haddadien, en nous appuyant sur ces axes de pertinence, afin de faire ressortir l’intérêt de la réflexion de Haddad, non seulement sur la question de la littérature, mais aussi sur celle du langage.

I-2- Du silence et des figures du discours

Nous avons vu précédemment que Jean-Gérard Lapacherie considère le silence comme une « figure », et ceci dans la mesure où il s’écarte de la norme qui régit la vie communautaire humaine sur la base de l’acte de langage. De ce point de vue, il nous semble, que l’écart consistant au refus ou à l’impossibilité de la parole devient le lieu de la figure du silence. Cette dernière peut se manifester par deux positions

extrêmes, inconciliables selon Vladémir Jankélévitch : l'indicible et l'ineffable que nous aborderons de manière détaillée dans le second chapitre.

Ce philosophe et musicien considère que l'indicible s'oppose à l'ineffable en ce qu'il conduit l'homme au mutisme, suite à un sentiment d'accablement et de blessure profonde, tandis que l'ineffable serait l'expression de sentiments si forts par leur intensité affective qu'ils ne pourraient être contenus dans les limites de la parole humaine. L'indicible est donc selon lui, « ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours[27] ».

Nous allons voir, à présent, que la part de l'indicible dans l'œuvre haddadienne est dominante dans la mesure où l'absence de parole est utilisée comme stratégie discursive face à des situations problématiques, dramatiques dans l'ensemble et intolérables pour les personnages, notamment dans leurs relations dialogiques.

I-2-1- Le silence ou le dialogue impossible

La principale « figure » employée, à cet effet, dans notre corpus est celle, bien entendu, du silence lui-même. Si ce dernier apparaît de manière discontinue et éparse dans *La dernière Impression, Le quai aux fleurs ne répond plus* et *Je t'offrirai une gazelle,* dans *L'élève et la leçon,* en revanche, le silence est au cœur même du dispositif de mise en scène ou de théâtralisation de la parole puisqu'il est l'attitude adoptée, de l'incipit jusqu'à la clausule, par le principal personnage Idir Salah face à sa fille Fadila.

En effet, la réticence à la parole manifestée par Salah, s'étend jusqu'à l'effacement total de tout signe linguistique de sa part, face aux sollicitations répétées et désespérées de Fadila. Mais cette réticence est problématique car Salah est non seulement le principal personnage mais également le narrateur du récit, d'où cette situation complexe dans laquelle se trouve engagé l'ensemble de son discours. D'une part, il annonce (au narrataire) son intention de repli derrière la forteresse du silence, et ce malgré toutes les harangues de sa fille : « Je vais écouter, je vais beaucoup écouter. Je n'ai pas à raconter l'énormité de mon silence. » (p. 11) ; d'autre part, il ne cesse d'exhiber ce mutisme par la mise en mots de tout ce qu'il ne dit pas à sa fille (mais qu'il dévoile au narrataire) : « Je ne dirai pas : Je t'écoute, ma fille. » (p. 14) Le personnage-narrateur nous avertit, dès l'incipit qu'il ne répondra pas aux

[27] V. Jankelevitch, *La Musique et l'Ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 92-93.

questions, il ne faillira pas face aux assauts verbaux de sa fille. Cette décision est réaffirmée à plusieurs reprises : « Je n'ai rien dit. », « Je ne dirai rien. » (p. 18), « Je ne lui parle jamais. » (p. 41)

Effectivement, le mutisme de Salah reste inébranlable, rien ne le fait plier, aucune parole n'est proférée par lui ; seule sa pensée errante entre un présent décevant et un passé empli de regrets se déploie à travers un discours intérieur et une parole muette. En fait, cette attitude problématique d'un père qui reste silencieux face à une fille au verbe acéré constitue elle-même une figure, dans la mesure où elle est un écart par rapport à une norme sociale établie dans les pays maghrébins (et plus généralement dans certains pays musulmans) où le droit à la parole est souvent détenu par le père, la fille ne pouvant manifester son approbation (ou sa désapprobation) que par le silence.

Or, dans ce récit, Salah, est un père qui refuse de prendre la parole et d'assumer ainsi son statut de détenteur de ce droit et de ce pouvoir discursif. Le silence est pour lui, le seul moyen d'exprimer son être de (non) parole : « Je lui ai parlé avec chacun de mes silences. » (p. 98) Cette citation permet de voir que la réticence à la parole ou le mutisme de Salah n'est pas la manifestation d'une désinvolture de ce dernier à l'égard de sa fille, mais bien l'expression de différentes émotions et de réflexions profondes ; la modulation du silence sous la forme du pluriel (« silences ») suggère bien la diversité émotionnelle, la tension et l'agitation intellectuelles formulées par un monologue intérieur.

Ainsi pour Salah, l'expression verbale ne peut pas toujours rendre fidèlement la pensée car elle peut parfois manquer de clarté et de justesse pour verbaliser une idée ou une réflexion, tandis que le silence ne peut qu'épouser et recouvrir de manière absolue la forme de la pensée, et ainsi la suggérer sans besoin de parole mais par le recours à un mode communicationnel non-verbal, comme lorsqu'il doit se retirer pour se rendre au chevet de son ami mourant: « Je fais un geste de main qui signifie : Je m'excuse… Mais je n'ai rien dit, je n'ai rien prononcé. » (p. 14) ; le contact est maintenu uniquement par les gestes ou les mimiques : « Je fais non de la tête. » (p. 27), « Je hoche la tête pour dire : oui. » (p. 65). Toute cette mise en scène est organisée, d'une part, pour respecter le vœu de silence exprimée par le narrateur dès le début du récit, et d'autre part, pour dévoiler le désir de celui-ci de ne pas rompre totalement le dialogue. C'est dire à quel point la situation est complexe et les rapports entre les hommes ambigus.

En effet, dans ce texte, le silence exprime un rapport dialogique tendu, où l'inexprimable prend le pas sur le dicible, poussant Fadila à la solution extrême ; lorsqu'elle se sent incomprise, lorsque la souffrance morale l'envahit, elle recourt au silence : « Lorsque Fadila se tait j'entends ronronner la nuit.(p. 54) Cette illustration nous montre l'ampleur de la complexité relationnelle entre un père et sa fille, entre deux êtres perdus dans le brouillard de leurs préjugés et l'obscurité de leurs ressentiments. L'écriture de Malek Haddad ne cesse de tourner autour de l'idée de l'impossible dialogue entre les hommes qui refusent de s'écouter et de se parler sans idées préconçues et sans jugements hâtifs ; de là, le malentendu, de là, le froid qui s'installe entre eux et la nuit « noire » qui s'installe dans leur cœur.

La « figure » du silence apparaît aussi sous forme métonymique lorsque Salah feuilletant le cahier d'Histoire de sa fille – dans lequel il découvre une version de l'Histoire de l'Algérie dominée par le discours colonial qui le laisse perplexe –, tombe sur une « page blanche » (p. 116). Celle-ci correspond, nous dit le narrateur, au jour où Salah a quitté sa femme Saadia, et peut-être aussi (mais cela, il ne le dira pas) à l'épisode historique de l'entreprise coloniale et de la prise d'Alger le 05 juillet 1830, qui ne sera à aucun moment évoqué par le narrateur, tant ce « malheur historique » est indicible et noyé dans le silence d'une page blanche.

Nous voyons, ici, l'importance du non-dit dans le texte haddadien qui exhibe le silence, au moyen d'une mise en scène pathétique, celle où Salah fouille maladroitement dans les affaires personnelles de sa fille, à la recherche d'un indice, d'une trace du passé qui pourrait lui faire comprendre le présent. Malek Haddad met le lecteur à contribution, car celui-ci devient, au même titre que le personnage lui-même, un chercheur de sens autrement dit ; de même que Salah fouille aveuglément dans le cartable de sa fille pour trouver un sens à sa vie, de même le lecteur fouille dans les creux du texte pour remplir les vides, combler l'absence de signes et reconstituer par fragments le sens caché du texte haddadien.

Par ailleurs, dans *La dernière Impression* la « figure » du silence n'est pas aussi répandue dans l'espace textuel que dans l'ouvrage précédent, mais elle apparaît dans certaines scènes dialoguées qui mettent en évidence le rapport difficile à l'autre, au moyen d'un langage hésitant et approximatif qui finit par se dissiper dans le silence des personnages.

Nous aimerions rappeler ici, la réflexion de Blanchot sur l'importance de la part dialoguée dans un texte littéraire. En effet, Blanchot considère que l'une des

fonctions du dialogue est d'aménager des espaces de silence dans le texte littéraire, car il est :

> […] l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos (pour l'auteur plus encore que pour le lecteur[28].

Si la première fonction du dialogue, selon Blanchot, consiste donc à inclure une pause narrative et une économie pour l'écrivain, la seconde, dans une perspective réaliste qui voudrait représenter l'insignifiance de la parole « nulle » de la vie courante, permet d'exhiber le silence et la parole refusée de celui qui parle car, à ce moment-là : « c'est son refus de parler qui devient alors sensible ; son discours est son silence : renfermé, violent, ne disant rien que lui-même, sa massivité abrupte, sa volonté d'émettre des mots plutôt que de parler[29]. »

Enfin, la dernière fonction du dialogue, pense Blanchot, est d'être « une ruse pour nous faire croire à quelque haut degré de vie, d'émotion ou de pensée[30] », c'est-à-dire de nous dévoiler, avec le détour discursif effectué au moyen de la parole du personnage, la face cachée d'une vie, la grandeur d'une émotion ou la pureté d'une pensée d'un des personnages. En somme, la part dialoguée est pour Blanchot une technique d'écriture participant à l'illusion réaliste.

Dans l'œuvre haddadienne, les scènes dialoguées mettent l'accent sur l'inaptitude du langage et son impuissance à rétablir les relations brisées entre les hommes ; quand bien même, il émanerait d'un désir de communication, il ne demeure au final, qu'un lieu où résonne l'écho solitaire d'une voix muette.

Ainsi, à titre illustratif, le dialogue impossible avec l'autre est mis en scène dans *La dernière Impression* lorsque Chérif, le beau-frère de Saïd demande à parler à celui-ci pour lui expliquer sa situation et son désir de quitter l'Algérie pour la France alors que sa femme refuse de l'accompagner. Nous assistons à une scène où l'attitude silencieuse et inattentive de Saïd rompt le lien avec le discours de Chérif qui s'enlise dans une élocution maladroite, hésitante et peu convaincante : « Là-bas, au moins on

[28] Maurice Blanchot, *Le livre à venir, op. cit.*, p. 208-209
[29] Idem.
[30] Ibid.

pourrait avoir la paix… » (p. 99) dit-il, sans réussir à gagner l'approbation de Saïd, puis ajoute-t-il, dépité : « … Ce n'est plus une vie ici… » (p. 99)

La parole de Chérif est commentée avec ironie par le narrateur qui opère ainsi une distanciation par rapport aux propos de ce personnage et dévoile toute la désapprobation de Saïd à l'égard de son beau-frère sans qu'il ne lui dise un seul mot : « Saïd se garda bien de questionner ou d'interrompre. […] Saïd écoutait. Presque. À peu près. À peine. […] Saïd ne répondait toujours rien. […]. » (p. 100)

Cet extrait met l'accent sur la difficulté de maintenir le contact entre deux êtres qui n'ont plus rien de commun, qui ne partagent pas les mêmes valeurs ni les mêmes rêves. Malek Haddad emploie ici la figure de la gradation descendante (anticlimax) (« Presque. À peu près. À peine. ») pour visualiser la rupture entre deux individus qui ne se parlent pas vraiment et ne s'écoutent que distraitement ; même si, ce qui semble être une conversation entre eux, n'est finalement qu'un monologue, de part et d'autre : « Et que répondre à un Chérif ? Que lui dire qui soit compris ? L'unisson n'y est pas. Pour lui, ce ne serait que des mots, tout ne serait que des mots. » (p. 100)

Tout au long de l'exposé des motifs de Chérif, Saïd n'intervient à aucun moment, son silence est ainsi exhibé, mis en avant par la polyphonie énonciative, où se mêlent la voix du narrateur à celle (intériorisée) de Saïd, au moyen de l'introduction du discours indirect libre qui dévoile le cheminement d'une pensée tourmentée par l'insuffisance des mots et leur inefficacité face à l'absurde humain.

Mais ce qu'il convient de retenir dans cette insertion du récit dans un échange verbal, c'est l'échec du processus dialogique, puisque l'objectif recherché par tout énonciateur dans un acte de parole est d'arriver à un effet de persuasion de son interlocuteur. Or, ici, l'énonciateur (Chérif) non seulement ne parvient pas à attirer l'intérêt et à maintenir l'écoute de son allocutaire, mais obtient l'effet inverse, le rejet et la désapprobation, manifesté par le silence et la non coopération de Saïd à cet échange verbal qui devient finalement un simple monologue de Chérif avec lui-même. Centrée sur son propre sujet énonciateur, la parole de Chérif n'atteint ni la curiosité intellectuelle, encore moins, la sympathie affective de Saïd. C'est une parole « nulle », atrophiée et inefficiente. En somme, elle correspond à la pensée de Jankélévitch à propos de l'acte verbal ordinaire qui n'a aucun pouvoir sur le « faire » : « Le dire est un faire atrophié, avorté et un peu dégénéré[31]. » Cette parole

[31] Valdimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 93

reste sans suite, non pas du fait qu'elle soit commune et ordinaire, mais parce qu'elle est déracinée, désolidarisée, en quelque sorte, du sort de la communauté. Elle ne tire pas sa source d'une intention de partage et d'échange mais vise un objectif purement égoïste et individualiste, centrée exclusivement sur le sujet énonciateur, ce qui ne peut, auquel cas, toucher la sensibilité de l'autre. C'est pourquoi, elle reste une parole aride, c'est-à-dire sans effet sur l'autre, renvoyée à son propre désert sémantique.

Il en est tout autrement dans une autre scène dialoguée où le narrateur décrit un échange verbal (qui n'en est pas réellement un comme nous allons le voir) entre Saïd, lors de son périple en France, et un peintre rencontré dans un bar. Ce dernier parle sans cesse de lui-même, de son échec en amour, répète inlassablement : « Je suis veuf » (p. 118) et questionne Saïd sans attendre les répliques de celui-ci. Le silence de Saïd est recouvert par les paroles du peintre et par son discours fortement dominé par la modalité axiologique. Le peintre raconte sa vie, confie ses blessures et ouvre son cœur à Saïd qui n'est, pourtant, à ses yeux, qu'un inconnu et c'est peut-être pour cela qu'il lui parle, sachant par avance que ses mots ne lui parviendront pas et resteront au dehors :

> [...] lorsqu'il parlait on sentait qu'il ne trichait pas, qu'il disait ce qu'il pensait, sans besoin d'être compris, sans attendre qu'on l'approuve, sans réclamer qu'on lui réplique. Les professions de foi sont toujours des monologues. Il y a comme ça des hommes qui en ont trop sur le cœur et qui, comme ces locomotives d'autrefois qui se décompressaient en sifflant, parlent à un inconnu dans un bistrot de province. (p. 118)

La parole du peintre est commentée par le narrateur, celui-ci n'y voit qu'une parole, certes sincère et honnête, mais solitaire et incomprise, n'ayant d'autre prétention que de se dérouler sans quête d'une écoute, d'une approbation ou d'une réponse. Elle reste prisonnière d'un monologue profondément désert et ronronnant qui tourne en boucle autour du vide qui l'habite.

Autant le peintre est disert et bavard, autant le silence de Saïd est détonnant car il est mis en mots par l'intervention du narrateur qui nous dit ce que pense le personnage et la réticence absolue de celui-ci à l'exprimer : « Saïd ne répondit pas et le peintre poursuivit. » (p. 119). Le narrateur nous introduit dans la pensée de son personnage : « « Je suis saoul » pensa Saïd. » (p. 120). Il nous dévoile son malaise intérieur, en utilisant le discours direct qui permet de retranscrire le monologue intérieur de Saïd et d'exhiber son silence par opposition à la parole bavarde de son

interlocuteur. Puis la voix du narrateur s'efface et se tait à son tour pour céder la parole aux personnages et aménager une pause narrative :

> Saïd mit du temps à répondre :
> – Dans la vie qu'est-ce que je fais ? Je ne fais rien. Et ça m'emmerde.
> – Moi aussi, dit le peintre, je ne fais rien. Je regarde. Les gens qui n'ont pas de talent se mettent au balcon et regardent les gens qui passent dans la rue. Je suis comme les vaches. Je regarde passer le train, le train qui passe sans moi. Je suis un bon à regarder, autrement dit un bon à rien…
> On regarde. On s'ennuie, on s'aveugle de toutes ces vérités qu'on emmagasine, qu'on ne modifie pas, qu'on n'embellit pas, qu'on ne transforme pas, qu'on ne dirige pas, qu'on ne met pas à la taille des hommes qui eux font quelque chose.
> On triche, on passe sa vie à tricher. Sur le balcon. On regarde la rue. [...] On regarde, on écoute, on prend des notes qu'on conserve dans les yeux, dans les oreilles. On ne fait rien. C'est ce qu'on a de commun avec les morts, ne rien faire.
> Et le peintre conclut :
> – Ne rien faire, c'est ça le malheur. (p. 121-122)

Cet extrait est composé de deux parties énonciatives distinctes : d'une part, il commence par l'utilisation du pronom personnel « je » avec lequel l'interlocuteur évoque sa vie de manière péjorative puisqu'elle est faite de désœuvrement et d'oisiveté qui le conduit au sentiment d'inexistence, d'autre part, le second mouvement dans ce discours s'amorce avec l'emploi du pronom indéterminé « on » avec lequel, le peintre généralise sa réflexion et la libère du poids de sa propre individualité vers une perception plus générale, plus universelle.

Cet extrait illustratif du discours du peintre permet de visualiser le procédé de théâtralisation du silence dans la mesure où ce qui est dévoilé, ce qui est visible (la parole incessante du peintre) permet d'occulter l'invisible et de remplir le vide de la parole absente (le silence de Saïd). Le peintre ne cesse, en effet, de parler et d'exprimer le fond de sa pensée tandis que la parole de Saïd reste dirigée vers le dedans et ne cherchera pas à s'exiler au dehors. C'est une parole muette, autrement dit, piégée dans une intériorité heurtée ; elle vient du silence et y retourne dans un cheminement circulaire hermétique, dans la mesure où elle ne s'extériorise pas et où elle reste close.

Ce qui est donné à voir ou à lire dans cette scène dialoguée, c'est justement l'absence de dialogue entre ces deux personnages. Il n'y a pas en effet, d'échange ni

de répliques qui sont données de part et d'autre ; le peintre débite une parole commune, ordinaire mais qui se voudrait singulière par sa portée universelle; Saïd, quant à lui, écoute (contrairement à la situation précédente avec Chérif) mais ne participe pas à la conversation et reste à l'écart, isolé dans sa pensée et enfermé dans le piège de ses mots dévastés et dévastateurs (« Je ne fais rien. Et ça m'emmerde. ») Cette pensée longuement emmurée dans le silence de Saïd finit par s'en extirper et s'extérioriser mais retourne très vite vers son lieu d'origine, celui d'un monologue incessant et inintelligible.

Pourtant cette parole commune du peintre est d'une extrême justesse car elle énonce une vérité (durable) à visée générale contenue, à juste titre, dans le présent de vérité générale et dans l'utilisation du pronom impersonnel « on » qui globalise la perception et lui donne une dimension universelle.

En effet, l'effacement du « je » au profit du « on » ainsi que l'utilisation des verbes au présent, focalisent « de façon dialectique des enjeux fondamentaux[32] », en d'autres termes, l'écriture devient « le lieu où le singulier s'articule avec l'universel[33] ». Certes, le discours du peintre entamé avec « je » évoque un sujet personnel, mais il prend une dimension tout à fait opposée avec le surgissement du pronom indéfini « on » et la récurrence du temps présent et d'observations d'ordre général à visée humaniste. La parole du peintre ressemble bien à un constat réaliste, certes négatif (« on ne fait rien ») mais qui est d'un effet pragmatique foudroyant sur Saïd car la dernière phrase prononcée par le peintre (« ne rien faire, c'est ça le malheur. ») va résonner au fond du personnage principal comme un écho à sa propre pensée, étouffée et dissimulée mais réceptive et ouverte à la parole de l'autre.

Même si l'échange verbal est très réduit puisqu'il reste focalisé sur l'énonciation du peintre, il n'en demeure pas moins que cette scène joue un rôle capital dans la prise de conscience de Saïd et dans son effet persuasif sur lui, car, dès lors, « Saïd n'était plus malheureux » (p.126) puisqu'il « rentrerait en Algérie pour faire quelque chose. » (p.127)

Une autre scène remarquable par l'intensité du silence textuel est celle qui représente Saïd dans la maison paternelle de Lucia. À aucun moment, un échange verbal n'est enclenché entre Saïd et les parents de Lucia ; seul le père de celle-ci,

[32] Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Chateau, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Nathan, 2000, p. 112
[33] *Op. cit.*, p. 112

évoque le souvenir de son enfant quand elle avait été bachelière, et parle de son fils Jean-François, jeune appelé du service militaire, envoyé en Algérie. Mais, très vite, les paroles du père de Lucia sont recouvertes par la voix du narrateur, au moyen d'une description minutieuse des lieux qui est mise en avant à travers le regard observateur du personnage :

> Et comment voulez-vous qu'un Saïd puisse parler quand les poissons rouges qui tournent en rond dans un bocal, sur une croisée de fenêtre, dessus une petite rue de province, quand les poissons rouges sont plus bavards et plus sereins qu'un Algérien qui voulait construire des ponts, et puis des ponts, et encore des ponts. (p. 113)

L'observation du décor des lieux d'enfance de Lucia, permet à Saïd de mesurer l'étendue du fossé entre la vie normale et ordinaire des Français et celle des Algériens, troublée par les événements de la guerre. Le texte se remplit de mots décrivant la vie en France et le silence s'installe entre les personnages, ce qui permet de révéler et de mettre en place une décantation entre deux univers diamétralement opposés qui ne peuvent se rencontrer dans un dialogue, d'où le silence de Saïd. La réticence verbale de celui-ci est comblée par le commentaire du narrateur qui dévoile le mode de vie des parents de Lucia, décrit les meubles de leur maison, et suggère au moyen de la question rhétorique (« Et comment voulez-vous »), de l'épiphore associée à la gradation (« des ponts, et puis des ponts, et encore des ponts »), l'ennui et la tristesse qui pèsent sur ce lieu. Le narrateur ne fait que remplir l'espace textuel, le vide verbal de Saïd, par des mots creux, sans rapport avec l'étendue de l'émotion de celui-ci et la complexité de son être obsédé par l'idée de l'engagement, formulée dans cet extrait au moyen de la répétition graduelle du mot « pont ».

De même, la « figure » du silence apparaît dans *Le quai aux fleurs ne répond plus* lorsque Khaled Ben Tobal est joint au téléphone par son ami Simon dont les mots résonnent en écho face au vide verbal de Khaled. Ainsi la communication téléphonique est ponctuée par les silences de celui-ci sous la forme de l'interjection de Simon : « Allo !… Allo !...» (p. 88) restée sans réponse. Au lieu de lui parler, Khaled est noyé dans le flux d'une pensée errante n'ayant pas de port d'attache et s'éloignant de la réalité. L'expression (« Allo !... ») est la seule parole que répète Simon pour essayer de renouer le contact avec son ami qu'il croyait avoir perdu. Et lorsque Khaled se ressaisit et prend conscience de son éloignement pensif, il reprend la conversation avec Simon comme s'il avait été toujours à l'écoute.

Pourtant, le lecteur comprend bien que le silence de Khaled est suggéré par le ton inquiet de la voix de son ami et recouvert par le commentaire du narrateur qui remplit l'espace textuel en évoquant la pensée muette de Khaled. Celui-ci, transi d'émotion, ne pouvant trouver la force d'expliquer son trouble, balbutie quelques mots pour ne pas susciter la préoccupation de son ami, pour remplir le vide de langage et se résout enfin à raccrocher sans confier son amertume. La figure du silence s'invite ainsi dans les moments de grande intensité émotionnelle et affective du personnage qui se trouve privé de langage et refoulé vers sa solitude, elle permet de dévoiler la complexité de l'être heurté qui se débat avec lui-même et qui reste prisonnier de l'aphasie.

Une nouvelle fois, la réticence de Khaled à la parole est exhibée dans une mise en scène du silence, impressionnante par sa portée et son impact sur le lecteur qui ne peut, au minimum, que s'en étonner. Cela se passe au moment où un journaliste suisse l'ayant sollicité pour une interview, se retrouve à poser des questions qui restent sans réponses : « Comment doit-on comprendre le titre de votre dernier livre ? » (p. 36) La réponse ne vient pas, le silence de Khaled est exhibé par la voix narrative qui prend le relais et nous montre ce que voit le personnage principal : « L'horloge n'est pas dans le coup. Elle radote comme une bonne vieille grand-mère qui ne sait plus se souvenir que de son bon vieux temps… » (p. 36) La pensée de Khaled est errante et sans point fixe, elle ne nous est pas dévoilée, elle est au contraire dissimulée et reste au dehors, dans la mesure où elle ne révèle que la perception visuelle de Khaled. Celui-ci ne cherche pas à répondre au journaliste l'interrogeant et trouve dans l'observation du spectacle qui s'offre à ses yeux un moyen de s'éloigner peu à peu du réel et de fuir les mots inquisiteurs de son interlocuteur. Le journaliste poursuit son interview :

> – D'après vous, quelle place aura la langue française dans l'Algérie de demain ? Sur les glaces, les mouches jouent toujours à la marelle. La patronne a terminé pour aujourd'hui son feuilleton. Elle soupire en reposant sa poitrine et son journal sur le comptoir. On peut deviner à ce soupir que c'est une incomprise et qu'elle doit conserver en les épinglant les chapitres de son roman…
> – Existe-t-il des écrivains algériens de langue arabe ?
> Un curé est entré qui demande un café- crème. [...]
> – Pensez-vous que si vous aviez à choisir d'autres formes de lutte… ?

> Ourida se promène dans un square de Constantine quand la montagne est bleue, quand le goudron se durcit… [...]
> – Les écrivains algériens ont-ils tous comme vous la hantise de ce que vous appelez « le drame du langage ».
> Ourida sait son mari. Elle le connaît. Elle ira le revoir dans la rue des Arabes. Elle choisira les artichauts. Elle verra les mosquées. Elle sentira et ressentira la rue des Arabes. Dans la rue qui tressaille, la fumée des maïs que l'on grille dessinera des danses violettes. (p. 36-37)

Nous n'avons pas voulu raccourcir ce long extrait, car il illustre parfaitement la mise en écriture du silence par Malek Haddad. Il y a d'abord un balancement entre la voix du narrateur qui décrit ce que voit Khaled tout autour de lui, puis celle du journaliste qui interroge celui-ci. Il y a donc un va-et-vient incessant d'un silence à un autre : celui de Khaled, celui du journaliste et enfin celui du narrateur qui s'efface au profit de l'intervention orale de ce dernier. En effet, nous voyons comment face aux questions incessantes et parfois indélicates du journaliste, ne résonne que le silence de Khaled qui ne dira pas un seul mot tout au long de l'interview. La description des lieux et des gens par le narrateur fait office d'observations visuelles de Khaled, mais la fonction de cette description ne consiste pas en le repérage et l'ancrage réaliste, mais bel et bien à « dire », à verbaliser le silence, à dévoiler le drame intérieur et le malaise de Khaled, de plus en plus grands, face à des questions qui lui semblent incongrues, maladroites, ou à tout le moins, impertinentes. Plus le journaliste insiste et tente de déstabiliser Khaled, de le provoquer afin de le faire réagir et de le pousser à parler, plus celui-ci se replie derrière l'observation du réel qui déclenche en lui paradoxalement une décantation du réel et un processus de rêverie et de plongée dans les abysses de ses souvenirs.

Les mots du journaliste expriment toute la confusion et le malentendu qui peuvent naître entre les hommes, ils disent l'incompréhension et la peur que l'homme éprouve face à l'altérité, et Khaled ne peut se résoudre à employer les mêmes mots pour expliquer son univers intérieur ou sa perception des choses, c'est pourquoi, il finit vers la fin de l'interview, qui devrait être échange et dialogue, à opérer une rupture avec le réel.

> 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 cassé. Il va droit vers la mort. À d'autres la parole, à d'autres les lendemains ! Et que répondre à ce journaliste ? Et que

> répondre à ses lecteurs ? 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. (p. 37)

Rien n'y fait, le silence est le seul moyen de communication auquel se résout Khaled pour exprimer son mal-être, son mal de vivre et son mal de dire. Lorsque le journaliste, offusqué de la réserve de son interlocuteur lui demande : « Mais, alors, pourquoi écrivez-vous ? » (p. 38) Khaled lui rétorque enfin : « C'est très simple, parce que je ne sais plus parler… » Cette réponse incongrue et inattendue pour le journaliste est suivie par le commentaire ironique du narrateur dévoilant l'étonnement et la stupeur du journaliste suisse qui prend Khaled « pour un fou ». Khaled n'exprime pas tant son manque de savoir-faire – ou pour être plus juste son savoir-dire – qu'il ne suggère la perplexité de son être au monde et sa relation au monde problématique.

En effet, Khaled se débat intérieurement dans un combat pour sa propre survie dans un monde qui le rejette et le renvoie à son altérité : il n'est qu'un Algérien forcé à l'exil, forcé d'oublier les siens pour espérer être heureux, forcé de rompre avec son passé, s'il veut sauver son amitié, et de refuser les avances d'une femme pour protéger ce qu'il reste de cette amitié. C'est un être perdu dans un présent qui le noie, qui l'engloutit dans son implacable incohérence, dans un « non-sens » selon le narrateur. Et c'est surtout un être que l'Histoire range parmi les déracinés et les damnés de la terre, un être tragique par son impuissance à renverser le cours de son destin, par le sort funeste qui l'attend. Ce n'est donc pas qu'il ne sait plus parler, c'est qu'il n'a plus rien à dire parce que tout le dépasse et qu'il n'arrive plus à rattraper la course effrénée du train de son destin.

La mise en parole du silence se fait à travers le choix de dialogues qui ne semblent là que pour combler les silences de la voix narrative, lui permettre une pause. Les dialogues entre les personnages, secondaires notamment, n'apportent rien d'intéressant au plan du récit mais remplissent le blanc textuel de mots, évacuent la hantise de la feuille blanche par un bavardage oisif et sans impact sur l'évolution de la diégèse, mais qui permet de meubler le silence du narrateur avec les mots ordinaires, dérisoires de ses personnages. Ainsi le dialogue entre Maurice et un personnage secondaire n'est-il que l'expression d'une conversation banale de la vie courante, il permet cependant de recouvrir le silence de « l'auteur », d'occuper

l'espace littéraire laissé vide par le narrateur pour le remplir de mots ordinaires qui ne disent que leurs propres limites et leur fausse illusion.

De même que le dialogue entre Maurice et Gisèle est peu intéressant sur le plan de la diégèse dans la mesure où il n'a aucune influence sur son évolution, mais il participe à donner « l'illusion de dire quelque chose » (p. 119), à représenter la réalité à travers la banalité des échanges quotidiens, et puis, surtout, il permet à la voix narrative de marquer une pause et de céder la parole à d'autres personnages et d'informer le lecteur sur l'état psychologique de « l'auteur » à travers la remarque de Maurice : « Pour moi, voyez-vous, y a quèque chose… » (p. 124) L'utilisation de l'idiolecte du personnage et le changement de registre de langue permettent d'ancrer cette scène dans le réel et de donner l'illusion que ces personnages existent puisqu'ils s'expriment comme dans la réalité. La première fonction du dialogue dans ce passage est donc de participer à un ancrage référentiel réaliste mais la seconde fonction est, nous semble-t-il, celle de ménager le silence du narrateur et de lui permettre de s'installer dans les interstices du texte.

La figure du silence est également exprimée dans *Je t'offrirai une gazelle* au moment où « l'auteur » est interpellé par des policiers pour une vérification de papiers. L'attitude arbitraire et raciste des agents de l'ordre déstabilise le personnage et l'angoisse au point qu'il en perd ses mots. L'auteur ne sera plus le même après cet événement marquant. Les mots ne seront plus ses amis, ses alliés, le silence deviendra, pour lui aussi, « son empire ».

Malgré toutes les marques de sympathie de Marcel, le patron du bistrot qu'il fréquente régulièrement, « l'auteur » se tait et « n'ajoute rien » (p. 23), il ne répond à aucune des remarques ou des interrogations de son ami. Le silence dans lequel se réfugie « l'auteur » abrite toute son humiliation, son indignation et sa blessure jamais plus réparée et indicible pour toujours.

Enfin, un dernier exemple de mise en scène du silence est intéressant à étudier car il représente une scène dialoguée entre « l'auteur » et Gisèle. En fait, la prise de parole est assurée par « l'auteur » et il n'y a pas véritablement de dialogue – comme dans les exemples précédents, les scènes dialoguées, sont des occasions pour Malek Haddad de mettre en avant le silence des personnages même quand ils s'expriment –, Gisèle demandant à « l'auteur » de parler de lui-même, se contente de l'écouter sans l'interrompre: « Gisèle Duroc avait le silence facile. […] Dans ces moments de silence elle semblait une étudiante attentive. » (p. 81)

La posture de Gisèle indique donc d'emblée qu'elle n'a pas l'intention de discuter, de tenir une conversation faite d'échange d'idées et de partage réciproque. Au contraire, elle se positionne comme une auditrice « attentive » prête à écouter les paroles de « l'auteur » sans avoir à intervenir ou à donner son point de vue. Cette attitude donne certes, l'opportunité à « l'auteur » de s'exprimer mais le déconcerte aussi, au point où il ne maîtrise plus le flot de ses paroles, libérées de la peur d'être jugées :

> L'auteur ne cherchait plus ses mots. Il découvrait ses phrases lui-même, le premier étonné de leur accent de sincérité ; il les découvrait comme en haut d'une côte le regard va s'étalant. Du haut de ses idées, il racontait. En fin de compte, parler, c'est toujours plaider. (p. 81)

Gisèle s'attendait à une confidence de la part de « l'auteur », mais celui-ci ne parle pas de lui-même, ne plaide pas pour lui-même mais pour défendre « les vieux meubles ». Ses mots ne disent pas ce qu'il est, ce qu'il ressent, ce qui le fait souffrir ou rire. En fait, ses mots ne dévoilent rien mais cachent toute sa part de l'intime, dissimulent cet envers de lui-même qu'il ne peut révéler au grand jour et qui reste tapie dans l'ombre d'une parole absente.

I-2-2- L'aposiopèse

Cette figure que nous retrouvons dans les textes haddadiens pour mettre en scène l'indicible apparaît, selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*[34], sous la forme d'une suspension brutale du discours pour marquer « aussi bien le pathétique que la ruse » et qui « se produit non seulement entre des répliques de dialogue, mais aussi dans la continuité, si l'on peut dire, d'une seule énonciation[35]». Cette figure est récurrente dans l'œuvre haddadienne, elle est sans doute celle qui exhibe et verbalise le mieux le silence car elle l'introduit dans l'espace de l'énonciation romanesque, soit au moyen d'un lexique préparant la venue du silence, soit au moyen de la ponctuation (les trois points de suspension) qui signale le blanc textuel.

À titre d'exemple, dans *L'élève et la leçon*, la figure de l'aposiopèse apparaît à travers le discours-réquisitoire de Fadila (à l'encontre de son père), qui s'arrête brusquement et suspend le flux de sa parole : « Tu t'es volontairement isolé. Et

[34] Michèle Acquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, LGF, 1999.
[35] Michèle Acquien, Georges Molinié, *op. cit.*, p. 69-70

pendant ce temps !... » (p. 43) Nous remarquons que dans cette phrase la ponctuation exprimant l'émotion (l'exclamation, suivie des trois points de suspension) permet de développer le champ sémantique du sentiment de reproche et de rancune de Fadila envers son père, mais ce sentiment n'est pas exprimé franchement et se trouve retranché derrière le retrait de la parole, la réticence qui suspend le flux verbal mais laisse se déployer l'idée de trahison : acte considéré comme inexcusable par elle.

Fadila est ainsi submergée par un sentiment de désapprobation à l'égard de l'attitude, impardonnable à ses yeux, de son père qui s'est réfugié en France, au moment où les Algériens souffraient des injustices de la colonisation. La modalité exclamative de cette phrase suivie par les trois points de suspension indique la tension qui monte et l'accentuation mise sur la dernière proposition (« Et pendant ce temps !...») souligne la condamnation de l'action de Salah, considérée par sa fille comme un traître. Ce mot ne sera jamais prononcé par Fadila mais sa diatribe contre son père le suggèrera plusieurs fois, notamment dans cet exemple avec la figure de l'aposiopèse qui suspend la parole de Fadila, filtre son discours mais laisse, subrepticement et insidieusement, se faufiler sa pensée.

Nous voyons bien que la figure de l'aposiopèse permet non seulement d'ancrer le récit dans le réel en représentant une scène ordinaire de la réalité, dans la mesure où il n'est pas exceptionnel que lors d'une conversation, l'un des interlocuteurs s'interrompe pour une raison ou une autre et suspende son discours sans aller au bout de sa réflexion, mais encore, elle permet de signaler la complexité de la situation en mettant en avant, dans cet exemple, la nature dialectique du langage, prisonnier d'une parole de haine ou réduit au silence.

En effet, dans cet extrait où la parole est mise en scène, la réticence et la suspension participent à donner plus de force et plus de poids au discours accusateur de Fadila, d'autant plus que son interlocuteur, qui n'est autre que son père, décrypte parfaitement les trous, le creux et l'absence de parole de sa fille ; c'est donc avec beaucoup de peine qu'il reconstitue le discours elliptique de celle-ci et comprend les sous-entendus déclenchés par sa prise de parole.

Un autre exemple nous permet de voir que la réticence à la parole est souvent sollicitée lorsque le personnage se laisse submerger par l'émotion ou lorsque sa pensée se trouve embrumée. Tout au long de son discours, Fadila marque des pauses lorsqu'elle manque de mots pour traduire ce qu'elle ressent ou ce qu'elle pense : « Je suis très malheureuse… » (p. 38) Mais la suspension du discours de Fadila est

comblée et remplacée par celui du narrateur-personnage pour remplir le vide et le silence de sa fille : « J'attendais ce mot-là qui résume à lui seul une histoire nationale. » (p. 38)

Ainsi, pour le narrateur, il est impossible d'être heureux dans un pays en guerre, du moins le bonheur individuel ne compte pas et n'a aucune importance quand la majeure partie du peuple vit le drame de la guerre. L'assertion de Fadila est répétée et affirmée au moyen d'un « oui » désabusé qui exprime la décomposition de son être : « Oui, je suis très malheureuse. » (p. 38). La parole de Fadila, restée en suspens dans la première assertion, laisse planer un sentiment de flottement et d'errance de sa pensée blessée mais la seconde assertion, achevée par un point, arrête le mouvement fuyant de la pensée de Fadila et la concentre, la re-centre sur l'idée de son propre malheur. Cette idée est reformulée par la narrateur-personnage qui prend le relais discursif et recouvre le silence de Fadila par ses propres mots, lesquels constatent l'évidence du malheur de celle-ci en le reliant au drame national vécu par l'ensemble du peuple algérien : « Tu es malheureuse parce qu'il serait anormal, voire indécent d'être heureux quand on est Algérien, ou tout simplement quand on a du cœur. » (p. 39)

Le commentaire du narrateur est là pour suturer la béance verbale de Fadila et recouvrir sa parole manquante. Les mots de Salah, aussi blessés et désabusés que ceux de sa fille, mettent d'autant plus en évidence le silence de la jeune femme accablée par l'infamie de la situation à laquelle elle est soumise.

La figure de style de l'aposiopèse, nous le voyons, est un procédé dominant dans l'écriture de Malek Haddad et utilisé souvent pour mettre en exergue l'instabilité et l'inquiétude qui brouille la pensée de l'être et l'amène à suspendre sa parole pour arrêter le flux d'une pensée angoissante : « Cet enfant compliquerait tout… » Cette phrase inachevée, prononcée par Fadila dans un moment de grande détresse, laisse entrevoir le drame d'une parole assujettie au silence, sous l'emprise de l'émotion et de la détermination inquiète et incertaine à la fois, d'une femme contrainte de faire mourir son propre enfant, suite à des circonstances historiques critiques.

Nous citerons également, à titre d'exemple, un extrait de *La dernière impression* qui nous semble particulièrement intéressant parce qu'il met, au premier plan, la figure de l'aposiopèse, dans une scène de grande intensité émotionnelle. Saïd rend visite à ses parents et écoute le témoignage bouleversant de son père, à propos

d'une violente perquisition policière au domicile familial. Notons, ici, que le mot perquisition n'est jamais évoqué dans le texte, mais tout y fait référence, notamment l'impact négatif et destructeur de cet événement sur « l'être » du père de Saïd. Le narrateur distribue, ici, la voix au père qui relate de manière décousue et émue le récit des événements:

> … Ils ont frappé vers trois heures du matin… Ils étaient une quinzaine en armes… Je me suis habillé… Ta mère, tu sais qu'elle est cardiaque… Ils m'ont demandé où il était… Ils ont, ils ont demandé, ils ont fait, ils ont dit… (p. 57)

Il convient de noter tout d'abord, que dans cet exemple, la figure de l'aposiopèse est associée à l'asyndète qui est « une figure microstructurale de construction. Elle consiste en une absence de liaison (conjonctions ou adverbes) entre les groupes ou entre les propositions (ou même entre les phrases)[36]», selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. L'asyndète « participe d'une *esthétique de l'implicite* : le lien logique n'étant pas exprimé, il est laissé à l'interprétation du lecteur[37]», d'après le *Vocabulaire de l'analyse littéraire.*

Nous remarquons, en effet, dans ce court extrait la dislocation syntaxique et la fragmentation phrastique sont utilisées pour dire « l'indicible » au moyen des points de suspension, de mots qui s'arrêtent avant même de terminer l'idée ; la part du non-dit, de l'irreprésentable l'emporte sur la parole ; le père ne peut exprimer ce qu'ils ont dit ou ce qu'ils ont fait et se tait finalement. Le silence du père est plus éloquent qu'une description détaillée des faits. La récurrence des points de suspension, ainsi que la répétition exagérée du pronom de la troisième personne du pluriel « ils », connotent l'attitude nerveuse et anxieuse du père qui ne peut désigner ceux qui sont la cause de ce trouble que par un pronom collectif, les noyant dans l'anonymat du fait de leur impact négatif sur lui. Ne pouvant plus avoir la maîtrise de son discours, le père se retire derrière un mutisme éloquent.

Cette citation permet de voir le fonctionnement de l'aposiopèse (nommée aussi réticence) qui consiste donc à interrompre brusquement le flux d'un discours, à le suspendre et à mettre un terme à toute expression verbale. Elle permet de suggérer, par l'absence de parole, l'intensité de l'émotion de l'interlocuteur,

[36] Michèle Acquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique, op. cit.*, p. 73
[37] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2011, p. 48

atteignant son paroxysme au point de l'acculer au silence. En effet, le père de Saïd est si bouleversé et si humilié par les événements qu'il a vécus durant la nuit, qu'il n'arrive même plus à les raconter de manière continue et ordonnée. Le trouble de la parole traduit le trouble psychologique causé par la situation dramatique vécue par le personnage. Le pronom « ils » désigne un collectif indéfini et innommable : « les policiers » considérés comme des agresseurs et des fauteurs de trouble, plutôt que comme des agents de sécurité, intervenant à une heure tardive de la nuit, provoquant la terreur de la famille de Saïd.

Nous voyons, à travers cet exemple, comment Haddad, grâce à des techniques d'écriture variées et à des figures associées, construit la cohérence interne du texte par des unités opératoires éparpillées mais qui, peu à peu, construisent l'univers sémantique du récit. Ici, en l'occurrence, la figure de l'aposiopèse est employée pour représenter l'indicible et le silence de l'être heurté du colonisé. Le père de Saïd dit, par son impuissance de dire, la dévastation ressentie et l'humiliation vécue après une opération policière impromptue. Le père de Saïd dit, par le silence dans lequel se réfugient toutes ses phrases balbutiantes, hésitantes et honteuses et par l'inexpressivité linguistique des émotions, la gêne et le malaise ressentis après la perquisition brutale et intrusive.

La mort, certes symbolique du père, après cet épisode douloureux, déclenche un sentiment de frustration et d'humiliation auprès du fils qui ne peut, dès lors, être en paix et qui devra manifester une attitude de révolte. Le fils, désormais sans père (sur le plan symbolique), doit tracer son propre chemin pour reconquérir son être, reconstruire, reconstituer cette part heurtée de lui-même et se libérer de l'aliénation.

Les trous du texte engloutissent peut-être les signes linguistiques mais font surgir et rendent visible, par son absence ou par une présence en creux, le sens implicite qui suggère toute la confusion, la gêne, l'humiliation et l'anéantissement du père. Cette scène permet, en outre, d'associer deux figures du discours: l'aposiopèse et l'asyndète qui mettent en avant l'émotion vive du père de Saïd ; une troisième figure vient se greffer à ces deux dernières, c'est l'ellipse qui souligne la réaction fortement indignée du père manifestée par le rejet de la distinction qu'il a acquise au prix d'énormes sacrifices : la légion d'honneur. Nous reviendrons sur ce point plus tard.

La figure de l'aposiopèse est également mise en avant, lorsque Saïd retient sa colère en suspendant son flux verbal durant une scène dialoguée avec le docteur

Legendre portant sur la situation politique du pays ; Saïd s'emporte à un moment et, risquant de blesser ses amis par ses mots, décide d'interrompre son discours et de ne pas achever son idée.

Il convient de remarquer que cette figure n'est pas toujours introduite lors d'une scène dialoguée, elle apparaît aussi de manière récurrente dans le discours du narrateur lui-même, d'où la prolifération (pour ne pas dire l'inflation) des points de suspension, dans un grand nombre des phrases de ses commentaires. À titre d'exemple, dans *Je t'offrirai une gazelle* : « Ce pont qui justement… » (p. 19), « Gerda voudrait dire… » (p. 57). « Quand on aime beaucoup… » (p. 24)

L'aposiopèse n'est donc pas utilisée uniquement pour inscrire le texte dans un ancrage réaliste, en mimant des comportements tirés du réel, mais elle met aussi en lumière, la fonction parfois dérisoire du langage, face à des situations tellement dramatiques ou absurdes qu'elles conduisent à l'hébétude et au mutisme. Le narrateur jugeant tout ajout inutile, moins pertinent que la suspension de sa parole, se rétracte et se replie derrière l'implicite et le non-dit induits par les points de suspension.

Le texte haddadien est truffé de commentaires du narrateur qui finissent souvent par des phrases inachevées, suspendant le flux de son discours et libérant sa pensée du poids des mots par le pouvoir du silence expressif, par le détour de l'implicite. Ce procédé récurrent dans tous les ouvrages de Haddad, en fait des textes polysémiques et conduit, par leur richesse sémantique inépuisable, à des lectures toujours renouvelées et à des interprétations diversifiées.

I-2-3 Métaphore et allégorie

De toutes les figures, la métaphore est celle qui a été l'objet du plus grand nombre d'études et du plus grand intérêt des rhétoriciens, des spécialistes du langage et des écrivains eux-mêmes, car c'est la figure la plus importante, par son emploi et son extension, aussi bien rhétoriques que symboliques. Nous avons choisi parmi les nombreuses définitions de cette figure, celle qui nous a semblé la plus synthétique : « Du grec métephora « transfert », ce trope opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite[38]. »

Dans l'œuvre de Malek Haddad, cette figure a une place considérable et joue un rôle primordial dans la circulation du sens, au moyen d'une économie optimale du

[38] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *op. cit.,* p. 159

langage. Nous avons choisi quelques exemples qui nous ont semblé les plus pertinents (il serait en effet très difficile d'étudier l'ensemble des métaphores présentes dans les textes haddadiens) afin d'une part, de démontrer que les métaphores sont un moyen efficace de « poétisation », en d'autres termes, de signalisation de la fonction poétique dominante dans ces textes, d'autre part, elles contribuent au projet d'économie descriptive choisi par Malek Haddad et au brouillage de l'énoncé romanesque au profit d'un récit poétique.

I-2-3-1 Le pont de la discorde

La première phrase de l'incipit de *La dernière impression*, « Il doit sauter » (p. 9) introduit d'emblée, le lecteur dans un univers diégétique marqué par la vacance du signe et par son absence. Le pronom personnel « il » ne joue pas son rôle anaphorique, puisque le nom qu'il est censé remplacer, ne figure pas au début du récit, mais quelques paragraphes plus loin : « Le pont doit sauter. » (p. 10) Le lecteur doit ainsi remplir, lui-même, les blancs du texte et combler l'absence de sens avant que celui-ci ne soit dévoilé dans le roman.

Ainsi la proposition (« Le pont doit sauter. ») va résonner de manière obsessionnelle dans la tête de Saïd et constituer un noyau sémantique central dans l'œuvre, puisqu'autour d'elle, va se cristalliser le réseau métaphorique de la guerre. Car détruire le pont n'est pas seulement rompre le dialogue, mais c'est aussi reconnaître l'impossibilité de tout dialogue et la nécessité du silence verbal pour changer l'ordre des choses au moyen du langage des armes ; c'est pourquoi l'idée qui se présente à Saïd, sous la forme lancinante de la répétition : « Doit sauter. Il le faut. Il le faut. » (p. 10), lui semble aussi repoussante que la seule alternative au dialogue, la guerre, lui semble aberrante et absurde.

Le pont devient dans le récit le dernier symbole pouvant éviter une guerre effroyable et la rupture définitive du dialogue, c'est pourquoi il est la principale préoccupation de Saïd tout au long du récit, car il matérialise son engagement ou non dans le processus historique révolutionnaire. De ce fait, le pont émerge sous la figure d'une allégorie[39] renvoyant aussi bien à son aspect concret et matériel qu'à son aspect

[39] « L'allégorie (du grec *allègoreïn*, « parler autrement ») est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc. » Michèle Aquien, *Dictionnaire de* poétique, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 45

symbolique et figuré. Cette allégorie de la paix se constitue elle-même d'un réseau de métaphores qui forme ce qu'on appelle une métaphore filée ou continuée[40] selon le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*.

L'image métaphorique ainsi créée, met en exergue la valeur du langage poétique, qui peut donner aux mots ordinaires une vie et une dimension symboliques dépassant leur simple référentialité. En effet, le pont n'est pas toujours pris dans son sens propre comme monument référentiel architectural mais il renvoie à l'image poétique d'un objet permettant l'établissement de liens d'entente, d'amitié et de respect mutuel.

Dans l'une des rares scènes dialoguées de la première œuvre de fiction de Malek Haddad, *La dernière Impression*, Saïd exprime ses idées nationalistes avec l'image métaphorique du pont, lorsque le Dr Legendre exprime son inquiétude par rapport à la dégradation du climat sécuritaire en Algérie :

> – Le fossé est très profond. C'est un gouffre. Pour le combler, impossible.
> – Alors que faut-il faire ? demanda le médecin.
> – Construire des ponts, répliqua Saïd avec une sorte de rage.
> – C'est-à-dire ?
> – Négocier avant qu'il ne soit trop tard.
> – Et avec qui ? dit Lucia.
> – Avec l'autre rive ! (p. 29)

La réplique de Saïd concernant la construction de ponts signifie, bien entendu, l'établissement d'un dialogue entre les parties en conflit, le terme « pont » n'est plus pris dans son sens propre et commun mais bien dans un sens figuré métaphorique qui renvoie à sa valeur symbolique de moyen de liaison et de rapprochement. Le mot « pont » ouvre ainsi une brèche dans le texte haddadien, et déclenche un processus sémantique germinatif qui conduit à une image poétique perpétuellement mouvante et constamment elle-même, dans la mesure où elle ne dit que sa propre essence et ne déploie rien d'autre que son propre envol.

La succession des métaphores du « pont » et leurs différents réseaux associatifs construisent une image allégorique du pont parce qu'il développe deux isotopies différentes (l'une littérale : l'œuvre architecturale, l'autre figurée : le dialogue), mais

[40] Michèle Acquien, Geoges Molinié définissent ainsi les métaphores filées : « Les métaphores peuvent se présenter étalées dans le cours de la phrase, ou d'un texte entier, le comparant se démultipliant, en quelque sorte, en plusieurs mots : c'est ce que l'on appelle une métaphore continuée. » *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op. cit.*, p. 251

celle qui laisse le plus d'impact sur le lecteur, c'est l'image symbolique de la destruction du pont, qui détermine l'engagement de Saïd et sa participation effective à la guerre dans les maquis aux côtés de son frère Bouzid.

La destruction du pont de Saïd par son frère est le point culminant du récit, le noyau central car il vient à la suite d'une série de séquences importantes et déterminantes (la mort de Lucia, la colère du père de Saïd, le voyage en France, la rencontre du peintre) et d'une suite d'indices (la légion d'honneur rejetée par le père, la chute de la montre dans la mer, etc.). Tous ces événements accumulés ont assuré une cohérence sémantique ayant entraîné la prise de décision de Saïd, mais l'événement le plus marquant, à notre sens, reste celui de la destruction du pont et la mort du frère de Lucia, lors de cette attaque conduite par Bouzid. Nous voyons ici, que la symbolique est très forte : la guerre est un « non-sens », la guerre est absurde comme le sont la mort du frère de Lucia et la destruction d'une œuvre d'art (le pont) faite pour assurer un point de contact entre deux rives hostiles.

La métaphore du pont détruit symbolise ainsi, la nécessité de la déconstruction, de la démolition pour effacer les vestiges d'un présent malheureux et absurde, et tout reconstruire sur de nouvelles bases avec une nouvelle génération :

> Des hommes doivent mourir, une génération de transition doit disparaître. La génération a fait le pont. Et le pont doit sauter. La génération de Saïd était une génération de faiseurs de ponts, de ponts de bonne volonté. Mais les ponts doivent sauter. Ils ont sauté. (p. 137)

Le pont détruit est ce qui marque la rupture avec le « Présent maudit », avec le mépris et l'arbitraire et balise une voie nouvelle, certes violente et fatale pour Saïd et ses compagnons, mais une voie vers la reconquête de son Histoire et la détermination de son avenir.

I-2-3-2 La gazelle de l'amour

La gazelle fonctionne, elle aussi, dans *Je t'offrirai une gazelle* comme une allégorie dans la mesure où le mot « gazelle » peut être pris aussi bien dans son sens propre que figuré, il y a donc deux isotopies différentes : la première, celle de l'être animé, la seconde, isotopie abstraite, est, nous semble-t-il double, comme nous le verrons la liberté (comme le démontre Tahar Bekri[41]) mais aussi l'amour, selon nous.

[41] La quête de la gazelle vivante est entrevue par Tahar Bekri comme : « […] la quête de la libre circulation de l'être, la quête de la vie, de l'indépendance de l'Algérie, la liberté du pays colonisé, du

Ainsi, lorsque Yaminata demande à Moulay de lui offrir une gazelle en gage de son amour, la référence à l'animal est explicite : « Je voudrais que tu me rapportes une gazelle, une gazelle vivante. Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes… » (p. 31) Cet extrait inscrit déjà la gazelle dans une isotopie double, celle (concrète) de l'animal du désert et celle (abstraite) qui renvoie à la valeur singulière de la liberté exprimée à travers l'image de la gazelle vivante, libre de parcourir le désert, au même titre que la vie elle-même d'ailleurs, qui n'a de valeur que lorsqu'elle est libre. La dimension symbolique de l'amour n'est pas dans le présent (le don de la gazelle) lui-même, mais dans l'attention consistant à préserver la vie de cet animal. Là, se trouvent engagées véritablement la preuve d'amour et la valeur qu'on lui accorde, de même que la vie n'a de prix que si elle est vécue librement.

Le « mot » gazelle a ainsi une double connotation sur le plan métaphorique, celle de la liberté et celle de l'amour. En effet, la première rencontre du couple du désert est décrite par le narrateur avec une modalité affective insistant sur la force de leur amour et l'objet de toute leur attention qui le symbolise : « Je sais qu'ils étaient très émus et qu'ils parlèrent de la gazelle. » (p. 42). L'adverbe d'intensité « très » souligne à la fois l'émotion qui submerge les personnages et l'empathie du narrateur à leur égard. Celui-ci évoque le sujet principal de leur discussion (« gazelle ») comme un lien fort qui les unit l'un à l'autre, comme le symbole de leurs sentiments affectifs réciproques.

Mais dès que le mot est sorti de son contexte, c'est-à-dire, du contexte de l'histoire d'amour de Yaminata et de Moulay, le mot « gazelle » devient une métaphore de la liberté perdue. Lorsque Maurice demande à « l'auteur » si son roman progresse bien, c'est en évoquant la gazelle: « Et cette gazelle, ça avance ? » (p. 46) Le narrateur intervient pour signifier que ce mot n'a plus la même résonnance quand il est déraciné de son lieu d'origine : « C'est un mot qui détonne au milieu des bouteilles. […] C'est un mot orphelin. C'est un mot en exil. C'est un mot qui a froid, c'est un mot qui a faim. C'est un mot qui a mal au cœur. » (p. 46)

Il apparaît, à travers cet exemple, que le mot « gazelle » ne renvoie plus au sens littéral mais bien au sens figuré de l'amour lorsqu'il est exilé et loin de son objet,

---

peuple emprisonné. » Tahar Bekri, *Malek Haddad L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, Editions L'Harmattan, 1986, p. 67

lorsqu'il devient orphelin de l'être aimé et exilé de son lieu du séjour, lorsqu'il est privé de la liberté même d'exister.

Toutefois, il convient de relever que la dimension métaphorique de la gazelle croît et s'élargit à mesure que le récit s'achemine vers une fin tragique pour les héros de l'amour interdit et s'ouvre sur une nouvelle isotopie qui est celle de l'espoir: « Mais la gazelle naquit malgré les jardins abandonnés. » (p. 130), « Je t'offre la gazelle ramenée du désespoir » (p. 134), « Je crois beaucoup à la gazelle, (dit « l'auteur » à Gisèle), vous savez, beaucoup… » (p. 152). La gazelle symbolise, outre la liberté et l'amour, l'espoir. Le narrateur du récit 2 (récit enchâssé) n'évoque-t-il pas l'espoir quand il décrit le sourire de Ali ? Cet homme « au visage émacié, tordu, creusé, ravagé comme le Grand Erg Oriental » (p. 72), cet homme qui « est un ami de Dieu » (p. 72) et le compagnon, l'adjuvant de Moulay a un sourire qui rappelle l'espoir incarné par la gazelle : « Ce sourire est une gazelle » (p. 72).

Il convient de souligner ici l'importance de la métaphore dans l'écriture de Malek Haddad et son rôle majeur dans la germination sémantique avec un minimum de mots : gazelle est une lexie qui fonctionne comme un noyau sémantique, c'est-à-dire qu'elle possède un sens littéral (animal précieux dans le désert) qui va être transcendé et duquel va dériver une série de sens figurés, suivant le contexte dans lequel va s'insérer le mot gazelle. La métaphore poétique haddadienne fonctionne ainsi comme un moyen d'économie discursive, c'est-à-dire qu'elle participe à la stratégie globale d'économie verbale tracée par Malek Haddad.

Cela nous rappelle l'observation faite par Paul Ricœur concernant le trait distinctif entre une métaphore commune ou triviale et une métaphore poétique qui serait selon lui, la possibilité pour cette dernière de développer un sens inépuisable à travers sa brièveté discursive :

> […] la différence entre métaphore triviale et métaphore poétique n'est pas que l'une peut être paraphrasée et l'autre non, mais que la paraphrase de la seconde est sans fin ; elle est interminable, précisément, parce qu'elle peut toujours s'amorcer ; si la métaphore donne à penser dans un long discours, n'est-ce pas parce qu'elle est elle-même un bref discours[42] ?

Nous voyons donc que la gazelle fonctionne doublement sur le plan isotopique réaliste et métaphorique. Même si les scènes qui décrivent la poursuite de la gazelle

[42] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 239

semblent réalistes et vraisemblables, celles qui décrivent l'agonie de la gazelle et celle de Moulay font surgir une image symbolique par leur valeur hallucinatoire et leur aspect d'irréel ; l'effet mirage donne à ces scènes une dimension métaphorique. Ainsi, l'image de la course désespérée de la gazelle mais déterminée jusqu'au bout symboliserait la quête de la liberté, certes, laborieuse parce qu'exigeant beaucoup de sacrifices dont celui de la vie, mais d'un goût unique.

En outre, le récit 2 (récit enchâssé) nous introduit dans le merveilleux, lorsque la gazelle se rapproche de Moulay et lui parle. Est-ce un rêve ? Un mirage ? L'effet hallucinatoire de l'insolation ? Du vertige ? Quoi qu'il en soit la rencontre de Moulay avec la gazelle introduit le texte dans une dimension fantastique, onirique, irréelle au moyen de la prosopopée qui fait dire à la gazelle : « Non, je suis venue pour toi. » (p. 160)

Cette scène nous semble être le tournant décisif dans le récit 2, car elle l'engage dans une voie nouvelle et lui donne une dimension symbolique dans la mesure où la gazelle prend la parole au moyen de la figure de la prosopopée, et s'adresse directement à Moulay pour lui signifier l'échec de son entreprise et son impossibilité : « Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper. Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. […] » (p. 163)

La gazelle (image hallucinatoire) exhorte Moulay à renoncer à la pourchasser, à ne pas tourner en rond avec l'espoir vain et chimérique de l'attraper mais à essayer de continuer son chemin et d'avancer. Ainsi, elle tente de lui faire comprendre qu'elle n'est qu'un repère dans sa vie et non pas sa raison de vivre ou le centre autour duquel s'organise le sens de sa vie. Elle lui demande, en quelque sorte, de faire d'elle une étoile qui éclaire la piste de son chemin mais pas l'astre qui éclaire son jour. Le message de la gazelle est d'une profondeur inégale et ineffable ; il constitue, en effet, les fondements d'une vie heureuse car il indique la voie à suivre quand l'homme est désespéré : il ne faut pas se morfondre sur son sort mais continuer son chemin, aussi ardu soit-t-il, et surtout ne pas courir derrière une chimère ou s'y cramponner aveuglément, mais aller de l'avant et regarder vers l'avenir.

Cette idée est exprimée différemment dans le premier texte romanesque de Malek Haddad, *La dernière impression* qui résume dans un extrait l'ensemble des romans, du moins retrouvons-nous les éléments de base de leur cohésion sémantique commune : un oiseau bleu, une gazelle, un train, un quai et une gare. Le narrateur de *La dernière impression* énumère ces éléments de sens présents dans l'œuvre

haddadienne, en s'interrogeant sur l'origine de la dépendance des hommes à l'alcool, sur ses premières causes et esquisse quelques réponses :

> Mais au début, mais pour la première fois, pourquoi boit-on ?
> Mais au début, mais la première fois, il y a l'horizon qu'on ne peut atteindre, qu'on ne peut saisir, qu'on ne peut posséder pas plus avec ses mains qu'avec ses yeux. Il y a l'oiseau bleu, il y a la gazelle, il y a le mirage. L'oiseau bleu qui s'envole, la gazelle qui s'enfuit, le mirage qui vous nargue. Mais au début, mais pour la première fois, il y a dans ce train qui roule à toute allure un wagon et dans ce wagon il y a un sourire qui vous sourit. [...] Pourtant vous l'avez vu ce sourire qui vous souriait. L'espace d'une seconde, mais vous l'avez vu. Vous en êtes sûr. Alors vous courez, vous courez comme un fou derrière le train pour le plus désespéré des marathons. Mais le train roule à toute allure. Mais vos forces s'épuisent. [...] Le chef de gare vous apprend que ce train ne passe sur cette voie qu'une fois toutes les vies. Et comme vous avez couru, et comme vous avez soif, vous plongez vos lèvres à la première source venue. (p. 76-77)

Dans cet exemple, la voix du narrateur recouvre le silence de Saïd, celui-ci se noie dans l'ivresse, désespéré à l'idée de voir partir Lucia. Le narrateur explique les vraies raisons à l'origine de l'addiction à l'alcool, par rapport à une quête désespérée d'un bonheur antérieur évanoui ; l'homme qui boit cherche un sourire qu'il a cru apercevoir une seule fois dans sa vie. Cette quête éperdue du bonheur derrière un train qui ne s'arrête qu'une fois dans la gare (dans la vie) ressemble beaucoup à la quête de Moulay d'une gazelle vivante, à sa poursuite vaine de la gazelle-espoir, de la gazelle-sourire dans le désert.

Le discours du narrateur a une valeur idéologique, c'est-à-dire qu'il présente de manière « réfractée[43] » la vision du monde de Malek Haddad, de même que les paroles de la gazelle résonnent comme un écho de la voix dissimulée et sourde de Haddad. Nous voyons à partir de ces deux extraits, comment l'œuvre de ce dernier est l'élaboration d'un projet unique, une œuvre unique malgré les différences qu'il peut y avoir entre chacun de ses ouvrages.

Le discours de la gazelle, empreint de sagesse et de sérénité, semble compatir au désespoir de Moulay et lui conseiller de ne pas se méprendre sur elle en essayant de la capturer et de la priver de sa liberté. La voix de la gazelle est une voix sortie

[43] Expression empruntée à Gérard Génette, *Figures III, op. cit.*

d'on ne sait où ? Une « voix venue d'ailleurs[44] », d'un autre lieu, d'un autre temps, celui des ancêtres peut-être, celui des origines. Une voix qui ne dit que son errance et son exil car elle est partout, il faut croire en elle, mais elle est aussi nulle part, insaisissable et évanescente. À la question insistante de Marcel : « Et où ça se passe votre gazelle ? » (p. 49), « l'auteur » finit par répondre : « Partout, monsieur Maurice, partout !... », puis le narrateur poursuit : « Il sait bien que partout ça veut dire partout, autant ici qu'ailleurs. » (p. 50)

La gazelle vivante, partout présente (elle occupe aussi bien l'espace textuel que l'espace mental de « l'auteur ») et libre d'errer sans fin dans le désert, est l'image de l'espoir, de la vie, de la liberté et de l'amour. Ainsi lorsque « l'auteur » se voit reprocher par son ami l'impertinence de son livre avec le choix de la gazelle et de personnages non représentatifs, le narrateur le défend en plaidant pour la cause poétique représentée par la métaphore de la gazelle :

> Les amis qui pensent que tel ou tel personnage est un intrus, que les histoires de gazelles ça n'intéresse pas un peuple qui se bat, ont peut-être raison. Peut-être tort. Car en fin de compte, c'est bien pour des gazelles et des harmonicas que l'on se bat. (p. 179)

Le combat pour la liberté, selon le narrateur, implique le combat pour toutes les libertés, y compris celle de croire aux gazelles, à leur beauté, à leur fragilité, à leur poésie. Dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Khaled Ben Tobal considère, dans un monologue intérieur, que la défense de la gazelle est équivalente au combat pour la liberté « Qu'on touche à ma gazelle et je deviens méchant. Je suis la Liberté. » (p. 57) Nous voyons à travers ces deux exemples comment la métaphore de la gazelle fonctionne comme une source intarissable de significations et comment elle recrée une réalité nouvelle, métaphorique, poétique. En d'autres termes, il ne s'agit pas de chercher à retrouver dans une œuvre littéraire une redescription de la réalité, mais d'accepter de s'ouvrir à la découverte d'une « vérité métaphorique[45] » inépuisable selon P. Ricœur :

> La métaphore est, au service de la fonction poétique, cette stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description

[44] Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.
[45] Paul Ricoeur, *La métaphore vive, op. cit.*, p. 311

directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée[46].

Il nous semble possible, en ce sens, d'interpréter plus largement la métaphore de la gazelle et d'entrevoir à travers l'éclat de sa beauté, de sa grâce et la fragilité qui se dégage d'elle, l'image de la séduction féminine dans ce qu'elle a plus de plus poétique, de plus troublant et de plus émouvant. La gazelle est le symbole de l'amour pur dans la tradition culturelle arabe, la beauté de la femme est souvent évoquée par analogie avec la beauté de la gazelle, c'est pourquoi, nous pensons que l'emploi de cette figure renvoie implicitement à l'inscription du texte dans un ailleurs symbolique, un ailleurs mythique, celui de l'origine. En effet, selon Tadié dans tout récit poétique, il y a un moment où le récit bascule dans la dimension mythique au moyen d'une rencontre ou d'une révélation. Dans cette scène de l'apparition de la gazelle, il y précisément les deux aspects : celui d'une rencontre irréelle, hallucinatoire et hallucinante de Moulay et de la gazelle, et celui de la révélation : « Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre. Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper… » (p. 163)

Le texte semble être aimanté vers ce lieu et cet instant fusionnels, où temps et espace s'effacent et s'abolissent pour s'unir en une fulgurance exceptionnelle dans l'espace poétique. L'apparition de la gazelle même si elle n'est pas réelle, même si elle n'est qu'hallucination et effet de mirage, n'en est pas moins une apparition qui fait basculer le récit d'une histoire d'amour vers un récit de la quête des origines et la reconquête de son passé et de sa liberté.

C'est ce qui nous amène à penser que la figure de la gazelle et la représentation symbolique qu'elle a dans la culture arabe ancestrale, atavique, inscrit le texte haddadien dans une altérité culturelle par rapport au lecteur occidental, qui est amené à découvrir une autre culture. Ainsi, Malek Haddad réussit en introduisant des symboles de sa culture d'origine, à créer des « ponts » interculturels avec l'Autre, à déclencher un dialogue des cultures fondé sur le respect et la tolérance à l'égard des différences.

La gazelle serait ainsi, au même titre qu'Ourida l'enfant du désert, ou Ourida la femme-patrie de Khaled Ben Tobal, la figure de l'absence, l'inscription en creux de la perte, d'une appartenance culturelle autre, d'un bonheur perdu, d'un exil infini

[46] Paul Ricoeur, idem.

mais aussi l'espoir d'une promesse de liberté à venir : « Mais la gazelle naquit malgré les jardins abandonnés. » (p. 130)

I-2-3-3 Ourida ou la fleur orpheline

Le prénom « Ourida » est employée pour désigner une femme aimée dans le récit 1 (récit enchâssant ou récit cadre) de *Je t'offrirai une gazelle* et dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, mais au-delà de la figure féminine, il nous semble que ce personnage est symbolique car il est associé à l'image du pays. Postuler qu'un personnage féminin puisse représenter métaphoriquement l'image de la patrie est peut-être devenu un lieu commun et n'a plus rien d'original ou d'exceptionnel dans la littérature, notamment maghrébine, depuis que *Nedjma* de Yacine Kateb a réussi à faire de la figure féminine convoitée et inaccessible l'incarnation mythique de l'Algérie. Cependant la puissance évocatoire de la métaphore féminine symbolisant la patrie en quête de liberté, reste aussi vive et aussi sincère, nous semble-t-il, chez Malek Haddad. Elle est renouvelée et réinvestie d'un nouvel élan poétique, insufflé par le sentiment de l'amour et la représentation métaphorique de la liberté.

Nous le remarquons très nettement dans une scène pathétique dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, où les mots trébuchants et maladroits d'une enfant vont permettre à Khaled de donner aux choses une signification nouvelle et profonde. En effet, Khaled offre une poupée à Nicole, fille de son ami Simon et la prénomme « Houria » :

> – Comment dis-tu ? Ouria ?
> – Non, Houria, précisa Khaled, pas Ouria, Houria, avec « heu », n'arrives-tu pas à dire « heu » ?
> L'enfant essaya mais en vain.
> – Et ça veut dire quoi, Ouria ?
> – Ça veut dire : liberté. (p. 44)

La petite Nicole ne parvenant pas à prononcer le phonème « h » en arabe et ayant du mal à articuler correctement tous les sons du mot « Houria » (signifiant « liberté » en langue arabe), Simon remplace aussitôt ce mot par un autre « Ourida » qui est le prénom de la femme de Khaled. Pour ce dernier, en effet, Ourida symbolise le pays en quête de sa liberté perdue : « Tout le monde n'a pas l'audace ou la chance d'identifier sa femme et sa patrie. » (p. 48)

Le glissement de sens effectué au moyen de la substitution du mot « Houria » par « Ourida » échappe à la petite fille qui est ravie de pouvoir nommer sa poupée plus facilement, avec des sons plus simples à articuler, mais pour le lecteur du récit de Haddad, l'élément marquant reste le sens symbolique de « Liberté » transféré vers le prénom « Ourida » qui va désormais fonctionner comme une métaphore de la quête de la liberté.

Le prénom « Ourida » est ainsi le substitut de « Houria » et devient un mot chargé d'une connotation symbolique très forte qui construit un réseau métaphorique, une métaphore filée fondée sur l'isotopie de la liberté. Dès lors, l'emploi de ce seul mot permettra de faire l'économie d'un long commentaire du narrateur sur les valeurs de la liberté, car désormais « Ourida » servira comme un « embrayeur » métaphorique, autrement dit, chaque fois que ce prénom surgit dans le récit, il déclenche une intersection sémantique et isotopique avec la notion de la liberté.

Tout au long du récit *Le quai aux fleurs ne répond plus*, l'image du pays en lutte pour son indépendance sera associée à l'image de la femme de Khaled, qui ne cesse de penser à elle et de se tourmenter pour son sort. Mais il convient de relever qu'Ourida est effacée de la diégèse, dans la mesure où elle n'agit pas en tant que personnage principal, n'apparaissant qu'à travers le souvenir ou l'imagination de Khaled. Ourida, est un personnage qui a une fonction symbolique et n'a de rôle déterminant dans le récit, qu'à travers les conséquences de ses actes, lorsqu'elle meurt accidentellement dans les bras d'un soldat français et entraîne de ce fait, Khaled vers le suicide.

De même, dans *Je t'offrirai une gazelle*, la figure féminine représentée par le prénom « Ourida » est complètement effacée et paraît absente de la diégèse, elle n'est évoquée qu'à deux reprises dans le récit 1. En fait, ce personnage féminin fonctionne sur le plan symbolique, dans la mesure où « l'auteur » est « habité », c'est-à-dire fasciné par l'image d'une femme inaccessible, évanescente et comme irréelle : « […] cette fleur orpheline en haut des barricades […] Je l'appelle Ourida pour narguer les broussailles et je te demande ta bénédiction, peuple de fellah, peuple de princes, je te demande de bénir mes épousailles » (p. 134)

Cette fleur en haut des barricades est orpheline d'amour et de bonheur. Au lieu d'être dans les jardins et les prairies, ou dans la main de l'être aimé, elle est déracinée, déterritorialisée et se retrouve exilée en un lieu qui symbolise la peur, la haine et la violence aveugle. Mais c'est cette fleur que choisit « l'auteur » pour

représenter la femme de son cœur, car elle est une sorte d'étendard de l'amour face à la haine, de la quête de la liberté face à l'humiliation et à la soumission. Aussi, s'unir à Ourida par des « épousailles » bénies par le peuple, c'est donner raison à cette « fleur orpheline en haut des barricades » qui, par sa seule présence, aussi fragile et désarmée soit-elle, peut redonner espoir et détermination à ceux qui la brandissent et qui croient en elle.

En outre, nous retrouvons cette fascination envoûtante pour une femme absente dans le récit 2 de *Je t'offrirai une gazelle*. En effet, Moulay semble attiré vers un lieu où est enterrée une jeune fille, que « l'auteur » prénomme « Ourida » :

> On pouvait voir surtout, un peu à l'écart, le profil presque intact d'une jeune fille dont les cheveux roux flottaient près du crâne comme une herbe hallucinante. La partie enfouie dans le sable avait moins résisté. Moulay ne manquait jamais, avant d'attaquer la dune O'Hannet, de passer par là.
>
> Il ne s'expliquait pas ce pèlerinage. Ce n'était pas de la curiosité. À son insu il redonnait vie à cette jeune fille aux cheveux roux. Il l'imaginait buvant du lait ou s'émerveillant d'un collier de pacotille. (p. 154)

Nous voyons comment l'écriture de Malek Haddad nous fait basculer d'un univers de fiction, celui de l'exil de « l'auteur » à Paris (récit 1) à un autre, celui de la quête de Moulay (récit 2), en réinvestissant à travers le même mot « Ourida » un réseau métaphorique élargi. Dans le récit 1, Ourida est un personnage féminin idéalisé par « l'auteur », symbolisant un amour perdu ; dans le récit 2, Ourida est l'évocation d'un personnage absent, mort, enterré à moitié et hantant un lieu mystérieux comme un spectre errant dans les confins du désert.

Dans les deux cas, Ourida ne représente pas un personnage actualisé dans la diégèse mais un personnage symbolique qui déclenche un réseau de significations complexe s'étendant sur plusieurs niveaux et déclenchant à chacune de ses évocations un processus sémantique germinatif, en d'autres termes, la valeur symbolique de ce personnage croît à mesure que la métaphore de la figure de l'absence se développe dans le récit.

À titre d'exemple, le récit 2 dans *Je t'offrirai une gazelle* prend une tournure fantastique lorsqu'est évoquée la rencontre de Moulay avec l'image-fantôme de la fille du désert : Ourida, la fille aux cheveux roux. Qui est-elle ? D'où vient-elle ? Chaque fois que Moulay se rend sur les lieux où elle est enterrée, le récit semble

basculer dans le merveilleux et l'irréalité : « Là, c'était deux fois la mer, deux fois la mort, deux fois le silence. » (p. 154) Le désert où est enterrée cette jeune fille est métamorphosé en mer, il semble protéger son secret et engloutir, noyer sa voix sous les dunes de sable, mais c'est peut-être cette voix, errante et spectrale qui ressurgit sous les mots de la gazelle pour transmettre sa parole visionnaire. Ourida enfant de sable, fantôme du désert (mer), s'inscrit dans le récit comme une figure de l'absence et de la perte, figure d'un passé et d'un lieu perdus pour toujours, engloutis sous les dunes de l'oubli et du temps qui efface toute trace.

Le pont, la gazelle, Ourida sont trois figures métaphoriques présentes dans l'œuvre haddadienne. Elles la traversent et la nourrissent d'un réseau de significations très complexe et très profond qui nous semble lié, aussi bien à la complexité du contexte historique, qu'à la difficulté du langage à représenter le réel.

À l'indicible de la guerre qui peut conduire au mutisme et au retrait du verbe (de la parole) est opposé l'ineffable d'une image poétique, que celle-ci soit sous forme de gazelle qui rend supportable le désert, de petite rose Ourida en haut des barricades, pour dire amour au lieu de haine ou d'un pont, image de fraternité et d'amitié liant deux rives farouchement opposées.

Ces trois images métaphoriques représentent trois facettes de l'amour, de la poésie et de la liberté réunies – au-delà de la distinction de leurs sèmes génériques : objet inanimé (pont), être animé, animal (gazelle), être animé végétal (rose) – car tout n'est que poésie en amour (« Le pont, c'était aussi une histoire d'amour. ») (p. 136), et tout n'est qu'amour dans la poésie, comme nous le dit le narrateur du *Quai aux fleurs ne répond plus* : « La brute n'aime pas les rossignols » (p. 33). La brute, autrement dit, l'homme de pouvoir ou le régime autoritaire et liberticide ne peut tolérer le chant naturellement poétique du rossignol, appelant à la vie libre et heureuse, à l'amour, au chant généreux qui devient un hymne à l'espoir, et donc, une menace pour la force noire.

I-2-4 L'ellipse, l'ironie.

L'ellipse est une figure de style qui correspond à « une figure microstructurale de construction[47]», et désigne « toute suppression dans un discours ou un récit[48]»,

[47] Michèle Acquien, Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op. cit.*, p. 146
[48] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, *op. cit.*, p. 95

« elle constitue un des traits essentiels de certains styles de la brièveté[49] » et réclame la participation du lecteur dans une opération de déchiffrement et de reconstruction sémantique de l'énoncé.

Dans *Je t'offrirai une gazelle,* elle est employée et exhibée, dès l'incipit, par le silence sur le nom du principal personnage. En effet, ce texte a la particularité d'être construit autour d'absences de signes linguistiques : absence du nom du personnage principal qui est désigné tout au long du récit par le terme « l'auteur », absence d'intrigue, absence et effacement total de la femme aimée qui n'agit jamais et n'est citée que deux fois dans le récit, une première fois, lorsque l'Ami demande à « l'auteur » s'il a vu Ourida, une seconde fois lorsque le personnage principal évoque le rendez-vous manqué de sa bien-aimée.

Il nous semble que l'identité anonyme de « l'auteur » exprimée par l'ellipse qui entoure son nom renvoie, implicitement, à la situation historique de la société du hors-texte, c'est-à-dire à la communauté algérienne sous l'emprise d'un système colonial qui a conduit à son aliénation culturelle et au déni de son identité nationale. Le silence patronymique qui singularise le personnage de « l'auteur » est une forme de dénonciation de la politique coloniale qui s'appuie sur la négation identitaire du peuple algérien car tout lecteur de cette œuvre ne peut qu'être interpellé par le fait que le personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle* n'ait pas de nom, et donc, s'interroger sur les raisons de ce silence. L'absence et l'omission de ce signe linguistique qui marque la singularité et l'identité de tout individu, participe, selon nous, d'une volonté de Malek Haddad de mettre l'accent sur le contexte social complexe dans lequel a vécu sa génération et de remettre en question un processus politique et historique qui a mené à la dépossession identitaire de tout un peuple.

Ainsi, l'emploi par Malek Haddad de procédés et de figures qui permettent de dire le moins pour signifier le plus, répond à une stratégie discursive qui obéît à des objectifs précis comme nous essaierons de le voir dans le chapitre suivant.

Par ailleurs, nous avons remarqué que, dans les moments les plus chargés sur le plan émotionnel pour les personnages et sur le plan dramatique au niveau de la diégèse, le récit se trouve entraîné dans le silence discursif de l'ellipse et se constitue autour de ces fonds de silence.

[49] Michèle Acquien, Georges Molinié, idem, p. 146

Ainsi, à titre d'exemple, l'ellipse est introduite au niveau du récit second de *Je t'offrirai une gazelle*, au moyen du blanc textuel qui opère une rupture du récit, lorsque Yaminata est demandée en mariage par un dénommé Kabèche. Celui-ci insiste auprès du père de la jeune fille qui était, au départ, assez réservé et réticent à ce sujet mais qui cède sous la menace du prétendant. Rien n'est dit, seuls des signes typographiques (des astérismes) occupent l'espace textuel pour signaler cette rupture narrative.

> Ce conseil était une menace. L'araignée triomphait. On raconte que ce jour-là les tourterelles refusèrent de roucouler et que le vent de sable se leva pour protester.
>
> ⁂
>
> – Jamais ! Jamais ! (p. 100)

Le récit est ici clairement brisé par l'insertion des astérismes et l'introduction de l'ellipse narrative car le narrateur ne dit rien de plus au sujet du projet de mariage de Kabèche. Le silence qui entoure les dernières tractations avec le père de Yaminata est rendu visible avec la dislocation textuelle où s'engouffre la narration qui reprend avec la protestation de Yaminata exprimée en un mot (« jamais !») doublement hurlé. L'intonation fortement emphatique exprimée au moyen de la répétition et de l'exclamation indique l'émotion vive et la détermination inébranlable de Yaminata. Mais ce qu'il convient de remarquer, c'est le silence du texte sur la cause de l'agitation de la jeune fille : rien n'est dit explicitement mais on comprend, à voir l'attitude troublée et révoltée de Yaminata, que la question de son mariage lui a été imposée sans qu'on lui demande son avis sur le sujet.

L'ellipse est une figure employée par Malek Haddad, dans des moments à forte charge dramatique. Nous l'avons relevée ainsi dans *La dernière* impression dans cette scène observée par Saïd et mentionnée par le narrateur mais jamais explicitée, lorsque, revenu dans la maison de ses parents, Saïd se rend compte que son père ne porte plus sa médaille de la Légion d'honneur et qu'elle est devenue un jouet entre les mains de sa petite nièce :

> Saïd remarqua que son père ne portait plus sa légion d'honneur. [...] Saïd s'agenouilla devant sa nièce qui fièrement sortait de la petite poche de sa blouse un coquillage, un noyau de datte, un caramel, une pièce de cinq francs et la rosette de la Légion d'honneur de son grand-père. (p. 57)

Le lecteur remplit le vide descriptif et le blanc sémantique, en reconstituant par lui-même, la scène absente et en remplissant le vide du texte et le silence du narrateur ; le père a dû certainement se débarrasser de sa médaille dans un accès de colère mais cela ne sera jamais dit dans le texte de Malek Haddad. Celui-ci emploie ainsi les ressources de la figure de l'ellipse dans le but de laisser le sens (de la médaille qui se retrouve entre les mains de la petite fille) en creux, de ne pas le donner avec des mots mais de laisser le silence le recouvrir, le frôler ou s'en éloigner et entraîner le lecteur dans un mouvement incessant de quête de clarté et de sens évanescent et parfois inaccessible.

D'ailleurs, cet épisode n'évoque pas l'événement, l'acte à l'origine de cette distinction française qui récompense les citoyens les plus valeureux, c'est quelques pages plus loin que le détail relatif à cette médaille est donné par le père lors d'un échange virulent avec les policiers français : « Messieurs, voilà plus de quarante ans que j'ai cessé de plaisanter : depuis que j'ai laissé ça à Verdun. » (p. 64) Et le narrateur de préciser : « Ça, c'était le manche vide de son pyjama. » (p. 64)

Ce n'est que parvenu à ce stade du récit, que le lecteur peut reconstituer le sens du texte, morcelé comme un puzzle et placer le morceau manquant, c'est-à-dire déchiffrer le non-dit, l'implicite introduit par l'ellipse relative à cette honorable distinction ; le père de Saïd a participé, dans les rangs de l'armée française, à la première guerre mondiale, et y a perdu son bras, c'est ce qui pourrait expliquer la reconnaissance de l'État fiançais à son égard, manifestée par la plus haute distinction honorifique.

Une autre ellipse, syntaxique cette fois, vient compléter la scène de la perquisition policière qui n'aboutit à aucun résultat pour les policiers français. Le narrateur la commente en effet avec un seul mot : « Bredouille. » (p. 64). Un seul mot occupe ainsi l'espace textuel, rétrécit la description et dissout le récit avec cette dernière image. « Bredouille » est une ellipse syntaxique, au lieu d'une phrase complète (ils sont repartis bredouille), le texte se fracture et en dit le moins pour signifier le plus : l'échec de l'ordre policier, colonial et la rupture définitive des Algériens avec cet ordre-là.

La figure *in absentia* de l'ellipse contribue à faire résonner dans l'œuvre haddadienne la tonalité du silence dans un mouvement qui s'achemine vers l'inscription de la parole absente en creux dans le texte. Celle-ci peut parfois résonner dans l'écho du non-dit ironique.

L'ironie est une figure de style, classée parmi les figures de pensée, elle permet au narrateur de prendre ses distances, par rapport au contenu d'un énoncé qu'il juge absurde ou erroné. Elle sert à contourner le dit du texte et à suggérer au moyen du non-dit, un sens implicite. Un exemple permet de souligner la place de ce dernier dans l'œuvre de Haddad. Le narrateur de *La dernière impression* évoque la colère du directeur de l'école qui reproche aux élèves leurs absences répétées au bal de l'école, sans faire le lien entre les dates qu'il évoque et les événements historiques auxquels elles renvoient.

> Nous vivons depuis des mois une véritable mutinerie [...] Au bal de l'école beaucoup d'entre vous, et toujours les mêmes, étaient malades comme par un fait exprès. Au bal des cantines scolaires, ceux qui avaient guéri retombèrent malades comme par un fait exprès. Le premier novembre les convalescents rechutèrent et le 8 mai leur état empira. Messieurs, cette maladie n'a pas de cœur… [...] Dorénavant vous êtes priés de vous faire inscrire quarante-huit heures à l'avance à l'infirmerie. (p. 43)

Les propos du directeur semblent parfaitement cohérents et logiques, certains élèves s'absentent régulièrement, chaque année, aux mêmes dates. Mais la dernière phrase du directeur – « Dorénavant vous êtes priés de vous faire inscrire quarante-huit heures à l'avance à l'infirmerie. » – et la distanciation du narrateur opérée avec la figure de l'apodioxe, donnent aux paroles du directeur une autre signification, elles dévoilent l'absurdité de son raisonnement.

En effet, cette figure de rhétorique consiste selon *Le dictionnaire de rhétorique et de poétique* « en ce que le locuteur évoque ou rapporte un argument de son interlocuteur, de son adversaire ou d'un tiers, pour le rejeter ensuite comme évidemment absurde ou quasiment nul[50]», permet, ici, d'introduire les paroles du directeur pour aussitôt les réfuter avec le commentaire distancié et même ironique du narrateur : « Un rire difficilement retenu secoua les épaules des mutins de la quatrième année. […] L'heure était au sublime. » (p. 43-44) Le discours de l'interlocuteur présenté au début « comme une évidence indiscutable[51] » est ensuite rejeté par la distanciation ironique du narrateur qui laisse transparaître « son caractère indu et ridicule[52]. »

[50] Michèle Acquien, Georges Molinié, *op. cit.*, p. 66
[51] Idem, p. 67
[52] Ibid.

La figure de l'ironie permet de dire, sans le dire expressément – du moins, pas de manière directe, puisque ce sont les paroles du directeur lui-même qui mettent à nu les intentions malveillantes de celui-ci –, la pensée profonde du narrateur qui dénonce le ridicule d'un principal d'école français, s'offusquant des absences répétées de certains élèves (toujours les mêmes) à des dates historiques importantes. L'ellipse reste au creux du texte (rien n'est dit au sujet de ce que représentent historiquement ces dates) et l'absence de l'information crée une forme de complicité avec le lecteur qui cherche à reconstruire le sens absent, à rétablir l'information défaillante et combler les trous du texte.

Les mots du directeur apparaissent au grand jour, ce ne sont que des mots sans grandeur d'âme, sans générosité et sans humanité, tandis que le narrateur retient ses propres mots et se retire derrière son silence pour céder provisoirement au locuteur la responsabilité de ses propos. Cette distanciation permet de percevoir l'incongruité et la mauvaise foi du directeur, qui feint d'ignorer les motifs d'absence des élèves à des dates très fortes sur le plan symbolique.

En effet, selon le narrateur, cette maladie qui a pour nom : Histoire, n'a pas de cœur, comme le pense Saïd lui-même, et cette formule, enveloppée dans la figure de la personnification rendant l'Histoire insensible aux états-d'âme des hommes, en dépit de son ambiguïté, suggère, sans le dire, le motif de ces absences par le fait qu'elles correspondent à des dates historiques de l'Algérie : le 8 mai 1945 et le 1er novembre 1954. Dates d'événements marquant une rupture avec le temps historique colonial et la naissance d'une nouvelle ère marquée par deux dates propres aux Algériens : l'une représentant les manifestations du 8 mai 1945, suivies d'une grande répression et l'autre, le déclenchement de la révolution de novembre.

L'ironie est, de ce fait, une figure qui participe dans l'œuvre haddadienne au projet d'économie discursive, dans la mesure où par son principe d'implicite et d'allusion, elle contribue à en dire le moins pour signifier le plus.

Nous ne pourrions recenser l'ensemble des figures du discours employées par Malek Haddad dans ses œuvres, non seulement cela ne serait pas d'une grande pertinence mais cela s'avèrerait impossible, du fait de leur nombre considérable. Il nous a semblé, cependant, nécessaire de relever les plus dominantes et les plus récurrentes d'entre elles, pour d'une part, conforter notre hypothèse concernant le récit poétique auquel correspondrait l'œuvre haddadienne de par l'utilisation des figures de style, la prédominance de la fonction poétique à travers les jeux sur le

signifiant, et d'autre part, signaler, au moyen de ces figures, les béances du texte, ses refus de dire et d'exprimer les choses avec des mots communs et ordinaires. Car Malek Haddad ne cesse d'exhiber, avec des procédés rhétoriques, le silence.

Nous allons voir dans le point suivant, comment le texte haddadien va exploiter les ressources de la fonction poétique et les possibilités du langage à se régénérer sans, toutefois, être préoccupé exclusivement par l'engendrement du sens, si ce n'est sur le plan de la forme, qui devient, dans une certaine mesure, l'enjeu même de l'écriture haddadienne.

I-2-5 Les figures de la répétition

Il y a dans l'œuvre de Malek Haddad une scénographie du silence, mise en place comme nous venons de le voir au moyen de procédés rhétoriques et, comme nous essaierons de le démontrer dans la présente section, au moyen d'un travail de déconstruction du signifiant romanesque, en d'autres termes nous verrons que le travail de fragmentation du texte participe au projet de mise en récit du silence.

Si le texte haddadien, à l'instar de toute œuvre littéraire, construit une cohérence sémantique au moyen de l'agencement des différentes catégories du récit romanesque (espace/temps/personnage), il se distingue néanmoins par une singularité qui consiste à briser et à déconstruire la globalité sémantique, à perturber la linéarité du récit, au moyen d'un travail sur la mise en forme, sur le signifiant du texte littéraire et s'adonne à un exercice de style propre au genre poétique. Ainsi, au lieu d'un récit qui s'accomplit et se construit, le lecteur se trouve devant un jeu sur le signifiant qui n'est pas sans accompagner le signifié errant, flottant et fluctuant.

I-2-5-1 Un langage tautologique

Malek Haddad varie les techniques de représentation du silence au moyen d'un jeu sur le langage avec le langage ; en d'autres termes, il utilise des procédés linguistiques et syntaxiques pour contourner l'usage commun des mots et les faire taire au moment même où ils disent quelque chose, autrement dit, il piège le sens de ces mots et libère, en quelque sorte, ces derniers, de la dictature du sens. Parmi les procédés employés par Malek Haddad, nous citerons les figures de répétition, telles que l'anaphore. Cette figure de style est employée fréquemment dans le texte haddadien, à titre d'exemple, dans l'extrait choisi du *Quai aux Fleurs ne répond plus*, les expressions « Et pourtant » et « maître Simon Guedj, avocat à la Cour » sont

répétées quatre fois pour évoquer la situation présente de Simon Guedj, ami de Khaled Ben Tobal par opposition à son passé, rappelé au moyen de l'usage anaphorique de la conjonction « car » répétée, elle aussi, par quatre fois pour évoquer l'antériorité du personnage :

> Et pourtant, 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 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. (p. 17)

Cet emploi anaphorique de la proposition « Et pourtant, maître Simon Guedj, avocat à la cour» associé à une emphase au ton ironique contribue non seulement à créer un rythme musical ascensionnel mais surtout à inscrire et à ressasser l'idée de réussite sociale de Simon. Ce qui semble être le verbiage du narrateur traduit la pensée silencieuse de Khaled Ben Tobal qui observe toutes les apparences valorisantes de la réussite de son ami et qui réalise quel en a été le prix : Simon Guedj a renoncé à toutes ses convictions militantes et s'est détourné du combat de son pays pour la liberté :

> Car pendant presque dix ans, maître Simon Guedj, avocat à la Cour, 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. Car Khaled avait raconté à sa mère, qui ne savait pas lire, des nouvelles de Simon Guedj. (p. 17)

Le narrateur signale avec insistance la fracture qui s'opère dans l'être de Simon par l'opposition de deux états de cet être : le premier représente l'être de son passé, sa jeunesse marquée par l'idéalisme humaniste et engagée, le second évoque l'être de son présent, son ascension sociale et son évolution professionnelle. Le texte est truffé de répétitions qui renvoient à la banalité de cette réussite sociale, chargé de mots, pompeux et prétentieux « maître Simon Guedj, avocat à la Cour », qui disent beaucoup et ne disent rien en définitive, rien de bien important au fond, par rapport à la situation historique environnante.

Ce verbiage et ces mots bavards taisent ce qui est indicible et insupportable de penser dans une relation amicale : le constat que l'ami d'enfance a changé, est devenu ordinaire, et ce qui est peut-être pire, a trahi le rêve commun. Ce que le texte ne dit pas, c'est que Khaled ne veut pas concevoir un seul instant que son meilleur ami Simon devienne un traître. Ce que le texte ne dit pas explicitement, le narrateur le suggère par des moyens linguistiques et syntaxiques pour contourner l'évidence, pour taire la réalité et atténuer l'effet assassin d'un mot « plus lourd qu'une balle » : traître. Ce mot ne sera jamais dit à propos de Simon mais il sera constamment frôlé par des non-dits suggestifs, par un langage qui tourne en rond autour d'un sens qui lui échappe.

Nous citerons un autre exemple de perturbation du signifiant et de tension formelle qui créent une rupture au niveau du récit, dans la mesure où l'évolution des événements de la diégèse est suspendue, au profit d'un extrait poétique autonome dans le récit 2 de *Je t'offrirai une gazelle* :

> O marin des étoiles, après le Gassi-Touil c'est toujours la chimère. La dune O'hanet gardait l'infini à la porte de la nuit. Dune O'hanet en arabe : la délaissée… Sentinelle oubliée, comment savoir le mot de passe ? Et Moulay touchait du doigt ce qui est grand.
>
> La piste a retrouvé le chemin des étoiles. Seules les étoiles ont assez de patience. Rien ne supporte le désert. Les oiseaux n'en veulent pas. Les gazelles l'évitent. Et les coquilles brisées des œufs d'autruche sont les vestiges d'on ne sait quelle fuite d'apocalypse. Les chameaux sont morts. Les mirages, désespérément, se ressemblent. Ils évoquent des îles, des îles en chapelet, archipels taciturnes. Pourtant la piste a retrouvé le chemin des étoiles.
>
> O marin de mon cœur, c'est grand un homme, tu sais ; c'est grand et pas grand-chose. C'est plus grand qu'un désert, c'est grand comme un amour. (p. 28)

Cet extrait fonctionne comme un poème en prose par sa présentation formelle, par l'écho des assonances en [o] qui soulignent la complainte et l'élégie nostalgique, des allitérations en [s] qui renvoient aux vestiges du passé (délaissée, sentinelle oubliée) et en [z] à l'image apocalyptique du désert, par la cadence rythmique des phrases et les répétitions sonores en boucle propres à suggérer et à épouser le mouvement circulaire de celui qui s'égare dans le désert. Comme dans tout poème,

selon Paul Ricœur, le son semble chercher « la capture du sens » car « pour le poète réflexif, le poème est une longue oscillation entre le sens et le son[53]».

En effet, nous remarquons sur le plan formel un système d'écho et de reprises qui animent ce fragment poétique par l'usage de la répétition de segments phrastiques anaphoriques comme (« O marin de… ») et (« la piste a retrouvé le chemin des étoiles ») qui donnent à ce texte une résonnance musicale mélancolique appelant à une image nostalgique d'un pays perdu. Le champ lexical de la perte est dominant : « chimère, délaissée, sentinelle oubliée, vestiges, archipels taciturnes, mirage ». L'emploi du « O » vocatif introduit un ton lyrique et un chant proche de la complainte et renforce la tonalité élégiaque de l'ensemble de cet extrait.

Nous remarquons, par ailleurs, que l'organisation rythmique des phrases de ce fragment poétique est en cadence mineure car la montée de la phrase (protase) plus longue que la descente (apodose), est propre à produire un effet de lenteur stoppé par une chute abrupte qui se clôt par une idée nouvelle : la grandeur de l'homme est égale à la grandeur de l'amour. Cette conclusion inattendue induit une sorte de stupeur et donne une impression de vertige, dans la mesure où les mots semblent se perdre dans un tourbillon incessant qui provoque des associations inédites, vertigineuses et peu soumises à la logique.

Tout cet extrait renvoie à un lieu qui semble lointain et oublié, perdu à jamais ; les images de désolation et de désertification de ce lieu des origines disent le présent maudit ; tous ceux qui se trouvent dans ce lieu, le fuient ou en sont terrorisés parce qu'il devient un lieu de mort et de danger : « Les oiseaux n'en veulent pas. Les gazelles l'évitent. Et les coquilles brisées des œufs d'autruche sont les vestiges d'on ne sait quelle fuite d'apocalypse. Les chameaux sont morts. » Cette description d'un monde ruiné et disparu, crée l'image d'un lieu mirage, à la fois attrayant parce qu'il rappelle l'antériorité heureuse et édénique puisqu'autrefois, on y trouvait des îles en chapelet, des archipels et des autruches, et angoissant parce qu'il n'y reste que les signes de la mort et du malheur.

La répétition et l'anaphore, par leur mouvement rotatif et vertigineux, provoquant un envol musical, contribuent ainsi à atténuer l'horreur que pourrait inspirer les mots en eux-mêmes, d'autant plus qu'en leur y associant un rythme mélodique et mélancolique, Malek Haddad réussit à créer l'image poétique d'une

[53] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, *op. cit.*, p. 283

référence « dédoublée[54] » au moyen d'une musicalité apaisante et à contourner ainsi l'effroi que pourrait susciter une description réaliste.

Ce fragment poétique inscrit son insularité, signe l'altérité d'une « voix venue d'ailleurs[55] », et d'un exil énonciatif par rapport au texte fictionnel qui se trouve renvoyé au silence, tandis que résonne l'écho poétique d'une parole exilée, « déterritorialisée », qui se soulève par moments de manière spasmodique pour créer une référentialité « dédoublée » selon l'expression de P. Ricœur, en d'autres termes, une réalité qui n'existe qu'à travers les mots et l'image poétique inédite et singulière.

Il peut sembler contradictoire de parler, en ce qui concerne l'écriture de Malek Haddad, de silence et d'économie lorsqu'on recense tous les passages où le langage est surchargé de répétitions, de formules récurrentes et d'expressions redondantes. Il nous paraît, pourtant, que c'est justement là que se révèle le mieux l'approche du silence dans l'écriture haddadienne, dans la mesure où la surabondance de signes linguistiques, la surcharge même du texte, le ressassement de mots qui n'apportent rien sur le plan sémantique globale (puisqu'à ce moment-là, le récit est stoppé et l'histoire suspendue par cette logorrhée discursive) démontrent et mettent l'accent sur ce qui n'est pas dit, sur la parole non parlante qui exhibe son murmure derrière chacun de ces mots et sur le silence que recouvrent tous ces derniers.

> Souvent les enfants s'amusent à répéter les mots les plus communs jusqu'à ce qu'ils perdent toute leur signification, jusqu'à ce qu'ils paraissent baroques, inconnus. La maison, la maison, la maison, la maison. Au bout de la dixième maison il n'y a plus de maison. Le pont doit sauter. Doit sauter. Il le faut, il le faut. (p. 10)

Nous voyons à travers cet extrait de *La dernière impression*, que le discours du narrateur suspend le cours de l'histoire et rompt son évolution au moyen d'un commentaire qui s'amuse avec les mots comme le font les enfants. Le narrateur imite le jeu de ces derniers qui aiment répéter inlassablement les mêmes mots, jusqu'à ce qu'ils résonnent dans leur tête, sans plus évoquer en eux aucune signification. En fait, le narrateur stoppe le récit pour souligner le mal-être de Saïd, torturé par l'idée obsédante de la destruction du pont qui se manifeste par ces mots bavards, ces mots

[54] Paul Ricœur, *op. cit.*, p.187

[55] « […] nous savons que, proches de la mort, nous avons encore à « *veiller en silence* », à accueillir la secrète amitié par laquelle se fait entendre quelque voix venue d'ailleurs. Voix vaine ? Peut-être. Qu'importe. Ce qui nous a PARLÉ, nous parlera toujours […] » Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs,* Paris, Gallimard, 2002, p. 19

despotiques et dénués de bon sens puisqu'ils lui intiment l'ordre (insensé) de détruire le pont qu'il a lui-même construit.

Dans *Le quai aux fleurs ne répond plus* vers la fin du récit, le texte est à la fois, surchargé de répétitions et fragmenté en morceaux poétiques, lorsque l'histoire de Khaled se dégrade et que celui-ci prenant conscience de l'impasse de sa situation, ne fait que ressasser : « Ce n'est pas vrai ! » (p. 117), une expression répétée cinq fois sur deux paragraphes. Le narrateur nous dévoile la pensée anéantie de Khaled au moyen de l'introduction du monologue intérieur de celui-ci.

En effet, ayant appris par un journal que sa femme « Ourida » est morte dans un accident de voiture dans les bras d'un autre homme (un soldat français), Khaled est profondément bouleversé et accablé au point de refuser de le croire. La répétition anaphorique de l'expression négative rythme, à l'instar d'un refrain musical, un paragraphe complètement déstabilisé par une ponctuation abondante (six points d'exclamation, trois points d'interrogation, sept points de suspension, par un mélange des registres de langue (commun, familier voire même vulgaire) et par un jeu sur la typographie.

L'anaphore répétée tout au long de l'extrait qui s'étend de la page 117 à la page 119 (« Ce n'est pas vrai ! ») ainsi que d'autres « Tu es un sot. Tu es un sot ! » (p. 118), « La guerre, la guerre, je l'emmerde ! », « Pour le pire et pour le pire, pour le pire et pour le pire… » (p. 119) traduisent toute la consternation et la lassitude de Khaled et semblent inscrire la violence de l'idée qui l'assaille, par la redondance syntaxique et par cette insistance obsédante.

I-2-5-2 Les mots tournent en rond

Nous citerons un autre exemple de déstabilisation du déroulement du récit par un travail sur le signifiant, et ce au moyen de la figure de la répétition. Cet extrait nous semble démontrer l'intention de Malek Haddad de ne pas se contenter de « raconter » une histoire et d'écrire un roman, mais bien de réfléchir sur les ressorts du langage, sur ses possibilités et sur ses limites aussi.

Il s'agit de la scène où Moulay et son compagnon Ali, personnages du récit 2, errent dans le désert et égarent leur chemin. Assoiffés et angoissés par l'idée qu'ils sont piégés dans l'espace hostile désertique, ils ne cessent de marcher sans avancer pourtant. En fait, ils ne font que tourner en rond. La description de cette séquence se fait avec des phrases décousues qui se répètent et retentissent en écho, des mots qui

ressassent la même idée, comme pour dire le vertige produit par la vastitude spatiale : des mouvements perturbés et discontinus des personnages, une progression incertaine, circulaire et sans repère dans cet espace. À mesure que leur évolution dans l'espace s'enlise, devient de plus en plus pénible, dramatique et pathétique, le texte se fragmente et se disloque en petits morceaux poétiques, parfois même en une seule phrase :

> Dieu est grand.
> Le Sahara aussi.
> Alors ce fut très grand. (p. 156)

Le texte présente parfois des phrases où la répétition d'un de leurs constituants donne un accent de redondance et l'idée d'un mouvement giratoire incessant qui ne permet pas d'avancer ; le sens, comme les mots, tourne en rond, à l'instar des personnages qui tournent en rond et restent piégés, englués dans les sables du Sahara :

> Le camion ne sert plus à rien. Plus rien ne sert à rien. On a bu l'eau chaude, l'eau saumâtre, l'eau rouillée du radiateur. La musique a commencé dans la tête. On ne sait plus ce qu'on fait quand on va mourir. [...] Ali ne rit plus, il ne crie plus. Il rumine une idée : boire…boire…Boire, c'est une idée, une idée drôlement fixe, drôlement fixée dans le gosier, dans les entrailles. Les yeux du graisseur sont ronds, dessinée au compas. Il n'a plus que ses yeux. On ne voit plus que ses yeux. Il n'a plus de visage.
> Boire. (p. 157-158)

Nous remarquons, à travers ces exemples, que la perturbation et la fragmentation du signifiant ainsi que le jeu sur l'espace textuel sont des procédés courants chez Malek Haddad, utilisés souvent dans des scènes à forte intensité dramatique. Le langage dans tous ses états semble rejoindre l'errance des personnages et la dégradation de leur situation diégétique. La répétition incessante du mot « boire », la dislocation syntaxique des phrases et l'hyperbole insistant sur la dissolution du personnage (« Il n'a plus que ses yeux. On ne voit plus que ses yeux. Il n'a plus de visage. »), tous ces procédés lexicaux, syntaxiques et rhétoriques permettent d'accentuer l'effet dramatique de la situation et de traduire l'état de décomposition psychologique des êtres décrits.

> Maintenant, au pied de la dune, il y a deux camions, il y en a trois, il y en a cent, il y a tout un troupeau de camions. Et ces camions broutent les cheveux rouges de la gosse du désert. Le soleil est partout. Il est surtout dans le ventre. Parfois des oiseaux roses chantent, des oiseaux qui parlent l'arabe. Il y a même des camions qui transportent des frigidaires. Il y a même des parapluies en sucre.
>
> Les deux hommes ont tourné en rond toute la nuit, et toute l'autre nuit, et toute l'autre nuit encore, et toute l'autre autre nuit. Il y a dix ans qu'ils tournent en rond. Ils ont toujours tourné en rond. (p. 159)

Ce dernier exemple permet de voir comment l'espace textuel se remplit de mots, de formules et d'expressions qui se répètent et tournent autour du même sens sans faire évoluer ce dernier, d'où une certaine forme de condensation et d'inscription de la même idée : celle de la soif et de l'errance physique et mentale des personnages. Les images fantasmatiques et métaphoriques qui naissent décrivent l'état psychologique troublé des personnages soumis aux effets hallucinatoires du soleil et du désert, le camion de Moulay se multiplie grâce à la figure de la gradation en « deux », « trois », « cent » et en « troupeau de camions ». Ces camions deviennent, au moyen de la figure de la personnification, des êtres animés puisqu'ils « broutent les cheveux » ; des oiseaux roses surgissent de nulle part et « parlent en arabe », certains camions « transportent des frigidaires », et puis les deux hommes voient même « des parapluies en sucre ».

Toutes ces images fantasmagoriques, aussi insolites soient-elles, semblent être éclipsées par une image dominante au centre de ce paragraphe, et d'un point de vue rythmique elle représente « l'acmé » c'est-à-dire le lieu où la cadence atteint son point culminant : cette image, c'est celle du soleil, évoqué une seule fois, effacé donc et pourtant, il est omniprésent : « le soleil est partout. Il est surtout dans le ventre. » (p. 159) Cette métaphore du soleil pourrait passer inaperçue, s'il n'y avait cette insistance sur ses effets sur les personnages. Ceux-ci ne sont-ils pas victimes d'insolation et de soif ? N'ont-ils pas des hallucinations et des visions irréelles ? N'est-ce pas le soleil qui provoque et engendre tout cela ?

Il nous semble que nous avons dans cet extrait, à travers la métaphore du soleil, un élément fondamental qui pourrait expliquer et confirmer le choix du récit poétique comme mode d'expression de Malek Haddad. Selon P. Ricœur, la métaphore du soleil est une métaphore clé car le soleil est « le plus illustre, l'illustrant par

excellence, le lustre le plus naturel qui soit[56] » et pour J. Derrida, « le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore[57]. » Or, dans cet extrait, le soleil est à la fois là et pas là, il apparaît puis se cache derrière la nuit. Tout renvoie à lui dans l'errance désertique des personnages, tout tourne autour de lui mais les mots ne le disent pas, le dissimulent et répètent la nuit, ainsi que le mouvement des personnages aveuglés, non par l'éclat du soleil, mais par l'obscurité de la nuit.

Cette folie des mots, ce délire verbal, cette profusion et cette extravagance d'images insolites ne font que représenter, au premier abord, la déstabilisation de la conscience des personnages affectés par la chaleur, la soif et l'épuisement dus au soleil et au vertige de l'immensité désertique. Égarés, ayant perdu tous leur repères, soumis aux effets hallucinatoires des mirages, les personnages marchent, avancent. Mais en fait, ils n'évoluent pas et ne font que tourner en rond, autour de leur malheur, autour de la nuit qui est en eux.

Au même titre, d'ailleurs, que les mots qui cherchent à exprimer leur détresse et leur errance, aussi bien mentales que spatiales, mais qui restent au dehors, ne peuvent accéder au-dedans, au centre de l'être et ne font finalement que tourner autour du sens, sans jamais, toutefois, réussir à le saisir définitivement. Le langage semble s'enliser quand il essaie de dire le réel car le réel est d'une extrême violence

Et si le soleil tourne, apparaît et disparaît dans une trajectoire imperturbable, les personnages, quant à eux, tournent et marchent sans cesse dans un mouvement circulaire inabouti, discontinu, et, s'ils tournent en rond, y compris, dans la nuit, ce n'est que parce que la nuit est intérieure, elle est en eux, c'est une nuit du dedans.

Il semblerait que ces images décrivent le combat entre le jour et la nuit, entre la clarté débordante du soleil et l'obscurité aveuglante de la nuit. Le duel se fait au dehors, c'est-à-dire dans l'espace du désert, mais il se fait aussi au-dedans, les personnages ayant perdu tout repère ; exilés dans leur être, ils sont condamnés à errer pour chercher la clarté du jour et le repos de la nuit.

Par ailleurs, la répétition du mot « boire » (« Ali ne rit plus, il ne crie plus. Il rumine une idée : boire…boire…Boire […] Boire […] Boire. ») (p.158), conduit, elle aussi à perturber le signifiant romanesque et à en faire un signifiant fragmenté, pour accentuer l'idée du désespoir et de l'impasse dans laquelle se retrouvent les

[56] Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 367

[57] Jacques Derrida, « La mythologie blanche », in *Rhétorique et philosophie*, *Poétique 5*, Paris, éd. du Seuil, 1971. Repris dans *Marges de la philosophie*, Paris, éd. de Minuit, 1972, p. 247-324.

personnages. La répétition déclenche ainsi un rythme poétique ascensionnel, un rythme dynamique qui fait oublier le sens des mots et accentue le drame de la situation qui peut se passer de mots superflus. Le narrateur se refuse même à donner plus de détails et utilise la concision et l'ellipse pour éviter de raconter les péripéties des personnages : « Alors quoi ! Alors rien… » (p. 159-161) ; cette expression est répétée, au moyen de la figure de l'épanalepse qui « consiste à répéter de manière expressive un mot ou un groupe de mots à la suite[58] ».

Le narrateur ne développe pas davantage, les mots ne peuvent dire toute la détresse et l'étendue du malheur des personnages. Il annonce qu'il ne se passe rien, c'est-à-dire, en somme qu'il renonce à dire ce qui arrive, il refuse d'assumer son rôle d'instance énonciative et sa fonction de « raconter ». À cet instant du récit, le lecteur peut percevoir la stratégie discursive mise en place par Malek Haddad, consistant à mettre en scène le silence : ne retire-t-il pas au narrateur, instance d'énonciation habilitée selon le genre romanesque à prendre en charge la narration du récit, et ne le prive-t-il pas de sa fonction essentielle ? Le narrateur, lui aussi se trouve incapable de dire, il se retire dans un silence paradoxal.

Nous remarquons ainsi la dislocation du texte en signes qui tournent en rond comme les personnages du récit. Le signifiant est mis à contribution pour exprimer l'idée de l'errance et du vertige d'un espace infini, la fonction poétique émerge avec force dans ce passage, où l'agonie des personnages se manifeste par l'agonie du texte qui a du mal à progresser dans l'ordre. La perturbation du signifiant n'affecte cependant pas la cohérence sémantique du récit, au contraire, elle contribue à accentuer l'effet de dramatisation et à provoquer l'émotion du lecteur par le ton pathétique qui s'en dégage.

Le style semble tautologique mais le sens, quant à lui, se déploie et progresse avec une forme qui semble redondante et des mots qui ressassent la même chose, mais en fait, c'est de la répétition que surgit le sens – ou devrions-nous dire « la signifiance[59] » selon l'expression de M. Rifaterre – car elle signale que le blocage du

[58] Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *op. cit.*, p. 104

[59] Pour Michael Riffaterre, le texte littéraire crée constamment du sens nouveau exprimé par l'expression « signifiance » : « Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte. C'est ce nouveau sens que nous appelons signifiance. » M. Riffaterre, « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 94

langage dit le blocage de l'homme et la situation historique dans laquelle il se retrouve.

La répétition phrastique, le jeu des parallélismes lexicaux, à l'image du refrain musical, contribuent à donner du rythme au texte et à lui attribuer un souffle poétique, peut-être pour atténuer l'effet dramatique et insupportable, au point de devenir indicible, de la réalité.

Il nous semble, que l'usage de la figure de la répétition participe chez Malek Haddad, d'une stratégie visant à mettre en évidence le caractère foncièrement poétique de ces textes. C. Fromilhague et A. Sancier-Château considèrent, en effet, que : « Du point de vue de l'élocution, la mise en rythme de l'énoncé, la force signifiante des associations sonores, et globalement les répétitions, sont donc des marqueurs constitutifs du genre poétique[60]. »

La répétition permet d'appréhender le rythme des phrases, d'écouter la musicalité poétique et de s'éloigner du souci du sens et de la représentation réaliste. Ainsi, selon C. Fromilhague et A. Sancier-Château : « Les sonorités, les rythmes, le « phrasé », musicalisent le texte ; or la musique n'est pas un art de représentation[61]. » Les figures de la répétition, font résonner la musicalité de la langue et font oublier le sens glaçant des mots. Elles mettent en avant aussi la difficulté de trouver et de mettre des mots sur un réel discontinu, terrifiant et angoissant.

Dans le texte haddadien, la répétition dit le bégaiement de la parole « brute » selon Mallarmé, parole commune usuelle et usée, mais elle dit aussi le chemin tortueux de la pensée humaine qui ne va pas toujours sur des voies directes et éclairées. Elle dit surtout l'absurde humain, et la dimension de la perte de sens qui s'abat sur sa vie.

I-3 Le silence et la fragmentation textuelle

L'écriture de Malek Haddad est traversée d'une tension antithétique entre deux états qui caractérisent son projet : d'une part, elle est sous-tendue par une vision idéologique qui cherche à réaliser le devoir de témoignage que s'assigne l'écrivain engagé ; d'autre part, elle est soucieuse de l'esprit poétique qui l'anime et la nourrit. Cette dualité entre le devoir de dire le réel et le souci esthétique et poétique de

[60] Catherine Fromilhague, Anne Sancier-Château, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999, Paris, Nathan, 2000, p. 12
[61] Idem, p. 12

l'écrivain se manifeste dans la forme même qu'adopte Malek Haddad. C'est la raison pour laquelle, il focalise son attention sur la fonction poétique du langage, telle qu'elle a été définie par Roman Jakobson[62], à travers notamment un travail sur la disposition de l'espace textuel, c'est-à-dire sur le signifiant comme le souligne le *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*[63].

La fragmentation textuelle qui caractérise les textes de Malek Haddad est visible à travers plusieurs procédés : ponctuation, signes typographiques, blancs textuels, aphorismes comme nous allons le voir dans la présente étude.

I-3-1 Des points de suspension…

L'utilisation de la ponctuation comme moyen d'expression, de signification et de mise en récit du silence est patente chez Malek Haddad. En effet, la ponctuation n'est plus seulement un élément rythmique ou d'aménagement de pause dans la phrase haddadienne, elle devient au contraire un élément de structuration du sens. Au même titre que le jeu sur l'espace textuel ou sur la forme, c'est-à-dire la typographie des caractères. Comme dans toute œuvre d'art, rien n'est fortuit dans l'œuvre haddadienne, tout est signifiant.

À cet égard, l'une des principales caractéristiques de l'écriture haddadienne est l'usage dominant des trois points de suspension. Nous avons vu précédemment que ce signe de ponctuation accompagne souvent des prises de paroles de personnages suspendues au moyen de la figure de l'aposiopèse qui rompt brutalement le discours d'un locuteur et le laisse inachevé. Les points de suspension sont aussi utilisés dans la disposition du discours de l'instance narrative qui interrompt son énonciation, retranche ses mots derrière le blanc du texte introduit au moyen de ce signe de ponctuation.

> Ils aimaient le beau temps qui fait sortir les fleurs en mal de mai. Le mois du mal. 1945. L'année du malheur. Le beau temps qui fait sortir les robes claires. Qui fait sortir des larmes. Ce mois, ce mois maudit entre tous, cet enfer !... (p. 22)

À travers cet exemple tiré de *L'élève et la leçon,* nous pouvons remarquer la précision du travail stylistique de Malek Haddad et l'importance qu'il accorde à l'aspect formel, au signifiant de ce fragment poétique. D'une part, une longue phrase

[62] Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, chapitre 11.

[63] « La fonction poétique rend sensible le côté concret des signes, ce qu'il en est de l'organisation du langage par le signifiant. », *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, *op. cit.*, p. 544

qui introduit le thème de la saison printanière, synonyme de renaissance à la vie et de légèreté ; d'autre part, des phrases de plus en plus morcelées, de plus en plus écartelées par une ponctuation abondante (point, virgule et point d'exclamation suivi de trois points de suspension) qui insistent sur l'idée du malheur normalement opposée à ce que représente le printemps.

Le déchirement syntaxique, matérialisé notamment avec l'inscription d'une date historique en chiffre (1945), exhibe la dislocation de la pensée du narrateur quand il évoque l'événement dramatique qui correspond à ce repère temporel. L'assonance du [m] (aimaient, mal, mai, mois, mal, malheur, larmes, maudit) répète l'idée du malheur et celle du [f] l'idée de l'enfer (fait, fleurs, enfer). De plus, l'emphase inscrite dans la dernière phrase inachevée, avec tout d'abord la répétition du mot (mois) et l'apposition mettant en exergue la malédiction que rappelle le mois de mai, souligne l'emportement et le jugement axiologique du narrateur qui dénonce toute la violence déchaînée en ce mois.

La parole d'indignation, de souffrance et de révolte du narrateur, parole subjective, car affligée, se met en retrait et se retire devant le flux des images d'horreur qui ressurgissent dans sa mémoire, et s'arrête au mot « enfer » suivi de l'exclamative et des points de suspension pour mettre en évidence l'impossibilité de verbaliser l'indicible, de mettre des mots sur l'horreur, sur l'irreprésentable et l'innommable.

Dans *Le quai aux fleurs*, la même réticence à l'égard du récit de guerre est manifestée par la voix muette de Khaled, au moyen des trois points que nous retrouvons dans une phrase ressassée comme un leitmotiv obsessionnel : « Je me promène pendant que les autres font… pendant que les autres sont en… pendant qu'un tel est arrêté, un tel est torturé, un tel a disparu… » (p. 84). L'émiettement de cette phrase, ses vides et ses silences traduisent le malaise psychologique de Khaled Ben Tobal qui ne peut apprécier des instants heureux, sans être, aussitôt, assailli par le sentiment de culpabilité à l'égard de ses compatriotes, soumis aux exactions et aux injustices de la guerre.

Les points de suspension permettent, dans cet exemple, d'évacuer l'intolérable, l'impensable et d'interrompre une énumération macabre et funeste. Ils viennent au secours d'une pensée torturée, vulnérable et désarmée qui ne trouve plus de mots pour décrire l'horreur de la guerre et l'insoutenable réalité.

Il en est de même dans *La dernière impression* où l'utilisation de ce signe de ponctuation est très fréquente, notamment, dans les scènes dialoguées où se ressent un profond embarras à l'égard des mots. Nous citerons, pour illustrer, un exemple déjà observé dans l'étude de la figure de l'aposiopèse, c'est celui où est représenté le père de Saïd face aux policiers, venus effectuer une perquisition nocturne : « … Ils ont frappé vers trois heures du matin… Ils étaient une quinzaine en armes…Je me suis habillé… […] Ils ont demandé, ils ont fait, ils ont dit… » (p. 57)

Rien n'est dit par le père, tout est dit par les points de suspension qui ponctuent son discours et signifient son silence. Ces arrêts et ces moments de halte, ces hésitations et ces atermoiements marquent toute la difficulté de dire, de mettre des mots sur l'inénarrable et l'indescriptible. Les paroles du père butent sur les mots, et les points de suspension mettent en évidence l'impuissance du langage à représenter l'émotion ressentie par le père de Saïd faite d'indignation, de frustration et de profonde désillusion. Ici, les points de suspension exhibent cette difficulté de nommer les choses, de relater les faits, d'exprimer une colère contenue et une révolte intérieure. Elles sont une limite entre les paroles et les actes, en ce sens que si les mots devaient dire ce que ressentait le père à ce moment-là, ils se déchaîneraient et laisseraient s'exprimer une violence verbale longtemps contenue qui pourrait se concrétiser en actes incontrôlés aux conséquences dramatiques.

La désillusion que laissent supposer ces points de suspension est confirmée, plus loin dans le récit, par le passage à l'acte qui n'est pas dit mais suggéré par le narrateur. Ainsi la légion d'honneur du père de Saïd se retrouve entre les mains de la petite nièce de celui-ci qui l'utilise comme objet ludique, comme jouet. Pourquoi cette légion d'honneur est-elle laissée à la portée de l'enfant, lorsque l'on sait la valeur symbolique qu'elle représente ? N'est-ce pas pour démontrer que le père de Saïd a été tellement blessé dans sa dignité et dans son amour propre par le mépris, la violence et l'injustice des policiers, qu'il se sépare du seul objet de valeur que la France lui a remis en récompense de ses services au sein de son armée. Ce qui est particulièrement frappant dans cet épisode, c'est que rien n'est dit, tout est sous entendu, connoté et laissé en suspens à la faveur de l'interprétation du lecteur.

De ce fait, « le détail » de la médaille de légion d'honneur du père fonctionne comme un élément de signification d'une grande importance dans la construction de la cohérence sémantique interne du récit. Selon Philippe Hamon, le détail aurait deux statuts différents : « le détail, d'une part, est la partie (microscopique et

défonctionnalisée narrativement) d'un tout ; d'autre part, le détail est indice, symptôme permettant sens et interprétation[64].»

Ici, nous remarquons que c'est la part de l'implicite discursif qui est mise en évidence et qui fonctionne comme élément de signification. Car ce petit « détail » de la célèbre distinction honorifique, retrouvée entre les mains d'une petite fille, permet de souligner l'inversion des valeurs lorsqu'elles touchent à la dignité humaine : aucune reconnaissance, aussi prestigieuse soit-elle, ne peut réparer la béance et la blessure provoquées par l'arbitraire du système colonial qui reconnaît, d'une part, le mérite du père en tant que citoyen « français » pour sa participation à l'effort de guerre et, d'autre part, lui dénie tout droit, lorsqu'il le traite comme un « indigène », comme l'autre méprisé et dépossédé de son être.

Dans un autre exemple qui représente une scène dialoguée entre Saïd et son beau-frère Chérif, nous avons observé l'importance de la ponctuation qui consolide le signifié dans son accomplissement, et ce avec l'absence de signes et de mots. En effet, Chérif, ayant décidé de quitter l'Algérie pour la France, demande à Saïd de l'aider à convaincre sa sœur de le suivre, mais il ne trouve pas ses mots et éprouve des difficultés à exprimer ses idées : « … Elle ne veut pas me suivre. […] Là-bas, au moins, on pourrait avoir la paix… », « …Ce n'est plus une vie… » (p. 99)

Les points de suspension expriment l'indigence et la médiocrité de la « parole vaine[65] » de Chérif, une parole balbutiante, approximative et égocentrique. Le narrateur noie dans le silence les mots qui lui semblent banals, sans intérêt, bavards et peu intéressants, il ne retient que les mots qui ne disent pas mais exhibent l'intériorité blessée de Chérif, « des mots très lourds », révélant la duplicité et l'égoïsme de ce personnage plus préoccupé par son bien-être personnel que par le sort collectif de sa communauté.

Le narrateur prend clairement parti contre Chérif et dévoile, en cédant momentanément la parole à celui-ci, le véritable visage de ce personnage qui correspond parfaitement à la description du colonisé assimilé, tel qu'il est décrit par Albert Memmi. Chérif travaille en effet dans l'administration coloniale, c'est un « honorable chef de service aux Contributions Directes » (p. 67) qui paraît troublé et inquiet face au développement dangereux de la situation politique en Algérie. Il

[64] Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Poétique 16, 1973,* p. 161
[65] Maurice Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 146

dénonce l'inopportunité de la guerre car elle vient perturber ses projets et ses ambitions personnelles : « Nous n'aurons jamais la paix. » (p. 67)

Malek Haddad dresse, à travers la voix du narrateur, le portrait d'un « indigène » pleinement assimilé au système colonial dans la mesure où, fonctionnaire de l'administration française, Chérif bénéficiant d'une position sociale stable, adopte les mêmes habitudes et les mêmes attitudes que le Français moyen de la Métropole :

> De quelle paix peut bien parler ce brave Chérif, homme heureux, homme arrivé, « Arabe pas comme les autres », blessé à Cassino, médaille militaire, propriétaire d'une rutilante « Frégate » et époux d'une femme sage, jolie et fille de famille, ce qui ne gâte rien ? Et qu'avait-il prévu qui soit à déplorer, le gentil Chérif ? Fini, passé midi, l'apéritif avec les collègues dans le bar généreux de ses kémias. Finie, la joie de fumer en se montrant de profil tout en cherchant la clé de contact pour se faire admirer des fenêtres voisines ? [...] Chérif authentique berbère, [...] l'«indigène» [...] était devenu un Français moyen. (p. 68-69)

Dans cet extrait, est dévoilée, au moyen d'une modalité axiologique fortement dépréciative, la facette négative de Chérif dont le seul souci est de bâtir son bonheur personnel, « homme heureux, homme arrivé, […] propriétaire d'une rutilante « Frégate » et époux d'une femme sage, jolie et fille de famille », sa carrière et son ascension sociale au détriment des principes et des valeurs de « l'authentique berbère », l'adoption de nouvelles habitudes empruntées à l'autre et adoptées comme siennes, faisant de lui un « Français moyen ».

Malek Haddad réussit, à travers le portrait de Chérif et son analyse psychologique, à rassembler les éléments sémantiques qui constituent la figure du « colonisé assimilé », telle que représentée par Albert Memmi :

> Les assimilés de fraîche date se situent généralement bien au-delà du colonisateur moyen. Ils pratiquent une surenchère colonisatrice ; étalent un mépris orgueilleux du colonisé et rappellent avec insistance leur noblesse d'emprunt, que vient démentir souvent une brutalité roturière et leur avidité. Trop étonnés encore de leurs privilèges, ils les savourent et les défendent avec inquiétude et âpreté. Et lorsque la colonisation vient à être en péril, ils lui fournissent ses défenseurs les plus dynamiques, ses troupes de choc, et quelques fois ses provocateurs[66].

[66] Albert Memmi, *Portrait du colonisé,* Paris, Corréa, 1957, Paris, Gallimard, 1985, p. 44.

A. Memmi, comme nous le voyons, décrit de manière détaillée le fonctionnement psychologique de l'indigène qui essaie de s'intégrer au système colonial, au prix d'un reniement total de ses origines, de sa culture et de son appartenance à sa communauté de naissance. Le colonisé assimilé, pour se faire accepter par sa communauté d'adoption, doit montrer une disposition entière à son égard et même « une surenchère colonisatrice », c'est-à-dire, défendre avec la plus grande conviction les bienfaits de la colonisation et devenir son plus fervent partisan. Cette description du mécanisme psychologique qui se déclenche dans l'esprit du « colonisé assimilé » correspond, en beaucoup de points, au personnage de « Chérif ».

C'est peut-être la raison pour laquelle l'instance narrative brouille le processus d'énonciation en intervenant à la place du personnage, en recouvrant ses mots vides par le vide des points de suspension ; la pensée de Chérif est ainsi écrasée et évincée par l'intervention du narrateur qui se confond avec la voix de Saïd et qui condamne, sans appel, son attitude: « Mon pauvre vieux, à quoi auras-tu bien servi, si devant les premières bourrasques te voilà t'envolant… » (p.101). D'ailleurs, à chacune des interventions de Chérif, le narrateur s'immisce, sur un ton ironique, pour exhiber le cynisme et l'incongruité des propos de ce personnage : « Des phrases à vous imposer le garde-à-vous, des phrases avec des bravos, avec des patatis et avec des patatas. » (p. 92)

Le narrateur juge sévèrement Chérif, et fait ressortir au moyen de l'ironie, son mépris à l'égard de cet « authentique berbère » qui ne peut exister dans la société coloniale que sous la forme de « l'indigène de service », fier de côtoyer des Français pour se valoriser et gagner une position sociale. Cela nous rappelle l'étude analytique de Frantz Fanon[67], portant sur le colonisé - plus précisément le Noir - souffrant du complexe d'infériorité, relatif à sa condition d'être colonisé, voulant se persuader qu'il devient l'égal de l'autre, en l'imitant et en lui ressemblant. Autrement dit, en refoulant sa véritable identité et en se projetant dans l'identité de l'autre, le colonisé se fabrique une identité falsifiée, façonnée par son inconscient.

Cette mise en écriture par Malek Haddad de la figure du « traître », persuadé d'avoir raison et d'être du bon côté de l'Histoire, rejoint également l'analyse

[67] « Le Noir veut être Blanc. […] Des Noirs veulent démontrer aux Blancs coûte que coûte la richesse de leur pensée, l'égale puissance de leur esprit. » Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, éd. consultée Alger, Hibr Editions, 2014, p. 65

d'Albert Memmi quand il dresse le portrait type du colonisé assimilé au système colonial :

> Les agents de l'autorité, cadres, caïds, policiers, etc., recrutés parmi les colonisés, forment une catégorie de colonisés qui prétend échapper à sa condition politique et sociale. Mais en choisissant de se mettre pour cela au service du colonisateur et de défendre exclusivement ses intérêts, ils finissent par en adopter l'idéologie, même à l'égard des leurs et d'eux-mêmes. Tous enfin, plus ou moins mystifiés, plus ou moins bénéficiaires, abusés au point d'accepter l'injuste système (de le défendre ou de s'y résigner) qui pèse le plus lourdement sur le colonisé. Leur mépris peut n'être qu'une compensation, à leur misère [...][68]

Malek Haddad réussit, au moyen de la représentation fictive incarnée par le personnage de Chérif, à décrire de manière parfaitement illustrative la psychologie d'un colonisé, revendiquant fièrement son assimilation, espérant devenir l'égal du colonisateur, en l'imitant dans ses faits et gestes, allant jusqu'à manifester une surenchère dans son hostilité aux revendications nationalistes de ses compatriotes.

Chérif se débarrasse sans scrupules de tous les éléments de son identité berbère et algérienne pour se faire accepter et s'intégrer à l'ordre colonial. Ne manifeste-t-il pas sa désapprobation à l'égard de l'action clandestine de son beau-frère Bouzid quand il s'adresse à Saïd ? : « Ton frère était trop sincère. Il ne savait pas y faire. Il affichait trop ses opinions. Je lui avais souvent dit… » (p. 95)

Les propos de Chérif sont interrompus par l'instance narrative, dispensatrice de prises de paroles et juge intransigeant : « Ça y est ! le torrent devenait prophète. Il faisait repipi. Saïd jugea qu'il valait mieux arrêter là la conversation. Pas sur la même longueur d'onde. » (p. 95). Le narrateur commente la parole de Chérif : « Et toujours le leitmotiv : non, ce n'est plus une vie… Bien sûr !... » (p. 99)

En fait, le narrateur régule son discours en s'alignant sur les propres impressions de Saïd, au moyen notamment du discours indirect libre, en d'autres termes, il ne fait qu'exprimer la réticence de Saïd à l'écoute des paroles vides de son beau-frère Chérif, d'où l'interruption brutale des propos de celui-ci, introduite avec les points de suspension, utilisés comme une sorte de trappe précipitant ses mots dans un abîme de silence.

[68] Albert Memmi, *op. cit.*, p. 44

Chérif apparaît, en définitive, comme la représentation d'un homme fini, enlisé dans ses contradictions et portant le poids de la culpabilité ; il se trouve, de fait, exclu du destin historique collectif, condamné à un exil intérieur, à une solitude néantisante et à une parole vide, « parole inauthentique et vaine » selon Blanchot.

Dans *L'élève et la leçon*, apparaît au contraire la détermination de Fadila et sa foi entière dans le destin collectif façonné par l'idéal patriotique, au détriment de son bonheur individuel. Ne dresse-t-elle pas un sévère réquisitoire à l'encontre de son père qui a fui, selon elle, ses responsabilités familiales et surtout communautaires pour profiter d'une vie confortable loin du drame national ? Fadila emploie des mots, à la fois durs et désespérés exprimant son mal-être et son désarroi; des mots pleins de reproches, d'accusations et de condamnation :

> — Tu ne sais pas ce que c'est !...
> La voix de Fadila est sèche, à la limite de l'injure, de la provocation.
> — Tu ne sais pas ce que c'est ! Tu vis en France depuis une dizaine d'années, tu ne connais plus ni les jeunes, ni les vieux de chez nous. Tu es parti… […]
> — C'est bien ça, tu ne connais plus ni les vieux ni les jeunes de chez nous… [...]
> — Tu t'es volontairement isolé. Et pendant ce temps !... (p. 42-43)

Nous voyons dans cet extrait que le discours de Fadila est fragmenté au moyen d'une ponctuation abondante qui le disloque en courtes phrases, ne s'achevant jamais et restant béantes avec l'apport des points d'exclamation et de suspension. Ces derniers signes sont employés pour matérialiser une expressivité qui ne se fait pas avec des mots mais avec leur absence, leur défaillance et leur dispersion. Si la modalité exclamative accentue l'aspect émotif, subjectif et torturé de la pensée de Fadila lorsqu'elle est verbalisée avec des mots, les points de suspension quant à eux, interrompent le dévidement de la parole et disent l'impuissance des mots, l'abandon du verbe et la dissémination de la parole indicible.

Nous retrouvons la même impossibilité expressive dans *Je t'offrirai une gazelle*, à travers notamment la visite que l'Ami rend à l'auteur. Cette scène est racontée avec beaucoup d'émotion par la voix narrative qui substitue, sans aucune transition, la narration avec le pronom « il » par le pronom personnel « je », d'où un brouillage énonciatif mêlant la voix du narrateur à celle du personnage, et peut-être même à celle de Malek Haddad, lui-même :

> L'auteur dormait quand l'Ami frappa à la porte. Ce matin-là le petit jour portait des lunettes d'écaille, avait déjà les temps grises.
> — Je te croyais mort. Touchons du bois.
> — Touche ton front…
> Le rire n'a pas changé. Non, pas du tout. Touchons du bois quand-même…
> — … Non, je ne fais que passer… Non, je viens d'ailleurs. Non, je vais ailleurs…
> À quoi bon raconter !
> Pourtant c'est mon ami, je savais tout de lui. Je lui disais les vers que je ne voulais pas publier. Il connaissait mon cœur. Il connaissait mon rêve. […] À quoi bon raconter ? L'amitié est un privilège de temps de paix. (p. 142)

Dans cet extrait, apparaît l'émotion qui submerge les deux personnages, « l'auteur » et « l'Ami », qui se retrouvent après une longue séparation. Tous deux partagent l'anonymat de l'identité, l'amour de la poésie et de la patrie. L'un erre comme un noctambule dans les rues de Paris, l'autre fuit, pourchassé par les forces de police, tel un criminel. Au lieu d'une conversation qui dirait leur amitié et leur affection, il n'y a qu'un échange lacunaire, parsemé de silences induits par les points de suspension qui disent toute leur gêne, leur confusion et leur souffrance contenue derrière des mots ordinaires, des paroles décentrées, restées en marge de l'être, repoussées au dehors.

C'est la raison pour laquelle, nous semble-t-il, le narrateur reprend en charge l'énonciation, pour « raconter » - bien qu'il fasse semblant de le renier « À quoi bon raconter ! » - son intériorité. Ici, il convient de remarquer que la voix du narrateur se confond avec celle du personnage : qui est ce « je » qui raconte, finalement, une amitié exceptionnelle ? Est-ce donc le « je » de « l'auteur » ? Ou celui, à peine dissimulé, de Malek Haddad ? C'est ce que nous essaierons de voir plus loin.

Le langage apparaît donc limité, tendu vers un impossible à dire, d'où l'usage du contournement dans l'écriture haddadienne. Les points de suspension permettent d'engloutir les mots dans le vide textuel afin de libérer le sens au moyen du non-dit et de l'implicite discursif. Le lecteur est ainsi sollicité pour combler les lacunes de signes et écouter l'écho de la parole aliénée.

Par ailleurs, les points de suspension dévoilent un autre aspect de la réalité langagière, celui qui amène non pas à l'aphasie mutilante mais à l'enchantement de

l'ineffable. Certaines scènes mettent en avant le bonheur au moyen de l'interruption verbale et de la fragmentation discursive.

Ainsi, à titre d'exemple, lorsque le narrateur de *La dernière impression* décrit le sourire de la nièce de Saïd endormie, il ne peut terminer la phrase, transporté par l'élan poétique face à la beauté de cette image : « Vous savez, un de ces sourires qu'à coup sûr ils ne dédiaient pas aux hommes… » (p. 95). Le narrateur ne peut s'empêcher de laisser s'envoler les mots devant le spectacle magique du sommeil d'un enfant souriant, non pas aux hommes, mais peut-être aux anges.

De même que lorsqu'il évoque l'amour de Saïd, les mots poétiques se rétrécissent autour de l'essentiel et deviennent intimidés, submergés par la vague de l'émotion : « Il n'y a pas d'âge où l'amour peut fondre comme un flocon de neige… » (p. 45) Le narrateur ne décrit pas la scène d'amour de Saïd et de Lucia, et interrompt sa phrase par un adverbe de temps « longtemps » soulignant l'étirement infini d'un instant inoubliable pour les deux personnages : « C'était un neuf septembre avec une Lucia et un Saïd qui s'embrassèrent longtemps… » (p. 49)

Dans *L'élève et la leçon*, le narrateur-personnage exprime son émotion à l'écoute des paroles de Fadila en suspendant brusquement son discours : « Petite illusion d'oasis et de trêve dans une guerre et un désert que je n'ai pas déclarés… » (p. 34) En effet, Salah est profondément bouleversé lorsque sa fille note, dans un moment de « lucidité » et malgré son hostilité notoire, qu'il n'a pas beaucoup changé. Dès lors, il se sent inondé d'un sentiment de félicité traduit par l'image d'une « petite illusion d'oasis et de trêve », parce qu'au fond de lui, il sait qu'il est resté fidèle à lui-même et à son intériorité, qu'il n'a pas dévié de son être, d'où cette joie inexprimable de retrouver enfin, en un instant furtif, une réconciliation avec sa fille.

Les points de suspension ressurgissent, également, chaque fois que le souvenir de l'amour perdu refait surface, ils manifestent alors le prolongement inexprimé de la pensée : « Et pourtant, Germaine… » (p. 76) Le narrateur-personnage ne termine pas son idée, comme si la seule évocation du nom de la femme aimée suffisait à le transporter « ailleurs » dans un temps et un espace autres, meilleurs forcément… Le nom de « Germaine » fonctionne comme un embrayeur déclenchant un processus mnésique, de telle sorte qu'il replonge le narrateur dans le passé, et, dans des images conservées précieusement au fond des tiroirs les plus reculés de sa mémoire.

Dans les scènes dialoguées, les points de suspension permettent de stopper le flux d'une parole, de contenir des pauses discursives de diverses longueurs, de rendre visibles et présents des éléments et des signes manquants, que ce soit pour exprimer une suppression, une interruption, un sous-entendu ou une hésitation. Il s'agit donc de donner un ancrage référentiel au texte et une visibilité au silence, en représentant des morceaux de vie : dialogues et conversations entre des hommes et des femmes comme dans la vie réelle où parfois on manque de mots pour décrire une situation, une expérience vécue ou un sentiment éprouvé. Mais, au-delà du souci réaliste, il nous semble que les points de suspension mettent l'accent sur le rapport complexe de l'homme avec le langage, dans la mesure où celui-ci n'offre pas toujours les moyens linguistiques propres à développer l'expressivité de l'être et à déployer, au dehors, son intériorité.

Enfin, nous avons noté que les points de suspension ont une double fonction dans le texte de Malek Haddad, d'une part, exprimer l'indicible, en quelque sorte dire l'impossible du langage, l'approximation et la décrépitude de la « parole brute », de la parole commune ; d'autre part, souligner, au moyen de l'ineffable qui s'y déverse, la beauté de la parole poétique et son élan naturel vers le séjour du silence.

I-3-2 Des astérismes, des signes et des silences

Dans les quatre récits haddadiens, se développe un discours idéologique dénonçant les méfaits de la guerre et ses conséquences désastreuses sur une population traumatisée, humiliée et aliénée. Pourtant, Malek Haddad accorde plus d'espace au silence s'infiltrant dans les interstices de ce discours qu'aux mots eux-mêmes, au moyen, comme nous venons de le voir, des points de suspension qui viennent ponctuer une description ou un commentaire sur un événement de la guerre d'Algérie. La phrase suspendue laisse, ainsi, au lecteur le soin d'imaginer l'horreur qui n'est pas décrite explicitement par l'écrivain.

En outre, Malek Haddad utilise d'autres procédés pour donner une visibilité au silence à travers, notamment, le blanc descriptif et des signes typographiques. Le vide textuel est, en fait, plus pertinent, nettement plus percutant qu'une description réaliste détaillée. C'est la raison pour laquelle, nous essaierons de voir, au cours de cette étude, comment Malek Haddad exploite chaque élément de l'espace textuel pour en faire un moyen d'expression privilégié, au détriment de l'usage « ordinaire » de la langue. L'écrivain varie, en effet, les techniques de dissimulation, de

contournement et de déviation de la parole, au profit de l'expression poétique ; celle-ci, utilisant les ressorts de la fonction poétique, tels la disposition textuelle, la variation typographique et l'aménagement récurrent d'espaces blancs, ne se préoccupe plus, dès lors, des mots.

Les textes de Malek Haddad, à l'instar de poèmes, se distinguent par une attention particulière accordée à la disposition spatiale du texte. Ils se présentent, ainsi, sous forme de chapitres qui subdivisent l'espace textuel de manière inégale, certains chapitres s'étalant sur plusieurs pages, d'autres sur une seule ou deux. À l'intérieur de ces chapitres, nous remarquons une autre forme de fractionnement, formée d'un signe typographique nommé : astérisme (⁂). Celui-ci peut être employé pour marquer une subdivision plus petite qu'un sous-chapitre:

> En typographie, un astérisme ⁂ est un symbole se composant de trois astérisques placés en triangle, employé pour indiquer le début d'un paragraphe, une rupture dans le texte, un sous-chapitre, ou pour attirer l'attention sur un passage[69].

En effet, l'aménagement de l'espace textuel haddadien est caractérisé par l'emploi récurrent des astérismes dont l'une des fonctions consiste à « indiquer un changement de section ou nuancer l'importance à accorder ou non à certains paragraphes[70] ». Le nombre important de ces signes typographiques dans le texte haddadien – cinquante-huit astérismes dans *Le quai aux fleurs,* soixante-quatre dans *La dernière impression*, cinquante-six dans *L'élève et la leçon* et cinquante-cinq dans *Je t'offrirai une gazelle* –, indique une volonté manifeste de fragmenter et de disloquer l'espace textuel qui n'est plus, dès lors, constitué d'un bloc compact et homogène, mais morcelé et perturbé par des ruptures répétitives. Celles-ci soulignent la volonté de l'écrivain d'introduire des silences dans le tissu même du texte.

À titre d'exemple, dans le chapitre XXVI de *L'élève et la leçon* (de la page 102 à la page 106, soit cinq pages) où est raconté l'idylle passionnée de Fadila et de Omar, nous avons dénombré, six astérismes (dont trois sur une seule page), morcelant de cette façon, le texte en blocs inégaux, en lambeaux poétiques : des paragraphes de deux ou trois lignes, composés parfois de deux phrases, deux propositions simples :

[69] In http://www. Wikiwand.com/fr/Ast%C3%A9risme_ (typographie) consulté le 02 août 2016.
[70] In. https://fr.wikipedia.org/wiki/Ast%C3%A9risque consulté le 2 août 2016.

⁂

Hélas, la nuit finira.
Le matin c'est un imposteur !

⁂ (p. 102)

Cet extrait réduit le récit à l'essentiel et dit, au moyen de mots qui masquent et dissimulent plus qu'ils ne divulguent, la nuit d'amour de Fadila et de Omar. Rien n'est dit clairement, précisément ; la description détaillée est proscrite, la scène est dépouillée de mots superflus ; seule l'interjection « Hélas » et l'emphase, introduite avec le point d'exclamation, expriment une vive émotion à l'égard de cet épisode heureux.

Cette forme atomisée du texte accompagne les soubresauts du récit, en d'autres termes, la dislocation textuelle se joint à la dispersion du signifié et essaie de l'accompagner dans son cheminement tortueux. À titre d'exemple, lorsque Fadila annonce son projet d'avortement à son père et lui demande de « faire partir » l'enfant qu'elle porte (« Enfin, dès que je serais débarrassée… ») (p. 105), le récit bascule de la représentation réaliste vers la rêverie poétique qui permet au narrateur-personnage « Salah » de fuir l'horreur de la situation. Ensuite, le texte est entrecoupé par un astérisme introduisant deux phrases morcelées, exprimant la dislocation de sa pensée, le trouble de ses sentiments et la décomposition de tout son être :

⁂

J'allume une cigarette.
J'ai envie de mourir. (p.106)

Le narrateur est anéanti par la demande de sa fille, à tel point qu'il ne peut l'exprimer qu'avec difficulté et qu'il focalise l'attention sur ses gestes (allumer une cigarette), sur le dehors plus que sur le dedans, accablé par l'idée effroyable de Fadila. L'économie lexicale, la fragmentation textuelle et la prédominance de l'espace blanc soulignent la réticence verbale de Salah et sa douleur morale inexprimable, indicible.

La consternation et la réprobation du narrateur-personnage sont noyées dans le silence du blanc textuel qui suit cette pensée désespérée (l'envie de mourir) ; elles ne sont pas exprimées avec des mots ordinaires, des mots communs et usuels mais précipitées dans le vide et le creux du texte.

En revanche, le narrateur contourne dans le chapitre suivant (XXVII) cet instant d'affliction et de crispation en évoquant, au moyen d'une rêverie poétique, l'image de Germaine, la femme aimée, la figure absente qui « s'approche de la nuit » et « vient toujours » (p. 107). Ainsi, dans ce chapitre composé de deux pages (p.107-108), l'espace textuel est réduit de manière drastique à six paragraphes morcelés, divisés par cinq astérismes. L'espace blanc y est dominant. La tension formelle manifestée par des paragraphes atomisés et des phrases morcelées laisse entrevoir la tension mentale et le malaise psychologique qui s'empare du personnage. Son verbe, comme sa pensée ne peuvent se construire de manière continue et cohérente, d'où la perturbation du signifiant :

⁂

Il me plaît de savoir que la solitude est une chose qui a bon goût quand on a la force d'être seul. À mon âge, on ne va pas plus loin que son humilité.

La nuit n'est pas si bête.

Tous les enfants sont nés de la nuit.

⁂

Il arrive que la nuit soit méchante. Mais alors le ciel est couvert. (p.108)

Nous remarquons, à travers cet extrait, comment l'espace textuel est morcelé et pulvérisé. Il introduit un discours narratif, brisé et discontinu, propre à dévoiler la discontinuité de la pensée, son instabilité et sa porosité. Ici, le narrateur évoque sa solitude avec lucidité, puis relève que la nuit est le meilleur moment pour concevoir des enfants ; en d'autres termes, si l'obscurité de la nuit peut paraître angoissante et déstabilisante (la nuit renvoie ici métaphoriquement à la nuit coloniale qui fait perdre à Fadila sa raison), elle permet aussi d'inviter le jour, en donnant naissance à un enfant.

C'est pourquoi, le narrateur remet en question le raisonnement de Fadila en le renvoyant à son incohérence : comment peut-elle rejeter la venue d'un enfant qu'elle a elle-même invité à venir ? D'où cette conclusion sous la forme d'une image métaphorique : si la nuit devient méchante, le ciel se couvre et manifeste par conséquent son mécontentement ; autrement dit, il est légitime de réagir face à l'injustice et de se révolter, l'essentiel est de ne pas se résigner et de ne pas abdiquer surtout s'il s'agit d'une question « de vie ou de mort ».

Dans *La dernière impression*, nous avons remarqué de la page (139) à la page (145), un texte de plus en plus morcelé, brisé, se présentant sous forme de

paragraphes atomisés. À titre d'exemple, au moment où Saïd prend conscience de la nécessité de son engagement, au moment où il décide de tourner la page et de se joindre au combat des siens pour « écrire sur la suivante », une phrase est détachée du reste du texte par un astérisme qui, normalement, indique une subdivision du texte en chapitre, mais dans le récit de Malek Haddad, le chapitre se trouve formé d'une seule phrase :

⁂

> La page indéchiffrable où le soleil s'écrit en lettres d'or et de sang…
> (p. 139)

Cette phrase inachevée annonce une nouvelle étape dans le récit et dans la vie de Saïd, le silence introduit par les trois points de suspension suggère l'idée de calme qui précède la tempête, le calme d'une page indéchiffrable pour les partisans de l'ordre colonial. Ceux-ci ne voient pas, ne « déchiffrent » pas les signes annonciateurs d'un sursaut révolutionnaire, symbolisé par un « soleil » qui « s'écrit en lettres d'or et de sang » ; les lettres d'or symbolisent l'héroïsme et la gloire, tandis que celles de sang renvoient au martyr et au sacrifice ultime. Le discours fortement axiologique et dominé par le jugement idéologique du narrateur permet de préparer une transition du récit vers une nouvelle étape dans la vie du personnage : celle de l'engagement militant qui ne peut se faire qu'au prix d'une profonde prise de conscience.

Cette dernière s'inscrit dans le texte par la variation de Malek Haddad des procédés de mise en place du silence à travers par exemple la présentation formelle, c'est-à-dire une manipulation du signifiant. Ainsi, dans *La dernière impression*, le jeu sur l'aménagement spatial du texte écrit est clairement affiché notamment au moyen du marquage typographique, utilisé de manière dominante, non seulement pour accompagner le déroulement du récit mais aussi pour signifier et renforcer la sémantique globale.

À titre d'exemple, le narrateur nous renvoie à l'enfance de Saïd, au moyen d'une analepse, pour évoquer une anecdote rappelant les bonheurs simples de l'enfance et leur prix exorbitant : « le bonheur ne fait jamais crédit. » (p. 47) Cet épisode sert de prétexte au narrateur, pour souligner le prix à payer en contrepartie d'un moment heureux et les sacrifices qu'il faut nécessairement consentir pour goûter à ses délices d'une saveur exceptionnelle, quand bien même ils seraient de

courte durée. Il cite, à titre d'exemples, des personnages connus du patrimoine littéraire français comme la chèvre de Monsieur Seguin d'A. Daudet et la cigale et la fourmi de La Fontaine.

Ces personnages ont préféré vivre des moments de bonheur furtifs et éphémères plutôt que s'assurer une longue vie en respectant les normes établies et en acceptant la soumission. Ainsi, pour le narrateur, chaque instant de bonheur a un prix ; celui de la liberté peut coûter la vie ou entraîner des conséquences désastreuses : se retrouver en marge du système, devenir « hors-la-loi ». Le sentiment de révolte et d'insoumission est exprimée par la voix narrative avec des caractères en majuscules et en gras : « **HOMME LIBRE, TOUJOURS TU TRAHIRAS !** » (p. 48)

Cette phrase se détache du texte par la modification typographique qui signale le passage vers un niveau sémantique différent, celui d'une conscience en état de gestation, dans la mesure où le discours du narrateur suit le flux mental de Saïd et exprime les soubresauts intempestifs de sa pensée. Celle-ci reste muette et inexprimée, intériorisée par le personnage qui ne la partagera avec personne et gardera au fond de lui le murmure inaudible d'une « parole non parlante ». Mais la pensée de Saïd nous est, cependant, rapportée par le narrateur sous la forme d'un monologue intérieur du personnage. Le silence de Saïd est ainsi transpercé par le narrateur omniscient qui nous fait voir l'intériorité troublée du personnage.

La phrase ainsi mise en évidence peut prêter à confusion et dérouter le lecteur par sa violence apparente. Mais cette dernière est relativisée et atténuée au moyen des compléments d'objets directs qui viennent combler les non-dits de la phrase écrite en majuscule et expliquer le fond de la pensée de Saïd.

> Tu trahiras les crapauds qui salissent les mares. Tu trahiras les pantoufles douillettes de la raison et du cœur momifiés, codifiés, mortifiés. Tu trahiras les carnets de caisse d'épargne et les sens uniques. (p. 48)

Ainsi le sens de la phrase mise en exergue est complétée par de nouveaux éléments sémantiques, et ce qui pouvait sembler un non-sens (« un homme libre qui trahit ») devient une mise en garde contre toutes les formes d'injustice : l'homme libre ne peut trahir, c'est-à-dire que sa dimension ontologique dominée par la quête de la liberté ne peut l'amener à trahir mais à se révolter et à transgresser des règles fondées au profit des bénéficiaires du système colonial et au détriment de ceux qui y sont assujettis. L'homme libre, selon le narrateur, trahit forcément les fondements de

la politique coloniale car elle est arbitraire et injuste, aveugle et aveuglante (raison et cœur sont momifiés, codifiés et mortifiés), c'est pourquoi il prend le risque d'être considéré comme un « un hors-la-loi » par un système politique à « sens unique » qu'il désavoue.

Plus on avance dans la lecture de *La dernière impression*, plus le texte littéraire se disloque, au lieu d'un récit qui s'accomplit au rythme des péripéties du personnage principal, (celui-ci est sur le point de basculer dans une nouvelle étape de sa vie : le combat armé), le lecteur se trouve devant un jeu sur le signifiant déstabilisé dans sa continuité et dans son unité par le discours d'un narrateur omniprésent. La décomposition du texte en paragraphes, de plus en plus ténus, formés d'une phrase, puis en phrases constituées d'un seul mot, soulignent et signalent un texte qui se dissout, se désintègre, tout en permettant au sens de se reconstruire dans un tel chaos formel.

Le texte est ainsi fractionné et va se désintégrer en de petits morceaux narratifs, annonçant l'événement majeur tant redouté par Saïd : la destruction du pont. Plus la tension narrative s'accroît, plus le texte se morcelle et le sens se condense et se concentre sur l'action dramatique :

> Comme un peu de cheveux blancs sur un front décidé…
> Le pont sauta.
> De la fumée.
> Le chagrin de la plaine se répercuta de loin en loin. La sueur et les principes finirent en chansons.
> Désormais les convois de la mort ne passeraient plus par ce chemin.
> (p. 141)

Cet extrait permet de voir le procédé de minimalisme stylistique de Malek Haddad qui utilise des phrases désagrégées, pulvérisées, réduites à l'essentiel sémantique ; la comparaison de la destruction du pont à des « cheveux blancs sur un front décidé », évoque l'idée d'un acte mûrement réfléchi et non pas d'une erreur de jeunesse ou d'une action intempestive. L'emploi du passé simple introduit avec subtilité l'idée de fulgurance et de violence de l'action : « Le pont sauta ». Cette phrase grammaticale minimale, réduite à sa plus simple expression (déterminant, sujet et verbe) est suivie d'une phrase nominale rejetée – comme dans un vers poétique – sur une autre ligne : « De la fumée ».

Grâce à cet enchaînement discontinu, Malek Haddad introduit une rupture spatiale du texte mais aussi une rupture syntaxique, au moyen de la figure de l'asyndète car il n'y a aucun lien logique entre les deux phrases : « Le pont sauta », « De la fumée ». Or, il est évident que la fumée est une conséquence de la destruction violente du pont et de sa pulvérisation, de même que la désagrégation textuelle souligne la désintégration de la pensée lorsqu'elle est confrontée à la réalité dramatique de la guerre.

Cette fragmentation grammaticale et syntaxique est destinée, nous semble-t-il, à traduire la violence de la scène et de l'insupportable réalité. De plus, elle bouleverse l'ordre apparemment monotone du récit et introduit le personnage dans une nouvelle dimension qui est celle de la dynamique de l'action, le temps de la réflexion, des discours étant définitivement révolu. Place, nous dit le narrateur, à l'action, à l'Histoire en marche qui peut malheureusement provoquer des drames comme la mort tragique du jeune frère de Lucia, comparée à celle du pont :

⁂

> Le petit militaire pleurait. Il souffrait, il avait trop mal, le petit militaire.
> Le frère de Lucia.
> Il pleurait comme on saigne. Et il saignait beaucoup. Une balle, ça n'est pas croyable.
> Le pont avait croisé ses bras sur l'inutilité de son destin. L'Histoire saurait pourquoi il n'était plus un pont. Lui aussi était tombé au champ d'honneur. (p. 141)

⁂

Nous voyons avec ce court extrait, intercalé entre deux astérismes, comment la tension narrative se noue autour de l'action et réduit le langage à un style très dépouillé, épuré de lyrisme et de surplus descriptif. Le détail joue comme un déclencheur sémantique, autrement dit, Malek Haddad ne prend comme élément descriptif que des détails qui enclenchent un processus germinatif de sens s'étendant sur tout le texte :

⁂

> Bouzid n'aimait pas le mal. C'est le pont de son frère qui venait de sauter, qu'il venait de faire sauter. Le pont de son frère, de son frère… (p. 142)

⁂

Ici encore, le langage semble superflu, en pareille circonstance, et devient comme le refrain d'une chanson que connaît bien Saïd : « Le pont doit sauter, doit sauter… » Cette phrase qui résonnait déjà dans la tête de Saïd au début du récit, semble à nouveau retentir et ressasser une réalité douloureuse, absurde et inénarrable puisqu'elle est engloutie dans l'abîme des points de suspension.

L'emploi des astérismes, au même titre que le jeu sur la disposition spatiale du texte haddadien, participe ainsi à visualiser le silence et à l'exhiber au moyen des blancs et des pauses narratives. À titre d'exemple, le récit de *Je t'offrirai une gazelle* est brisé dans sa continuité par l'intrusion d'un fragment, sous la forme d'un poème, lorsque « l'auteur » erre tristement dans les rues parisiennes :

> La prison bleue qui pleure aux sanglots des sirènes.
> Les rues ferment les bras.
> La rafle. (p. 22)

Cet extrait permet de voir que Malek Haddad joue non seulement sur la disposition des signes linguistiques dans l'espace textuel mais également sur l'association de figures de style : métaphore et personnification sur « pleure » et « sanglots » introduisant l'idée des souffrances et des peines endurées dans les prisons qui sont annoncées par les hurlements sinistres des sirènes. Pourtant, ce qui suscite l'intérêt, ce qui attire l'attention, c'est bien plus l'émiettement et la dislocation des phrases qui ne sont reliées par aucune conjonction et le surgissement en début de ligne d'un seul mot : « La rafle ». Le texte fracturé syntaxiquement et surchargé sémantiquement par la figure métaphorique, permet d'intensifier l'aspect dramatique d'une scène courante en situation de guerre et d'état d'urgence.

La figure de l'asyndète, employée dans ces phrases, trône comme une sorte d'étendard, annonçant le refus d'organiser son discours, de relier les phrases les unes aux autres, de reconstituer les éléments d'une pensée unitaire et unie. Il s'agit, dans cet exemple, de revendiquer la fragmentation comme mode d'expression d'une pensée discontinue, déstabilisée et hantée par l'idée de survie dans un monde qui s'écroule de toutes parts, et qui devient menaçant à chaque coin de rue.

Dans un autre exemple tiré de l'œuvre *Je t'offrirai une gazelle*, apparaît clairement l'intention de Malek Haddad de jouer avec l'aménagement spatial du texte. En effet, « l'auteur » est représenté assis dans son bistrot habituel et le narrateur évoque brièvement l'angoisse ressenti par le personnage principal à la vue d'une scène omise et absente du récit. Non seulement le narrateur n'achève pas sa

phrase mais en plus, le texte est fragmenté par l'intrusion d'un astérisme annonçant une rupture de l'espace textuel :

> L'auteur a eu très peur, il ne saura jamais s'il a rêvé. N'importe il a vu…
>
> ⁂
>
> … Il a vu dans une rue […] la dame aux yeux ronds et immobiles, ronds et immobiles comme des grains de raisins acides, ronds et froids derrière des lunettes rondes et froides comme une paire de menottes. (p. 167)

Nous remarquons avec cette illustration que la phrase est doublement inachevée, en étant, d'une part, interrompue par les trois points et, d'autre part, envahie par le blanc spatial et le silence imposé par l'astérisme. Ce qui n'est pas sans provoquer une certaine perplexité, auprès du lecteur avide d'informations et curieux de la suite des événements du récit. Et cela, d'autant plus que cette phrase est reprise et complétée, après la rupture spatiale, au moyen de propositions rythmées par une structure tautologique, répétitive et une allitération en [r] suggérant la froideur et la raideur de l'opinion de cette dame à travers son regard « qui ne voit pas plus loin que le bout de son nez ».

Ce procédé employé par Malek Haddad nous fait penser à une technique d'écriture propre au genre poétique : le rejet qui consiste à interrompre syntaxiquement et grammaticalement la phrase d'un vers, pour placer le mot ou l'expression qui la complète au début du vers suivant. C'est ce que fait l'écrivain Malek Haddad en expulsant le complément d'objet direct (la dame) de la première phrase et en le rejetant sur la phrase suivante, intégrée au bloc textuel disposé après l'astérisme. Il y a ainsi manifestement l'intention de pulvériser la structure textuelle, de fragmenter l'aménagement spatial du récit en introduisant en son sein des zones de silences.

Il nous semble que le texte de Malek Haddad utilise ainsi diverses techniques afin de perturber le signifiant romanesque, le laisser, constamment, sous l'emprise d'une tension formelle lacunaire qui rejoint finalement la tension sémantique de ces récits.

Le concept de « fragmentation » (l'écriture fragmentaire selon Blanchot) a été appliqué par Beïda Chikhi sur les textes maghrébins d'expression française, considérant que ces derniers exploitent de diverses manières, et au moyen de différents procédés d'écriture, la déconstruction et le morcellement du signifiant :

> Parcourir les nouveaux textes maghrébins de langue française, c'est découvrir un espace ouvert dans lequel l'écriture est devenue comme par nécessité une activité de démolition. Inachèvement, expression chaotique, destruction des codes de lisibilité et de vraisemblance, fragmentation, mélange des genres, amorce et rupture presque simultanées de divers plans de réflexion, fauchage systématique du sens…Le tout tendu vers la recherche de l'inédit, vers un non-lieu de la clôture, pour le maintien perpétuel de l'œuvre en chantier[71].

L'ouvrage de Beïda Chikhi s'attache à démontrer que les textes maghrébins d'expression française sont souvent des textes à la quête d'un signifiant vide, c'est pourquoi ils se présentent sous une forme fragmentée, atomisée et disloquée. Ce sont des textes en train de se construire, toujours en chantiers, jamais finis, jamais clôturés à l'instar de la littérature moderne, qui, selon Blanchot, est une littérature en devenir. L'écriture des écrivains maghrébins porte ainsi un réel intérêt à la forme des textes et accorde une grande attention à l'entreprise de « démolition » des lois génériques de l'œuvre littéraire.

C'est peut-être l'une des raisons qui expliquerait que la fonction poétique soit si dominante dans le texte haddadien, au point de reléguer l'intrigue au second plan., dans la mesure où elle est restreinte à peu d'actions ou de péripéties des personnages. A. Khatibi souligne que dans les œuvres romanesques de Malek Haddad, « l'intrigue est très réduite [72]». En fait, l'enjeu de l'écriture haddadienne ne se situe pas essentiellement dans la mise en intrigue autant que dans la mise en forme, en d'autres termes, Malek Haddad problématise l'histoire (la fiction) en mettant en avant la question du langage dans sa possibilité de générer du sens, par la mise en danger de ses propres limites, d'où le recours à divers procédés, tels que la ponctuation, les astérismes, les blancs textuels, la modification typographique et l'intrusion omniprésente de la voix narrative.

Ainsi lorsque Saïd, profondément pensif et perdu dans ses pensées inexprimées, est interrogé par sa cousine Malika qui s'inquiète pour lui, il ne lui répond pas et c'est le narrateur qui intervient : « Mais Saïd est très loin au pays du bilan… » (p.149). La voix narrative suggère l'intériorité affectée de Saïd en

[71] Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'Harmattan, France, 1996, p. 7

[72] Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, p. 92.

indiquant, du dehors, la préoccupation majeure du personnage pris dans le tourment de la culpabilité.

Cependant, le narrateur se tait ensuite pour nous laisser entendre, à travers la voix de Saïd et au moyen du discours direct, la pensée trouble et confuse du personnage. Les trois points de suspension permettent au narrateur de s'effacer et de se retirer dans l'espace de leur silence, afin de nous introduire dans l'univers mental de Saïd et de nous faire écouter la propre voix de celui-ci, le murmure incessant de sa parole non parlante : « La voix, nous dit Blanchot, libère de la parole, elle annonce une possibilité antérieure à tout dire et même à toute possibilité de dire[73]. »

En effet, la voix de Saïd retentit dans le silence des trois points placés en début de ligne, elle le libère de la parole puisque celle-ci reste muette et ne s'expose pas au dehors. Aussi, les points de suspension suggèrent la confusion, la scission et l'écoulement désordonné d'une pensée en train de se dérouler et de s'enrouler, à la fois dans un mouvement d'ouverture et de repli :

> … Qu'aurais-je fait pour mériter les hommes ? [...] Je n'ai pas partagé l'aventure superbe. Je ne suis pas **ENSEMBLE** avec les hommes. J'ai honte de survivre au travail des géants. […] Je ne participe pas. **JE NE SUIS PAS DANS LE COUP**. Serais-je jamais dans le coup ? (p. 149)

L'utilisation d'une typographie différente (gras et caractères en majuscules) nous amène à considérer le texte haddadien comme un tout complémentaire et indissociable, la forme étant ici au service du sens (comme dans tout poème) et réciproquement le sens rejoint la finalité herméneutique, en d'autres termes interprétative de la forme.

La mise en avant des expressions « ENSEMBLE » et « JE NE SUIS PAS DANS LE COUP » n'est pas destinée uniquement au souci de « faire vrai » et de transposer la réalité telle qu'elle est, mais participe bel et bien à un effet de dramatisation, car le personnage, aux prises avec sa propre conscience, module le ton et l'accentuation de certaines expressions qui renvoient aussi bien à son déchirement solitaire qu'à son sentiment d'inutilité et d'impuissance. La typographie en majuscules contribue à visualiser la dualité intérieure de Saïd, au moyen d'une prononciation (mentale) accentuée, d'une articulation de chaque son et d'une variation rythmique sur le groupe de mots, ainsi mis en évidence, afin d'inscrire de

[73] Maurice Blanchot, *L'entretien infini,* Paris, Gallimard, 1969, p. 386

manière irréversible le choix de l'engagement comme seule et unique alternative à l'impasse historique.

Le silence de Saïd est de cette façon verbalisé avec une parole non parlante montrant toute la complexité de son être ; la variation typographique inscrit dans l'espace textuel les marques de cette complexité et de cette dualité intérieure qui agite le personnage et le tourmente, elle donne une visibilité à un silence qui parle.

Cet extrait dévoile, en fait, le combat intérieur, « la folie idéale du délire[74] » qui agite le personnage au moyen d'un dialogue avec lui-même. En effet, le discours intérieur de Saïd est rapporté au début avec l'utilisation du pronom personnel « je », mais très vite, le flux de la pensée de Saïd le dépasse, au point de créer un effet de diffraction de son être et de dualité avec lui-même, cette fêlure ontologique est exprimée avec l'emploi du pronom personnel « tu », d'où un effet de dialogisme qui traduit le débat intérieur de Saïd, à l'écoute de sa propre voix. Celle-ci que l'on n'entend presque jamais, si ce n'est au travers du monologue intérieur, affranchit Saïd de la nécessité de parler (Blanchot disait que la voix libère de la parole) puisqu'il ne parle pas à quelqu'un d'autre mais il parle à l'autre de lui-même, autrement dit, il se parle comme à un autre, dans le flux et le reflux d'un vague murmure, dans un mouvement incessant entre « je » et « tu ».

> Pourtant je suis de joie, de chair et d'espérance. Laisse-la, Saïd ta **DERNIERE IMPRESSION**. Les ponts, tu les construis et d'autres les franchissent. On répète toujours la chanson du voisin : Fais comme tout le monde. Tu sais, il n'y a pas de quoi se sentir humilié de faire comme tout le monde. (p. 149)

Nous voyons, à travers cet exemple, s'esquisser le débat contradictoire dans lequel s'enlise la pensée de Saïd, troublée par l'accélération des événements de sa vie, le poussant à agir à l'encontre de son être, lui qui est « de joie, de chair et d'espérance », c'est-à-dire un être sensible, épris de vie, de poésie et d'amour, se trouve « embarqué » dans un processus de destruction, de violence et de mort. Or, rien de cela ne correspond à son être. Néanmoins, sa conscience l'exhorte à dépasser toutes ses appréhensions, tout son scepticisme, à agir « comme tout le monde », c'est-à-dire à suivre l'élan révolutionnaire, à se défaire de son orgueil personnel, à s'engager dans un devoir-être historique et collectif.

[74] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 386

Dans ce fragment textuel, nous remarquons la mise en exergue d'une expression transcrite en majuscules et en gras « **DERNIERE IMPRESSION** », celle-ci renvoie à l'émotion et à la sensibilité de Saïd, réticentes et contrariées par rapport à l'appel de raison de sa conscience. C'est pourquoi, il nous semble que cette typographie permet de visualiser le cheminement antithétique et contradictoire d'une pensée malmenée entre la parole du cœur et celle de la raison. La formule ainsi représentée de manière isolée, émergeant comme une île flottante sur un océan mouvementé, dévoile la disjonction et la divergence constitutives de toute conscience vive et alerte. L'expression mise en avant laisse surtout retentir la voix muette de Saïd, sa parole non parlante aux prises avec l'écho de son murmure infini. Mais cette voix, est-elle réellement celle de Saïd ? Nous nous joignons à l'interrogation de Blanchot lorsqu'il s'intéresse à l'origine de cette voix silencieuse :

> La voix qui parle sans mot, silencieusement, par le silence du cri, tend à n'être, fût-elle la plus intérieure, la voix de personne : qu'est-ce qui parle quand parle la voix [75] ?

I-3-3 Les voix du silence

L'isotopie du silence comme toile de fond dans l'œuvre haddadienne est omniprésente et constitue une ligne continue qui relie les quatre récits entre eux. Non seulement l'occurrence du silence est manifeste, mais de plus, le texte emprunte des voies(x) discrètes, mystérieuses, évanescentes et menant beaucoup plus au retrait de la parole et du monde, qu'à l'épanouissement de l'éloquence verbale et de l'être.

Dans cette perspective, Malek Haddad emploie, comme nous venons de le voir, plusieurs procédés et techniques de mise en scène du silence et de théâtralisation de la parole repliée sur elle-même, tapie dans l'ombre d'une pensée discrète mais toujours en effervescence. Il nous semble intéressant de voir (d'écouter) à présent d'autres voi(es)(x), en nous acheminant vers les bords éloignés du silence, au moyen d'une traversée guidée par les mots et la voix d'une instance narrative déroutante par son jeu de masques et de dissimulations.

Le récit de *Je t'offrirai une gazelle* en est le plus bel exemple, dans la mesure où il débute avec une voix narrative qui dit « je » dans la première phrase de l'incipit, puis s'efface au profit du pronom personnel de la troisième personne « il » pour désigner le personnage principal « l'auteur » :

[75] Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 386

> Ce que c'est grand le Bon Dieu ! C'est aussi grand que je suis seul. Je vois l'auteur comme une planche. […] Dans le bureau, quand il a posé le manuscrit, il n'y avait personne. Il est seul dans sa vie, l'auteur. (p.11)

Le récit de Malek Haddad débute ainsi par une réflexion, une assertion exprimée sous forme de modalité exclamative. L'énonciation est prise en charge par un narrateur qui dit « je » et exprime son état d'âme : le sentiment d'une solitude aussi infinie que la grandeur divine. C'est également ce qui caractérise le premier personnage introduit dans l'incipit : un état de solitude doublement connotée à la fois par l'absence de toute personne dans le bureau et dans sa vie, et par l'anonymat de son identité.

Les verbes utilisés sont des verbes de perception qui expriment une action ou sensation se déroulant au présent de narration (je suis seul, je vois) ce qui souligne que le narrateur marque la simultanéité de deux actions : la narration et les actions de l'histoire ou de la diégèse. Le « je » imposant des premières phrases s'efface et cède la place au « il » qui renvoie au personnage principal : « l'auteur » ; la voix narrative se déroule, peu à peu, comme une confidence ou un murmure, une conscience qui observe, commente et suture les silences du récit et du personnage.

La voix narrative se détourne donc du premier pronom personnel au profit du « il » décrivant le personnage évoluant dans une ambiance lourde, dysphorique marquée par la solitude, l'absence, l'anonymat de « l'auteur » et surtout par le silence qui le caractérise, mis en place par une série de « vides sémantiques » : silence sur son nom, son âge, son aspect physique ou son caractère.

D'emblée, l'incipit met en place une ambiance où la conscience de soi, la conscience ontologique est mise en avant sur un double plan : la voix narrative qui affirme, d'une part, son identité (existence) propre et se détache par un « je » tonitruant et distinctif du personnage et d'autre part, l'identité (existence) du héros désigné par l'expression « l'auteur ».

Nous remarquons aussi l'absence de description spatiale, de dimension temporelle, ce qui mène à une sorte de flottement et d'abolition de ces deux dimensions référentielles (espace/temps), alors même que l'existence de « l'auteur » semble bien réelle, du moins réaliste, en dépit d'une ambiance mystérieuse, à la limite du surréalisme. L'atmosphère mise en place construit un univers de l'absence, du désœuvrement, de l'abolition de la réalité extérieure au profit d'une réalité

personnelle, subjective où seule la voix narrative raisonne dans le silence de l'écriture.

Observons le champ lexical qui se déroule progressivement : « soleil désœuvré, étroite fenêtre, soleil froissé, gomme, corbeille à papier, sabordage, suicidé, mort, calendrier de l'année dernière (comme si le temps s'est arrêté dans ce lieu, figé dans un instant éternel), chapeau pendait, oreille malheureuse, tricolore tristesse, dossier inutile. », « Du soleil dans une corbeille à papier ! » L'exclamation exprime-t-elle le propre étonnement de « l'auteur » par rapport à cette réflexion ou celui du narrateur ? Dédoublement de la conscience du narrateur qui se confond avec celle de « l'auteur » ? Ou bien, discours indirect libre qui permet au narrateur de nous introduire dans la pensée profonde du personnage ?

Ce dernier choisit de ne pas mettre son nom sur la couverture de son livre, mais il y inscrit le titre : « Je t'offrirai une gazelle » que nous mettrons entre guillemets pour distinguer ce texte fictif de celui de Malek Haddad. D'emblée, le lecteur est introduit dans un jeu de dissimulation et de leurre, induits par le choix de ce titre et, comme nous le verrons, par un étagement du sens sur plusieurs niveaux.

Puis, l'incipit de *Je t'offrirai une gazelle* est relégué au rôle de récit de second niveau car, borné par des guillemets et une graphie en italique, il est emboité, enchâssé dans un récit de premier niveau qui devient le récit principal, lorsque Gisèle Duroc saisit le manuscrit déposé par « l'auteur » sur son bureau, l'ouvre et commence à le lire :

> Gisèle Duroc prit le manuscrit et l'ouvrit à la première page. Elle lut : « Ce que c'est grand le Bon Dieu ! C'est aussi grand que je suis seul. Je vois l'auteur comme une planche… » (p. 18)

Nous sommes face alors à un dédoublement de voix, à une sorte de redondance, d'écho qui se perd indéfiniment. Le narrateur de l'incipit qui paraissait omniscient et omniprésent est « noyé », brouillé et relégué au statut d'une voix enfermée, limitée par les guillemets qui marquent les frontières du récit second.

Ainsi, le narrateur du récit de Malek Haddad, *Je t'offrirai une gazelle* est intradiégétique car il y est intégré comme instance énonciative de second degré, comme nous le voyons, et hétérodiégétique car il n'est pas inclus dans l'histoire en

tant que personnage selon la définition de Gérard Genette[76]. Là, les difficultés de repérage de la voix narrative commencent car ce récit devient métadiégétique[77] selon l'expression de G. Genette ou récit au second degré, du fait qu'il est inséré dans un récit de niveau 1 ou récit enchâssant, dans lequel le narrateur qui dit « je » au début du texte s'avère être le narrateur d'une œuvre fictive intitulée « Je t'offrirai une gazelle » écrite (et racontée ?) par « l'auteur » qui la dépose dans un bureau où il n'y a personne. « L'auteur » quitte l'espace textuel et c'est un autre personnage, nommé et prénommé par un narrateur cette fois-ci extradiégétique (il est en dehors du récit qu'il rapporte, à un niveau supérieur) et hétérodigétique (il n'est pas un personnage inclus dans l'histoire) qui découvre le manuscrit et entame sa lecture.

Certes, tout lecteur de cette synthèse de l'incipit ou de l'œuvre haddadienne elle-même, pourrait avoir le vertige ! D'ailleurs, il nous est assez difficile de présenter cette mise en abîme et d'être aussi explicite que possible car, en fait, il y a une véritable orchestration du silence, de la part de Malek Haddad, destinée à occulter les traces de l'enjeu de l'écriture elle-même, qui devient « artifice », c'est-à-dire ruse, jeu de masque et de dissimulation.

L'écriture est ainsi exhibée comme une sorte de jeu de « cache-cache » où il faut chercher non pas ce qui est révélé mais ce qui est éclipsé. Gisèle Duroc ne décide-t-elle pas d'arrêter sa lecture et de consacrer au manuscrit de « l'auteur » plus de temps et d'attention, vu l'ambiguïté de cet ouvrage, soulignée par la réflexion intériorisée du personnage féminin : « Je le lirai à tête reposée » ? (p. 18) Cela ne suggère-t-il pas toute la complexité et l'ambiguïté de ce texte difficile à lire sans concentration. Dès lors, le texte de Malek Haddad déclenche un signal d'alerte, une sorte de mise en garde au lecteur : il faut se méfier des apparences de simplicité et de transparence et rester vigilant, attentif au mouvement de déploiement et de retrait des signes de ce texte littéraire.

---

[76] Gérard Genette définit le statut du narrateur sur un double plan, celui du niveau narratif : « Nous définirons cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »,- Genette nomme le premier niveau narratif: extradiégétique, le second intradiégétique-, et celui de la relation du narrateur avec l'histoire racontée par lui : « On distinguera donc ici deux types de récits ; l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte […], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte […]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique. » Gérard Génette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

[77] « Le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier. » Gérard Génette, *op. cit.*, p. 238.

Ce roman est, en effet, très difficile à analyser au plan narratif, car il y a un constant va-et-vient entre les deux récits et les deux voix principales qui organisent l'énonciation. Qui est le premier « je » qui nous présente « l'auteur » ? Est-ce celui d'un narrateur hétérodiégétique, omniscient parce qu'il ne participe pas à l'univers fictif de « l'auteur », donc instance « neutre » choisie par l'écrivain algérien ? Ou bien serait-ce le « je » de Malek Haddad lui-même ? Ou bien serait-ce le « je » de « l'auteur »? Mais, à ce moment-là, comment expliquer cette brusque distanciation opérée, dès l'incipit, entre « je » et « il » (« l'auteur ») ? Est-ce pour donner le vertige au lecteur sollicité constamment pour essayer de comprendre cette « ruse » énonciative, ou bien, n'est-ce, finalement, que le « je » du personnage qui serait donc, à la fois, « je » et « l'autre », c'est-à-dire, « l'auteur » (l'autre de l'autre selon Blanchot[78])?

Beaucoup d'éléments pourraient nous inciter à retenir cette dernière hypothèse, à savoir que le pronom personnel « je » du récit 2 serait celui de « l'auteur », comme nous allons le voir dans les exemples suivants. Mais, en réalité, il nous apparaît assez difficile d'affirmer cela de manière tranchante, car il demeure en nous beaucoup plus de questions et de doutes que de réponses définitives et catégoriques, d'autant plus que le brouillage énonciatif est assuré de différentes manières et sous des formes diverses.

Reprenons le début de *Je t'offrirai une gazelle*, qui se présente sous l'aspect de deux récits distincts : le premier, récit enchâssant, récit cadre que nous nommerons récit1, met en avant les péripéties de « l'auteur », depuis le dépôt de son livre « Je t'offrirai une gazelle », jusqu'au renoncement à sa publication. Le second, récit enchâssé, désormais désigné par récit 2, est le récit de la légende de Yaminata et de Moulay écrite par « l'auteur ». Cette mise en abîme crée un effet de redondance et d'écho du narrateur du récit 1 au récit 2 et une situation assez inédite et complexe dans laquelle l'élaboration, la création artistique d'un écrivain est dévoilée et suivie progressivement par le narrateur du récit 1, omniprésent.

En fait, l'écriture semble être ici le véritable enjeu, la véritable quête de l'écrivain en mal de certitudes. Car il nous apparaît que, dès le début du texte de Malek Haddad, il y a une intention manifeste de la part de celui-ci de brouiller les

[78] « […] ce renversement qui fait de moi apparemment l'autre de l'autre […] Dans ce rapport, l'autre – mais lequel de nous deux serait l'autre ? – est radicalement autre, n'est que l'autre et, en cela, nom pour ce sans nom dont la position momentanée sur l'échiquier où parlant il joue et parlant il se laisse jouer […] » Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 100-101

pistes et de dérouter le lecteur. Tout d'abord, en choisissant un narrateur qui passe avec célérité du « je » au « il », en introduisant un personnage qui n'a pas de nom mais qui est désigné par son métier d'écrivain, en créant des éléments de ressemblance et de similitude entre le narrateur et son personnage (la solitude), et enfin en donnant au titre de l'ouvrage fictif de « l'auteur » (« Je t'offrirai une gazelle »), le même titre que celui de l'ouvrage réel de Malek Haddad.

Dès lors, va s'installer le brouillage énonciatif car le « je » du récit 2 est annoncé par le narrateur du récit 1 comme étant celui de « l'auteur », au moyen de formules introductives : « l'auteur disait » (p. 28) « l'auteur disait encore » (p. 29-31) qui annoncent le passage au niveau métadiégétique. Mais peut-on confondre le « je » du récit 2 avec celui de « l'auteur » comme le suggère T. Bekri[79] dans sa thèse?

Nous essaierons, à l'aide d'exemples tirés du texte, d'entrevoir d'autres pistes de lecture. À titre d'exemple dans la page 24, le narrateur hétérodiégétique du récit 1 évoque le contrôle des papiers de « l'auteur » par les policiers et le profond trouble ressenti par ce dernier, suite à la rude opération policière. Aussitôt, la narration bascule vers le « je » : « Je connais un vieux mur du côté des lucioles, à l'endroit des baisers où les cailloux manquaient. […] » (p.24) Il nous semble que ce « je » représente la voix de « l'auteur » parce qu'elle surgit au moment où celui-ci, bouleversé par l'effroi de la réalité, se réfugie dans des images du passé et dans une rêverie poétique. Le monologue intérieur exprimé au moyen du discours direct, s'insinue en creux, se faufile entre les silences de « l'auteur » et permet à celui-ci de fuir l'horreur de la réalité et de s'abriter, selon l'expression de Bachelard dans « la maison du mot [80]», c'est-à-dire dans l'espace de l'imaginaire poétique, plus rassurant et moins problématique. La voix du narrateur 1 (narrateur extradiégétique et hétérodiégétique employant le pronom personnel « il ») se tait ainsi pour laisser percer celle de la pensée et de la parole silencieuse de l'auteur.

[79] Tahar Bekri estime que le narrateur du récit 2 est « l'auteur » et que le pronom personnel « je » représente un narrateur commun aux deux récits. De plus, il en arrive à la conclusion que Malek Haddad peut être identifié au propre héros de son récit : « Le personnage de l'auteur est le narrateur de la légende de Moulay et Yaminata.[…] *je* est le narrateur commun aux deux récits : le récit initial, le récit au second degré. […] l'emploi du présent créé trois autres fonctions : l'identification de l'auteur M. Haddad au personnage central du narrateur-auteur. » Tahar Bekri, *Malek Haddad L'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 61-65

[80] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF., 1957, p. 139

En revanche, quelques pages plus loin, la voix du narrateur 1 nous introduit dans le récit 2, présenté comme étant raconté par « l'auteur », nous voyons alors, émerger à nouveau le pronom personnel « je » :

> L'auteur disait :
> O marin des étoiles […] O marin de mon cœur […]
> L'auteur disait encore :
> Je n'ai pas fermé les yeux pour rencontrer Moulay, pour rencontrer Yaminata .[…] L'auteur disait encore :
> Je suis le survivant des morts, je suis le témoin de l'amour. (p. 28-30)

Nous remarquons que le narrateur 1 insiste sur le récit oral de « l'auteur » et sur le fait que c'est ce dernier qui assure la narration de son récit. Doit-on le croire pour autant ? Doit-on penser que le narrateur, parce qu'il dit « je » dans une œuvre de fiction, doit forcément être identifié à l'auteur qui l'a créée ?

Il nous semble qu'à la lumière des études narratologiques et des travaux de G. Genette, de Blanchot et de tant d'autres, on ne peut assimiler les deux voix et considérer qu'il y a une identité de l'instance narrative et de « l'auteur-scripteur ». Gérard Genette insiste, en effet, sur l'obligation de ne pas confondre l'instance narrative et l'identité de l'écrivain, car selon lui : « le narrateur est lui-même un rôle fictif, fût-il directement assumé par l'auteur […] bien sûr, la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène *jamais* à sa situation d'écriture[81]. »

De même qu'il n'est pas possible, nous semble-t-il, de relier systématiquement le double « je » (jeu) présent dans le récit, au « je » de Malek Haddad. Le narrateur d'une œuvre littéraire est un personnage fictif, au même titre que « l'auteur » et tous les autres personnages créés par Malek Haddad, toutefois il se distingue des autres personnages par sa fonction, en tant qu'il prend en charge l'énonciation. Sa voix est une voix de papier, muette et silencieuse, sa parole est étouffée par la dimension fictive, limitée par les frontières du récit.

Même si nous ressentons quelquefois la percée d'une voix aux accents personnels propres à Malek Haddad, quand il évoque par exemple des situations dramatiques de la réalité de la guerre et de ses conséquences sur les hommes et sur le monde (la disparition tragique d'un frère suite à une épidémie du typhus), néanmoins, il nous semble qu'il serait imprudent de conclure aussitôt que Malek Haddad est derrière chaque « je » et derrière chaque pensée de ses personnages, car il

[81] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226

met en avant justement le caractère factice aussi bien du personnage de « l'auteur », qui n'est pas, après tout, une personne réelle mais un être de papier dont l'existence est remise en question constamment : « Gisèle Duroc interrogea tout le monde. Personne n'avait vu entrer personne » (p. 17) que du narrateur, personnage lui aussi fictif ; crée pour tenir le rôle de l'instance énonciative.

Ainsi, lorsque le narrateur 1 extradiégétique de *Je t'offrirai une gazelle*, nous invite à écouter la voix de « l'auteur » qui raconterait son récit fictif au moyen de son « je », ne faudrait-il pas y voir, au contraire, un moyen de masquer l'origine de cette parole plurielle de « ce redoublement de l'irréciprocité - ce renversement qui fait de moi apparemment l'autre de l'autre », qui serait la manifestation d'« une double dissymétrie, une double discontinuité [82]» ? En d'autres termes, il y aurait - et Blanchot le développe tout au long de sa réflexion - au moment de l'écriture une diffraction du sujet écrivant et un effacement de son « je », au profit de l'impériale voix de l'exigence de l'œuvre, c'est-à-dire de l'écriture ; c'est ce que nous croyons entendre lorsque Malek Haddad déclare avec nostalgie dans son poème « La rentrée » :

> Au parchemin de mon exil
> Chacun de mes poèmes
> Est écrit par un autre [83]

Du reste, nous voyons bien que dans *L'élève et la leçon* nous assistons au même jeu de dissimulation et de leurre énonciatif, car même si le « je » est commun au narrateur et au personnage, il n'en demeure pas moins que c'est un masque derrière lequel se dissimule le héros pour décrire la dissolution de son être, sa disjonction avec ce « je » qui devient l'autre. Tout d'abord, par rapport à un passé heureux, enseveli pour toujours sous les ruines du présent: celui de l'enfance de Fadila et du pays d'origine. La voix du narrateur semble plonger dans les abysses de la mémoire pour voir ressurgir des images intactes d'un temps perdu :

> Toujours elle me regarde. Quant à moi je regarde un cyprès près de Bône. Et du citron glacé. La mer, de ce côté, était dessinée par un enfant de l'école primaire. […] Il y avait du bleu partout. Et, vers midi dans les ruelles, dans de petits verres de citron glacé il y avait comme une joie.

[82] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 100
[83] Malek Haddad, « La rentrée », *Ecoute et je t'appelle*, Paris, François Maspero, 1961.

> J'ai laissé mon cœur dans la rue des Arabes. J'ai laissé mon cœur dans un citron glacé. (p. 12)

Dans cet extrait, il est clair que le « je » du narrateur s'inscrivant dans le présent, se sépare du personnage qu'il était par le passé, au moyen de l'emploi de l'imparfait décrivant des scènes d'un temps antérieur et du passé composé introduisant une rupture avec cette période. De plus, sur le plan affectif, le narrateur exprime le déchirement sentimental avec une image pathétique et métaphorique du cœur abandonné dans les aires de cette antériorité.

Ensuite, le narrateur-personnage ne cesse d'exprimer l'état de dislocation de son être « coincé entre le jour et la nuit » (p. 110), un état neurasthénique car « le ressort est cassé, l'enthousiasme est foutu. » (p. 109) depuis que la femme qu'il aimait, Germaine s'est mariée avec un autre, alors qu'elle était tout pour lui : « Germaine c'était d'abord, c'était surtout une envie de vivre. » (p. 98) Or, nous dit le narrateur, tout s'effondre autour de lui, tout s'en va avec Germaine ; lui-même, meurt de ne plus rêver d'amour : « Je n'habite pas très loin des vendanges. Et je suis mort avec les raisins qu'on écrasait. » (p. 101)

Le « je » du narrateur n'exprime pas la totalité de son être mais la disjonction qui le tourmente : « Je ne divorce pas. Je n'ai plus la force de vivre, d'aimer, pas même celle de mourir. » p. 99 L'utilisation du présent de narration et la récurrence du premier pronom personnel insistent sur l'idée du sentiment d'échec et d'amertume à l'égard d'une vie gâchée ; elles mettent surtout l'accent sur la perte de toute envie de vivre, d'aimer ou de mourir, en d'autres termes, le narrateur-personnage se sent envahi par un profond sentiment d'accablement existentiel qui se manifeste par une rupture avec lui-même au point de ne plus voir, en observant sa propre photo, que l'image d'un mort :

> Entre le passé et moi, il n'y a pas seulement du temps. Il y a un trou, un trou qu'on ne peut comparer à la parenthèse affolante de l'amnésique. Il s'agit là d'une véritable rupture, d'une dissociation. […] Dans le petit cartable de Fadila je sais la photo d'un mort. Moi. (p. 113)

D'ailleurs, cette « dissociation » ou cette disjonction ontologique est exprimée par le narrateur lui-même, au moyen de l'énonciation dialogique, mettant en avant le débat intérieur qui l'anime et traduit la déconstruction de son être conscient : « Avoue-le, docteur Idir, tu as pris ta retraite. » (p. 99) Cet exemple souligne la dualité intérieure d'une conscience tourmentée, et l'état de décomposition et de

déchirement est exhibé avec une polyphonie énonciative ballotée entre « je » et « tu », entre « je » et « l'autre de l'autre », c'est-à-dire une part de soi qui devient l'autre de soi. Ainsi l'altérité n'est, semble-t-il, jamais mieux nichée qu'au fond d'un « je » qui se regarde comme l'autre, inaccessible et « incaractérisable ».

Nous remarquons le même phénomène de dissociation ontologique exprimé par les voix muettes et la parole non parlante des personnages de la *Dernière impression* et du *Quai aux fleurs ne répond plus*. En effet, l'instance narrative (extradiégétique et hétérodiégétique) dominante et omniprésente tout au long des deux récits, s'efface toutefois et se tait dans les moments de crise, dans les situations de dégradation diégétique ou bien à forte intensité émotionnelle, au profit de la voix du personnage, et ce au moyen d'un monologue intérieur où apparaissent toute la perturbation, l'inconstance et le trouble d'une pensée diffractée, écartelée entre la voix de la conscience, celle du devoir-être et celle de l'envie de vivre, celle de l'être-au-monde.

Dans *La dernière impression*, à titre d'exemple, la voix de Saïd est introduite dans le récit, au moyen des guillemets qui annoncent son discours immédiat et dévoilent les blessures intimes :

> … J'aurai voulu, Lucia, sur une plage rose, te voir et te sourire et parler aux mouettes. J'aurai voulu, Lucia, m'amuser sur la plage sans construire des châteaux d'amour dans le sable. […] Ensuite, chez ma mère, nous aurions joué avec mes neveux. Mais c'est la guerre, Lucia, et la mer en colère a choisi la tempête. Il n'y a plus de plage, il n'y a plus de balancelle, pour l'instant, il n'y a plus de grandes vacances. (p. 129)

Nous découvrons ainsi la voix silencieuse de Saïd tandis que celle du narrateur s'éteint et se met en retrait. Gérard Genette nous dit que le monologue intérieur qu'il préfère nommer « discours immédiat », est un discours dans lequel surgit la voix du personnage, tandis que le discours indirect libre serait l'expression de la voix du narrateur qui viendrait se poser sur celle du personnage, les deux voix se confondant alors dans une polyphonie énonciative. En effet, Genette[84] distingue les deux procédés par le fait qu'ils n'ont pas le même usage de la voix narrative ; il explique cette distinction fonctionnelle en ces termes:

> […] dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du

[84] Gérard Genette, *Figures III, op. cit.,* p. 194

> narrateur, et les deux instances sont alors *confondues* ; dans le discours immédiat, le narrateur s'efface et le personnage se *substitue* à lui.

S'il est vrai que la voix du narrateur est souvent dominante dans le récit haddadien, au moyen, notamment, du discours indirect libre, il n'en demeure pas moins que le monologue intérieur est un autre procédé qu'utilise Malek Haddad pour décrire l'intériorité diffractée du héros problématique, confronté à ses propres contradictions et à son rapport complexe au monde, comme nous le voyons, à titre d'exemple, dans cet extrait de *La dernière impression* :

> Qu'aurais-je fait pour mériter les hommes ? et qu'aurais-je donné pour avoir le droit d'exiger ? Je me suis limité à une approbation. […] Je ne suis qu'un témoin dans la glue diabolique d'une objectivité inquiète. Je ne fais rien. Je ne fais pas. Je ne participe pas. (p. 149)

Le monologue intérieur de Saïd laisse transparaître une conscience déchirée par le poids de la culpabilité, écartelée entre le devoir-être (celui de participer à « l'aventure superbe », c'est-à-dire la lutte armée) et le vouloir-être (celui de vivre tranquillement son histoire d'amour, loin des turbulences historiques). Cet état de dualité intérieure est accentué par l'introduction d'une énonciation dialogique : « Pourtant je suis de joie, de chair et d'espérance. Laisse-là, Saïd ta DERNIERE IMPRESSION. Les ponts, tu les construis et d'autres les franchissent. » (p. 149)

L'emploi simultané de « je » et « tu » pourrait exprimer le débat intérieur qui se déroule au fond de Saïd et dans lequel s'enlise sa pensée, mais l'effacement de la voix narrative semble si ténue dans ce passage, qu'on peut bien se demander si derrière le pronom personnel « tu », il n'y aurait pas la voix du narrateur extradiégétique qui ressurgirait et soufflerait ces mots à Saïd.

Cette polyphonie énonciative est suscitée par une situation complexe, déchirante (celle de la guerre), où la dislocation de l'être se traduit par une dissémination de la parole. Ainsi, Malek Haddad utiliserait tour à tour une imbrication, un entrecroisement ou une dispersion de voix pour dire la complexité du réel, la déconstruction et la désagrégation du monde, et enfin la fragmentation du langage par rapport à cet état des choses.

En outre, dans *Le Quai aux fleurs* la répartition des voix est tout aussi problématique, même si à première vue, seule la voix d'un narrateur extradiégétique omniscient raisonne dans la majeure partie du récit. En fait, Malek Haddad use du procédé du brouillage énonciatif chaque fois que la situation diégétique se dégrade

pour le personnage principal et qu'il entre dans une phase de doute et d'angoisse. La voix du narrateur se dédouble et se confond parfois avec celle du personnage ou se retire, carrément, pour céder l'énonciation à la voix muette de celui-ci.

À titre illustratif, lors d'une scène dialoguée entre Khaled et Monique, le récit est suspendu quand celle-ci demande à son interlocuteur s'il compte revenir à Paris. Sa question reste sans réponse et un espace blanc est introduit avec l'emploi d'un astérisme suivi par un énoncé, en fait, un fragment poétique cerné par deux astérismes qui semble surgir instantanément dans la conscience de Khaled.

> Quand je reverrai Paris, Ourida m'accompagnera. Le matin ne sera plus blême. Les moineaux me reconnaîtront. Les pigeons roucouleront pour mon amour. La Seine ne sera plus une grosse couleuvre. […] Le temps des cerises aura succédé au temps des grenades. Un homme ne tutoiera plus un homme. La peur ne se lira plus sur le visage d'un homme. Le mépris ne se lira plus dans les yeux d'un homme. […] Ourida m'accompagnera et nous refleurirons le Quai aux Fleurs !... (p. 96)

Cet extrait permet de voir comment les événements de l'histoire (ou diégèse selon Génette[85]) sont suspendus et la voix du narrateur étouffée par celle du personnage. Celui-ci est plongé dans une rêverie poétique qui le transporte loin du présent « blême », loin de la ville de Paris comparée métaphoriquement à « une grosse couleuvre », loin du racisme et du mépris des hommes, vers un avenir idéalisé, irradié par la figure de l'être aimé (Ourida) et un lieu privilégié: le Quai aux Fleurs, symbolisant au moyen de l'éclosion florale la naissance d'une nouvelle ère de liberté, invitant à la vie et à l'amour. Ces images poétiques se dessinent dans l'esprit de Khaled à travers la parole non parlante de sa pensée, à travers un monologue qui nous dévoile l'intériorité inexprimable avec des mots communs, d'où le silence du personnage et son repli introspectif.

Dans un autre extrait soulignant la dégradation diégétique, au moment où Khaled lit dans un journal la nouvelle de la mort de sa femme en compagnie d'un autre homme, nous voyons surgir le « discours immédiat » ou le monologue intérieur du personnage qui efface la voix de l'instance narrative :

[85] Gérard Génette explique dans sa répartition des catégories du récit littéraire qu'il donne aux termes histoire et diégèse le même sens : « Je propose […] de nommer histoire le signifié ou contenu narratif […] J'emploierai encore dans le même sens le terme *diégèse*, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique. » *Figures III*, *op. cit.*, p. 72

> Ce n'est pas vrai ! C'est impossible. En allumant une cigarette, je me raccrocherai à une parcelle de réalité qui me prouvera que j'ai mal compris, que j'ai rêvé, que j'ai mal lu. […] L'habitude du malheur pourrait me faire croire que tout est permis, que tout est possible. Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai ! Tu dérailles, mon cher Khaled, tu débloques, tu déconnes. N'as-tu pas honte de dérailler, de débloquer, de déconner ?... Relis l'article de ce putain de journal, relis-le. Pourquoi ne le relis-tu pas ? As-tu peur de vérifier ton erreur ou celle de Dieu ? […] Je ne savais pas qu'il existait un autre écrivain que moi, pseudo ou vrai, qui s'appelât Khaled Ben Tobal… (p. 117)

Ici, encore une fois, nous croyons entendre la voix de Khaled émergeant avec force et virulence jusqu'à recouvrir celle du narrateur qui se retire et cède l'énonciation au personnage, pris dans le vertige des mots, dans un délire verbal exprimant l'état de déliquescence d'une pensée tourmentée et torturée par une réalité effroyable.

Nous voyons, à travers le va-et-vient entre « je » et « tu », la déconstruction des phrases et leur fragmentation au moyen d'une ponctuation à forte modalité affective (exclamative, interrogative), surgir une « double dissymétrie », c'est-à-dire une dissociation et une fracture de la conscience ontologique heurtée profondément, d'où le retrait de l'instance narrative omnipotente au profit d'une voix venue d'ailleurs, d'un cri inhumain, déchiré, exprimé avec les mots de Khaled Ben Tobal. L'idiolecte du personnage apparaît pour la première fois caractérisé par l'usage d'un registre de langue vulgaire et d'un lexique parfois même blasphématoire. Est-ce pour mettre l'accent sur le délire verbal (non proféré) qui accompagne le trouble mental provoqué par la douleur et la souffrance ? Est-ce pour souligner les conséquences désastreuses de situations absurdes engendrées par la réalité de la guerre ? Est-ce enfin, pour mettre en lumière l'impuissance du langage, quel que soit son degré d'affranchissent des règles conventionnelles, qui reste malgré tout englué dans un usage restreint et contraignant, inapte à dire la dissolution de l'être face à l'ineptie du réel ?

Il nous semble que c'est tout cela à la fois : le « déraillement », le « désordre » de la parole expriment l'ébranlement de l'être humain face à l'absurde et au désordre du monde. D'où le silence du narrateur qui nous laisse écouter la parole non parlante du personnage, celle qui ne se profère pas mais qui ne cesse de se dire dans un mouvement incessant et interminable au creux de la pensée.

Arrivée au terme de cette étude des voix narratives, il nous reste beaucoup plus d'interrogations que de réponses sûres et définitives. Il nous plaît cependant de croire que nous restons proche de la zone de turbulences à laquelle nous invite la littérature, dans la mesure où celle-ci n'apporte pas de solutions miracles au désordre du monde et de réponses au questionnement perpétuel de l'homme, mais elle amène celui-ci à poser les questions qui lui permettent de chercher la connaissance et d'avancer dans sa quête du sens.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, Malek Haddad exhibe « l'écriture[86] », au sens où l'entend Roland Barthes, comme personnage central, c'est-à-dire qu'il l'a met au premier plan. L'enjeu véritable de cette entreprise artistique réside, à notre avis, beaucoup plus dans le désir de dérouter le lecteur et de l'amener à s'interroger sur les ressorts de la littérature et sur les mécanismes de l'illusion référentielle, que sur une histoire de gazelle, d'amour dans le désert et d'un auteur qui reprend son manuscrit. Tout est mis en place pour remettre en question à chaque étape de la lecture le processus d'élaboration sémantique, pour introduire une tension herméneutique constante et conduire à une vertigineuse traversée littéraire.

Dès le début, est soulevée, en filigrane, la question de l'écriture et de la littérature par la mise en scène du leurre et de la dissimulation ; ce qui apparaît, ce qui est visible, dissimule plus qu'il ne dévoile et signale en creux la présence de la parole absente dans la mesure où l'incipit est très vite relégué au rôle de second récit et enfoui dans les rets d'un récit cadre dominant.

En effet, la technique de mise en abîme et de dédoublement de la voix narrative comme en écho, semble procéder de l'intention d'interroger l'écriture elle-même qui est loin d'être simplement l'agencement d'une histoire, mais qui pose au contraire, une réflexion sur le processus créatif et sur la recherche non seulement esthétique mais aussi éthique, et au-delà, morale et philosophique.

Dans *Je t'offrirai une gazelle,* comme nous venons de le voir, Malek Haddad met en avant un personnage écrivain, « un auteur » qui rejette d'emblée toute filiation créative entre son œuvre et lui-même et se refuse à donner son nom comme figure paternelle génitrice de cette œuvre de création, comme s'il n'était pas responsable de son existence, comme si elle n'était que le résultat d'un concours de circonstances contingentes, obscures et inexplicables propres à la faire jaillir du

[86] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, (coll. Points), 1965, p. 14

néant avec une voix venue d'ailleurs et à la propulser dans le monde visible de la lumière.

Cette voix solitaire, silencieuse, représentée indifféremment par « je » ou « il » est peut-être une voix impersonnelle qui trace la voie au silence. Elle n'appartiendrait totalement ni au personnage, ni au narrateur, ni déjà plus à l'écrivain Malek Haddad. Elle serait une voix fragmentaire et fragmentée qui se déploie dans l'espace du neutre, dans l'espace littéraire où parole et silence prennent naissance, entraînant l'écrivain dans la solitude du désœuvrement, comme le dit si bien Blanchot :

> Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne se dépasse pas vers l'universel. Il ne va pas vers un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste. […] Ce qui parle en lui, c'est ce fait que, d'une manière ou d'une autre, il n'est plus lui-même, il n'est déjà plus personne. Le « Il » qui se substitue au « Je », telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre[87].

Cet état de solitude dans lequel se trouve « l'auteur » est peut-être le prix que doit payer tout écrivain pour sa création littéraire, et qu'il utilise « je » ou « il » dans son œuvre, ce n'est déjà plus sa voix qui parle, puisque c'est une voix où s'exprime la dissolution de l'être, puisque lui-même n'est plus personne devant l'appel impératif de son œuvre qui le conduit à se défaire de lui-même. Selon Blanchot, l'écrivain qui se met au service de l'art et de l'œuvre doit nécessairement se dessaisir de son essence individuelle et se fondre dans l'exigence totale (et totalitaire) de l'œuvre: « Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire « Je »[88]. »

Ainsi est remis en question la filiation de ce « je » redondant d'une œuvre à l'autre comme pour signaler l'inutilité de l'identification de ce « je », comme pour dire que « je » dans une œuvre littéraire ne renvoie pas directement à l'écrivain, ne renvoie plus à personne en particulier, quand « je » n'est plus « je » mais déjà « l'autre ». Malek Haddad déboussole son lecteur et le déstabilise, le désoriente par son écriture du « récit à tiroirs », par son jeu avec les « je » des personnages et des différents narrateurs.

[87] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.,* p. 23
[88] Idem, p. 21

À cet égard, Malek Haddad semble nous suggérer qu'il ne faudrait pas confondre l'auteur d'une œuvre littéraire avec ses personnages, ce qui rejoint pour une grande part, la réflexion de Valéry concernant la relation de l'écrivain et de sa création artistique : « Il ne faut donc jamais conclure de l'œuvre à un homme — mais de l'œuvre à un masque — et du masque à la machine[89].» Cette citation remet en question toute la critique littéraire qui s'intéressait à la biographie de l'écrivain pour expliquer et commenter sa création littéraire. Or, nous dit Valéry, il faut se méfier des liens entre l'écrivain et son œuvre car rien n'est moins trompeur que cette liaison qui peut sembler fusionnelle mais qui est selon lui, pur artifice et pur jeu de dissimulation et de masque.

La création littéraire pour Malek Haddad revêt ainsi une importance particulière et ne se limite pas uniquement à sa dimension distractive mais bien à une réflexion constante sur l'homme, le monde et le langage, d'où cette fragmentation esthétique, notamment à travers la dissémination des voix et le brouillage énonciatif qui essaie de reproduire la fragmentation du réel.

I-3-4 Des paroles de fragment

Dans les textes de Malek Haddad, nous retrouvons des phrases discontinues, morcelées et solitaires qui surgissent au milieu du récit comme des « îles de sens[90] ». Blanchot, s'intéressant à la poésie de René Char nomme ce type de phrases courantes chez ce poète, « paroles de fragment », refusant de les limiter à la notion d'« aphorisme » que d'autres leur ont donné. Blanchot considère, en effet, que « l'aphorisme est fermé et borné[91] », c'est-à-dire qu'il piège le sens dans un exercice de condensation et de concision unificateur qui limite son horizon, alors que la parole de fragment, tel « un morceau de météore », pulvérise l'unité et dissémine le sens tout au long du texte poétique dans un « devenir d'immobilité ».

Dans l'œuvre haddadienne pourtant, il nous semble qu'il y a un foisonnement poétique créé au moyen d'aphorismes qui sont beaucoup plus proches de la « parole de fragment » telle que décrite par Blanchot, qu'à sa conception de l'aphorisme, dans la mesure où ces phrases « météores » que nous retrouvons dans l'écriture de Malek Haddad, transportent le texte dans « l'espace littéraire » et l'acheminent vers l'infini

[89] Paul Valéry, *Œuvres II*, publiées dans La Pléiade par Jean Hytier, 1957, 1960, p. 581
[90] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, 1969, p. 453
[91] Idem., p. 452

et l'inconnu de la parole poétique, comme nous allons tenter de le démontrer dans la présente étude. Mais auparavant, il nous semble intéressant de nous interroger sur la notion du « fragment » et d'« aphorisme ».

Selon Françoise Susini-Anastopoulos, l'écriture fragmentaire surgit à la suite d'une triple crise qui s'inscrit dans la modernité : tout d'abord, « crise de l'œuvre [92]» dont les notions « d'achèvement et de complétude » sont remises en cause, ensuite « crise de la totalité » de plus en plus combattue par l'idée de disjonction et de dispersion, et enfin « crise de la généricité » se traduisant par « une désaffection des genres traditionnels[93] ». Cette universitaire définit l'écriture fragmentaire en recourant à l'étymologie du terme « fragment » qui renvoie, d'après elle « à la violence de la désintégration, à la dispersion et à la perte[94]» et s'appuyant sur l'essai de Guyaux[95], aboutit à la conclusion que « Le fragment fonctionne alors comme métonymie, de la partie vers le tout[96]. »

Pour sa part, Blanchot considère le fragment en tant que : « brisure, brisées sans débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient[97] ». La force du fragment réside donc, dans cette interruption, dans « l'éclatement » et la « dislocation » qui permettent au sens de s'inscrire dans une possibilité en devenir.

Regardons, à présent les différentes définitions de l'aphorisme selon le dictionnaire :

« Aphorisme : n. m. du grec aphorismos, sentence renfermant un grand sens en peu de mots » (*Le Nouveau Littré*, Garnier, 2004)

« Formule ou prescription concise résumant une théorie, une série d'observations ou renfermant un précepte. Adage, maxime, formule, pensée sentence. » *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, 2009

---

[92] Françoise Susini- Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux.* PUF., Paris, 1997, p. 2

[93] Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 2

[94] Idem.

[95] « L'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est : un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant. » A. Guyaux, *Poétique du fragment, Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1985, p. 7-8

[96] Françoise Susini-Anastopoulos, idem, p. 2

[97] Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 451

« Gr. Aphorismos, « définition », « Proposition énoncée sous une forme très concise, formule ou prescription qui résume un savoir ou renferme un précepte. » Le Robert, *Dictionnaire culturel en langue française,* sous la direction d'Alain Rey, 2005.

« Sentence où s'opposent la concision d'une expression et la richesse d'une pensée, dont l'objectif est moins d'exprimer une vérité que de contraindre à réfléchir. » *Le Petit Larousse illustré*, Larousse, 2005

Malgré quelques nuances, ces diverses définitions de l'aphorisme se rejoignent pour mettre en évidence l'aspect condensé, concis de la formule aphoristique et évoquent sa visée cognitive, philosophique et moralisatrice. De ce point de vue, Maurice Blanchot semble avoir bien cerné l'aspect uniformisant et unitaire de l'aphorisme en le traitant de « borné » et en le limitant à être « l'horizontal de tout horizon[98] », c'est-à-dire à entrevoir un mouvement de la pensée qui va en direction d'une fermeture.

Analysant l'évolution des notions de « fragment » et d'« aphorisme » dans la littérature européenne, Françoise Susini-Anastopoulos a différencié deux formes de textes fragmentaires suivant leur mouvement d'ouverture ou de fermeture :

> Selon cette partition, les textes de la fermeture reposent sur une structure parfaitement close et équilibrée, et misent sur la clarté de la formulation et l'acuité du vocabulaire, la pointe fulgurante et le ton souverain, comme chez tous les moralistes à la française. Les textes de l'ouverture, quant à eux, se veulent plus ésotériques, ils provoquent et séduisent à la fois par l'usage subtil qu'ils font de la polysémie, de la diversité et de l'ambiguïté, par le recours à des formulations volontairement suspendues et provisoires, comme chez Schlegel ou Novalis, ou encore Valéry[99].

Cette universitaire répartit ainsi l'écriture fragmentaire en deux types de textes, selon qu'ils soient motivés par un « désir de vérité » auxquels correspondraient les sentences et maximes de La Rochefoucauld par exemple, ou par une « volonté esthétique » auxquels se rattacheraient ce qu'elle nomme, indifféremment, aphorismes ou fragments.

---

[98] Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 452
[99] Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 31

Or, la phrase haddadienne isolée et solitaire qui surgit au milieu d'un récit, d'une description ou d'un commentaire du narrateur, n'a pas pour visée essentielle de donner une morale, mais essaie surtout de transporter le lecteur dans une parole poétique affranchie de toute contrainte et de tout préjugé, dévoilant la vision du monde humaniste de l'écrivain-poète et nous amenant à réfléchir avec lui et à partager des instants poétiques. De ce point de vue, l'émergence du fragmentaire dans l'écriture haddadienne nous semble beaucoup plus répondre à la deuxième catégorie de textes, celle qui déploie un mouvement d'ouverture plutôt qu'à celle qui se replie sur une sentence définitive.

Citons quelques exemples, tirés de chacun des quatre récits de Malek Haddad, à titre illustratif :

Dans *La dernière impression* : « L'hiver est un cadeau de Dieu. Le froid n'est que l'œuvre des hommes. » (p. 75), « Rien n'est métaphysique dans le malheur humain » (p. 75)

Dans *L'élève et la leçon* : « La guerre ne mobilise pas que les soldats. Elle immobilise les esprits. » (p. 21), « L'espoir est une espèce d'autodéfense contre l'absurde » (p. 37), « Le héros est un homme mais l'homme n'est pas un héros. » (p. 43), « L'absurde ne peut être dépassé que par l'absurde. » (p.104)

Dans *Je t'offrirai une gazelle* : « L'homme n'a pas toujours la force d'être heureux. » (p. 129), « On ouvre une fenêtre pour regarder dehors et ses yeux pour regarder dedans. » (p. 11)

Dans *Le quai aux fleurs ne répond plus* : « Un romancier ne romance que sa vie. » (p. 51), « Le malheur semble un non-sens » (p. 60), « Il peut faire très beau dans le malheur. » (p. 76), « Les murs, on les construit toujours pour arrêter la liberté, mais c'est toujours un mur que l'on franchit pour être libre. » (p. 113)

Ces quelques citations mettent en évidence la diversité des thèmes traités et la dispersion des voies(x) qui les acheminent, en d'autres termes, la pluralité des sujets abordés et la variété des procédés utilisés (présent de vérité générale, antithèse, figures de répétition, paradoxe, etc.). Tout cela semble, d'une part, obéir à un projet de fragmentation du texte romanesque et d'interruption du récit, afin de montrer la porosité des limites génériques et la prédominance de la fonction poétique sur le reste, d'autre part, exhiber une parole rare, parole de fragment et de silence qu'il faut

retourner comme une pierre dans un champ archéologique, pour voir son origine et suivre son envol.

À titre d'exemple, il serait intéressant de voir comment le thème de l'amour est décrit dans *Je t'offrirai une gazelle* avec un lyrisme poétique digne de la littérature romantique :

> Les amants qui ont fait se pâmer les guitares ont écrit pour l'auteur la préface aux étoiles. Au commencement il y eut des chansons. Et cette éternité le rassurait. L'amour, le seul monument qui n'ait pas laissé de ruines… (p. 97)

Cette dernière phrase se détache du reste du texte, comme un îlot de glace se détacherait d'un iceberg gigantesque. Par sa structure syntaxique d'abord, la mise en apposition du sujet (« l'amour ») sert à mettre en évidence la valeur de ce sentiment, puis la figure de l'aposiopèse permet de libérer l'idée des mots et de la laisser s'envoler au gré de l'appréciation, de la sensibilité de chaque lecteur. Ensuite, par sa tonalité rythmique (l'accentuation mise sur le premier mot de la phrase « l'amour ») syncope ainsi la phrase et la morcelle sur un double plan musical et sémantique. L'amour est donc la seule chose que le temps ne peut pas affecter ou détériorer. L'amour seul, demeure éternel, intemporel, quand tout le reste est ruines ou poussière envolée dans un immense désert de solitude.

Cette phrase, comme nous le voyons, ne limite pas le sens à une seule interprétation et n'oriente pas le lecteur vers une seule signification, elle est au contraire une invitation au voyage et à la rêverie poétiques suivant les expériences heureuses ou malheureuses vécues par tout un chacun, suivant les échecs, les déceptions ou les joies engendrées par ce sentiment.

Dans le texte haddadien, ces phrases isolées, ces « îlots de sens » flottent dans un ordre dispersé, discontinu mais constant, dans la mesure où ils surgissent de manière abrupte et inopinée et produisent ainsi un moment de rupture avec le reste du récit.

« L'hiver est un cadeau de Dieu. Le froid n'est que l'œuvre des hommes. » (p. 75) nous dit le narrateur de *La dernière impression*, puis il ajoute quelques lignes plus loin : « Rien n'est métaphysique dans le malheur humain. » Cette dernière phrase est liée à la précédente par sa portée philosophique, elle associe le malheur non pas à Dieu mais aux hommes qui sont considérés seuls responsables des malheurs qu'ils font subir à d'autres hommes.

Ecoutons le murmure de cette autre parole extraite du *Quai aux fleurs ne répond plus*: « Il n'est rien d'être un homme. Rien, absolument rien. Mais être humain, voilà le difficile, voilà l'essentiel. » (p. 29)

Cette dernière phrase isolée, esseulée est un appel à une profonde réflexion sur la notion d'humanisme qui doit être la principale préoccupation des hommes dans leurs rapports les uns aux autres et dans leur être-au-monde. Cette observation place en effet, non pas l'homme au centre de la pensée haddadienne mais l'humain, c'est-à-dire l'authentique humanisme dans son essence la plus pure : authenticité, dévouement, générosité. Toutes ces qualités supérieures, toutes ces valeurs essentielles sont portées dans l'œuvre haddadienne par des personnages secondaires furtifs, n'apparaissant bien souvent qu'une seule fois, mais qui laissent une empreinte émotionnelle indélébile, comme Bim Bo pleurant au souvenir de son âne, comme ce paysan français qui continue à travailler son champ au moment où sa ferme brûle ou comme Ali le mécanicien, au sourire mémorable face à sa misérable condition.

Ces personnages secondaires n'intervenant que de manière effacée, passagère et sans que leur rôle n'ait aucune incidence sur le cours de l'histoire, sont, en revanche, d'une grande importance sur le plan de l'élaboration sémantique (herméneutique) au niveau du récit, car ils représentent des figures allégoriques de l'« être humain » au sens noble du terme. Ces personnages symboliques suggèrent ou connotent les grandes valeurs que l'on retrouve chez des individus simples, souvent anonymes, sans ressources et travaillant péniblement pour assurer leur survie et celle des leurs.

Ce sont des êtres humains oubliés de l'Histoire, sans nom et sans visage mais qui sont l'incarnation de l'humanisme dans ce qu'il a de plus fondamental, de plus sincère, de plus désintéressé et de plus généreux. C'est en cela que Haddad voit en eux la figure essentiellement humaniste de l'humanité juste, héroïque, solidaire et fraternelle, dans son combat pour la vie.

L'aphorisme se présente ainsi comme l'écho d'une voix exilée de son lieu d'origine qui viendrait se poser de manière fractionnée, discontinue dans les espaces aménagés aux silences du narrateur, dans les interstices du discours et dans l'entre-deux entre fiction et narration (ou histoire et discours selon T. Todorov). Mais c'est une voix inaudible, imperceptible qui s'extériorise enfin avec de courtes formules, des phrases ciselées comme un bijou inestimable, des idées bien fixées sur un socle solide mais qui s'envolent vers un ciel étoilé de sens décuplé à l'infini.

Ecoutons la musicalité de cette phrase généreuse, extraite de *La dernière impression,* sans se soucier de l'exacte signification des mots : « On peut garder tous ses espoirs et perdre toutes ses illusions. » (p. 136) L'équilibre métrique de cette phrase (ou de ce vers) est parfait (huit syllabes dans chaque hémistiche séparé par la conjonction de coordination qui peut faire office de césure), le rythme musical est ainsi assuré par la répartition équilibrée des syllabes, ce qui nous conforte dans notre thèse que Malek Haddad cherche à transgresser la forme romanesque au profit du genre poétique. Sur un autre plan, sémantique, il apparaît clairement qu'il ne peut être limité à une seule interprétation, tant les mots pourtant simples, nous font voyager « ailleurs », c'est-à-dire dans une dimension aussi bien spatiale que temporelle. L'usage de l'antithèse entre les verbes « gagner », « perdre » et les noms (compléments d'objets directs) « espoirs », « illusions » nous aide à mesurer l'extrême complexité de l'être humain pouvant avancer malgré toutes ses contradictions, pouvant réussir malgré tous les échecs qu'il subit dans sa vie, pouvant espérer en l'avenir malgré tout.

S'il y a fragmentation dans l'écriture haddadienne, c'est aussi, peut-être, pour dire la dislocation de la perception de la réalité, sous l'effet des images d'horreur et de terreur ; de même que le monde se dissout dans sa folie meurtrière et dans le non-sens, de même la forme ne peut dire cela qu'en se morcelant et en se déstructurant. Cette forme d'écriture déchiquetée et déconstruite, dominante dans les textes maghrébins d'expression française, correspond, selon Beïda Chikhi, aux critères de l'écriture moderne.

En effet, cette spécialiste de la littérature maghrébine relève que même si les textes de celle-ci restent marqués par l'Histoire et attachés à la représenter d'une manière ou d'une autre, ils n'en sont pas moins tournés vers la pensée moderne qu'ils essaient d'explorer malgré tous les risques, toutes les douleurs qu'elle peut engendrer:

> La modernité n'est ni un état, ni une acquisition ; elle est un mouvement en accélération découvrant les trouées par lesquelles se révèlent l'inconnu et son attrait. Les approches de la modernité produites jusque-là s'articulent sur la fragmentation comme lieu commun habité par la crise de l'histoire, à dépasser pour retrouver la fragmentation comme commencement d'une histoire subjective, celle d'une blessure qui ébranle

> les assises relationnelles entre sujet et objet et qui se formule en termes de faille, d'absence, de manque.[100]

L'écriture fragmentaire est donc, selon Beïda Chikhi, propre à déterminer la modernité des textes maghrébins en ce qu'elle représente les symptômes des traumatismes historiques et les indices du renouveau littéraire par une réappropriation de l'histoire, même si celle-ci devait être lacunaire et sélective, le but étant de marquer une rupture avec l'ordre ancien, au moyen de la transgression formelle.

L'aphorisme dans le texte haddadien est donc le lieu de la parole de fragment, la greffe de l'écriture insulaire. C'est l'écho d'une voix absente qui s'insinue en creux pour construire son propre discours. L'aphorisme permet à Malek Haddad de mettre en place dans son texte, des haltes, des « archipels » de sens et de leur « coller » au même titre que la technique du collage, dans l'art plastique, les fragments d'une pensée cheminant sous forme discontinue, lacunaire, mais une pensée organisée autour d'un système de valeurs ouvert sur l'universel par son aspect humaniste.

Ainsi Malek Haddad donne à ses textes un second souffle, leur ouvre des voies nouvelles vers un sens à venir au moyen de ces phrases dispersées, disséminées, qui nous dit Blanchot :

> [...] portent cependant, dans leur pluralité, le sens d'un arrangement qu'elles confient à un avenir de parole. Un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir.[101]

Chez Malek Haddad, la phrase de fragment surgit comme « un morceau de météore », au moment et en un lieu où on l'attend le moins. Il est vrai qu'elle est engagée dans un mouvement de « condensation » et de « concision » du sens, mais le mouvement qui l'anime n'est pas statique, au contraire il est mobile, circulaire, au rythme variable. En d'autres termes, dans la phrase fragmentaire haddadienne, le sens suit deux mouvements, l'un est le résultat d'une pensée complexe et profonde qui se replie sur une sorte de constat et d'état des lieux, l'autre dans un mouvement

[100] Beïda Chikhi, *op. cit.*, p. 28
[101] Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 452

d'effervescence continue, d'ouverture et de déploiement, se fait élan vers l'altérité, vers la différence et la disjonction qu'il y a en chacun de nous.

Conclusion

Dans les quatre récits haddadiens, nous remarquons un discours fortement idéologique, axé sur la dénonciation des conséquences désastreuses de la guerre sur une population traumatisée, humiliée et profondément déstabilisée. Le silence qui s'infiltre dans les interstices de ce discours résonne plus nettement que les mots. Il se manifeste, notamment, au moyen des points de suspension qui viennent ponctuer une description ou un commentaire sur un événement de la guerre d'Algérie. La phrase suspendue laisse ainsi au lecteur le soin d'imaginer l'horreur qui n'est donc pas décrite explicitement et entièrement par l'écrivain. Le blanc descriptif, le vide textuel est en fait plus pertinent, nettement plus percutant qu'une description réaliste détaillée.

Par ailleurs, la fragmentation de l'espace textuel participe à créer une tension narrative car elle retarde le dénouement de l'histoire et crée un effet de ralentissement du récit, mais pas seulement, elle contribue aussi à créer une tension sémantique dans la mesure où le texte se détourne provisoirement de l'histoire pour rester focalisé sur un discours, chargé d'orientation politique et idéologique et surchargé d'images poétiques. Ceci crée un effet d'instabilité sémantique, autrement dit, les barrières entre les dimensions politiques et poétiques sont ténues, et l'on passe aisément d'un pôle à un autre sans que ni l'un ni l'autre de ces pôles ne soit affecté par le transfert et le mouvement erratique du sens.

En fait, ce qui est déterminant dans les extraits que nous venons de voir, c'est cette capacité chez Malek Haddad de créer du sens politique en créant du texte poétique. En d'autres termes, il y a dans la poésie de Haddad (qu'elle soit sous forme de poème ou de récit poétique) une béance, une blessure héritée de l'emprise historique, dans la mesure où tout revient à ce point de départ qu'est la liberté confisquée, et tout mène finalement à cette quête d'une Liberté perdue, y compris par l'inscription du silence comme mode de résilience et de résistance. C'est ce que nous essaierons de voir dans le second chapitre qui s'intéresse à comprendre les enjeux d'une écriture du silence.

CHAPITRE II : SILENCE ET LANGAGE

> Le parlé à l'état pur est le Poème[1].
>
> Langage — sujet d'éternelle méditation — car c'est *l'univers* de la pensée[2].

Nous avons vu jusqu'ici les différents procédés d'écriture employés par Malek Haddad pour mettre en œuvre une poétique du silence. Dans le présent chapitre, nous allons essayer de comprendre pourquoi il y a une telle prééminence isotopique du silence ? Pourquoi nous retrouvons, tout au long de l'œuvre haddadienne une interrogation constante sur la question du langage soulevée en termes de « drame du langage » ? Il s'agira donc de s'interroger sur la récurrence thématique du silence non seulement comme ambiance et univers de l'œuvre de fiction, mais aussi comme thème de réflexion sur lequel les discours des différents narrateurs sont focalisés. En effet, le narrateur de chaque récit ne cesse d'opposer la futilité, la duplicité et l'inexactitude du langage à la suprématie du silence. L'occurrence d'ailleurs de ce dernier est créée par l'énonciation romanesque elle-même qui ne cesse de manifester le caché, de montrer l'invisible et de dissimuler le sens de l'œuvre, jamais fixe ni unilatéral, toujours en perpétuel engendrement et en devenir.

II-1- Le royaume du silence

L'œuvre romanesque de Malek Haddad est nourrie, traversée par le silence, d'une part, comme force thématique ou isotopie dominante, et d'autre part, comme axe de réflexion de l'instance narrative qui évoque le silence soit en le nommant directement soit en mettant en place une réflexion sur le langage, déprécié et jugé négativement par lui. D'emblée, il convient de souligner qu'en termes stylistiques, le terme « silence » pris dans sa forme substantive (silence), adjective (silencieux(se) ou adverbiale (silencieusement), est employé avec vingt-six occurrences dans *La Dernière Impression*, dix-huit dans *Je t'offrirai une gazelle*, vingt-quatre dans *L'élève et la leçon* et vingt-six dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus*.

Nous citerons à titre illustratif quelques exemples extraits de ces ouvrages. Dans la *Dernière Impression* :

> […] le silence c'est la pudeur des amoureux. (p. 44)
>
> […] la sagesse fataliste du silence. (p. 90)
>
> […] le silence des chansons élémentaires. (p.75)

[1] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 18
[2] Paul Valéry, *Cahiers 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 416

Dans *Je t'offrirai une gazelle* :

> Ils n'ont plus rien à dire parce qu'ils n'ont pas compris la nécessité du silence. Ce silence qui permet le regard sur autrui. (p. 33)
> Un silence. Ce silence ne finira jamais. (p. 62)
> Les deux hommes mangent silencieusement, consciencieusement. Le silence est une marque de respect. (p. 72) ;

Dans *L'élève et la leçon* :

> Les mots se dessinaient dans le silence. (p. 17)
> Je m'entoure de silence et de nuit. (p. 53)
> Le silence lui-même est mort. Grandiose. Mais ce silence n'est plus la paix. (p.58)
> Je lui ai parlé avec chacun de mes silences, chacun de mes regards. (p. 98)
> […] elle syncopera le silence d'une présence… (p.124) ;

Dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus* :

> […] respectueux devant le silence (p. 50)
> […] le silence prit du temps, […] le silence continuait le silence (p. 56).
> Elle écoute les cent mille musiques de son silence. (p. 35)
> Il faudrait ne jamais écrire, respectueux devant le silence, intimidé devant le papier blanc. (p. 49)

Il ne s'agit pas, bien entendu, de brandir uniquement ces chiffres ou de juxtaposer ces citations pour appuyer l'idée de la présence thématique du silence, mais d'insister sur l'importance de ce fil conducteur qui mène d'une œuvre à l'autre, et qui contribue à créer un univers haddadien élaboré au moyen d'une poétique du silence. Nous retrouvons en effet, dans les textes de Malek Haddad une véritable stratégie de mise en forme du silence, notamment comme actant ou comme toile de fond, comme arrière plan et ambiance dans chaque récit.

Au plan de l'histoire, le silence est exprimé de plusieurs façons : des personnages qui ne parlent pas ou très peu, un espace réduit, très peu décrit ou symbolisé par des métaphores, une dimension temporelle discontinue et dissolue dans l'épaisseur dominante de la nuit. Souvent le vide de la solitude et la tristesse de l'exil, la nostalgie et la mélancolie emplissent des lieux silencieux, lieux de l'exil ou lieux transformés par le contexte historique de la guerre. Nous avons observé de la même manière l'absence de véritable intrigue, du moins une intrigue réduite, brouillée et morcelée par la voix de l'instance narrative. Les personnages se débattent

dans un univers de désenchantement qui met à nu la complexité et l'ambiguïté de leur rapport au monde et au réel.

Au plan discursif, nous remarquons la rareté, si ce n'est l'absence des déictiques spatio-temporels contribuant à créer un décor aux contours indistincts et vaporeux, volontairement flou comme dans un univers surréaliste indéterminé, brouillé par une énonciation métaphorique et fragmentaire parfois angoissante. Toutefois, l'écriture haddadienne, toute imprégnée de poésie, peut aussi nous introduire dans un univers imaginaire riche de figures métaphoriques et d'images poétiques émouvantes car elle transforme le récit en une traversée symbolique tumultueuse et inédite.

Nous verrons dans la présente étude, les différentes occurrences sémantiques du silence qui font apparaître ce dernier en toile de fond de l'ensemble des diégèses, car, d'une part, le silence sert de cadre spatio-temporel, dans la mesure où la dimension spatiale permet d'appréhender des lieux d'effacement et d'absence de parole tandis que la dimension temporelle, notamment le choix de la nuit comme durée principale de l'action, permet de conforter l'idée que le récit installe la diégèse dans une atmosphère entourée de silence. Par ailleurs, les personnages évoluent dans une ambiance terne, angoissante et troublante au point d'en être affectés dans l'expression verbale même, cependant que les rares intrigues les confrontent à des situations qui ébranlent leur être et perturbent leurs compétences langagières, comme nous l'avons vu précédemment.

II-1-1- Le règne de la nuit

Interroger le silence dans les textes haddadiens amène à se pencher sur la nature de l'espace et du temps propices à l'absence de parole et à l'extinction de tout bruit. Tout se passe généralement la nuit, grande figure métaphorique dans l'œuvre de Malek Haddad. Principale référence temporelle, la nuit peut aussi bien servir de cadre dans les moments de grande intensité dramatique (*La dernière Impression, Je t'offrirai une gazelle, La quai aux fleurs ne répond plus),* qu'être l'unique dimension temporelle, tout au long du récit, comme dans *L'élève et la leçon.*

Dans ce roman, la nuit apparaît comme le moment où les sens se reposent de l'activité intense du jour et où les esprits se libèrent des bruits diurnes et du vacarme des villes. « La petite ville qui a sommeil » (p. 11) est une formulation répétée, tout au long du récit. De la même manière, dans l'incipit de *La dernière impression*, le

narrateur évoque la relative accalmie dispensée par le cycle nocturne : « Les villes ne respirent que la nuit » (p.10). La nuit devrait donc être appropriée au recueillement, au murmure, au souvenir, au rêve et s'achever dans l'épaisseur du silence. Cependant, dès l'incipit de *L'élève et la leçon*, la nuit s'introduit dans le récit avec la parole bavarde de Fadila, dont le discours ressemble à l'écho d'une conscience (celle de son père peut-être) tourmentée et plongée dans les abysses d'une obscurité infinie :

> Je ne reconnais pas ma fille.
> Fadila vient de naître à l'instant des paroles. Je la regarde. Je ne comprends pas. Ses yeux sont noirs. Ils brillent. Ils ont peur. C'est donc qu'ils vont m'attaquer. [...] La nuit est venue comme une femme. Comme une jeune fille. Elle est venue avec Fadila. (p. 9)

Cet extrait introduit d'abord le sentiment d'inquiétude de Salah pour qui Fadila semble une étrangère car il ne la reconnaît pas, ne voit plus en elle sa fille, la petite fille qu'il a laissée en Algérie mais une femme, une jeune fille aux yeux « noirs » qui laissent transparaître la peur de celle-ci. L'intrusion de Fadila dans l'univers de Salah est présentée à travers la figure allégorique de la nuit à laquelle elle est comparée. La nuit, personnifiée au moyen du verbe d'action (venir) semble se joindre à l'arrivée de la jeune femme et s'inviter dans l'histoire. Aussi, l'atmosphère se dégageant de cette description renvoie à l'idée de l'obscurité qui s'empare des lieux et des êtres plongés dans une nuit angoissante, face à l'inconnu, face à l'intrusion inopinée de la parole aliénée, parole blessée et blessante de Fadila. Car la nuit vient avec cette dernière, c'est-à-dire que loin d'être apaisante et sereine, elle devient « méchante », et menaçante comme l'est la parole heurtée et inquiète de la jeune femme.

Pourtant Salah voudrait que cette nuit soit « accueillante[3] » comme la nuit blanchotienne pour accomplir la parole et le sens : « À la nuit, à ma fille. Je laisse à la nuit et à ma fille le soin de me parler. » (p. 14) Le personnage est donc réceptif à la parole nocturne de Fadila et veut bien l'écouter, à condition qu'elle entre dans l'ordre ramené par la nuit sur les hommes et sur le monde : « La nuit ne m'assombrit pas. La nuit, c'est l'ordre revenu sur la pensée et sur la ville. » (p. 52) Dans *L'élève et la leçon*, Salah espère donc que la nuit soit accueillante et dispensatrice d'accalmie et de sérénité malgré le trouble qui semble s'emparer de sa fille. Pour lui, la nuit en

[3] « Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit.[…]là s'achève et s'accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 214

elle-même n'a rien d'effrayant, elle ne représente qu'une dimension temporelle qui suit le cycle naturel de la vie et ramène l'ordre et la paix sur le monde (« c'est l'ordre revenu sur la pensée et sur la ville »).

En revanche, ce sont les hommes qui la métamorphosent et l'assombrissent en y propageant leurs propres peurs et leurs tourments comme dans l'incipit de *La dernière impression* où semble se répandre une étrange atmosphère d'inquiétude et d'angoisse. Les protagonistes ne sont pas bavards, leurs paroles raréfiées résonnent dans le silence de la nuit (temps propice à l'anonymat et à la clandestinité requises pour mener une action insurrectionnelle) comme des sentences définitives. Mais ce qui est particulièrement troublant dans cette première scène du récit, c'est l'imposante présence du silence que le narrateur relève :

> Un long silence s'écoula. Ces silences qui nous font entendre la pensée des autres. On a alors peur de les troubler, ces silences, de la même manière qu'on craint de jeter une pierre dans ces eaux qu'on appelle dormantes. Chacun sait bien que les eaux ne dorment pas. Chacun sait bien que les silences ne sont pas muets. À certains moments de leur vie les hommes parlent pour dire quelque chose ; et quand ils se taisent, ils parlent encore. (p. 11)

Cet extrait inscrit d'emblée le récit dans l'isotopie du silence et installe l'histoire dans une atmosphère faite d'absence de parole et de réticence à l'égard du langage verbal. Le silence qui s'écoule entre les protagonistes de la première scène du récit est long et distendu, il est si présent et si prégnant qu'il permet d'entendre la pensée des autres, car, selon Blanchot : « La pensée est la pure parole[4] » ; en d'autres termes, le silence alentour, est un silence du dehors qui reste au dehors, tandis que le dedans de l'être haddadien est empli par la parole de la pensée. Parole, certes intérieure, inquiète et incessante que le narrateur juge inapproprié d'interrompre.

Le silence des hommes est comparé au silence des eaux dormantes. Cette personnification de l'un des quatre éléments de la nature (l'eau) vise, selon nous, à souligner, au moyen de l'analogie avec la substance minérale, le lien indissociable entre l'homme et la nature, dans la mesure où les manifestations extérieures de l'être de chacun d'eux ne représentent pas toujours fidèlement l'état intérieur de leur véritable essence, les fluctuations et mouvements de leur devoir-être. Car ces eaux « ne dorment pas », c'est-à-dire que le calme et le repos relatifs de ces eaux sont

[4] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 39

trompeurs et peuvent, à tout moment, se transformer en bourrasque et en débordements déchaînés, de la même façon que les silences des hommes qui pourraient suggérer une accalmie, cachent peut-être, à l'inverse, une révolte sourde, une parole habitée par une pensée rebelle et insoumise, même si elle semble enfouie dans une résilience silencieuse.

D'ailleurs, cette forme de suprême patience est associée dans le récit au silence qui enveloppe la ville : « Il pesait sur la ville un peu plus qu'un silence. En vérité, du silence il n'y en avait pas. Les jeeps et les tanks ne brillent pas par leur mutisme. » (p. 12) Cet extrait révèle la dichotomie entre une réalité apparente (une ville endormie et silencieuse) et une réalité présente, effarante que l'on se refuse à voir et à dire, c'est celle d'une guerre qui s'installe sournoisement et que l'on ne veut pas nommer. Mais, le calme relatif et trompeur de la ville, manifesté par le silence qui y règne, finit par être dissipé par la remarque du narrateur : « En vérité, du silence il n'y en avait pas. » (p. 12). Car les convois incessants des jeeps et des tanks ne peuvent qu'être bruyants et terrifiants au cœur de la nuit, il est tout à fait improbable qu'ils puissent passer inaperçus, ils ne peuvent que terroriser une population inquiète et angoissée par les scènes de violence et de drames car ils disent la guerre comme aucun autre discours ne pourrait le faire. Nous voyons s'installer dès l'incipit de *La dernière impression*, une mise en scène orchestrée autour du silence, de ses motifs et de ses manifestations,

Nous avons vu dans la citation précédente que le narrateur de *La dernière Impression* précise que le silence appréhendé par les sens ne s'aventure pas dans l'esprit : « et quand ils se taisent, ils parlent encore » (p. 11). Autrement dit, le silence perçu dans le dehors dissimule le flux continu et ininterrompu de la parole d'une pensée alerte et en mouvement incessant, à l'instar du silence de Salah dans *L'élève et la leçon*. En effet, le mutisme verbal de celui-ci constitue le fondement même de tout le récit, puisqu'il est exhibé au moyen d'une parole intériorisée, parole muette qui se dévide dans un mouvement circulaire autour d'un seul centre qui est le « je » du narrateur-personnage.

L'attitude silencieuse de Salah face au réquisitoire de sa fille est un moyen d'exprimer l'inexprimable et l'indicible nuit qui sommeille en lui : « Je m'entoure de silence et de nuit. » (p. 53). En somme, ce tête-à-tête entre un père et sa fille n'en est pas un, puisqu'il s'avère être un tête-à-tête avec lui-même. La figure du silence est donc pleinement prise en charge par le discours du narrateur qui comble le vide par

une parole silencieuse, une « parole non parlante ». Le silence verbal est le versant apparent, la substance visible de l'absence de parole pour Fadila, pour ceux qui sont dans le dehors ; mais en réalité, ce silence est surchargé d'un monologue et d'un discours intérieur au dévidement continu, seul moyen pour le personnage d'apaiser ses angoisses et d'appeler les choses et le monde.

Salah entre, ainsi, avec son monologue intérieur et son discours inaudible dans l'espace de la neutralité où sa parole ne cesse de se dérouler sans se faire entendre car : « Quand la neutralité parle, seul celui qui lui impose silence prépare les conditions de l'entente, et cependant ce qu'il y a à entendre, c'est cette parole neutre, ce qui a toujours été déjà dit, ne peut cesser de se dire et ne peut être entendu[5] » Selon Blanchot, le monologue intérieur n'est qu'une imitation de la parole non parlante avec « son flux incessant et ininterrompu », il « a un centre, ce « Je » qui ramène tout à lui-même, alors que l'autre parole n'a pas de centre, elle est essentiellement errante et toujours au-dehors[6] ».

Salah reste enfermé dans la nuit tant qu'il refuse de parler, d'excentrer sa parole au dehors, il reste prisonnier dans un état de neutralité, de clair obsur qui n'en finit pas au même titre que le temps du présent qui semble s'étirer indéfiniment :

> Je me sens au bout de la nuit, prêt à culbuter dans je ne sais quel abîme sans clarté, sans fond, sans dimension et presque sans signification. Je suis coincé entre le jour et la nuit. Je suis un Présent qui n'en peut plus, qui n'en finit plus. (p. 110)

L'angoisse du temps présent est dominante dans les quatre œuvres de Malek Haddad. Cette hantise est exprimée à travers la métaphore temporelle de la nuit neutre qui ne permet ni repos ni répit, qui n'invite ni le sommeil ni la mort mais qui se prolonge dans une obscurité incertaine. C'est ce que nous remarquons dans *Je t'offrirai une gazelle* où la nuit sert de cadre aux principales actions du récit, dans la mesure où le personnage principal erre comme un noctambule dans Paris, la ville de son exil et de son présent angoissant.

« L'auteur » n'est-il pas prisonnier d'une nuit sans fin qui obscurcit son présent ? « Parce que c'est la nuit. La nuit dehors, la nuit dedans, la nuit partout » (p. 48) Cette nuit du dehors renvoie à l'exil de l'« auteur » et à sa situation d'errance et de désœuvrement, tandis que la nuit du dedans est son exil intérieur, son

[5] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 56
[6] Maurice Balnchot, *Le livre à* venir, op. cit, p. 302

« dépaysement » ontologique, n'étant plus qu'un être disloqué, sans repère ni centre. N'est-ce pas pour voyager « ailleurs » que l'auteur boit ? Ce mot n'évoque pas une dimension spatiale, un lieu précis, mais une dimension temporelle qui appelle l'être, selon le narrateur de *L'élève et la leçon* : « Ailleurs, c'est le temps. » (p. 42)

Cette perception absolue de la notion de l'« ailleurs » entrevue, non pas du point de vue de l'espace mais du temps, exprime l'appréhension de l'être haddadien exilé qui rejette, refoule mentalement, le lieu de son exil, l'abolit et comble le vide au moyen du transfert sémantique de la dimension spatiale à la dimension temporelle, renvoyant à un temps heureux, temps utopique et édénique, temps mythique des origines, loin du « Présent maudit ». Dans *Je t'offrirai une gazelle*, le narrateur affirme que « le présent n'a jamais raison » (p. 143), et c'est ce même présent que cherche à fuir Khaled, en se réfugiant dans les souvenirs du passé et les images idéalisées de son pays d'origine.

La nuit devient, dès lors, la métaphore temporelle du silence car elle rappelle l'obscurité du présent et plonge l'être haddadien dans le lieu du « désœuvrement » et de la dissolution. D'ailleurs, dès l'incipit de *Je t'offrirai une gazelle* sont installés le décor et l'ambiance d'une situation d'inaction, de vacuité et d'absence ; le temps est comme arrêté, suspendu au « calendrier de l'année précédente » (p. 12). Le temps présent semble aboli, absent et invisible : « l'auteur regarda sa montre sans lire l'heure. » (p.13), c'est, comme disait Blanchot, « le temps de l'absence de temps[7] ». Le narrateur décrit une atmosphère de déréliction, de dissolution du temps et de l'espace. Ainsi, même si le « soleil désœuvré, froissé » renvoie au jour et non pas à la nuit, il semble fatigué et près de s'essouffler pour laisser advenir la figure nocturne. Le champ lexical de l'ennui, de la langueur et de l'inexistence se développe autour d'un écrivain sans nom, perdu dans une nuit envahissante (aussi bien au dehors qu'au dedans).

Dans *Le Quai aux Fleurs*, la nuit apparaît aussi, dès l'incipit, comme un moment de grande solitude pour Khaled, s'inquiétant du lendemain et appréhendant le déroulement de ses retrouvailles avec son ami d'enfance Simon :

> Khaled préparait déjà les mots qu'il dirait à Simon, l'attitude qu'il se composerait pour déguiser son émotion. D'ailleurs, il avait bachoté toute

[7]Pour Blanchot l'écrivain soumis à la fascination de l'œuvre littéraire perd tout lien avec la dimension temporelle et entre dans le règne de l'absence de temps : « Le temps de l'absence de temps est sans présent, sans présence. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 26

> la nuit, fumant cigarette sur cigarette, alors que défilaient derrière les yeux opaques des vitres les fantômes du paysage et l'incessant va-et-vient des souvenirs. (p. 8)

Khaled semble, dès le début, habité par le règne de la nuit puisqu'au lieu de se reposer dans l'appel de la détente et le recueillement du silence, il bachote « toute la nuit » pour préparer les paroles diurnes qu'il voudrait adresser à son ami. De sorte que, loin d'être apaisante, la nuit est aussi angoissante dans ce récit que dans les autres. Elle paraît même mystérieuse et étrange dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus,* laissant défiler des images spectrales sorties du voyage mnésique du personnage.

En effet, l'arrivée et l'intrusion soudaine de Khaled dans l'univers intime de Simon sont enveloppées dans les voiles mystérieux de la nuit : « La nuit courait dans une profusion de mystères » (p. 14) Cette atmosphère étrange dans laquelle évoluent les personnages est favorisée par la dimension nocturne de leurs rencontres et par le silence qui lui est associée : « La nuit était tellement bleu dans cet approchant d'amitié retrouvée. […] le silence qui suivit fut plus lourd, plus grand que celui des forêts. » (p. 80)

Dans ce texte, la nuit est souvent reliée au silence, peut-être bien parce qu'elle se l'approprie et devient en quelque sorte sa figure métaphorique. À titre d'exemple, lors d'un voyage dans le sud algérien, Khaled se retire loin des hommes et s'égare dans le désert, il est envoûté par la beauté de la nuit et l'immensité désertique du silence : « […] une nuit que le clair de lune était mauve comme ce soir […] Le silence était aussi désertique que le Sahara. » (p. 107) Nous voyons, à travers cet extrait le lien indissociable entre l'élément temporel nocturne et le silence.

D'ailleurs, bien souvent, les visites de Khaled à son ami se déroulent le soir et quand leur amitié commence à s'effriter, à s'effondrer au rythme des malentendus et des suspicions, c'est le silence qui ponctue leurs rencontres et exprime leur malaise : « Khaled et Simon s'observaient, surtout dans leurs silences aux dimensions d'éternité. » (p. 94) tandis que le visage « très pâle » de Monique « offrait le spectacle de la désolation, vide, silencieux comme la nuit un champ de neige au clair de lune » (p. 94).

En fait, dans ce récit, tout est organisé autour de la mise en scène du silence nocturne qui submerge des êtres défaits et déçus de leur vie. Et cela, d'autant plus que les personnages ne se rendent pas compte de l'étendue de leurs erreurs, des choix

inopportuns de leur vie, jusqu'au moment où Khaled vient réveiller leurs angoisses endormies. Monique n'est-elle pas victime de *l'autre* nuit (nuit impure selon Blanchot[8]) qu'elle a elle-même cherchée et dont elle ne peut plus se délivrer ? Cette nuit, c'est celle de l'aveuglement d'une passion interdite, d'un désir irrépressible dont elle est l'otage : « Monique était dans la nuit, prisonnière de la nuit qu'elle avait pourtant voulue, pourtant choisie. » (p. 101). Khaled se rend compte que rien n'est plus comme avant, que son ami a changé, que le contact est rompu et que le Quai aux fleurs dérivait vers l'inconnu : « De toutes parts, Le Quai aux fleurs ne répondait plus. Une femme n'y avait pas trouvé son bonheur. Un ami n'y avait pas reconnu son ami. » (p. 101)

S'il est vrai que l'égarement de Simon et l'aveuglement de Monique perturbent Khaled, il n'en demeure pas moins que ce dernier semble davantage préoccupé par sa condition d'exilé, de proscrit, perdu dans une ville parisienne effrayante dont la lumière s'éteint « dans la longévité de la nuit » (p. 18), car pour Khaled ainsi que pour « l'auteur » : « L'exil, c'est une mauvaise habitude à prendre. […] L'exil, c'est la guerre. […] La guerre se fait la nuit. Et c'est la nuit qui règle tout. » (p. 18)

Nous voyons à travers cet extrait le poids du temps historique, le présent (doublement connoté, à la fois par le contexte référentiel et par l'emploi des temps au présent de vérité générale) dominé par la guerre qui conduit au déracinement des personnages haddadiens, au dépaysement de leur être dans un lieu d'exil et de perte de leur vie et d'eux-mêmes, puisqu'il les conduit à adopter une « mauvaise habitude » et à entrer dans « le temps de l'absence de temps ».

Pour les personnages haddadiens, l'exil n'est pas seulement douloureux et déchirant psychologiquement, mais il est également troublant et angoissant au plan émotionnel, parce qu'il plonge Khaled et « l'auteur » dans la solitude la plus mortifiante et parce qu'il est un lieu d'insécurité, où la nuit venue, la guerre installe son décor et dispense (ou disperse) ses cauchemars comme le suggère cet extrait du *Quai aux fleurs*: « Le quadrillage de la plus belle ville du monde se mettait en place. Paris, la nuit ne rêvait plus. » (p. 16)

La nuit est redoutée aussi bien par Khaled que par « l'auteur », car elle les enfonce dans la réalité angoissante de l'errance et de l'exil, n'ayant ni famille à retrouver ni foyer où se réfugier contre la froideur de la solitude. Les deux

[8] « Cette nuit n'est jamais la pure nuit. Elle est essentiellement impure. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 214

personnages supportent mal d'habiter dans un hôtel. Pour le personnage principal de *Je t'offrirai une gazelle*, l'exil est synonyme de malheur et de dissolution, de vide et de solitude car il a « un cœur d'hôtel. » et « Il habite un hôtel fatigué. » (p. 50). Le drame de l'être exilé est, ici, le drame de l'errance, non seulement physique, mais aussi et surtout mentale et affective, car si le narrateur affirme que « l'auteur » a un cœur d'hôtel, c'est bien pour exprimer, au moyen de la métaphore de l'hôtel, la froideur et le vide qu'évoque ce lieu neutre de l'effacement.

Passer une nuit solitaire, dans un hôtel, perdu au milieu d'une ville étrangère où règne le spectre de la guerre, c'est réduire l'homme à un état contraire à sa nature d'être social, sociable, et l'acculer à une solitude déchirante : « Il est seul dans sa vie, l'auteur. » (p. 11), « L'auteur est seul » (p. 47). C'est aussi le déraciner et le déterritorialiser, le plonger dans un état neurasthénique insurmontable : « L'auteur est lourd. Il n'habite pas une maison bleue aux volets verts sur la colline. » (p. 21) N'être ni dans le jour (la majorité des événements se déroulent la nuit) ni dans un lieu social chaleureux (hôtel), c'est être dans le « neutre[9] » d'une nuit aveuglante par son obscurité et d'un lieu sans âme, sans vie. C'est être nulle part, dans « l'inconnu », dans le néant angoissant de la solitude, dans l'étrangeté de soi et se perdre dans l'abîme infini de l'exil intérieur. C'est, nous semble-t-il, la raison pour laquelle, « l'auteur » boit autant et devient un habitué du bistrot de Maurice : « L'auteur est loin. M. Maurice est mélancolique. Il n'aime pas voir l'auteur se détruire. […] Le vin rosé c'est le voyage… » (p. 21) L'alcool devient une sorte de « rafiot » qui l'emmène loin de son malheur et de sa solitude, vers un « ailleurs » plus agréable et plus chaleureux. «L'auteur » chercherait peut-être aussi à travers l'alcool un paradis artificiel qui lui permettrait d'écrire et de continuer sa recherche poétique pour ne pas sombrer totalement.

Le sentiment de dislocation et d'inexistence est partagé par les quatre personnages principaux de Haddad. Pour « l'auteur », l'exil intérieur se manifeste sous la forme du sentiment de désœuvrement, de solitude et aussi de drame du langage, d'où l'emploi du registre de langue vulgaire signalant à la fois sa rage et son impuissance : « Quelle putain de vie ! Je suis un monologue… » (p. 56) C'est toute

[9] Pour Blanchot : « Le neutre est ce qui ne se distribue dans aucun genre : le non-général, le non générique, comme le non particulier. Il refuse l'appartenance aussi bien à la catégorie de l'objet qu'à celle du sujet. » Partant de cette idée, il relie l'inconnu au neutre : « L'inconnu est toujours pensé au neutre. […] l'expérience du neutre est impliquée dans tout rapport avec l'inconnu. » Et il conclut en assimilant l'inconnu au neutre : « L'inconnu est un neutre. L'inconnu n'est ni objet nu sujet. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 440-44

la frustration et le malaise existentiel qui s'expriment ainsi, chez un être qui souffre de la solitude car même si « l'auteur » a une compagne « Gerda », il ne se sent pas heureux, dans la mesure où celle-ci ne comprend ni sa détresse ni son malheur lorsqu'il lui parle dans une langue qu'elle ne comprend pas. L'impossible communication devient une autre forme de silence qui s'immisce dans la vie de « l'auteur ». L'exil est à ce moment là, doublement tragique pour lui car il devient un exil intérieur insupportable, anéantissant.

Saïd, quant à lui, réside dans son pays d'origine mais cela n'enlève rien au fait qu'il vit le même exil intérieur, qu'il tâtonne dans la même « nuit noire » que les autres personnages haddadiens, errant dans « l'inconnu », n'ayant plus ni la maîtrise des mots ni la connaissance des gens :

> Il avait l'impression de promener sa carcasse dans une forêt étrange. Il ne comprenait plus les mots. Il ne comprenait plus les gens. Il savait seulement qu'une nuit noire entourait le monde, entourait les étoiles et lui-même. (p. 115)

Le sentiment d'exil se manifeste ainsi par un profond dérèglement de l'ordre cosmique, tout est bouleversé sous le règne de la « nuit noire » ; les mots n'ont plus de sens, les gens ne sont plus les mêmes, les étoiles sont encerclées par la noirceur nocturne et le monde voué à l'obscurité infinie.

Dans *L'élève et la leçon*, Salah souffre, lui aussi, de son exil intérieur lorsqu'il se rend compte qu'il a vécu dans l'oubli et l'amnésie de son passé. En relisant un jour les lettres de Germaine, la seule femme qu'il ait aimée, il réalise l'étendue de son aveuglement et mesure l'état désespérant de la dislocation de son être :

> Je ne comprenais pas. Entre mon passé et moi, il n'y a pas seulement du temps. Il y a un trou, un trou qu'on ne peut comparer à la parenthèse affolante d'une amnésie. Il s'agit là d'une véritable rupture, d'une dissociation. (p. 113)

Dès cet instant, Salah vit troublé par l'idée que depuis son départ de l'Algérie, il a rompu non seulement avec les siens, mais avant tout avec lui-même. Il réalise qu'en fait, il est mort le jour où il a décidé de rejeter son passé, de l'oublier, de le bannir de sa vie. Mais l'apparition de Fadila le replonge parmi les fantômes de son antériorité, c'est pourquoi il ne voit pas sur la photo que sa fille a conservée de lui le visage de sa propre jeunesse, mais le visage d'un mort : « Dans le petit cartable de Fadila je sais la photo d'un mort. Moi. » (p. 113)

Il avait pourtant fui la guerre, et s'était exilé dans « la petite ville qui a sommeil », espérant oublier l'amour perdu et le passé tourmenté. Mais la guerre le rattrape, le passé ressurgit à travers la parole blessée et blessante de sa fille, d'où son attitude de repli, de mutisme volontaire et de méfiance à l'égard des mots de Fadila. Celle-ci lui rappelle ses erreurs du passé, le juge et le condamne au mépris éternel car pour elle, il ne fait rien pour son pays, il ne lui parle même pas et reste dans une position de neutralité qu'elle ne pardonne pas.

Or Salah se défend (dans son monologue intérieur) d'être désintéressé vis-à-vis de la situation du pays, il estime être impuissant à changer le passé ou inviter l'avenir : « Le passé se refuse à moi, l'avenir me condamne. » (p. 56) Salah se voit expulsé de la dimension temporelle, n'ayant plus ni passé vers lequel se retourner, ni avenir pour lequel espérer, ni présent auquel se cramponner. Il est dans le règne de la nuit et dans le temps de l'absence. C'est pourquoi il s'impatiente et voudrait que cette nuit s'achève et le délivre de ses tourments : « il me tarde que cette nuit finisse. » (p. 100)

Tant qu'il ne parle pas, tant qu'il n'agit pas, Salah reste dans la nuit et dans l'attente de sa dissipation, mais il comprend vers la fin du récit qu'il faut franchir le seuil de la nuit et le seuil du silence pour accueillir la nuit blanche qui éteint la parole aliénée (celle de Fadila) et invite au déploiement de la parole parlante (celle du Dr Idir Salah) :

> Quatre heures du matin. La nuit se lève, s'élève. Les rideaux retiennent sa tendresse frileuse. Fadila est blême. Elle ne fume plus. Elle ne parle plus. Elle attend. Et j'attends comme elle de passer outre le silence. Les joues de Fadila sont blanches. La nuit est blanche. Nous avons vieilli avec la nuit. (p. 110)

Salah, au bout d'une longue nuit de réflexion et de déroulement d'une pensée douloureuse, parvient à entrer dans « la nuit blanche (qui) enveloppe le monde » (p. 112) c'est-à-dire, qu'en prenant conscience de la nécessité d'agir au présent, il réussit à entrer dans la première nuit, la nuit accueillante qui promet le jour et le séjour.

Vers la fin du récit de *La dernière impression*, en revanche, Saïd attend avec impatience l'arrivée de la nuit dans un silence inquiétant. L'impressionnante intensité narrative de la scène finale, se laisse voir au moyen de l'extinction de tout bruit dans les lieux et l'interruption de toute parole entre les hommes. S'il est vrai que Saïd se

retrouve engagé aux côtés de son frère Bouzid, il n'en demeure pas moins qu'ils n'ont même pas le temps d'échanger quelques mots, concentrés sur leur mission. Ils deviennent de simples soldats, partageant les mêmes angoisses et le même rêve de liberté et de dépassement de leur malheur historique :

> Le hasard d'un mouvement a placé Saïd à côté de son frère. Les deux hommes se regardent, ne se parlent pas. Ils n'ont pas le temps de se parler. Ce ne sont plus deux frères. Ce sont deux hommes, deux soldats, deux Algériens qui économisent leurs munitions, qui attendent la nuit. (p. 162)

L'extrême densité dramatique de cette scène est exprimée par la figure de la gradation déterminant les liens des deux protagonistes, qui sont deux frères en temps normal, mais qui, ici, dans une situation de guerre, ne sont plus que « deux hommes, deux soldats, deux Algériens », c'est-à-dire que les liens filiaux passent au second plan, bien après leur appartenance à la même patrie et leur engagement pour le même idéal de liberté.

Le silence dans les dernières lignes de ce récit, devient le complice de la nuit, celle-ci n'est plus seulement considérée dans sa dimension temporelle mais dans sa fonction dramatique, autrement dit, elle devient une force agissante, un actant au rôle d'opposant par rapport à la quête de Saïd : « Que se passe-t-il en face ? Tout est silencieux. Le soir est venu. Mais la nuit s'attarde en chemin. Il fait encore très clair. Pas moyen de décrocher. » (p. 163)

La nuit qui s'attarde contrarie les projets de Saïd et de ses camarades de combat qui ne peuvent espérer de salut que si l'obscurité de la nuit s'installe pour brouiller la visibilité des moyens d'observation de l'adversaire, or la nuit prend tout son temps et ne vient pas aussi vite que le désire Saïd. Dès lors, le silence qui semble apaisant parce qu'il « entoure la montagne, les rochers et les hommes comme une écharpe » (p. 164) devient redoutable, inquiétant et anormal :

> Ce silence inquiète Bouzid. Ses jumelles cherchent sur la terre, cherchent dans le ciel. Il faut trouer le silence. Il faut savoir, deviner, comprendre. Ce silence n'est pas normal. Qu'attend la mort pour ouvrir le bal ? (p. 165)

Nous le voyons, dans ce passage le silence est un acteur qui amplifie la tension dramatique de la scène et installe une ambiance d'incertitude et d'inquiétude dans le camp des combattants algériens, il n'est pas seulement un élément du décor mais un

personnage, un actant (au sens où l'entend Greimas avec son schéma actantiel qui répartit les rôles des différents personnages en six pôles principaux) tenant le rôle d'opposant, au même titre que la nuit qui déstabilise les projets de Saïd et contrarie sa quête.

En effet, le silence alentour facilite aux radars de l'adversaire le repérage de la progression des combattants algériens, en guettant le moindre bruit émis par eux. Tandis que la nuit, tant souhaitée pour recouvrir de son voile le champ de bataille où évoluent Saïd et ses compagnons, ne vient pas aussi vite qu'espérée par l'ingénieur devenu maquisard, et dont la vie sera fauchée au crépuscule. Ainsi, l'incipit de *La dernière impression* s'ouvre dans le silence de la nuit et la clausule du récit se referme sur la mort de Saïd au seuil de la nuit.

Il n'en n'est pas de même pour Khaled qui s'enfonce, de plus en plus, dans la nuit noire, de telle sorte qu'il n'a plus de prise sur sa vie ; il sent au fond de lui une fêlure, une déchirure qui l'éloigne des autres et de lui-même et l'entraîne vers la mort et le silence : « Khaled ben Tobal n'appartient plus tout à fait au présent. […] Quelque chose s'est cassée. Il va droit vers la mort. […] La solitude est son royaume et le silence peu à peu deviendra son empire. » (p. 37) Exilé du temps, il est dans le temps de l'absence de temps, il est dans un exil temporel qui le défait du présent, le sépare des autres et de lui-même, l'enfonce dans l'empire du silence et dans la nuit noire.

Celle-ci prend forme humaine au moyen de la figure de la personnification pour représenter symboliquement la faucheuse, allégorie de la mort qui l'attend : « La nuit est froide comme un regard d'aveugle. La nuit n'ose pas regarder en face, puisqu'elle ferme les yeux. » (p. 120) Khaled entre dans le règne de « l'*autre* nuit[10] » par le passage de la mort parce que toute sa vie s'écroule sous l'effet de l'absurde (la trahison de sa femme), il ne peut se révolter que par l'absurde, c'est-à-dire le suicide. L'absurde répond à l'absurde, nous dit le narrateur, la nuit aveugle, aveuglante ne peut sauver Khaled, elle l'enfonce, au contraire, dans son exil, dans le silence de « l'*autre* nuit ».

« L'auteur » préoccupé par son art et par l'avenir de son œuvre refuse finalement de la publier car il ne peut se résoudre à vivre avec l'idée de la vendre comme n'importe quel objet, n'importe quelle marchandise exposée en vitrine,

[10] « Celui qui pressent l'approche de l'*autre* nuit, pressent qu'il s'approche du cœur de la nuit, de cette nuit essentielle qu'il recherche. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 222

comme « une gazelle empaillée » qui « regardait la nuit, très étonnée qu'elle fut si noire. » (p.113) En fait, « l'auteur » sait bien, qu'en tant que poète, son œuvre n'est jamais achevée et qu'il doit retourner vers elle, vers cette recherche de « l'interminable, de l'incessant[11] » que réclame toute œuvre d'art pour retrouver un lieu d'entente avec lui-même :

> […] à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi. C'est qu'il éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit[12].

Cette citation met en évidence le rapport singulier qu'entretient l'écrivain avec son œuvre, un rapport absolu et entier qui réclame l'effacement de l'artiste au profit de la recherche artistique et littéraire, et ce, au moment même où il cherche à se retrouver, à se rattacher à une part de lui-même « dont il se sent libre, dont l'œuvre a contribué à le rendre libre[13]. ». Refusant de rester dans la nuit noire de l'exil, c'est-à-dire dans le désœuvrement du dehors et dans l'absence de soi-même, « l'auteur » reprend son œuvre et se la réapproprie pour pouvoir reconstruire son être et retourner au lieu de l'entente, lieu du silence.

II-1-2- Le silence parle

Le silence possède dans l'œuvre de Malek Haddad plusieurs occurrences et variations sémantiques. Il peut être condamnable comme le souligne le narrateur de *Je t'offrirai une gazelle* : « S'il eût été plus efficace de faire quelque chose, il eût été plus vain de se taire. » (p. 34) Il peut, au contraire, être nécessaire quand les mots ne peuvent rien faire pour changer une situation qui réclame l'action. Ainsi, le narrateur du même texte juge sévèrement les écrivains qui continuent à écrire des histoires pour ne rien dire, pour se donner l'impression d'exister et d'être importants :

> Les écrivains qui n'ont plus rien à dire inventent des histoires ou font de la pêche sous-marine dans les profondeurs blasés de leur habileté. Ils n'ont plus rien à dire parce qu'ils n'ont pas compris la nécessité du silence. Ce silence qui permet le regard sur autrui. Ils existent trop. Leur nombril les encombre. (p. 33)

[11] Idem, p. 20
[12] Ibid., p. 24
[13] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire,* p. 59

Selon le narrateur, il est donc nécessaire de se taire quand les mots deviennent bavards pour dire si peu de choses, quand les mots tournent en rond autour d'un « je » égocentrique qui se prend pour le « nombril » du monde. Dans ces cas là, nous dit le narrateur, « il vaut mieux se taire » (p .178). Mais se taire ne signifie pas se résigner et cesser d'agir, au contraire, certains silences ont un impact plus grand que les paroles car ils peuvent changer les choses et modifier la pensée des autres uniquement par leur présence.

La nécessité du silence, selon le narrateur de *La dernière Impression* est imposée par l'urgence d'une situation historique qui exige l'action et l'engagement militant au détriment de la parole jugée trop faible pour pouvoir suivre et pourquoi pas renverser le cours de l'Histoire. Le narrateur considère le silence lui-même comme une forme d'engagement et un refus de cautionner un système injuste : « certains hommes se taisent et quand ils se taisent ils continuent de parler ». Cette réflexion du narrateur rejoignant celle de Blanchot : « Et se taire, c'est encore parler[14] », suggère l'idée que le recours au silence par certains hommes est dicté par des circonstances exceptionnelles qui l'exigent, mais cette réaction ultime ne signifie pas renoncement et résignation, mais bel et bien secrète résistance et forte résilience.

Le silence dès lors, n'est que le langage naturel possible qui lie les lieux aux êtres, les êtres aux objets et au monde et les êtres à d'autres êtres. Dans ce dernier cas, le silence parle ; en d'autres termes, l'absence de paroles ou même de bruit ne signifie pas forcément absence de sens. À titre d'exemple, dans *Je t'offrirai une gazelle*, Monique est bouleversée quand elle voit l'attention et la douceur de Khaled venu border sa fille, aucune parole n'est proférée par Monique, seuls ses yeux sont « vertigineux de silences qui parlent » (p. 99) de la même façon que le narrateur de *L'élève et la leçon* affirme désespérément : « Le plus terrible, c'est que je te parle, Fadila, que je te réponds. Ah ! Si tu savais lire entre les lignes de mes silences… » (p. 63) Même l'amour éprouvé à l'égard de Germaine est exprimé par ce personnage non pas avec des mots mais avec des silences et des regards expressifs : « Je lui ai parlé avec chacun de mes silences, chacun de mes regards. » (p. 98)

Et lorsque Salah va présenter ses condoléances à la veuve de son ami, il exprime sa douleur et sa compassion sans prononcer aucun mot : « […] avant d'aller dire, par mon silence, à Mme Coste, que j'avais mal. » (p. 120), comme si le silence

[14] Maurice Blanchot, *L'écriture du* désastre, Paris, Gallimard, 1980, p. 23

lui-même était langage. La parole est ainsi toujours mise à l'index. Elle est de trop, inadéquate, insignifiante, impuissante et infidèle à la pensée.

C'est peut-être la raison pour laquelle le récit de *L'élève et la leçon* s'élabore autour de l'absence de parole et baigne dans une atmosphère de silence théâtralisé, autrement dit, Malek Haddad emploie des techniques didascaliques, pour meubler le silence de Salah, en remplaçant la parole absente par des signes empruntés au langage non verbal. À titre d'exemple, lorsqu'une réaction de Salah est sollicitée expressément par sa fille, il lui répond au moyen du langage gestuel - la chirologie est l'art de s'exprimer avec les mains- : « Je fais un geste de main […] Mais je n'ai rien dit, je n'ai rien prononcé. » (p. 14) Il recourt parfois au langage du corps (langage kinésique) : « Je fais non de la tête » (p. 27), « Et je hoche la tête pour dire : oui. » (p. 65) D'autres fois, la communication s'établit à travers le langage visuel : « Je croise les bras et je regarde ma fille. […] Je dois être insolent. Ses yeux me condamnent. » (p. 45-46)

De cette façon, le silence de Salah, aussi tenace soit-il, n'en est pas moins expressif car malgré l'absence de parole, il a un impact et une influence directs sur l'autre (le locuteur) qui réagit en conséquence, affecté par cette aphasie : « Quand j'ai hoché la tête tout à l'heure pour lui signifier que je me refusais « à faire partir » cet enfant elle a pâli. » (p. 27) De fait, le mutisme de Salah n'est pas synonyme de rupture de communication et de contact dialogique, mais bel et bien de refus à l'égard de la parole. Le personnage ne refuse pas d'écouter Fadila, il refuse de lui répondre avec des mots qui pourraient être « très lourds » et entraîner des conséquences dramatiques. En revanche le silence est, pour lui, un moyen d'éviter la confusion et le malentendu que pourrait générer « le dialogue impossible du duel. » (p. 48)

Pourtant le silence lui-même devient l'expression du malaise qui s'installe entre les personnages fatigués par cette longue nuit : « Il y a un moment, malgré tout, le silence nous rapprochait. Maintenant il nous sépare, il nous éloigne, il nous situe aux antipodes. » (p. 68) Les deux protagonistes se sentent envahis par un silence qui varie et se transforme au rythme de l'évolution de leurs propres émotions, car si au début Fadila exprimait son malheur face au silence conciliant et ému de son père, au fil du récit, il devient cruel, selon le narrateur-personnage, comme les propres mots de Fadila qui ne trouvent pas d'écho dans l'abîme silencieux de son père :

> Tout à l'heure le silence parlait pour ne rien dire. Maintenant le silence est aussi éloquent que celui qui précède un verdict, un diagnostic fatal. Tout à l'heure, en fin de compte, le silence était malheureux. Maintenant il est cruel. Maintenant il est durement humain. (p. 69)

Nous voyons, à travers cette illustration, que le silence a différentes variations sémantiques dans le texte haddadien, suivant la fluctuation de l'état d'âme des personnages et le renversement des situations, d'un état de stabilité et d'équilibre à un état dysphorique et dégradé.

C'est en cela que le silence parle, dans la mesure où l'absence de mots et de paroles n'est en rien l'expression d'une absence de pensée, mais au contraire, l'aménagement du lieu de son déploiement. Car s'il est vrai que Salah ne s'exprime pas, il n'en demeure pas moins qu'il reste à l'écoute de sa fille, qu'il observe tous ses gestes et perçoit toutes les manifestations de son trouble, ce qui l'amène lui-même à une pensée réceptive et évolutive au fur et à mesure que change l'humeur de sa fille. Ceci nous amène à convoquer Heidegger quand il affirme que la pensée se déploie par la perception visuelle et auditive : « La pensée doit saisir du regard ce qui s'entend[15] » Autrement dit poursuit le philosophe : « Penser, c'est entendre et voir.[16] »

Donc selon Heidegger, la pensée se déploie à partir de la perception de la réalité au moyen des sens auditif et oculaire, mais, poursuit-il, il ne faut pas considérer cette perception au sens propre mais au sens figuré et métaphorique :

> Si penser veut dire entendre et voir, ce ne peut être que dans un sens figuré. […] C'est donc seulement en un sens métaphorique, figuré, que la pensée peut être appelée une ouïe et une saisie par l'ouïe, une vue et une saisie par la vue[17].

Cette idée qu'une pensée naît de la perception visuelle et auditive sur un double plan à la fois sensible et non-sensible, c'est-à-dire métaphysique, semble correspondre à la scénographie du silence mise en place dans *L'élève et la leçon*, car tout est orienté vers le versant invisible du silence, celui qui n'est pas à la portée de l'entendement de Fadila, celui qui dissimule et masque la pensée de Salah, une pensée en gestation, en mouvement qui précède l'acheminement de sa parole.

---

[15] Martin Heidegger, *Le principe de raison*, Pfullingen, 1957, éd. consultée, Paris, Gallimard, 1962, p. 123
[16] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 23
[17] Idem.

Aussi bien, le silence adopté par Salah tout au long du récit ne signifie-t-il pas rupture totale avec Fadila et tout ce qui l'entoure, car Salah ne se replie pas sur lui-même de façon absolue, mais reste attentif et réceptif au discours de l'autre. Sa pensée se déploie tout en restant en étroite relation avec le dehors, elle est sinueuse, rythmée par les ondulations de la voix de Fadila, à l'écoute de ses paroles et de ses confidences, observant les moindres détails de sa tenue vestimentaire, de son comportement. Le silence affecté n'est donc pas désintérêt ou désinvolture de sa part, mais recueillement et repli pour préserver le cheminement d'une pensée.

C'est ce qui ressort d'un souvenir raconté par Salah au sujet de sa visite habituelle d'un lac qu'il aimait aller contempler, cherchant un moment de calme et de sérénité dans un lieu naturel. Or, il ne trouvait pas dans ces lieux un silence apaisant mais, bien au contraire, le vide :

> Le silence lui-même est mort. Grandiose. Mais ce silence n'est plus la paix. Je ne m'explique pas pourquoi je reviens toujours de mes visites au barrage avec un sentiment d'angoisse et d'insécurité. Un jour je descendis jusqu'au bord du lac. Et là tout à coup, je compris. L'eau ne bruissait pas vraiment. L'eau et le silence ne se manifestaient pas, ne chantaient pas. [...] C'est un lac artificiel, c'est le regard de verre dans les yeux de faïence des aveugles. Rien ne me proclame la gloire de Dieu. (p.58-59)

Une nouvelle fois, nous observons la stratégie discursive haddadienne qui ancre la thématique du silence dans toutes les situations narratives et discursives. La description d'un barrage n'échappe pas à cette logique d'emprise, de domination du silence en toute circonstance. Ce lac artificiel est prétexte à la description métaphorique, l'eau calme et silencieuse ne renvoie plus à une nature paisible et harmonieuse ; la main de l'homme est intervenue pour détourner l'ordre naturel des choses. Aussi, le calme apparent, est-il factice ; la musique de la nature cède la place à un silence mort, l'harmonie à une platitude terne.

Si le silence du lac est perçu comme un silence mort, c'est dans la mesure où il n'est ni un appel à la rêverie ni un moteur déclencheur de l'imaginaire ; tout à l'inverse, il n'inspire qu'un sentiment de vide, d'absence et d'anxiété qui influence directement la pensée de Salah, celui-ci étant troublé par ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le silence du lac est considéré comme un silence artificiel, comme l'est le lac, où rien n'inspire la vie, l'harmonie des éléments ou la communion entre l'ordre naturel et les êtres vivants. Dès lors, le silence devient tourmente, il perturbe le

personnage qui n'y voit plus un silence de quiétude et d'accalmie, mais une obscurité qui plonge la pensée dans un mouvement d'agitation et d'angoisse.

« L'eau et le silence ne se manifestaient pas, ne chantaient pas. » Cette phrase montre la connivence et l'association du silence avec un des quatre éléments de la nature qui est l'eau. En effet, ce sont deux choses distinctes – l'une est sensible, physique (l'élément minéral), l'autre non-sensible, métaphysique (le silence) –, convoquées, ici, pour dévoiler le lien homogène entre la matière minérale et le silence, habituellement alliés pour exprimer la célébration de la vie et l'animation de la nature, mais qui se rejoignent dans cet extrait, pour exprimer la désolation et l'extinction des lieux. D'où le sentiment de répulsion du personnage à l'égard du spectacle offert par ce lac artificiel, lieu sans vie, sans animation et sans beauté qui devient synonyme de lieu neutre où s'efface toute célébration de vie et où s'abolit toute communion, toute symbiose entre les choses, les êtres vivants et le monde.

Nous comprenons à partir des exemples que nous venons de voir que le silence n'est pas considéré comme l'expression d'une absence de pensée, mais au contraire, comme le lieu naturel de celle-ci, c'est-à-dire le lieu de son émergence, de son déroulement et de l'acheminement de la parole.

En ce sens, le silence verbal de Salah manifesté devant sa fille n'est peut-être que l'expression d'un malaise à l'égard des mots usuels, usités, ressassés par tout le monde car il ne cherche pas à rompre la communication avec Fadila, bien au contraire, il maintient le contact dialogique non pas à travers la parole mais à travers l'expression gestuelle et corporelle.

Le narrateur-personnage semble se méfier des mots, susceptibles de soulever des malentendus, susciter la haine ou la honte, la révolte et l'indignation. Les mots restent à l'état méditatif chez ce personnage ; ils ne franchissent pas le seuil de la pensée pour devenir actes de paroles.

Le silence n'est donc pas dans ce récit le signe de la dissolution ontologique, mais celui de la réappropriation d'une pensée désaliénée qui cherche son devenir, en se penchant sur son antériorité et en reprenant attache avec le présent. Le meilleur exemple pour illustrer ce propos est une figure métaphorique : c'est celle de la page blanche sur le cahier de Fadila.

Salah profite d'un moment d'assoupissement de sa fille, pour fouiller dans son cartable d'étudiante et y découvre son cahier d'écolière qu'il feuillette et se met à

lire. Pour lui, c'est un choc émotionnel immense de découvrir, peut-être, pour la première fois le passé oublié et l'enfance méconnue de sa propre fille. Car au fil des pages, il prend connaissance des leçons d'Histoire contenues dans ce cahier puis il tombe sur une page vide, une page au silence éloquent : « Enfin dans le cahier, une page blanche, une page blanche comme la nuit. » (p. 116)

L'isotopie du silence, dans *L'élève et la leçon*, nous le voyons une fois de plus avec cette illustration, est associée au thème nocturne et au thème de la guerre, au moyen de l'oxymore « blanche comme la nuit ». Cette figure du discours permet d'opposer la blancheur de la page, à la blancheur (au sens métaphorique) de la nuit, c'est-à-dire une nuit sans fin pour tous les Algériens, meurtris par la guerre ou exilés perdus dans l'abîme colonial.

En effet, Salah découvre en feuilletant le cahier de sa fille, que l'Histoire enseignée à celle-ci (et donc à tous les enfants algériens scolarisés dans l'école française) est une Histoire falsifiée par le discours colonial, dominée par des mensonges et des contre-vérités. Mais plus que cela, il est choqué de découvrir au milieu de son cahier, une page blanche qui le plonge dans un tourbillon de culpabilité, dans un « souvenir sans repos[18] » car il se rend compte du mal qu'il a fait à sa femme et à sa fille, le jour où il les a abandonnées :

> Ce jour-là, j'avais quitté Sââdia, j'avais quitté Fadila, j'avais quitté le village, j'avais quitté les cigognes que je connais, les lampes à acétylène que je connais, les escargots que je connais. Ce jour-là, j'avais voulu quitter Germaine, j'avais voulu quitté mon passé. (p. 116)

Le narrateur explique que si la page du cahier de Fadila est restée vide, c'est parce qu'elle s'est absentée ce jour-là de l'école, et relie cet événement à son départ définitif de son pays et à son propre exil. Mais la représentation symbolique est, à notre sens, bien plus profonde, car elle renvoie à une double absence et à un double silence, tout d'abord, absence et silence d'un père qui se retire de la vie des siens, qui s'éloigne d'un amour perdu et d'un pays en guerre, au lendemain des événements de mai 1945. Ensuite, la page blanche renvoie à l'absence de signes et au silence de l'Histoire relatif à l'épisode du débarquement français sur les côtes algériennes.

La page blanche marque ainsi l'effacement de toute temporalité, depuis cette rupture avec le temps historique (5 juillet 1830), dans la mesure où, pour le narrateur

[18] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 214

de chaque ouvrage de Malek Haddad, le temps présent n'existe pas, ou du moins n'a aucune valeur à ses yeux ; seuls comptent le passé précédant cette date fatidique et l'avenir prometteur de liberté. Ce chaînon manquant signale la rupture avec le temps historique et l'entrée de l'Algérie dans une dimension atemporelle car elle va perdre, peu à peu, les fondements de son état séculaire.

C'est pourquoi, la symbolique de la page blanche fonctionne comme une sorte de face-à-face de Salah avec lui-même, avec l'Histoire de son pays et la tragédie de sa fille. Salah devient l'élève face à la leçon (manquée) de Fadila. La page blanche signifie tous les silences et toutes les absences de tous ceux qui n'ont fait que subir l'Histoire.

Cette page blanche, sur laquelle sont inscrites l'absence de signes et l'absence du père, nous fait penser à la page évoquée dans *La dernière impression* lorsque le narrateur insiste sur la nécessité du changement, entrevu avec la métaphore de la page tournée : « Il faut tourner la page » (p. 136), « Quand on tourne la page, c'est pour écrire sur la suivante. » (p. 139)

Ainsi cette page blanche qui renvoie à un passé malheureux et tragique doit être tournée. Ce « trou » dans la mémoire aussi bien individuelle que collective et historique, marque la fin de la nuit pour Salah qui découvre avec stupeur cette page et la reçoit comme une gifle. C'est la raison pour laquelle, il saisit très bien, dès cet instant, ce qui lui reste à faire et agit pour faire en sorte que le silence ne soit plus jamais une honte ou une forme de démission, mais l'expression d'une pensée en chemin vers le déploiement de la parole et sa mise en pratique par les actes qui l'accompagnent. D'où le sursaut de Salah, à la fin du récit, où il prend la parole, dans la clausule, pour encourager Omar à le suivre, et aller à la rencontre de Fadila, signifiant ainsi qu'il a définitivement tourné la page pour en ouvrir une nouvelle, pour l'avènement du sens et de la parole parlante.

L'isotopie du silence se constitue ainsi dans les œuvres de Malek Haddad autour de thématiques constantes et récurrentes : la guerre, l'exil, la nuit, mais pas seulement, comme nous le verrons, dans la section suivante, où sera étudiée la conception de Malek Haddad à l'égard du langage et de la question poétique.

II- 2- Le langage en question

Cette partie de notre étude portera essentiellement sur la question du langage et son traitement dans l'œuvre haddadienne, car nous avons remarqué l'importance et

l'omniprésence de cette problématique dans l'ensemble des œuvres de Malek Haddad. Il est, en effet, patent de constater que l'écriture de ce dernier s'interroge constamment sur le rôle, sur l'usage et sur l'essence même du langage ; sur ses enjeux aussi dans un monde de plus en plus envahi par la modernité, dévasté par les guerres, « déboisé » selon un des personnages, autrement dit, de plus en plus déshumanisé, comme nous le verrons dans la présente étude.

Nous essaierons de traiter cette question en partant de la réflexion de Malek Haddad portant sur la notion de « drame du langage », telle qu'elle a été traitée dans son essai *Les zéros tournent en rond*, nous tenterons de voir comment et à quelles fins elle est exploitée dans ses textes ? Puis nous verrons ce qu'il propose comme alternative à ce problème d'un langage déficient, inefficace et inapproprié pour dire l'être humain.

II-2-1- L'exil de la langue (ou le drame du langage)

Malek Haddad a, en effet, longuement évoqué sa perception du langage notamment, à travers, son essai *Les zéros tournent en rond*, dans lequel il analyse les causes historiques à l'origine de ce qu'il appelle le « drame du langage » ou « une carence de langue » dont souffrirait, selon lui, toute sa génération. De son point de vue, l'être algérien ayant été soumis à une entreprise de dépersonnalisation par le système colonial, a perdu ce qui forme le ciment d'une identité : la capacité de s'exprimer dans sa langue maternelle. Cette question l'a beaucoup affecté, dans la mesure où lui-même n'a produit toute son œuvre artistique (recueils de poésie, romans, essai) qu'en langue française, d'où son sentiment de malaise linguistique qu'il formulait ainsi : « La langue française est mon exil[19]. »

Malek Haddad inaugure son essai par une proposition assertive (et conclusive) aux accents pathétiques : « Je suis moins séparé de ma patrie par la Méditerranée que par la langue française[20].» Il est clair que, d'emblée, il inscrit son rapport à la langue française sur un plan antithétique exprimant la dualité qui s'installe en lui, du fait de ce rapport problématique à une langue dans laquelle il se sent exilé et séparé de sa patrie et des siens.

Une langue qu'il maîtrise parfaitement et qui fait de lui l'un des plus illustres poètes et romanciers algériens, mais aussi l'un de ceux qui en ont le plus souffert au

[19] Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, dans le recueil *Ecoute et je t'appelle,* Paris, François Maspero, 1961, p. 21

[20] Malek Haddad, idem., p. 9

point de se considérer « orphelin de lecteurs », en d'autres termes, il regrette de ne pas rencontrer parmi son fidèle public le visage du lecteur idéal,« le fellah », celui pour lequel il dit écrire mais qui ne pourra jamais lire ses livres parce qu'il est analphabète, victime de la politique du régime colonial :

> Et chaque fois, j'ai songé à ce lecteur idéal, à ce fellah aujourd'hui occupé à d'autre besogne, à ce fellah qui ne me lit pas et pour lequel j'écris, ce fellah d'amour, de colère et de démesure que la nuit coloniale frappa de la plus atroce des *cécités : l'analphabétisme*[21].

Malek Haddad entrevoit le rapport problématique de l'écrivain algérien d'origine arabo-berbère à la langue française, sous le prisme de la notion de « drame du langage », qu'il relie directement à l'impasse historique héritée du système colonial, dans la mesure où celui-ci a mis au point une politique bien réfléchie et systématiquement appliquée d'aliénation culturelle et de dépersonnalisation du peuple algérien.

Sa réflexion sur la situation de l'écrivain algérien d'expression française souligne toute l'ampleur du drame intellectuel vécu par Malek Haddad lui-même et, pense-t-il, par l'ensemble des écrivains de sa génération comme K. Yacine, M. Dib, M. Moussy, M. Ouary, M. Feraoun, Mammeri, Amrouche, Senac, Jules Roy, Roblès, R. Curel. Ces « nobles Représentants[22] » qu'il salue sont, selon lui, contraints de témoigner et de décrire la réalité algérienne, non pas pour le public de leur pays qui ne peut les lire, compte tenu du taux d'analphabétisme élevé, mais à un lectorat français qui ne les connaît pas. Pourtant, il nous semble que de cette situation paradoxale, est née une littérature algérienne consciente de ses responsabilités morales et intellectuelles, et pleinement engagée dans le combat pour la liberté.

Toutefois, Malek Haddad retient l'idée que ces écrivains, au même titre que lui, d'ailleurs, restent « orphelins de lecteurs », c'est-à-dire qu'il leur manque le lecteur algérien, pour lequel ils demeurent inaccessibles. Car ce que dénonce Malek Haddad, c'est cette destruction systématique de l'identité algérienne par l'entreprise coloniale visant à la dépersonnalisation et à l'exclusion sociale pour mieux dominer et imposer sa suprématie : « Le colonisé s'est vu spolié de son patrimoine culturel comme il s'est vu privé de ses terres. On l'a exproprié de ses biens, qu'ils soient

[21] Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, *op. cit.*, p. 13
[22] Idem, p. 9

fonciers ou culturels[23].» La politique coloniale s'est ainsi appuyée sur la tentative d'éradication de la langue arabe du système scolaire algérien afin de mieux asseoir la langue française et de marginaliser la langue maternelle de millions d'Algériens : « Notre langue maternelle était en exil dans son propre pays[24]. »

Ainsi, selon lui, cette politique coloniale aliénante a conduit à une situation paradoxale où une jeune élite algérienne va se distinguer par sa maîtrise de la langue du colonisateur, et faire de cet atout un instrument de résistance face à sa tentative d'assimilation et d'assujettissement : « Le paradoxe éclate à son paroxysme : la langue du colonisateur est devenue pour le colonisé un moyen efficace de libération[25]. »

Malek Haddad admet que la langue française devient un moyen d'émancipation et de lutte pour la liberté, tout en déplorant sa nostalgie d'une langue maternelle devenue exilée dans son espace naturel. Cette situation inconfortable le conduira à adopter une stratégie d'écriture dominée par deux pôles : d'une part, l'engagement politique, à travers, notamment, le choix du contexte historique contemporain qui sert de cadre à l'ensemble de son œuvre et de prétexte au discours idéologique, d'autre part, l'engagement esthétique, à travers le choix d'une écriture moderne qui ne s'embarrasse ni des lois du genre ni du respect du réel.

Beaucoup de critiques et d'universitaires lui ont d'ailleurs reproché le choix de héros non représentatifs de la réalité algérienne ; d'autres, n'ont entrevu l'œuvre de Malek Haddad et de celle d'autres écrivains maghrébins d'expression française, que sous le point de vue du « déchirement » assimilé à l'aliénation culturelle.

L'universitaire Doris Fetscher[26], s'opposant à cette théorie du déchirement, démontre, à partir de l'analyse de certains récits de Malek Haddad qu'il serait plus pertinent de les lire autrement, au moyen de l'intertextualité qu'elle trouve plus enrichissante sur le plan sémantique. Elle soutient l'idée que la connaissance de la culture et de la littérature française, permet notamment à Malek Haddad, d'exploiter dans ses textes des figures et des récits connus – « La cigale et la fourmi », « La chèvre de Monsieur Seguin »- en les intégrant à son propre projet d'écriture, ce qui

[23] Malek Haddad, op. cit., p. 14
[24] Idem, p. 16
[25] Ibidem, p. 18
[26] Doris Fetscher, « Contre une théorie du déchirement : l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad » dans *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, Würzburg, Königshausen&Neumann, 1995.

permet le contact des cultures ou ce qu'elle appelle « le dialogue des écritures », seul moyen possible de transcender les blessures historiques et d'entrevoir de nouvelles approches du texte littéraire maghrébin.

Avant de développer cette idée, elle commence par citer quelques exemples de ceux qui ont défendu la thèse du déchirement et ont contribué à son introduction dans les analyses littéraires post-indépendantes des textes maghrébins à l'instar de Charles Bonn qui pense que :

> Le tragique de Malek Haddad est bien celui de son acculturation d'intellectuel colonisé […] Son œuvre est d'abord l'expression de la mauvaise conscience de l'écrivain qui se sait inutile à la révolution de son pays. Il est aussi celle du déchirement de personnages dépassés par l'Histoire, parce qu'ils en sont les victimes du fait de leur culture française [27].

Doris Fetscher convoque également Jacqueline Arnaud, qui semble remettre en doute les capacités linguistiques de Malek Haddad, pour expliquer le déchirement de celui-ci, du fait de l'échec de son assimilation culturelle:

> Avec Malek Haddad le sentiment d'exil dans la langue française aboutit à un usage quasi pathologique du langage. […] Ce qui frappe le plus, c'est qu'Haddad semble tourner en rond dans la langue française, jamais vraiment appropriée, jamais tout à fait adéquate[28].

Par ailleurs, il nous semble opportun de citer un écrivain et critique marocain, en l'occurrence, Abdelkebir Khatibi qui conforte lui aussi la thèse du déchirement et pense que cette question figure comme l'un des thèmes communs aux écrivains algériens d'expression française :

> Les poètes algériens ont entrevu les contradictions de cette situation en faisant de leur acculturation linguistique un thème du déchirement : exil dans la langue française et exil dans la culture nationale. […] Déchirement, perte de son identité, déculturation, tels sont les thèmes auxquels se réfèrent volontiers les écrivains d'expression française quand ils analysent leur propre situation[29].

Ces différents exemples, montrent que la théorie du déchirement aboutissant à la conclusion de la « mauvaise conscience » de l'écrivain maghrébin d'expression

[27] Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p.12
[28] Jacqueline Arnaud, *La littérature algérienne de langue française*, Paris, Publisud, 1986, p. 110
[29] Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Paris, Maspéro, 1968, réed. Société Marocaine des Editeurs Réunis, Rabat, 1979, p. 39

française, sera dominante dans les essais critiques et universitaires, au lendemain de l'indépendance des pays maghrébins.

Doris Fetscher, quant à elle, réfute cette thèse et démontre, en s'appuyant sur les récits de Malek Haddad, qu'au lieu de parler de déchirement, il serait plus juste de percevoir l'intertextualité, formulée par l'expression « dialogue des écritures », qui relierait l'œuvre haddadienne, nourrie de son contexte culturel d'origine (arabo-berbère) à l'univers culturel français ; et plutôt que d'invoquer l'aliénation culturelle comme seul critère d'analyse, il serait plus approprié de percevoir une rencontre, certes, faite dans la douleur, mais permettant d'appréhender le réel avec un regard non plus univoque mais plurivoque. Elle conclut sa réflexion en ces termes :

> Le dialogue des écritures – j'espère avoir pu montrer que l'œuvre romanesque de Malek Haddad consiste en une création littéraire qui se nourrit pleinement et consciemment des deux, voire trois contextes culturels dont dispose l'écrivain : la culture berbère, la culture arabe et la culture française. « Contre une théorie du déchirement » signifie donc : il ne faut pas réduire l'auteur colonisé à sa situation paradoxale et faire d'elle une sorte de déficit, mais au contraire en reconnaître les possibilités fructueuses, le potentiel créatif[30].

Pour notre part, il ne nous semble pas approprié de voir dans le personnage problématique représenté dans l'œuvre haddadienne, uniquement l'image du remords culpabilisant ou de la « mauvaise conscience » qui pèserait sur leur créateur et encore moins du déchirement ; le narrateur du *Quai aux fleurs* n'affirme-t-il pas à propos de Khaled Ben Tobbal son appartenance identitaire inébranlable ? « Il était Algérien parce qu'il se savait Algérien » (p. 26) Bien au contraire, le discours idéologique, est, nous semble-t-il, suffisamment retentissant dans le récit haddadien, au point d'y accaparer une grande part, notamment, dans sa première œuvre de fiction *La dernière impression* qui aurait d'ailleurs subi, d'après Malek Haddad[31], une campagne de censure menée par le général Massu, dès l'été 1958, interdisant sa publication et sa vente.

---

[30] Doris Fetscher, *op. cit.*, p. 67

[31] « Lorsqu'on me communiqua durant l'été 1958 un procès-verbal signé du général Massu avisant mon éditeur et ses dépositaires en Algérie que le stock de mon roman *La Dernière Impression* avait été saisi et que sa diffusion était interdite comme « contenant des écrits considérés comme étant de nature à nuire au rétablissement de l'Ordre et à la Sauvegarde du territoire de l'Algérie », je n'en éprouvai aucune surprise et aucune indignation. C'était de juste guerre. » Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, *op. cit.*, p. 41-42

Mais, loin de nous l'idée de faire ressurgir d'anciennes polémiques qui ne servent aucunement la cause de la littérature algérienne, et de la littérature tout court, il nous paraît probable que ce dont a souffert Malek Haddad, ce n'est pas tant de son déchirement moral par rapport à la guerre d'Algérie, autant que par les séquelles de la colonisation qui se manifestent chez lui par sa nostalgie à l'égard d'une langue maternelle dont il se déclare « orphelin inconsolable » : « Personnellement mon cœur et mon stylo sont sollicités par une seule *nostalgie* : la langue qu'on parle dans ce que j'appelle avec une triste obstination : LA RUE DES ARABES[32]. »

Cet écrivain maintient l'idée que le fait d'utiliser la langue française comme langue d'expression ne diminue en rien son attachement à sa patrie et à son passé historique : « Même en nous exprimant en français, nous transportons le Rêve, la Colère et la Complainte sortis des siècles et des siècles de notre Histoire nationale[33]. »

Il considère qu'elle devient un moyen de résistance et de transgression de l'ordre colonial car la langue française devient le lieu de l'expression engagée contre l'arbitraire et l'injustice : « Je suis en exil dans la langue française. Mais des exils peuvent ne pas être inutiles et je remercie sincèrement cette langue de m'avoir permis de servir ou d'essayer de servir mon pays bien-aimé[34]. »

Quelques pages plus loin, il reconnaît l'usage transgressif de la langue française, dans la mesure où il la surcharge d'un sens qui lui est étranger : « Nous chargeons les mots d'un contenu et nous leur donnons un sens que l'expression française ne traduit pas totalement[35]. » Malek Haddad démontre ainsi que, loin d'user mécaniquement de la langue française, il emploie à l'instar de tout écrivain algérien francophone un mécanisme complexe de production du sens, en manipulant le signe grâce à une opération sémiotique. En d'autres termes, il utilise le signifiant français, le vide de son signifié connu et habituel et le remplit d'un autre signifié surgi d'une culture autre et associé à des valeurs différentes que celles véhiculées par la culture d'adoption. Il reconnaît toutefois que ce procédé ne peut traduire qu'approximativement une pensée récalcitrante par rapport à ce nouveau costume ou ce nouvel habillage de mots : « Il n'y a qu'une correspondance approximative entre

[32] Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, op. cit., p. 21-22
[33] Idem, p. 33
[34] Idem, p. 23
[35] Ibidem, p. 34

notre pensée d'Arabes et notre vocabulaire de Français. Voilà la raison majeure de ce manège désolé qui fait que LES ZEROS TOURNENT EN ROND[36].»

Malek Haddad estime, par ailleurs, que les écrivains arabo-berbères ont un rapport complexe à la langue française que n'ont pas les autres écrivains algériens d'origine européenne :

> Et ce qui différencie les écrivains arabo-berbères des autres écrivains algériens, c'est moins leurs préoccupations politiques plus anciennes et plus aiguës que leur nostalgie d'une langue maternelle dont nous avons été sevrés et dont nous sommes les orphelins inconsolables[37].

Nous voyons, à travers ces différentes citations de Malek Haddad, extraites de son essai *Les zéros tournent en rond*, l'ampleur de la complexité de ce qu'il appelle « le drame du langage » et le « grand écueil de l'Absurde[38] » dans lesquels il s'est retrouvé piégé en même temps que sa génération. Cette situation, incohérente pour lui, est le résultat de la politique injuste du système colonial : « Le paradoxe éclate à son paroxysme : la langue du colonisateur est devenue pour le colonisé un moyen efficace de libération[39]. »

Certains écrivains, à l'instar de M. Dib ou de Kateb Yacine, pour ne citer que ceux-là, se sont accommodés de l'usage de la langue française, considérant celle-ci comme « butin de guerre », selon la célèbre formule de Kateb et comme moyen de résistance. Tandis que Malek Haddad a beaucoup souffert de son « défaut de langue[40] » et n'a cessé d'en rappeler les causes historiques sans pour autant ressentir une « mauvaise conscience » ou se sentir inutile dans le combat libérateur : « Notre utilité est indiscutable. Nous resterons comme des leçons. Je crois surtout que nous sommes et serons des exemples typiques du gâchis et de l'aberration coloniale[41]. »

Conscient de sa responsabilité intellectuelle et morale, cet écrivain n'a cessé de clamer, par des moyens poétiques, son adhésion entière à l'action révolutionnaire dans ses textes littéraires. Pourtant, au-delà des convictions politiques et du discours fortement dominé par le jugement idéologique, nous croyons percevoir dans l'écriture de Malek Haddad une approche beaucoup plus poétique et littéraire, pour

[36] Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond*, op. cit., p. 34-35
[37] Idem, p. 32
[38] Ibidem, p. 39
[39] Ibid., p. 18
[40] Ibid., p. 23
[41] Ibid., p. 37

ne pas dire, osons le mot, philosophique, concernant la question du langage, qui dépasserait, à notre sens, la seule problématique historique. Pour être plus clair, il nous apparaît, à travers l'étude de ses œuvres de fiction, qu'il développe une réflexion sur le langage dépassant le cadre strictement idéologique dans lequel s'enferme son essai.

Malek Haddad prédit d'ailleurs lui-même au début de sa réflexion un avenir de paix et d'amour, où le silence des armes sera comblé par le chant et l'écriture poétiques : « Les fusils se tairont, les mots mobilisés deviendront sérénade et rossignols d'amour en permission de nuit. Les fusils se tairont mais les stylos ne se tairont pas[42]. »

Nous voyons, ici, ressurgir l'empreinte et la sensibilité poétiques de Malek Haddad qui ne peut entrevoir l'avenir que sous l'angle d'une métaphore littéraire, où les mots se fondront dans la coulée musicale d'une sérénade et dans le chant d'amour des rossignols. Est-ce à dire qu'il continue de nourrir l'espoir de continuer à écrire quand les fusils se tairont, quand le poète exilé reprendra le chemin du retour ? C'est ce que nous allons essayer de voir dans le point suivant.

II-2-2- L'indicible

Mais pourquoi Malek Haddad a-t-il tant de mal avec les mots ? Pourquoi tant de questionnements à l'égard du langage? De rejet parfois, de fascination à d'autres moments ? Et, la plupart du temps, de manipulation précise et prudente à la fois ? « L'aliénation culturelle », comme le soulignent souvent les critiques de la littérature maghrébine d'expression française, en serait-elle la seule explication? La dépossession de la langue maternelle ou l'exil de la langue, comme aime à les décrire Haddad lui-même, seraient-il la cause principale de tout cela ? Oui, nous semble-t-il, mais en partie seulement. Car selon notre modeste point de vue, si le drame du langage, tel que formulé par Haddad est lié pour une grande part à l'Histoire, il y aurait également une dimension beaucoup plus poétique qui expliquerait le rapport complexe de cet écrivain avec les mots. Ce lien se décline en deux variations possibles : celle de l'indicible en ce qui concerne l'aspect historique avec la thématique de la guerre, de l'exil et du déracinement, et celle de l'ineffable qui serait portée par la vision singulièrement poétique de Malek Haddad à l'égard du langage,

[42] Malek Haddad, *Op.cit.*, p. 10

et ce, quelle que soit la langue utilisée, lorsqu'il essaie de décrire l'amour, la beauté, la vie.

Nous allons tenter de voir, tout d'abord, pourquoi l'indicible est si présent dans le récit haddadien. Pourquoi souvent les personnages se retirent derrière le silence face à certaines situations, n'osant pas nommer les sentiments qui les submergent, les choses qui les entourent ou le spectacle du monde qui se défait devant leurs yeux ?

II-2-2-1 Le malheur est un non sens

Dans les textes de Malek Haddad, le personnage principal est toujours confronté à la difficulté du langage, à exprimer l'être du dedans et donc, à rester au dehors de soi, à tourner en rond autour de la vacance de soi, ce qui ne permet ni de se connaître, ni de se dire et encore moins de dire soi à l'autre. Le personnage haddadien reste à la lisière du langage, piégé entre l'envie de parler, de dire et d'ouvrir son cœur aux autres, et l'impossibilité de le faire avec le sentiment d'atrophie et d'« infirmité » par rapport au langage.

Nous avons remarqué, en effet, que le silence mis en récit, mis en mots dans le texte haddadien traduit bien souvent l'état défait de l'être, conscient de son destin d'être colonisé, d'où l'indicible sentiment de solitude et de malheur historique souvent exprimé en termes de non-sens. En fait, celui-ci devient le motif constitutif du récit haddadien ; il est représenté par toutes les situations engendrées par la guerre, par ses effets directs sur l'être et sur son rapport au monde. D'où cette image dominante de personnages qui « tournent en rond » non pas autour d'un point central, mais autour du vide et du néant caractérisant leur vie où manque le sens.

L'être haddadien semble plongé dans une nuit noire qu'aucun langage ne peut décrire, aucune parole atténuer et aucun mot dire : cette nuit noire est la métaphore de la colonisation et de sa conséquence la guerre qui conduit à la mort, état dans lequel semble se débattre le personnage de Malek Haddad. Jankélévitch considère, à cet égard, que l'indicible « glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique[43] », c'est-à-dire que l'effet d'horreur et de révulsion face à l'innommable et à l'indescriptible peut entraîner le gel de la parole et l'état de décomposition de

[43] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Armand Colin, 1961, éd. consultée, Paris, Seuil, 1983, p. 86

l'être. Pour ce philosophe, l'indicible est, en fait, la seule expression de l'être face à l'expérience néantisante de la mort :

> C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible, parce qu'elle est ténèbre impénétrable et désespérant non-être, et parce qu'un mur infranchissable nous barre de son mystère : est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours[44].

V. Jankélévitch rapproche ainsi l'indicible de l'état de mort que personne ne peut décrire ou formuler avec des mots, d'où la claustration et le retrait de la parole et la persistance du sentiment de non-être, c'est-à-dire de vacuité et d'abolition de l'être. L'être haddadien ayant perdu tout intérêt pour la vie, pour sa non-vie, est de ce fait, comme englouti dans les ténèbres de sa lassitude et de sa prostration, au point de devenir aphasique et de chercher à se recueillir dans le silence de la mort pour retrouver un être apaisé et délivré de la douleur, comme le suggère Heidegger : « Dans la mort se recueille la plus haute retraite de l'être[45]. »

L'idée de la mort est omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre haddadienne : le suicide de certains personnages principaux (Khaled Ben Tobal, Yaminata, Moulay), la mort tragique de la gazelle, de Saïd, la description de l'agonie et de la mort du Dr Coste, ami de Salah, et enfin la scène dramatique de la mort accidentelle d'un pigeon, à laquelle assiste « l'auteur » qui en sera profondément affecté.

La mort devient ainsi l'expression du silence absolu, le silence de l'autre nuit dans laquelle pénètre le personnage haddadien. À titre d'exemple, dans *Le Quai aux Fleurs ne répond* plus, Khaled Ben Tobal, nous dit le narrateur « va droit vers la mort. À d'autres la parole, à d'autres les lendemains ! 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. » (p. 37)

Nous remarquons, dans cet extrait, l'emprise du sentiment de dissolution et d'anéantissement de l'être, symbolisée par l'idée de la mort vers laquelle il se dirige et qui l'éloigne des « autres ». Khaled n'ayant plus de rêves, plus d'espoir pour lui-même, se sent attiré par la nuit absolue de la mort, elle-même soumise au règne de la solitude et du silence. L'être soumis aux épreuves les plus anéantissantes ne peut plus, en effet, convertir sa douleur en expression verbale et se soumet à l'impérieuse

[44] Vladimir Jankélévitch, o*p. cit.*, p. 86
[45] Martin Heidegger, *Acheminement vers le parole*, *op. cit.*, p. 25

exigence de la mutité. Cela nous rappelle, la réflexion de Heidegger sur l'homme qui se tait parce qu'il est hébété, envahi par la peur ou choqué par des événements extérieurs l'agressant au plus profond de son être :

> L'étonnement ou la frayeur assaillant l'être humain, la parole lui fait défaut. Alors il n'est plus qu'étonnement ; il est atteint. Il ne parle plus : il fait silence[46].

L'attitude du personnage du *Quai aux Fleurs ne répond plus* qui se refuse à parler tant sa douleur est profondément ancrée dans son être, pourrait s'expliquer par toutes les expériences malheureuses qui ont jalonné le parcours de sa vie, celles notamment liées au contexte historique de la guerre. Les différentes manifestations de la blessure morale ressentie par Khaled sont peut-être les conséquences du déracinement, qui, au même titre que l'exil figure comme un thème majeur de l'expression de cette mort lente, de cette dissolution de l'être haddadien :

> Chaque jour les verra s'éloigner des sourires, ces plantes transplantées. Chaque jour est plus long, chaque jour est plus morne. Chaque jour est plus dramatique.
> Un tel est mort, un tel est torturé, un tel a disparu, un tel est arrêté, un tel est mort, un tel est torturé, un tel a disparu, un tel est arrêté… (p. 40)

La répétition des mêmes formules, des mêmes mots qui « tournent en rond » dans la tête de Khaled, autour non pas d'un centre mais autour d'un point vide, d'un manque et d'une absence de sens, soulignent l'idée obsessionnelle qui mine le personnage au-dedans, qui ne peut ôter de son esprit l'image de ses proches, amis ou simples anonymes subissant au quotidien la guerre avec ce qu'elle engendre comme arrestations, torture, disparition ou mort. Le narrateur nous introduit, au moyen du discours indirect libre, dans la pensée préoccupée de Khaled qui voudrait bien vivre comme tout le monde, sans se tourmenter pour le sort des siens restés au pays natal,

> […] sans l'obsession qui vous tient compagnie mais qui vous coupe l'appétit lorsqu'elle vous répète qu'un tel a disparu, qu'un tel a été torturé, qu'un tel est en prison...
> Curieux vocabulaire dans la bouche des hommes maudits. (p. 47)

Nous voyons, dans ce dernier exemple, que la guerre ne permet pas de vivre normalement; même ceux qui s'en éloignent, restent ébranlés dans leur être profond par tous ses effets et tous ses drames. Elle a un tel pouvoir de néantisation qu'elle

[46] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.,* p. 230

continue d'obséder l'être qui l'a vécue, comme une sorte de malédiction dont il ne peut plus se défaire, et qu'il ne peut même pas exprimer, contraint à une fin solitaire et aphasique.

Il nous semble que cette idée d'ébranlement psychologique et linguistique de l'être affecté par les bouleversements historiques, correspond à la réflexion menée par G. Steiner concernant le langage humain qui a subi de grands changements, selon lui, à cause des guerres dévastatrices du 20ème siècle : « Nous sommes venus après ; après les atteintes inimaginables portées aux espoirs, aux valeurs humaines par la bestialité du siècle ; il est impossible de n'en pas tenir compte. [47]» C'est pourquoi, selon lui, « le langage moderne ne peut plus exprimer dans sa totalité la réalité actuelle[48]. »

Steiner pense que l'être humain a vécu de tels actes de barbarie et d'inhumanité, que son propre langage a été profondément et irréversiblement atteint, et que, plus rien ne peut faire oublier cette tache noire de l'histoire humaine : « […] les mots eux-mêmes semblent avoir perdu de leur précision et de leur vitalité[49]. »

C'est la raison pour laquelle il estime que l'une des conséquences de la barbarie humaine est de ne plus croire aux principes humanistes, puisque ce sont les pays qui s'en revendiquent qui ont accompli les actes les plus barbares. Cette contradiction entre les valeurs universelles pacifiques brandies par les pays occidentaux et les guerres menées avec acharnement, correspond aux incohérences relevées par Malek Haddad, entre, d'une part le discours politique français, et d'autre part, la réalité coloniale.

C'est ce que dénonce le texte haddadien, quand il met en avant des personnages algériens, ayant reçu leur éducation dans les bancs de l'école française, ayant appris les valeurs universelles de la Révolution française et de la proclamation des droits de l'homme. Des personnages qui découvrent, effarés, le décalage entre, d'une part, le discours politique de la République des droits de l'homme, et d'autre part, l'idéologie de l'ordre colonial, ainsi que la réalité sociale et politique de la guerre d'Algérie. C'est pourquoi, nous pensons qu'ils souffrent d'un malaise existentiel et non pas de déchirement identitaire, comme beaucoup l'ont soutenu. Le personnage haddadien a du mal à vivre avec l'idée que tout ce qu'il a cultivé comme

[47] George Steiner, *Langage et silence*, *op. cit.*, p. 19
[48] Idem, p. 48
[49] Ibidem, p. 50

rêve pour son pays et espoirs d'épanouissement personnel, s'avère être un grand mensonge. De là, vient leur sentiment de mal-être et de lassitude.

Khaled, dès lors qu'il se retrouve dans un espace de déracinement et d'exil, ne se sent déjà plus vivre, mais au contraire rejeté dans le lieu de la damnation ; « Je supporte » dit-il, à son ami qui s'inquiète pour lui. Supporter est une manière de se laisser mourir et de se retirer du monde pour laisser advenir le sens et la clarté d'un nouveau jour, autrement dit donner un sens à sa propre mort puisque sa vie n'en avait plus. Il en va de même, pour le personnage de *L'élève et la* leçon, Salah, qui après l'échec de son amour, n'éprouve plus aucun intérêt pour la vie et se sent déjà mort : « J'étais vidé. J'étais dans le vide. » (p. 89) Ne déclare-t-il pas son sentiment de non-existence et son attachement à la mort qui deviennent ses seules certitudes :

> Je serais désespéré si la mort ne m'attendait pas quelque part sur la route. Cette idée me console, c'est la seule qui puisse me consoler. Tout me paraît secondaire, relatif. […] Mon indifférence est née de mon impuissance à vivre. Tout est là que je suis terriblement absent. Mes yeux indifférents sont comme une impuissance. J'accompagne mes yeux au bout des nostalgies. (p. 97)

L'état psychologique mélancolique est décrit par le narrateur-personnage lui-même qui s'enfonce de plus en plus dans « son impuissance à vivre », c'est-à-dire dans un état d'abattement et d'accablement qui le rapprochent davantage des rives de la mort et du néant silencieux : « Le silence est mon ami, la mort est mon amie. » (p. 97)

Si la mort lui semble si consolatrice, c'est peut-être que Salah ne peut plus supporter l'incohérence de la vie et des situations intolérables dans lesquelles il se retrouve, comme lorsque sa fille lui demande de l'aider à « faire partir son enfant », et qu'il est si bouleversé par cette demande qu'il n'éprouve qu'une seule envie, celle de mourir : « J'ai envie de mourir. » (p. 106)

En fait, Salah se rend compte, au fil de son introspection, que s'il s'est retiré et isolé de tous, c'est à la suite à son échec amoureux qui a mis fin à toutes ses espérances et l'a conduit à se replier sur lui-même, à abandonner maladroitement sa famille et à se détourner des affaires du monde. Et s'il a vécu si longtemps dans le déni de son passé sans ressentir le moindre remords, c'est parce qu'il a rejeté la responsabilité de son échec personnel sur l'Histoire : «Germaine c'était d'abord,

c'était surtout une envie de vivre. Avoir envie de vivre c'est presque communier. Je hais l'Histoire parce que l'Histoire complique tout. » (p. 98)

Le malheur personnel de Salah est donc lié au malheur historique qui complique tout et n'épargne rien ni personne, dans la mesure où s'il n'y avait eu la guerre, il aurait pu vivre « normalement » son histoire d'amour. Saïd, dans *La dernière impression* ne déclare-t-il pas, lui aussi, sa haine de l'Histoire en lançant à son interlocuteur : « l'Histoire n'a pas de cœur. » ? Ainsi, le poids de l'Histoire est-il perçu comme un lourd fardeau, comme une sorte de fatalité qui s'abat sur le personnage haddadien.

Le héros de *L'élève et la leçon* estime d'ailleurs que son temps est révolu et sa vie terminée. L'action et la parole ne lui appartiennent désormais plus, car, il n'attend plus rien de la vie pour lui-même, en revanche, il espère un meilleur sort pour la nouvelle génération : « Quant à nous, prenons notre retraite et mourons vite. La parole est aux Fadila. » (p. 99) « Je n'attends rien pour moi. J'attends beaucoup pour les autres. » (p. 109).

Le sentiment de perte de soi naît suite aux expériences successives d'échec et d'inachèvement vécues par le personnage qui se sent profondément blessé, et encore davantage par les mots durs et les critiques acerbes de Fadila, mais, comme le dit Blanchot, « la blessure est clairvoyante pour découvrir tout ce qui blesse ; et tout blesse[50]». C'est à partir de ce face-à-face avec sa propre blessure, que Salah parvient à une pensée lucide : « La Lucidité fait son œuvre[51]. »

En effet, et même si le sentiment de culpabilité, certes tardif, qui habite Salah le fait douter de lui-même, il n'en demeure pas moins qu'il ne sombre pas totalement dans le désespoir, puisqu'avant de se replier et de se refermer sur lui-même, il intervient dans le monde et participe à la réalisation de l' « œuvre » historique, en refusant fermement la demande de sa fille, en invitant la vie à clore : « L'enfant de Fadila, c'est mon souhait suprême, ne verra pas ce que j'ai vu, ce que j'ai su, ou ce qui est pire, ce que j'ai imaginé. L'enfant de Fadila connaîtra les vendanges. » (p. 103)

Nous voyons à travers ces quelques exemples, que le personnage de *L'élève et la leçon*, en dépit du fait qu'il se sente écrasé par le poids de l'Histoire, ne se soumet pas totalement, dans la mesure où, s'il prend effectivement conscience de la nécessité

[50] M. Blanchot, *L'amitié*, Paris, Gallimard, 1971, p. 230
[51] *Op. cit.*, p. 230.

de se retirer du monde et de tourner la page du présent, c'est dans la perspective d'en ouvrir une autre et d'inaugurer une nouvelle ère : « Une page se tourne, c'est aussi moi qu'on enterre…. » (p. 120)

L'idée que la mort du personnage principal est nécessaire pour l'avènement du jour est formulée, également, dans *La dernière impression* où Saïd se sent dépossédé de sa vie et plongé dans l'abîme sans fond du désespoir, après la disparition de l'être aimé. La mort est, ici, symbolisée métaphoriquement avec l'image de la page qui doit être impérativement tournée pour permettre l'éclosion d'un autre avenir:

> Il faut tourner la page. Avez-vous songé au poids d'une page qu'on tourne ? On feuillette le bouquin de sa vie. On écrit le mot fin alors que tout commence. Tout commencera toujours. C'est la relève. À d'autres les pages blanches, les pages sans rides, les pages riches d'avenir en puissance. Il faut tourner la page. […] Des hommes doivent mourir, une génération de transition doit disparaître. La génération a fait le pont. Et le pont doit sauter. La génération de Saïd était une génération de faiseurs de ponts, de ponts de bonne volonté. Mais les ponts doivent sauter. Ils ont sauté. (p. 136- 137)

Le sacrifice mortifère d'une génération, aussi absurde qu'il puisse paraître, semble toutefois nécessaire aux yeux de Malek Haddad, considérant l'absurde comme la propriété de l'action humaine lorsqu'elle se détourne du raisonnement lucide et juste, il fait dire au narrateur de *L'élève et la leçon* : « L'absurde ne peut être dépassé que par l'absurde. » (p.104) C'est pourquoi, la génération de Saïd doit mourir et disparaître, c'est pourquoi les ponts doivent être détruits pour permettre l'émergence d'une nouvelle ère, d'un nouvel essor pour une autre génération qui ne serait pas de transition mais qui serait celle du renouveau, celle du sursaut et de la reconstruction.

En fait, les personnages haddadiens se retrouvent face à des situations qui les entraînent dans une réflexion dialectique entre leur envie de vivre heureux et libres, et leur fascination/répulsion à l'égard de la mort, comme seule issue possible pour échapper à l'inextricable et à l'absurde, d'où leur difficulté à verbaliser ce qui les remue profondément et les plonge dans la solitude et l'obscurité de la nuit coloniale. « Le malheur semble un non-sens » (p. 60), nous dit la voix narrative du *Quai aux fleurs ne répond plus*. Mais le malheur est provoqué par les hommes, par leurs comportements, leurs erreurs de jugements et leur aveuglement.

Pour Malek Haddad, confronté à l'incohérence de l'ordre colonial, d'un système qui cultive un discours politique contradictoire, se proclamant d'une part, représentant des valeurs de la Révolution française et des droits de l'homme, et pratiquant d'autre part, une politique d'exclusion et d'inégalités sociales, on ne peut opposer au « non-sens » que la violence ; en d'autres termes le déclenchement d'une guerre, dévastatrice mais nécessaire pour mettre fin au cycle immuable d'une longue nuit devenue aveuglante et pire, anéantissante.

Le paradoxe est là, le non-sens atteint son paroxysme au fil du temps. C'est pourquoi la mort, pour les personnages haddadiens est moins angoissante qu'une vie sans honneur, sans dignité et sans liberté. La vie n'est pour eux qu'une traversée effroyable dans le monde des ténèbres, dans la « nuit noire » coloniale, d'où leur incapacité expressive et l'extinction de leur parole.

II-2-2-2 L'impuissance des mots

La notion de « drame du langage » explicitée par Malek Haddad dans son essai *Les zéros tournent en rond* est concrétisée dans *Je t'offrirai une gazelle* à travers la confrontation de « l'auteur » avec le mur du langage et le gouffre du silence, notamment dans sa relation amoureuse avec une Allemande, car cette liaison devient dramatique du fait que « l'auteur » ne peut communiquer avec sa compagne qu'avec des gestes, aucun des deux n'ayant connaissance de la langue de l'autre. Les mots ne pouvant rien faire contre le mal de dire, c'est-à-dire l'approche approximative et l'improbable transmission de la pensée, « l'auteur » finit par se taire :

> L'auteur voudrait répondre. Les mots sont trop nombreux. Il faudrait toute la pluie du monde pour crever ces nuages, pour vider les idées, pour décongestionner les merveilleux romans qui ne seront jamais écrits. (p. 50)

Ainsi pour « l'auteur »-personnage de *Je t'offrirai une gazelle*, la diversité, la profusion et la surabondance même des mots exprimées ici par l'adverbe d'intensité « trop », ne l'aident pas davantage à extérioriser son malaise, son trouble suggéré par le terme « nuages », à alléger son esprit de toutes les idées noires qui l'obscurcissent. Car les mots, ceux de tout le monde, « les mots ordinaires » selon l'expression de Valéry ne peuvent l'aider dans l'entreprise de création et de production littéraire puisqu'ils ne feront qu'élever des murs infranchissables entre lui et « ces merveilleux romans qui ne seront jamais écrits. » (p. 50)

« L'auteur » a du mal à s'exprimer avec les mots utilisés par tous, des mots communs et ordinaires qui ne peuvent le consoler de sa solitude, de son infirmité linguistique : « L'auteur ne savait faire que des gestes. Il s'embrouilla dans son impuissance, dans son infirmité. » (p. 51) Nous voyons ici que le personnage apparaît dans toute sa vulnérabilité et son incapacité de parler considérée comme une infirmité, un handicap, d'où le recours au langage non-verbal, au langage corporel qui peut aisément se passer de mots.

Le drame du langage, ici manifesté par la non connaissance de la langue de l'autre, l'allemand pour l'auteur, le français (et encore moins l'arabe) pour l'Allemande, mène le héros à une réflexion pessimiste sur le langage qui devient non pas un lien entre les hommes mais bel et bien un obstacle, un mur inaccessible, contre lequel s'écrasent toutes ses illusions amoureuses et tout son lyrisme de poète. Et même si « l'auteur » se résout à employer le langage kinésique ou les signes gestuels pour communiquer avec l'autre, il sait bien au fond de lui, que ces subterfuges ne peuvent traduire la profondeur de ses pensées et la confusion de ses sentiments, c'est pourquoi il envisage cette relation comme un cruel échec.

Le drame du langage est ainsi exprimé dans ce récit à travers cette liaison impossible de « l'auteur » avec « Gerda », une jeune allemande qui possède tous les attributs de la femme-désir, sauf la capacité langagière, malheureusement : « Il lit. Gerda écoute. Il y a le mur. Elle ne comprend rien.» (p. 53) Chacun d'eux est renvoyé à sa différence, englué dans une disjonction qui les place de part et d'autre d'un mur qui les sépare à jamais.

Cette idée que le langage devient un mur, au lieu d'être une passerelle, est exprimée également dans *L'élève et la leçon* lorsque Salah tente d'expliquer les raisons de son silence :

> J'ai envie d'expliquer cela à Fadila, doucement, calmement, avec persuasion, avec patience […] Autrefois déjà j'avais voulu, j'avais tenté d'expliquer cela à sa mère. Mais toujours la muraille se dressait. Toujours une muraille se dresse. (p. 97)

Ainsi, le langage se solidifie et devient de pierre, les mots paraissent si dérisoires qu'ils sont de trop dans des situations qui réclament simplement le silence parce que la confusion déstabilise l'homme, obscurcit sa pensée et l'amène à l'indicible.

La situation de « l'auteur » dans *Je t'offrirai une gazelle* semble d'autant plus désespérée qu'il essaie de lire son roman pour créer un lien, pour se rapprocher par la poésie de sa maîtresse, mais la déception de « l'auteur » est immense quand il se rend compte, que malgré tous ses efforts, Gerda, ne comprend rien à ses mots.

> Elle n'a rien compris bien sûr. Rien, puisqu'elle ne comprend pas le français et puisqu'il ne parle pas l'allemand. Elle écarquille les yeux, arque le sourcil droit, arrondit sa bouche. Elle voudrait parler, interroger. Mais ses mots ne diraient rien. Le drame du langage est là : c'est un mur. (p. 52)

Le sentiment de solitude qui l'accapare est, dès lors, plus douloureux car la présence de Gerda est loin d'être réconfortante, elle le plonge au contraire plus profondément dans l'abîme de l'isolement : « L'auteur était un monologue. » (p. 56) Car « l'auteur » est malheureux du fait de parler sans être compris, de parler pour personne et de devenir une sorte de voix fantomatique qui ne résonne qu'en lui-même : « Quelle putain de vie ! Je suis un monologue… » (p. 56)

L'intrusion de la parole de « l'auteur » dans le texte au moyen de l'utilisation du discours direct, permet de dévoiler son intériorité troublée, de même que le registre vulgaire de la langue, donne au texte une intensité émotionnelle et une inscription réaliste. Celles-ci viennent renforcer l'idée d'isolement et de déréliction de l'auteur qui se sent piégé dans un discours tournant en rond, en boucle autour de son malheur et de son drame du langage ; comme un disque enrayé qui devient inaudible, la parole de « l'auteur » devient muette :

> L'auteur était un monologue. Ce moteur ronronnant que n'écoute personne. Quand la mouette est orpheline. Quand personne n'écoute la radio. Quand personne ne vous écrit. Quand personne ne vous lit. Quand personne ne frappe à votre porte. Quand personne ne vient vous souhaiter une bonne nuit. Quand personne est tout le monde. (p. 56)

Cet extrait nous montre l'ampleur de la solitude de l'homme qui parle pour personne, qui ne sait plus parler comme tout le monde et se retrouve perdu dans le désert de ses propres mots. Cet état d'inquiétude et d'angoisse est permanent chez ce personnage de Malek Haddad, et exprime son malaise par rapport au langage qui ne devient pas un lien entre les hommes mais une fosse, un gouffre qui engloutit celui qui essaie de le transformer ou de l'élever vers les cimes de la parole parlante dans un vide effrayant et une solitude sans fin puisque « personne ne vous écrit »,

« personne ne vous lit » et puisque personne devient « tout le monde », c'est-à-dire qu'il n'y a plus de lien entre les êtres et que tous deviennent pareils, des anonymes, des étrangers, les uns pour les autres. En fin de compte, « l'auteur » devient la figure problématique de l'altérité jamais comprise, jamais totalement cernée et surtout indicible.

Le sentiment d'anéantissement de « l'auteur » se cristallise autour du silence dominant et omniprésent dans sa relation avec Gerda, exprimé par la répétition anaphorique du morphème « quand », adverbe exprimant la dimension temporelle itérative. La redondance de la même expression produit un effet sonore, semblable à l'écho d'une voix impersonnelle, qui résonnerait dans le vide d'un cœur reclus dans une solitude absolue. Ce procédé stylistique donne, ici, une sonorité mélancolique et un rythme poétique ascendant qui exprime le désarroi croissant du personnage, sans pourtant que la diégèse n'évolue ; l'anaphore installe ici une pause narrative qui suspend l'action au profit d'un passage poétique.

Cet extrait permet de voir à quel point le langage peut devenir un véritable drame pour le personnage de *Je t'offrirai une gazelle*, dans la mesure où « l'auteur » se sent acculé à une solitude extrême du fait que ses mots ne parlent pas à Gerda, du fait qu'il « était un monologue » et un « moteur ronronnant », c'est-à-dire un discours fermé, retranché derrière des mots qui tournent en rond autour de lui-même, sans permettre l'ouverture vers l'autre, sans possibilité d'aller vers l'autre, de pousser le volet d'une fenêtre pour voir ce qu'il y a au dehors. Impossible de partager et d'offrir une part de soi à l'autre, au lieu de cela, « l'auteur » reste empêtré dans un ronronnement incessant, dans une parole bavarde et vide en même temps. La parole est heurtée, atrophiée, mutilée par un langage qui conduit au non-sens.

Le drame du langage est aussi souligné à travers une scène qui théâtralise une parole absente et un silence malheureux quand « l'auteur » doit annoncer sa séparation à Gerda. Il ne prononce alors aucun mot mais recourt au mode d'expression non verbale, au moyen des gestes de la main, il désigne dans un dictionnaire les mots fatidiques qui annoncent sa rupture avec Gerda, pour lui faire comprendre ce qu'il ne sait pas dire. Il tombe, au hasard, de sa recherche, sur des mots au présage malheureux « …Défavorable… défaitiste…désastre… » (p. 106)

La structure fragmentaire de cette phrase, sa dislocation syntaxique traduisent le désarroi et l'extrême solitude de « l'auteur » qui se sent pris au piège d'une pensée

angoissante et nous rappelle la pensée de Blanchot : « Solitude sans consolation. Le désastre immobile qui pourtant s'approche[52]. »

Cette scène est dominée par le silence des personnages, angoissés à l'idée de ne pouvoir se comprendre avec leurs propres mots, d'où le recours à un moyen de substitution, un moyen de dissimulation aussi, puisque le dictionnaire ne peut traduire vraiment et entièrement l'intériorité disloquée du personnage, puisqu'il ne sera employé que pour ramasser, réunir la disparité et la dispersion de soi en une seule définition, une seule expression loin de représenter idéalement toute l'ambiguïté et l'équivoque de ce que ressent le personnage.

Le silence est donc dit à travers la mise en scène de l'absence de parole et même si la communication se fait de manière maladroite et malheureuse, à tous les égards, « l'auteur » se sent détruit, dévasté à l'idée de ne pouvoir choisir ses propres mots pour exprimer la rupture de sa liaison. Il doit ainsi recourir au dictionnaire pour trouver enfin, le mot assassin : « Le mot dansa enfin comme l'objectif à la jumelle qu'on règle, […]. Le mot s'installa, se fixa, s'immobilisa. » (p. 106) Profondément meurtrie, Gerda se retire, sans prononcer aucune parole.

La mise en scène du silence met en avant la douleur de « l'auteur » face à l'aphasie qui le paralyse et l'empêche d'exprimer, clairement et directement, la perplexité de son état et le trouble de ses sentiments. « L'auteur » ne parle pas, ne prononce pas les mots fatidiques de la rupture mais indique dans le dictionnaire les mots annonçant la séparation. Les mots qu'il montre et pointe du doigt, annoncent tous l'idée d'une dégradation prévisible. Avec les deux mots que lui désigne « l'auteur » : « séparation » et « définitivement », Gerda construit le sens de son message et comprend que c'est fini, sans qu'il n'ait à proférer une seule parole. La situation d'impasse communicationnelle représentée par ce face-à-face dramatique, pathétique entre Gerda et « l'auteur » illustre donc les difficultés et la complexité des rapports humains lorsque le langage, élément commun entre eux, fait défaut.

II-2-2-3 La parole est violence

L'étude du silence dans l'œuvre haddadienne amène souvent à une réflexion sur les relations humaines, dans la mesure où le retrait de la parole et le mutisme sont l'aboutissement de l'incompréhension, de l'échec de la communication et du malentendu entre les hommes. L'incommunicable se situe, donc, chez Malek Haddad

[52] Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 22

au niveau du dialogique, son écriture tentant de représenter l'indicible qui s'installe entre les êtres. Ainsi, le drame du langage illustre-t-il la difficile condition de l'homme face à lui-même, mais aussi face aux autres. La voix narrative le souligne avec force lorsqu'il évoque la rencontre de « l'auteur » avec son ami le poète, sorte de père spirituel:

> Un poète en face d'un autre poète c'est un mur en face d'un autre mur, et dans le couloir pas de no man's land. Impeccable parallélisme, le divorce. C'est le propre des parallèles de ne pas se rencontrer. Heureusement il y a les mots. Encore que… (p. 61)

Nous voyons dans cet extrait s'exprimer la vision méfiante du narrateur à l'égard du langage, par le face-à-face de deux poètes, comparé à une sorte de duel silencieux, car chacun des deux poètes devient « un mur en face d'un autre mur », autrement dit, le langage ne leur permet pas de dialoguer et d'échanger mais de se fermer l'un à l'autre, de s'enfermer dans la réticence verbale, dans un « redoublement de l'irréciprocité[53] » où chacun devient la figure de l'altérité pour l'autre. « Heureusement, il y a les mots. Encore que… » Cette dernière phrase inachevée représente la figure de l'aposiopèse. Elle est ponctuée par des points de suspension qui introduisent une rupture syntaxique et déterminent la réticence du narrateur à l'expression entière de sa pensée. Le non-dit qui engloutit la phrase dans le silence laisse toutefois suggérer, au moyen de la locution adverbiale « encore que », la position ironique et même sarcastique de la réflexion du narrateur, quant au poids des mots, quant à leur pouvoir de représentation de la réalité mais aussi quant à leur fonction sociale et communicative, puisqu'ils sont censés servir de lien entre les hommes, de passerelles rapprochant les rives de leur altérité.

Cet extrait exprime également le lien paradoxal que peut avoir le poète avec les mots ; autant ils peuvent devenir instrument d'expression artistique et ontologique lorsque le poète se consacre à son œuvre créative, autant ils deviennent, pour lui, un handicap et un lieu de cloisonnement et de retrait face à un autre poète. Car les mots usuels, les mots « outils[54] » selon Sartre, les mots communs de tout le monde, deviennent étrangers pour ceux qui ont élu séjour dans la parole poétique.

---

[53] « […] ce renversement qui fait de moi apparemment l'autre de l'autre. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 100

[54] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, éd. consultée 2008, p. 19

Et quand l'incompréhension, la méfiance et le doute s'installent entre les hommes, y compris s'ils sont amis, le silence s'invite et s'impose durablement : « Un silence. Ce silence ne finira jamais. » (p. 62) C'est ce que note le narrateur quand François de Lisieux affirme avec condescendance : « Je suis abominablement français. », en réponse à une réflexion de « l'auteur » sur le mauvais temps qui caractérise la France. La répétition du mot « silence » permet d'accentuer l'idée de distance qui sépare désormais les deux hommes, distance morale et humaine qui isole chacun d'eux dans sa solitude, dans sa différence et dans son altérité, comme le dit Blanchot dans *L'entretien infini* :

> Toute parole est commandement, terreur, séduction, ressentiment, flatterie, entreprise ; toute parole est violence_ et prétendre l'ignorer en prétendant dialoguer, c'est ajouter l'hypocrisie libérale à l'optimisme dialectique pour lequel la guerre n'est qu'une forme de dialogue[55].

La parole est entrevue par Blanchot sous ses différents aspects comme une entreprise, c'est-à-dire une intention consistant à instaurer un rapport de force ou de fascination, d'assujettissement ou de séduction, d'attraction ou de répulsion de l'autre, et en fin de compte comme une violence, en d'autres termes, elle émane toujours d'un désir de domination à l'égard de l'autre. C'est ce que nous voyons dans le texte haddadien lorsque le silence seul devient possible dans des situations où les hommes ne parviennent plus à s'exprimer, à se comprendre avec des mots, parce que ceux-ci sont destructeurs.

Il arrive, en effet, selon Malek Haddad que le langage puisse acquérir un pouvoir d'une impitoyable violence. En témoigne la scène où le narrateur suggère que les mots de « l'auteur » adressés à Gisèle ont l'effet d'une douche froide sur elle : « Les mots ont le pouvoir de faire la pluie ou le beau temps. Ce jour-là ils faisaient la pluie. » (p. 149) Les mots de « l'auteur » si francs et si directs, agressent Gisèle de manière soudaine et brutale. « L'auteur » ne prend pas de précaution pour ménager la sensibilité de Gisèle au moment de lui faire comprendre que leur relation ne peut déboucher que sur une impasse. L'image d'un amour idyllique entre elle et lui est impossible.

Dès lors, le langage acquiert une redoutable puissance ayant la capacité d'ébranler l'intériorité d'un être : « Gisèle avait froid et pourtant il ne faisait pas

[55] Maurice Blanchot, *L'entretien infini, op. cit.*, p. 114

froid. » (p. 149) La figure de style de la syllepse permet de donner au mot « froid » deux sens différents dans chacune des deux parties de la phrase ; le même signifiant est utilisé pour développer deux significations différentes. Dans le premier cas, « froid » ne peut être compris dans son sens littéral mais dans un sens figuré pouvant signifier que Gisèle se sent profondément blessée et heurtée par la violence des mots de « l'auteur » qui avaient « le pouvoir de faire la pluie et le beau temps ». Dans le second cas, dans la deuxième partie de la phrase, le mot « froid » dénote le sens propre relatif au climat, la négation (« et pourtant il ne faisait pas froid ») permet de réfuter l'idée de froideur climatique et donc de faire ressortir le contraste entre les deux sens, propre et figuré, pour mettre en avant l'idée d'une froideur psychologique, c'est-à-dire d'une profonde mésentente. Gisèle est froissée et vexée par les mots cruels mais francs de « l'auteur », elle a « froid », cela signifie qu'elle est anéantie, seule dans sa souffrance et dans sa douleur indescriptible.

L'indicible dans le texte haddadien apparaît également lorsque les personnages recourent à des mots pour masquer la réalité intérieure, le dedans heurté. Le mot devient, alors, masque et simulacre de vérité, dans la mesure où le langage est pour Haddad un moyen de dissimulation de l'émotion, les mots n'étant pas toujours l'expression de l'intériorité ou dévoilement de la pensée intime. Comme lorsque Khaled prépare, dès le début, les mots qui lui serviront de masque et l'aideront à dissimuler ses vrais sentiments : « Khaled préparait déjà les mots pour déguiser son émotion. » (p. 08)

Dans cet exemple, le pouvoir des mots se révèle dans leur aptitude à cacher et à étouffer la réalité psychologique de l'être, la profondeur des sentiments et le trouble intériorisé. Ils deviennent des éléments de déguisement et des moyens de substitution pour maquiller la lourdeur d'une atmosphère, la gêne d'une situation ou l'intensité d'une émotion.

Le drame du langage se manifeste aussi pour mettre en avant les relations sociales et personnelles qui se diluent avec le temps, qui se dissipent et qui s'étiolent à l'ombre de mots qui ne veulent plus rien dire du tout, mais qui sont dits par pure convention sociale tout en ayant perdu toute valeur sémantique ; ils ne sont là que pour meubler le silence de la gêne et du malaise qui s'invite dans une conversation amicale vidée de toute forme de complicité ou d'affinité. C'est ainsi que lorsque « l'auteur » retrouve son ami qu'il considérait comme un frère, il ne trouve rien à lui

dire sinon à répéter la formule courante et banale « ça va ? », expression figée et vide de sens qui renvoie à l'absence de l'être :

> On ne sait que répéter :
> — Et toi, ça va… […]
> — Et toi, ça va ?
> — Moi, ça va…
> Oui, on n'insiste pas trop. On pense à voix basse. Il faut parfois beaucoup aimer pour ne plus oser regarder un ami en face. Dans ces histoires-là, le présent n'a jamais raison. (p. 142-143)

Les mots deviennent, alors, si dérisoires et tellement insignifiants face à l'exigence d'un présent despotique qui n'obéit qu'aux injonctions de l'Histoire. Les êtres, « damnés de la terre», ne peuvent dire l'étendue désertique de leur malheur et de leurs souffrances.

Il y a donc, chez Malek Haddad, une double posture à l'égard du langage qui peut être aussi bien redoutable et posséder un pouvoir anéantissant, qu'être sans poids ni impact sur la réalité insupportable et sur les rapports humains, marqué par sa défaillance et son imprécision. Dans certaines circonstances, le langage est symbolisé comme un mur et non pas une passerelle ou un moyen de communication entre les êtres permettant de se rapprocher, de se comprendre et de s'aimer. Le masque verbal est là pour dénoncer, métaphoriquement, l'horreur et l'absurde engendrés par la guerre, d'où ce genre d'énoncés qui peuvent sembler creux, car l'histoire ne progresse pas. Mais ces énoncés, certes solitaires et silencieux, sont toutefois, un moyen pour le narrateur d'expurger sa douleur sous la forme d'une *catharsis* verbale qui libère de l'enfermement et de la souffrance morale, de la solitude aussi.

En revanche, « l'auteur », se résout, pour sa part, au silence et ne tente même pas de justifier son acte de retrait, son refus de publier son livre, poussant le narrateur au questionnement, sans que l'on sache d'ailleurs si c'est sa pensée ou celle de « l'auteur », exprimée au moyen du discours indirect libre et d'une question rhétorique.

> Mais comment expliquer sans augmenter sa solitude, sans se draper dans sa solitude ? Les mots, le langage, n'ont jamais rapproché personne. Dès qu'il ya interprète il y a interprétation. Une conversation n'est souvent qu'un affolant procès d'intention. (p. 175-176)

Cette citation met en avant la difficulté des êtres à se rapprocher et à se comprendre au moyen du langage ; bien souvent, celui-ci est dressé comme une forteresse derrière laquelle les hommes se replient, pour ne pas s'exposer au danger du dehors, pour ne pas affronter le regard de l'autre, ne pas admettre sa différence et pour ne pas subir son jugement de valeur. C'est la raison pour laquelle « l'auteur » préfère garder le silence et s'enfermer dans sa solitude : « Dans ces conditions il vaut mieux se taire. Se taire ainsi c'est rendre feuille blanche à la vie. » (p. 178)

La notion de « drame du langage », comme nous venons de le voir à travers ces différents exemples, est déclinée dans l'œuvre de Malek Haddad, en termes de difficultés dans l'expression de l'être et dans l'extériorisation de sa pensée et de ses sentiments. Les expériences de la guerre, de l'exil, du déracinement et de la solitude accentuent, par les drames qu'elles engendrent, l'état d'isolement et d'anéantissement de l'être haddadien, au point de l'acculer à l'aphasie et au mutisme.

II-2-2-4 Le malheur en danger

Si les personnages de Malek Haddad parlent si peu et ont tant de mal avec les mots, le narrateur de chaque récit, quant à lui, ne cesse de combler les lacunes, les silences et les blancs du texte en aménageant des espaces poétiques, où se dévoile une beauté esthétique, mêlée à un cri déchirant, traduisant l'expression impossible. Nous remarquons, en effet, dans certains passages le lieu commun littéraire de l'inénarrable, de l'irreprésentable et de l'indescriptible pour tout ce qui concerne l'injustice de l'ordre colonial, la guerre, le racisme, la misère. Ces thèmes étant toujours évoqués et perçus à travers une voix impersonnelle, une voix venue d'ailleurs, seule capable de prendre en charge l'indicible.

Ainsi, dans *Je t'offrirai une gazelle* l'Histoire est introduite de manière directe avec l'évocation de la guerre que les hommes refusent de désigner explicitement mais que la voix narrative appelle à nommer clairement et formellement, au lieu de l'entourer d'expressions confuses et ambiguës : « Mais qu'elle dise son nom, bon Dieu, qu'elle le dise : je m'appelle la guerre ! Je suis née le jour où l'insulte ne suffisait plus, où la patience ne suffisait plus… » (p. 24)

Même si le cri déchiré retombe dans le vide du silence et dans l'indicible des points de suspension, il n'en est pas moins pathétique et révélateur d'une révolte sourde qui pourrait éclater à tout moment. D'une certaine manière, le narrateur

reproche aux hommes leur hypocrisie et leur lâcheté, dans la mesure où ils n'hésitent pas à mener des guerres meurtrières et dévastatrices, sans pour autant oser les nommer, comme si les mots étaient plus effrayants que leurs propres actes, ou que ces derniers devenaient encore plus horribles, s'ils devaient être décrits et désignés par la parole.

Pourtant, le narrateur de *La dernière impression*, insiste, répète et ressasse l'idée que la guerre s'est installée dans le pays, a bouleversé l'ordre naturel des choses et du monde, et ne permet donc ni polémique ni discours philosophique mais impose de réagir et de s'engager : « cette forêt, elle fait la guerre […], les hommes font la guerre, les sentiers font la guerre, les ruisseaux et les nuages font la guerre.» (p. 15-16)

Ici apparaît, encore une fois, la singularité de l'écriture haddadienne : des phrases, des mots se répétant et tournant autour d'une idée intolérable, indicible, un langage tautologique donnant l'impression que les mots ne sont là que pour remplir l'espace textuel. Or les mots dans cet exemple disent l'idée qui obsède l'esprit mais qui refuse de se laisser formuler, les mots ne sont pas là, seulement, pour combler l'espace, mais aussi pour dire l'absurde, tellement insupportable, que les mots s'enlisent dans sa représentation.

En effet, la narration dans *Je t'offrirai une gazelle* par exemple, est souvent perturbée – comme nous l'avons vu, précédemment, au cours de l'étude de la voix narrative – par un « je » interrompant le récit, se racontant et nous livrant par une longue confidence, sa profonde réflexion. Un « je » qui s'affirme, s'incruste avec force et s'impose comme une voix indéfinie, indéterminée mais qui résonne sans cesse comme une complainte incantatoire :

> Je sais l'injure, l'affront, la haine. Je n'ai pas répondu. J'ai regardé le désert. J'ai répondu par le désert. J'ai vu trop de mendiants, j'ai vu trop de mouches. Le trachome a menacé chacun de mes regards. J'ai vouvoyé, on m'a dit tu. Je suis un Arabe, c'était devenu un métier. J'ai compris le maigre rictus de la famine. J'ai compris le froid et la chaleur. À l'école, au régiment, j'ai su l'injure, l'affront, la haine. Je suis un Arabe, c'était devenu une malédiction. Deux de mes frères sont morts du typhus en 1942. Beaucoup de mes cousins sont morts du typhus en 1942. (p. 70)

Cet extrait décrit les symptômes d'une société sous l'emprise du système colonial. Populations déshéritées souffrant de misère, de famine et de maladies,

individus écrasés par l'arbitraire, racisme et mépris affichés sous la forme du « tutoiement », ce sont là quelques aspects de l'ordre injuste exprimés sur un ton pathétique. En suivant la logique du récit, l'on pourrait supposer que le pronom « je » représente Moulay, plongé dans une profonde méditation, dans un monologue intérieur qui expliquerait son silence ; toutefois, la complexité du texte haddadien est telle qu'il pourrait s'agir d'une voix errante qui serait, tour à tour, celle de Moulay, celle de « l'auteur » qui utilise le pronom personnel « je », celle du narrateur 1 du récit cadre et la voix de Malek Haddad[56] lui-même.

Mais cette voix pourrait tout aussi bien être celle de personne en particulier et celle de n'importe qui serait dans cette situation de totale absence de soi. Une voix neutre, une « voix venue d'ailleurs » pour reprendre l'expression chère à Blanchot, dans la mesure où elle réduit l'écrivain à se défaire de lui-même en adoptant une voix impersonnelle, à n'être plus qu'un sujet écrivant entré dans l'espace littéraire qui permet à l'œuvre d'être et à l'écrivain de disparaître dans le désœuvrement qu'elle lui impose.

C'est au moyen de cette voix seulement que l'indicible peut être, à la fois, contourné et approché prudemment ; elle est si fuyante et si inconstante quand elle essaie de cerner le réel, fugitive et naufragée d'une tempête historique qui ne laisse rien sur son passage. Pourtant, cette voix dit ce que les hommes n'ont plus la force d'exprimer : le malheur, la xénophobie, l'humiliation, l'arbitraire, la violence sous toutes ses formes, y compris verbale. Car s'il y a bien un détail qui s'inscrit avec force dans le texte haddadien, c'est bien celui de la banalisation du racisme, au moyen de l'usage du « tutoiement », quand il s'agit pour le représentant de l'ordre colonial de s'adresser au colonisé. Malek Haddad dénonce cette forme suprême de mépris visant à détruire l'être au plus profond de lui-même. Ainsi, dans le *Quai aux fleurs ne répond plus*, lorsque Khaled pense à l'avenir, il l'envisage non seulement, sous l'aspect de la reconquête de la liberté mais aussi et surtout de la dignité :

> Quand je reverrai Paris, Ourida m'accompagnera. Le matin ne sera plus blême. Les moineaux me reconnaîtront. Les pigeons roucouleront pour mon amour. […] Le temps des cerises aura succédé au temps des

[56] L'universitaire Jamel Ali-Khodja et neveu de M. Haddad, nous dit que celui-ci a perdu un frère en 1942, mort à 22 ans des suites du typhus : « A cette époque, la discrimination était raciale mais aussi inhumaine puisqu'on laissa Saïd mourir sans soin. Il y avait deux vaccins : l'un pour les Européens et l'autre pour les indigènes. […] Le frère de Malek Hadddad, Saïd était instituteur. Il mourut à l'âge de vingt-deux ans ! » *L'itinéraire de Malek Haddad, : Témoignage et proposition*, Thèse sous la direction de Raymond Jean, Université de Provence (Aix-Marseille1), 1981, p. 123

> grenades. Un homme ne tutoiera plus un homme. La peur ne se lira plus sur le visage d'un homme. Le mépris ne se lira plus dans les yeux d'un homme. (p. 96)

Pour Khaled, la liberté n'est pleinement réalisée qu'à condition d'éliminer le mépris, la discrimination et la domination d'un homme par un autre homme. L'avenir ne peut être heureux, tant que l'être ne s'affranchit pas des conditions de son humiliation, de son avilissement et de son dénigrement. Dans cette perspective, le meilleur moyen de parvenir à la lumière du jour est de continuer à écrire pour témoigner de cette situation insupportable :

> Il a mal. Khaled Ben Tobal regroupe son univers. Il sait que le malheur prend du temps. Il sait que les non-sens ont le droit à la parole. Il sait que la guerre est une question de guerre. Il sait que son fils a la coqueluche. […]
>
> Il sait qu'on meurt plus ou moins, qu'on vit plus ou moins. Et c'est pourquoi il écrit. Il se venge et parfois il sourit. Et quand il sourit, il n'y a plus d'exil, il n'y a plus d'imbéciles. (p. 35)

Ici, apparaît la complexité de la situation dans laquelle s'enlise le personnage haddadien qui ne peut même pas exprimer sa douleur. Tout ne peut être dit, les mots ne peuvent suffire pour décrire le malheur historique de ces personnages, leur condition problématique de proscrits séparés de leurs familles, loin de leurs enfants malades et des difficultés de leur quotidien. Dans le texte haddadien, il semble que la guerre ne puisse être dite de manière frontale mais par le détour, le contournement et la déviation, en s'attardant sur ses effets, sur son œuvre de dislocation familiale, amicale et même ontologique.

À ce titre, la guerre détruit tout sur son passage et n'épargne rien. L'amitié elle-même n'est pas à l'abri de ses répercussions ; les signes de cette désintégration des liens les plus solides et les plus intimes se manifestent au moyen du vouvoiement qui devient ainsi une marque de distanciation entre des amis, de la même façon que le tutoiement d'une personne étrangère marque le rejet de son altérité et le déni de sa différence :

> Une amitié qui s'effrite, c'est le passé qui tombe en ruine, c'est le temps qui dévore la mémoire. On est davantage seul, on a davantage froid, les mains se vident de leur cordialité, les regards se croisent et ne se répondent pas. C'est le gâchis. L'ami n'est plus l'ami, il vous vouvoie avec sa correction. (p. 70)

Quand elle prend la forme de la guerre, l'Histoire anéantit tout ce qu'il y a de plus beau et de plus grand chez l'homme : l'amour, l'amitié, la générosité se trouvent ébranlés par la barbarie des scènes de guerre, par d'insoutenables situations où se déchainent les violentes passions et les haines séculaires des hommes. Le langage signale de cette manière la dégradation des relations humaines qui ne peuvent résister face à la « tornade » destructrice de l'Histoire :

> Des ruines s'ajoutaient à d'autres ruines. Rien ne serait donc sauvé de ce naufrage. Rien, pas même une amitié intacte, pas même une petite certitude, une oasis minuscule, rien… Tout donnait raison au Présent, au Présent maudit ! Une vague d'amertume, venue de très loin, submergea l'écrivain. (p. 74)

Dans ce passage, apparaît la désillusion et l'anéantissement de Khaled qui se sent envahi d'un profond sentiment de lassitude, après la disparition de l'amitié. Le personnage se sent englouti dans le néant, de la même manière que les mots s'engouffrent dans le silence des trois points de suspension, tandis que la pensée cesse son cheminement vers la parole devant l'horreur de la réalité insoutenable. Le « Présent » maudit par la voix narrative symbolise le contexte historique de la guerre qui détruit tout sur son passage.

De même que dans *Le quai aux fleurs ne répond plus* la guerre est omniprésente sans qu'elle soit décrite ou racontée de façon précise, elle apparaît comme une ombre spectrale, surgissant au milieu de la nuit :

> La guerre se fait la nuit. Et c'est la nuit qui règle tout. Et c'est la nuit qui remet tout en question, dans les hiatus des voitures policières, dans Saint-Germain qui se croit tout permis… Où sont les maisons, les enfants sans valise, le romantisme contenu dans la veillée paisible, où sont les audacieux dont les audaces permettront les clairs de lune et les clairs d'amour ?... (p. 18)

Ce passage décrit l'atmosphère délétère qui règne dans un espace soumis aux lois d'exception, imposées par le contexte historique. L'avènement de la nuit permet de dévoiler le vrai visage de l'état de guerre, avec les rondes bruyantes des voitures de police et les arrestations arbitraires dans les rues parisiennes. Mais les images de cette situation absurde ne sont pas décrites, elles sont contournées, dans cet extrait, par l'abîme silencieux des points de suspension et l'expression lyrique caractérisant l'écriture de Malek Haddad. Celui-ci, en effet, recourt à la rhétorique du

questionnement pour accentuer le caractère injuste de la politique coloniale qui perturbe la vie « normale » des gens, déracine les enfants de leur pays, détruit le romantisme des poètes et ternit leur appel à l'amour.

Le fait est que, d'une manière générale, dans le texte haddadien, la réalité de la guerre est indicible, le poète ne peut l'exprimer qu'en usant de son art, en d'autres termes en employant des moyens rhétoriques, stylistiques et poétiques afin de décrire l'irreprésentable. Ainsi, dans *L'élève et la leçon*, la métaphore du printemps orphelin ou stérile, ne pouvant permettre l'éclosion de fleurs, évoque les événements tragiques du 8 mai 1945, impossibles à décrire autrement que de cette manière: « Un air d'incertitude planait sur l'Algérie. La dernière guerre - cette césarienne - avait mis à nu de terribles réalités. Le printemps qui venait n'annonçait pas les fleurs. » (p. 81) De la même manière le discours idéologique s'insinue discrètement et de manière fragmentée pour évoquer les conséquences de la guerre (non nommée) sur les enfants : « Je sais les enfants qui sont partis. Certains sentaient le génocide et le typhus. » (p. 36)

Dès lors, il convient de s'interroger sur toute cette tension qui traverse l'écriture haddadienne, tantôt bavarde et lyrique, tantôt elliptique et minimaliste, et se demander si celle-ci n'est finalement pas produite pour suggérer l'idée que le monde, la vraie vie sont réfractaires à la verbalisation, à la mise en mots, d'où la souffrance de l'écrivain face à cette réticence langagière qu'il doit constamment surmonter pour imposer son art.

II-2-2-5 Montrer ou dissimuler

L'écriture de Malek Haddad se caractérise par une interrogation constante sur sa propre possibilité, sur les mécanismes permettant son émergence, et sur le rôle de l'écrivain soumis à l'exigence de son œuvre. La problématique de l'écriture aux prises avec elle-même est soulevée principalement dans les deux récits qui mettent en avant le parcours de deux écrivains, c'est-à-dire *Le quai aux fleurs ne répond plus* et *Je t'offrirai une gazelle.*

À titre d'exemple, lorsque Gisèle se met à lire le roman de « l'auteur », le narrateur remarque avec elle, que les points de suspension sont dominants dans ce texte singulier : « Les points de suspension l'emportaient de beaucoup sur la chose écrite. » (p. 117) Cette remarque « fictive » à propos de l'écriture elliptique de « l'auteur », peut très bien être faite par le lecteur du texte haddadien lui-même.

En effet, les phrases inachevées, les interrogations restées sans réponse, les mots précipités dans le gouffre du silence, sont aussi présents dans ce texte - à travers notamment la mise en abîme du récit -, comme nous l'avons vu que dans les autres. Mais ils ne restent pas silencieux, car le silence est producteur de sens et générateur d'une cohérence interne de chaque récit, au moyen d'une opération cognitive qui pousse constamment le lecteur à faire appel à ce qu'il a mémorisé et à réactualiser sa connaissance du texte pour pouvoir suivre sa progression sémantique.

Ainsi, toutes les fois que le commentaire du narrateur intervient pour combler le silence du personnage, s'ajoute une information qui amène plus d'interrogations que de réponses sur, notamment, la condition de l'écrivain, sur son rôle social ou sur son être en tant que poète : « Quel poète ne souffre pas ? » (p. 115) s'interroge la voix narrative dans *Je t'offrirai une gazelle*, comme pour justifier l'état de délabrement moral dans lequel s'enfonce, chaque jour un peu plus, le personnage principal. La souffrance est chez le poète, non pas une faiblesse mais une force, car elle lui permet d'agir avec la puissance de ses mots, de produire, à partir de sa douleur, de la beauté, de la détermination et de l'espoir. C'est d'ailleurs ce que redoute Khaled lorsqu'il apprend que ses poèmes sont lus dans les maquis et nourrissent les espoirs et les rêves des soldats mobilisés pour lutter pour la liberté.

> On a dit à Khaled Ben Tobal que dans les maquis, dans les prisons, ses poèmes se lisaient. Il n'en retire aucune fierté, aucune joie. Mais de la peur ! Une peur panique. Est-il à la hauteur des hommes, de leurs explosions, de leur vocation historique ? Sait-il avoir peur comme ils ont peur, sait-il mépriser l'héroïsme comme ils ignorent eux-mêmes qu'ils sont des héros ? Il n'est rien d'être un homme. Rien, absolument rien. Mais, être humain, voilà le difficile, voilà l'essentiel. (p. 29)

Cette dernière phrase sous la forme d'une assertion semble exprimer la vision du monde de Malek Haddad, et fonctionne comme idée centrale et commune à tous ces récits fictifs car ce qui prime dans chacun d'entre eux, c'est bien l'« essence » profondément humaine des principaux protagonistes, en dehors de toute autre considération : idéologique, raciale, sociale ou religieuse. Ce qui est important selon la voix narrative, ce qui est essentiel, ce n'est pas d'exhiber sa force, sa puissance militaire ou sa supériorité intellectuelle, car tout cela relève de formes de domination et de suprématie qui ne mettent pas à l'honneur les valeurs humaines, réduites au

contraire à des slogans vides, à des paroles creuses, sans effet positif sur le bien-être de l'humanité.

En revanche, selon la conception de Malek Haddad, ce qui est difficile, ce qui est essentiel, c'est d'être humain, c'est-à-dire de retourner à l'origine de la nature humaine abreuvée à la source de la bonté, de la générosité, de la sincérité. Toutes ces valeurs représentées dans le texte haddadien par des personnages secondaires épisodiques, fuyants mais tellement présents par l'importance de leur absence : Bimbo, Ali, Bouzid, le père de Saïd, la grand-mère de Saïd, le paysan breton, et bien d'autres. Tous ces personnages sont là pour dire l'humanité dans sa grandeur, l'humanité dans sa simplicité, l'humanité avec des mots ordinaires mais si précieux, parce qu'ils permettent le mouvement d'envol de la parole parlante.

En d'autres termes, pour Malek Haddad, les notions de justice, de liberté et d'égalité brandies par certains comme étendards de leur humanisme, ne valent rien si elles ne sont entrevues que par rapport à une seule communauté au détriment d'une autre. En ce sens, il appelle à ce que ces valeurs soient réellement partagées à l'échelle universelle et pas seulement réservées à une minorité communautaire. Autrement dit, pour lui, il est important de rendre à l'homme sa dignité en tant qu'être humain, de lui rendre son humanité par le respect avant tout, le respect de sa différence.

Et l'écrivain, le poète est justement celui qui est engagé dans la difficile mission de porter la voix des sans-voix, de transmettre leur angoisse, leurs aspirations et leur espoir avec toujours le doute et la peur de ne pas être à la hauteur : « Ce n'est rien le poète au parapet de son Histoire. Le vertige provient du doute… » (p. 31)

Ce silence qui plonge la phrase dans le précipice des points de suspension semble produire non pas l'arrêt de la pensée mais son envol à la poursuite de la parole poétique. Car cette peur de décevoir les espoirs placés en lui, le doute qui assaille Khaled, chaque fois qu'il pense à son rôle, à sa responsabilité morale, à son engagement, il essaie de les surmonter avec l'acharnement au travail qui devient pour lui, une sorte de sacerdoce. D'où ce mouvement incessant vers l'écriture, inspiré de l'observation du réel et de la vie ordinaire des gens. Dès lors, le rôle de l'écrivain est d'être un observateur, proche des autres, se fondant parmi les hommes, au point de se sentir l'un d'entre eux et lié à eux à travers l'écriture qui les dit, les reproduit et les réinvente :

> Écrire, c'était pour Khaled, écouter et voir. Ses idées, il les trouvait aussi dans la rue et chez les hommes. Il travaillait partout, se reprochant seulement d'être un observateur étranger. Néanmoins durant ces moments, il avait conscience d'être près des autres, de leur appartenir, c'était là sa seule satisfaction professionnelle. Et cette satisfaction procédait bien moins d'un humanisme inventé, décidé, que d'une sensibilité dont la générosité était plus qu'une excuse. (p. 24)

L'écrivain, selon Haddad, est un être entièrement habité par son art, puisque l'écriture lui vient là où il se trouve, se déclenche en lui, au moindre phénomène observé, et se trouve constamment sollicitée par l'observation du monde et des hommes. L'écrivain devient ainsi un témoin à l'écoute de l'appel des autres. Il n'a pas pour fonction de modifier le cours de l'Histoire, ce n'est pas là son rôle ni son ambition car il n'a d'autre pouvoir que de constater le déroulement de l'Histoire, anticiper, peut-être, sur les événements à venir, par une vision lucide, mais non les modifier ou les manipuler à sa guise :

> Il y a un tas de gens qui pensent qu'un écrivain est nécessaire à la vie et à la survie d'une communauté en lutte. La belle erreur, oui, la belle erreur, c'est une erreur, mais elle est très belle. Les écrivains n'ont jamais modifié le sens de l'Histoire, l'Histoire qui est assez grande dame pour savoir se diriger toute seule. Les écrivains, romanciers et poètes, les artistes en général, ne sont que des témoins, des témoins et des épiphénomènes. (p. 26)

L'écrivain, acquis aux causes justes et solidaire des hommes qui luttent pour leur triomphe, est donc tenu de respecter les exigences de son art, témoigner de la réalité, oui, mais avec des moyens littéraires et une sensibilité artistique singulière et solitaire.

Dans cette perspective, le discours de l'engagement politique à forte connotation idéologique est toujours atténué par des images poétiques, tendant à rassurer, plus ou moins, en apportant une sensibilité humaine pleine d'espoir, en essayant de suggérer que tout n'est pas perdu, que l'amour reviendra et que l'enfant retrouvera, enfin, une enfance « normale » : « Il restera l'amour et le gosse qui n'a plus faim, qui n'a plus froid, qui n'a plus peur, et qui craint déjà de ne plus savoir se souvenir.» (p. 30)

Cet extrait montre à quel point la fonction du poète est importante. Elle maintient intact l'espoir en l'avenir, elle fait entendre la voix de la vie et de l'amour,

sans laquelle tout serait voué aux ténèbres d'une nuit angoissante et sans fin. C'est pourquoi l'expression littéraire chez Malek Haddad devient comme une sorte de subterfuge, d'artifice qui prône l'espérance et nourrit le rêve « illusoire » de dire quelque chose. Comme un mirage, l'écriture est un moyen de survie dans un lieu vide, déserté par le sens. L'écriture seule peut reconduire au chemin de la vie et retrouver la trace du signe originel qui mène à l'être ; elle seule, permet l'espoir d'un avenir pour un égaré solitaire, à la recherche de l'amour, dans le désert du monde.

II-2-3- La parole poétique et l'ineffable

Nous avons remarqué, dans cette seconde partie, que l'écriture de Malek Haddad est traversée de courants aux mouvements dialectiques, écartelée entre le projet de témoignage d'une réalité insoutenable qui conduit à l'indicible, et le désir de déployer une parole poétique immuable. Ces deux mouvements opposés tiraillent l'écriture, l'orientent parfois vers une lecture idéologique du réel, et d'autres fois, vers un parcours métaphorique de l'espace littéraire, entrevu du point de vue de l'ineffable.

Cette notion d'ineffable est définie par Jankélévitch par opposition à l'indicible. Ainsi, selon ce philosophe, musicien et musicologue, l'indicible est la limite extrême du langage qui est neutralisé face au pouvoir maléfique de la mort, tandis que l'ineffable, pour sa part, est la fascination qui suspend la parole ordinaire devant le sublime, au moment où la parole poétique, grisée par celui-ci, prend son envol et déclame sa subjugation :

> […] est indicible, à cet égard, ce dont il n'y a absolument rien à dire, et qui rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, interminablement à dire : tel est l'insondable mystère de Dieu, tel l'inépuisable mystère d'amour, qui est mystère poétique par excellence ; car si l'indicible, glaçant toute poésie, ressemble à un sortilège hypnotique, l'ineffable, grâce à ses propriétés fertilisantes et inspirantes, agit plutôt comme un enchantement, et il diffère de l'indicible autant que l'enchantement de l'envoûtement ; la perplexité même qu'il provoque est, comme l'embarras de Socrate, une féconde aporie[57].

Vladimir Jankélévitch pense que l'indicible est un phénomène qui paralyse l'expression verbale de l'homme ébranlé par l'horreur d'une situation (dont la plus

[57] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, *op. cit.,* p. 86

extrême serait la mort) et par le pouvoir néantisant de celle-ci, contrairement à l'ineffable qui serait, selon lui pur enchantement invitant la parole poétique à une rhétorique féconde et à une logorrhée interminable. C'est ainsi, dit-il, que « l'ineffable déclenche en l'homme l'état de verve. » (p. 87). Il entrevoit, par ailleurs, la notion de l'ineffable en l'associant aussi bien à la musique qu'à l'acte poétique : « où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter. » (p. 87)

Chez Malek Haddad, l'ineffable se manifeste aussi bien par une recherche de musicalité dans son écriture que par la parole poétique qui essaie de transporter l'être jusqu'aux cimes de la beauté, représentée à travers l'épanouissement dans une relation amoureuse ou amicale. Mais la parole du poète se tait lorsqu'elle atteint le seuil de la fascination ; éblouie, alors, par un tel enchantement, elle retourne au silence.

II-2-3-1 Le poète ou le droit de « Rêver de rêver »

Dans les textes de Malek Haddad, nous avons remarqué une écriture qui s'interroge constamment sur elle-même, sur le rôle de l'écrivain et du poète et sur le langage lui-même. Deux des personnages principaux des récits haddadiens sont d'ailleurs écrivains : « l'auteur » et Khaled Ben Tobal.

Le premier n'est pas nommé comme nous l'avons vu, tandis que le second prend un nom aux consonances arabes bien marquées. Ces deux personnages nous semblent être « l'envers et l'endroit » de ce que représente l'écrivain, aux yeux de Malek Haddad : un être sensible à la souffrance des hommes et épris de beauté poétique. Tous deux écrivent, « l'auteur » une légende qui raconte un amour impossible et Khaled un roman dont on ne connaît pas l'histoire. Celui-ci publie son ouvrage et en est satisfait, tandis que « l'auteur » reprend son manuscrit et refuse sa publication.

Dans les deux cas, le personnage ne cesse de s'interroger sur son art, sur son rôle et sur sa fonction sociale. Le texte haddadien introduit souvent des indices qui remettent en question l'existence même de ces personnages par un tour d'« illusionniste [58]» : « Pour l'auteur, ivre ou bien à jeun, la vie était, la vie n'était qu'un phénomène littéraire. » N'est-ce pas une façon de suggérer que la vie de

[58] « J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler des Illusionnistes. » Guy de Maupassant, (Préface de) *Pierre et Jean*, 1888.

« l'auteur » est entièrement contenue dans les frontières d'un récit littéraire, et qu'au-delà, il n'y plus rien de vrai, de réel. Tout ne serait-il donc qu'une question de création, d'imagination et de sensibilité poétique ? Il semble bien que oui. Et toutes les critiques concernant le décalage entre le personnage haddadien et la réalité sociale algérienne, manqueraient, dès lors, de pertinence.

Khatibi, à titre d'exemple, ne voit dans les personnages représentant Khaled Ben Tobal et « l'auteur » que « deux écrivains rongés par leur inutilité et leur mauvaise conscience vis-à-vis de la Révolution et de leur pays[59]», ajoutant que « […] Tous les personnages de Malek Haddad possèdent des contours et des portraits très flous ». Il considère, enfin, que l'œuvre haddadienne « reste accrochée à une coquetterie du langage et (que) le roman devient une sorte de causerie, un ensemble de réflexions variées sur ses obsessions[60].»

Les critiques adressées à l'encontre des ouvrages de Malek Haddad, concernant leur décalage par rapport au réel, sont (prémonitoirement) battues en brèche dans *Je t'offrirai une gazelle*. En effet, le discours de l'instance narrative y rejette les accusations de l'Ami de « l'auteur », reprochant à celui-ci son idéalisme et son manque de réalisme, du fait qu'il ait choisi pour principale intrigue, la quête d'une gazelle comme gage d'amour, au moment où le peuple luttait pour sa liberté.

> Les amis qui pensent que tel ou tel personnage est un intrus, que les histoires de gazelles ça n'intéresse pas un peuple qui se bat, ont peut-être raison. Peut-être tort. Car en fin de compte, c'est bien pour des gazelles et des harmonicas que l'on se bat. L'opportunité n'a pas de talent. (p. 179)

La voix narrative défend le projet littéraire de l'écrivain, et justifie son choix esthétique et thématique, par la nécessité de la poésie pour croire encore à la vie et à l'espoir, car le combat pour la liberté implique le combat pour toutes les libertés, y compris celle des gazelles. Il ne faut donc pas rechercher, exclusivement, dans une œuvre littéraire sa conformité avec la réalité sociale contextuelle. Ce serait réduire sa dimension symbolique, neutraliser sa vision esthétique et poétique.

À ce titre, le choix de la gazelle comme principale quête de Moulay relève de la dimension métaphorique et symbolique que ce mot a dans la culture arabe. Il charrie en effet, toute une culture populaire et une tradition orale qui valorise la

[59] Abdelkebir Khatibi, *Le roman maghrébin*, Maspero, Paris, 1968, Casablanca, SMER (Société Marocaine des Editeurs Réunis), 1979, p. 92.
[60] Idem.

beauté de la femme en la comparant à celle de la gazelle. Ainsi indépendamment du fait que Malek Haddad place ses personnages dans le contexte de l'Histoire contemporaine, pour décrire les répercussions de celle-ci sur leur parcours et sur leur être, il ne cesse, en outre, de parler du réel au moyen contourné de la figure métaphorique de la gazelle. Véritable source d'inspiration de la poésie arabe et symbole du mythe des origines que cherche Malek Haddad à convoquer, à travers cette image poétique renouvelée et régénérée.

Dans cette perspective, il convient de convoquer Paul Ricœur quand il défend le pouvoir de référentialité dédoublée de la métaphore :

> Mais la possibilité que le discours métaphorique dise quelque chose sur la réalité se heurte à la constitution apparente du discours poétique, qui semble essentiellement non référentiel et centré sur lui-même. À cette conception non référentielle du discours poétique, nous opposons l'idée que la suspension de la référence latérale est la condition pour que soit libéré un pouvoir de référence de second degré, qui est proprement la référence poétique. Il ne faut donc pas seulement parler de double sens, mais de « référence dédoublée », selon une expression empruntée à Jakobson[61].

Paul Ricœur s'oppose à la conception relative à la non référentialité du discours poétique, considéré généralement comme centré exclusivement sur lui-même ; pour sa part, il soutient la thèse que la référentialité de la métaphore fonctionne en parallèle avec le monde réel, créant ainsi une « référence de second degré » qui serait le propre du pouvoir poétique. Il conclut sa réflexion en estimant que « la métaphore est le processus rhétorique par lequel le discours libère le pouvoir que certaines fictions comportent de redécrire la réalité[62]. » Cela rejoint l'idée de Bachelard sur le pouvoir créatif de l'image poétique chez le poète « rêveur de monde [63]» qui crée un double du monde :

> Le poète donne à l'objet réel son double imaginaire, son double idéalisé. Ce double idéalisé est immédiatement idéalisant et c'est ainsi qu'un univers naît d'une image en expansion[64].

[61] Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 10-11
[62] Idem, p. 11
[63] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF., 1960, p. 150
[64] Idem, p. 151

Il s'agirait donc, pour Malek Haddad, de peindre le réel, non pas tel qu'il est mais tel qu'il le voit, tel qu'il le rêve, en le reconstruisant par des moyens littéraires.

« L'auteur » est un personnage de fiction et le texte de Haddad le dit, insiste sur cette idée, exhibe le procédé littéraire qui permet de faire « exister » avec des mots le personnage, puisque celui-ci ne vit que « dans un monde refuge » et n'est finalement qu'« une apparence d'homme » :

> Rien n'était cousu, rien n'était décousu. L'auteur vivait à l'abri, dans l'insondable richesse d'un monde de refuge, un univers élémentaire. Il était le personnage sans histoire d'un roman qui l'éblouissait. C'était un homme perdu au milieu des cailloux et des problèmes, une sorte de visionnaire indifférent aux horizons qu'il découvrait. Un optimisme d'amertume. Dieu n'était pour lui qu'un asile de nuit. Il regardait. Il s'en allait. Contre toute évidence il prêchait le sourire. C'était en somme une belle apparence d'homme. (p. 92)

« L'auteur », affirme l'instance narrative, est donc un personnage de roman, c'est-à-dire qu'il n'existe qu'à travers des mots, à travers donc le langage. Il n'est qu'apparence d'homme, autrement dit, un « être de papier », un signe linguistique, sans essence réelle, d'autant plus qu'il n'a pas de nom pour advenir au monde. « Aucune chose n'est, là où manque le mot[65]», nous dit Heidegger, ce qui revient à dire que toute chose n'existe en tant que chose que dès lors qu'elle est nommée. Or « l'auteur » n'est jamais nommé, il n'est désigné que par son titre et sa fonction sociale. Heidegger pense que c'est le nom donné à une chose qui ramène celle-ci à sa condition d'étant et la fait exister en tant que telle: « Quelque chose n'est que là où le mot approprié et donc pertinent le nomme comme étant, et ainsi institue l'étant en question comme tel. […] l'être de quoi que ce soit qui est demeure dans le mot[66]. » C'est peut-être donc, l'absence du nom de « l'auteur » qui conduit à son effacement et à sa dissolution, tout au long du récit de *Je t'offrirai une gazelle*:

> De quoi vit-il ? Où mange-t-il, quand mange-t-il ?... Oh là là ! Tous ces mots !... Ni d'amour, ni d'eau fraîche. Il vit de l'air du temps, c'est comme le bon Dieu, ça existe. Mais ce n'est pas un métier ça, l'air du temps !... Non, ce n'est pas un métier, c'est un état. (p. 78)

[65] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 150.
[66] Idem, p. 149-150.

Les points de suspension, qui ponctuent le discours narratif du texte haddadien, n'arrêtent pas l'idée, ne la plongent pas dans le silence mais signalent la pensée qui y prend naissance, s'y déploie et s'achemine vers la parole.

Pour le personnage haddadien, l'écriture et elle seule, constitue l'être poétique parce qu'elle est une invitation au rêve et à la vie. Celle de « l'auteur » n'est pas ordinaire, elle n'est pas comme la vie des autres hommes qui ont une maison où loger, se nourrir et s'assoupir. Non, rien de cela ne correspond à « l'auteur » qui est seulement un « état », autrement dit, il n'existe qu'en tant qu'il cherche à se réaliser dans son essence poétique, par la poésie et pour la poésie. À ce titre, Jankélévitch considère que le poète ne prémédite pas son acte poétique à l'avance mais l'accomplit dans l'instantanéité, en parallèle avec sa propre existence:

> Et de même le poète conçoit son poème non point avant de le faire, mais *en* le faisant […] Le créateur pose l'essence conjointement avec l'existence, la possibilité en même temps que la réalité[67].

Par ailleurs, l'errance de « l'auteur » n'est pas absolue, dans la mesure où il cherche dans les mots son abri, son recueillement. Ce qui, nous semble-t-il, rejoint la thèse de Heidegger quand il estime que : « la parole est la maison de l'être[68] ». En d'autres termes, selon ce philosophe, l'être n'advient au monde que par la parole qui le fait naître et parvenir à l'accomplissement de son étant, celui-ci n'atteint sa plénitude qu'en élisant son séjour dans la demeure de la parole.

N'est-ce pas cette idée que nous retrouvons dans les textes de Malek Haddad, lorsque Khaled répond à Monique qui lui demande où il aimerait habiter, en dehors de sa ville natale, d'où il a été banni : « Pour l'instant, j'habite dans mes livres. Et croyez-moi, madame, je paie très cher mon loyer, très cher. » (p. 96) Le poète haddadien ne trouve donc, d'autre asile que dans ses livres, autrement dit, dans les mots poétiques vers lesquels sa recherche s'oriente, et, dans lesquels son œuvre s'accomplit et son être se déploie, rappelant l'expression de Bachelard à propos du poète qui cherche à séjourner dans « la maison du mot[69] ».

Effectivement, la poésie représente tout pour Khaled, tout est poétique en lui, non seulement parce qu'il en a fait son métier, mais parce qu'avant tout, elle constitue le lieu de son être, ce par quoi il se définit, ce pourquoi il se bat :

---

[67] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 40
[68] Martin Heidegger, *L'acheminement vers la parole,* op. cit., p. 150
[69] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF., Paris, 1957, p. 139

> Quand il souriait, Khaled Ben Tobal était un programme d'existence. Il transformait en poésie tout ce qui lui passait par les yeux. Son cœur avait beaucoup de talent. Il faisait des merveilles. Ourida, je t'offrirai le temps des cerises, quand le temps des grenades aura permis celui des vergers libérés… La poésie l'entoure partout, l'enveloppe de partout. Cocher, conduisez-moi sur un rayon de lune !... (p. 85)

Cet extrait donne le vertige par sa beauté poétique, car en même temps qu'il décrit l'être poétique de Khaled, il dévoile l'être poétique de Haddad, lui-même, qui transforme la réalité en des images poétiques, qui la dédoublent et créent une réalité nouvelle proprement métaphorique et perpétuellement régénérée par des associations, des disjonctions et des mariages inédits (temps des cerises (métaphore du printemps), temps des grenades (métaphore de l'automne), rayon de lune (nuit illuminée par la clarté de l'amour), Ourida, le nom à lui seul suggère l'image de la femme aimée). Les mots dansent et à travers des mouvements acrobatiques créent l'image d'un monde nouveau où la poésie ne sera plus complainte idéologique mais redeviendra l'expression de la beauté, de la vie et de l'amour, car ce sont là les éléments essentiels de l'être de Khaled et du poète, d'une manière générale.

Pour le personnage haddadien, la vie n'est pas supportable sans rêve et le poète est celui qui offre, justement, un univers de rêves. Toutefois cela ne signifie pas que le poète est un illuminé qui n'aurait plus de rapport sain avec le réel, dans la mesure où il n'aurait plus qu'une vision idéalisée ou sublimée de celui-ci, bien au contraire, le poète reste attentif au monde qui l'entoure, à l'écoute des turbulences de la vie de ses semblables, sans pour autant cesser de nourrir son univers d'un imaginaire inépuisable. Dans *L'élève et la leçon* le narrateur-personnage affirme : « J'aurai toujours rêvé de rêver, c'est-à-dire d'écrire. » (p. 28) De même que l'auteur exprime son rêve le plus cher, à travers l'image d'un livre qu'il écrirait et qui voyagerait dans le désert des origines, d'un lieu à un autre:

> J'ai rêvé d'un manuscrit qui irait de Tam à Ouargla, du Hoggar au Tassili des Ajjer. J'étais chez moi dans ma légende, j'étais chez moi dans mes vingt ans. J'étais chez moi dans mes regards. (p. 156)

« L'auteur » ne se sent plus chez lui, proscrit et contraint à l'errance, d'où la perte de repère et le sentiment anéantissant du déracinement. Celui-ci n'est pas tant spatial qu'ontologique ; on l'a spolié de sa terre natale, tout comme on l'a dépossédé de son propre territoire intérieur par le processus de déculturation, mais l'écriture, en

dépit de toute la souffrance qu'elle charrie et qu'elle exprime, lui permet de retrouver le lieu de l'entente et du séjour.

« Rêver de rêver » pour Salah, de la même façon qu'écrire pour « l'auteur » est un moyen d'évasion, d'épanouissement et d'accomplissement de son être. Le rêve permet l'espoir, l'écriture l'invite ; le rêve promet la liberté, l'écriture s'y déploie. Ainsi, l'analogie entre le rêve et l'écriture ne suggère pas seulement le désir d'être, de Salah ou de « l'auteur » mais ancre l'idée que pour le poète, l'écriture n'est pas seulement un métier (artistique), mais encore, une façon d'être et de rêver d'être, avec des « mots-choses[70] » selon l'expression de Sartre qui se transforment en images dans lesquelles l'être poétique invente le monde où il veut vivre, comme le suggère Gaston Bachelard : « […] une image poétique porte témoignage d'une âme qui découvre son monde, le monde où elle voudrait vivre, où elle est digne de vivre[71].»

Chez Malek Haddad, l'écriture n'est donc pas seulement un exercice de style mais une manière d'être ; elle relève beaucoup plus d'une question ontologique de l'étant poétique que d'une envie de bien écrire pour le plaisir des yeux et de l'esprit. Dans *L'élève et la leçon*, Salah, pourtant médecin de formation et non poète de métier, n'a-t-il pas déjà l'essence poétique en rêvant d'écrire et en affirmant : « Un poète ne peut pas rater son poème sans être un raté. » (p. 28) En d'autres termes, la qualité esthétique d'une œuvre littéraire n'est pas tant le fait d'une maîtrise technique que d'une essence artistique et poétique.

Déjà, dès l'enfance, « l'auteur » est sensible aux mots, même s'ils restent empreints d'obéissance et même s'ils sont encore recouverts des voiles de l'innocence, il veut continuer à croire aux mots de la même façon qu'il croyait à ceux qu'il avait confiés dans son premier livre :

> En ces temps-là les mots étaient obéissants. Les idées ne dépassaient pas le regard des parents. Et les fleuves traçaient leur cours élémentaire…
> L'univers rassurant de ton livre, de ton premier livre, couvert de papier bleu avec une étiquette… Déjà ce livre portait ton nom et déjà tu ne l'avais pas écrit… Il fallait voir comme on croyait… (p. 94)

Dans cet exemple, nous voyons l'idée de flottement et d'indétermination revenir avec l'emploi de la figure du paradoxe où le premier livre écrit par « l'auteur » portait déjà son nom, mais dans la même phrase et avec la conjonction de

[70] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 2008, p. 22
[71] Gaston Bachelard, *La poétique de la* rêverie, *op. cit.*, p. 14

coordination, normalement accumulative, la voix narrative affirme qu'il ne l'avait pas écrit. Malek Haddad joue donc avec les mots, en faisant apparaître le « nom » de « l'auteur » qu'il fait disparaître aussitôt sans l'avoir toutefois mentionné, en évoquant la naissance du premier livre de son personnage, pour l'abolir tout juste après et renier l'acte d'écriture, rejeter la paternité de ce même livre. Mouvement incessant de va-et-vient, les mots de Malek Haddad, s'en viennent et s'en vont comme le flux et reflux d'une vague affolée par sa force éphémère et sa vulnérabilité durable.

L'extrait suivant de *Je t'offrirai une gazelle* permet de voir la perception de Malek Haddad concernant l'écrivain et son lecteur, ainsi que le lien qui se tisse entre eux à travers des mots, de simples mots qui donnent « l'illusion de dire quelque chose »

> Imaginer ce lecteur qui attend qu'on écrive à sa place un chef-d'œuvre et qu'à sa place on dise ce qu'il n'a pas vécu. Imaginer surtout l'insuffisance d'une générosité verbale et la suffisance des mots. Ces mots qu'un vent malin inventa pour l'espoir, pour un matin de neige au jardin rénové, ces mots comme le sable dans cette phrase désertique qu'irrigue cependant l'illusion de dire quelque chose… (p. 119)

L'utilisation d'un verbe à la forme impersonnelle et infinitive permet au narrateur de prendre ses distances par rapport à cet énoncé et d'introduire une voix venue d'ailleurs, une voix neutre qui peint l'image du lecteur idéal dont rêve tout créateur de rêves et de mots. Cette même voix décrit toute l'attente déçue par « l'insuffisance d'une générosité et la suffisance des mots », c'est-à-dire que le lecteur se retrouverait, dans ce cas précis, non pas en présence d'un esprit généreux qui se donne et donne de lui-même, mais face à l'arrogance et à la vanité d'un égocentrisme déployé dans la sécheresse des mots.

Malek Haddad nous laisse voir dans cet extrait une image symbolique de ce qu'est la parole poétique : envol et épanouissement sur les ailes d'une imagination aérienne, poussée par le vent pour promettre l'espoir et l'éclosion d'une nature régénérée avec un « matin de neige » et un « jardin rénové ». Malek Haddad construit une longue phrase aux limites inachevées, où perce sa vision de la littérature : beauté, à la fois errance dans le lieu enchanté des mots et poésie inspiratrice d'images mirages et illusoires, inscrites au cœur de la parole poétique pure. La phrase retombe mais l'idée ne se clôt pas, les mots s'arrêtent au seuil des

points de suspension, mais la pensée se déploie et s'envole dans les airs éthérés de la poésie.

Dans cette perspective, Heidegger évoque la parole poétique en termes de pureté idéale : « Le parlé à l'état pur est le Poème[72].» Blanchot, pour sa part, la décrit aussi comme parole pure, parole essentielle, entièrement autonome et affranchie de toute paternité. Il la définit en ces termes :

> La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle[73].

Nous voyons la convergence d'idées entre ces trois hommes d'origines, de langues et de cultures diverses (Heidegger, Blanchot, Haddad) mais qui se rejoignent sur la perception qu'ils ont de la poésie et du langage poétique. Malek Haddad nous invite à voyager avec des fragments de poème ensoleillés, puisés à la source de la fulguration de l'imaginaire, d'où cette impression de flottement, d'envol qui revient sans cesse à son point d'origine.

II-2-3-2 Dans la différence, la rencontre heureuse

L'ineffable illumine la parole poétique dans le texte haddadien, lors de rencontres contingentes, improbables, insolites et si exceptionnelles. Nous citerons, à titre d'exemple, cette scène magnifique où le personnage du *Quai aux fleurs ne répond plus* vient s'asseoir à côté d'un homme qu'il connaît à peine ; là, tous deux restent de longs moments, sans se parler avec des mots, mais avec le silence qui accompagne leur présence partagée, leur être-au-monde adjoint, réuni :

> « Bim-Bo » s'asseyait sur le socle d'une statue dont on n'aurait pu dire ce qu'elle représentait. Il roulait le tabac de vieux mégots et la lumière brisée que permettaient les platanes le faisait ressembler à un santon. Khaled venait parfois le rejoindre et de longs silences s'établissaient entre eux. (p. 53)

Le personnage de « Bim-Bo », nous dit Jamel Ali Khodja[74], a réellement existé et Malek Haddad l'a rencontré quand il était à Aix-en-Provence. L'écrivain,

[72] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 18.
[73] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 42
[74] Jamel Ali Khodja, *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et proposition*, *op. cit*., p. 115.

selon le témoignage de son neveu, avait un véritable don de conteur ; ses enfants, ses nièces et neveux attendaient avec impatience ses récits captivants dont cet extrait est la parfaite illustration. Il s'y dévoile, en effet, la sensibilité de l'écrivain-poète épris de beauté captée dans l'instantanéité d'une impression, dans le surgissement imprévisible d'un phénomène. L'habileté stylistique de l'écriture haddadienne se manifeste, ici, par une sobriété sublime dans la description de gestes simples (s'assoir sur le socle d'une statue, rouler de vieux mégots) et de moments partagés entre deux hommes qui se rejoignent dans le silence. Et lorsqu'ils parlent, ne surgissent de leurs mots que la générosité et l'humanité perdues chez tant d'autres :

> Un jour, « Bim-Bo » se mit à faire des confidences. Il commença :
> – Autrefois, j'avais un âne…Bou diou ! C'était bien avant l'Allemagne. […] Je l'appelais « Fada », car il était un peu bête, mon âne… Ça oui, il était bête, mon pauvre monsieur, il ne savait pas qu'il faut gagner sa vie. Et puis, vous comprenez, dans le Midi on n'aime pas le travail. À force de vivre chez nous, il était devenu comme nous…. […] Il tirait très bien, mais il avait l'air d'avoir honte de son métier. Son grand-père était un cheval… […] Mon pauvre monsieur, ce n'est pas une vie d'être un âne… Khaled ne put qu'approuver. (p. 53)

Nous voyons apparaître, dans cette scène où se mêlent dérision et finesse d'esprit, l'humanité de Khaled et sa profondeur d'âme. Car il aime côtoyer les petites gens et échanger avec eux des propos empreints à la fois d'humilité, de modestie et d'une grande richesse humaine. Khaled accorde toute son attention à « Bim-Bo », se tait et se met à l'écoute de son compagnon de silence qui lui raconte ses mésaventures et lui confie un secret personnel avec beaucoup d'émotion et de pudeur:

> C'est vrai, monsieur, je suis un criminel. Quand l'Allemagne est venue, il n'y avait plus rien à manger et j'ai mangé mon âne. Oui, monsieur, j'ai mangé mon copain…
> Il se leva péniblement, dérouilla ses cent cinquante centimètres et, avant de s'éloigner, ajouta :
> – Mais moi, monsieur, je l'ai mangé en pleurant. (p. 55)

Nous écoutons des mots simples défiler sans prétention et sans grandiloquence. Ils expriment cependant en toute sincérité, l'intériorité généreuse, certes blessée mais digne, ouverte à l'autre et qui se donne à voir telle qu'elle est. Contrairement à ces mots pompeux, arrogants, amarrés à leur suffisance, ces mots

d'intellectuels et d'écrivains « qui se regardent dans leur nombril » et « qui n'ont pas compris la nécessité du silence parce qu'ils n'ont plus rien à dire » selon Malek Haddad.

Ce qui apparaît dans ces extraits, c'est la vision humaniste du poète qui entrevoit les relations humaines sous l'angle de la diversité et de la différence, les deux hommes ne sont jamais plus proches, l'un pour l'autre, que lorsque surgit la différence de chacun d'eux et qu'elle se révèle à l'autre. Leur harmonie provient de leur disjonction. Cette image nous rappelle la réflexion de Heidegger sur la parole poétique qui réussit à unir deux entités disjointes dans l'entre-deux de la « Dif-férence »: monde et choses :

> Car le monde et les choses ne sont pas l'un à côté de l'autre. Chacun, ils passent l'un à travers l'autre. Passant ainsi à travers, ils mesurent, à eux deux, un milieu. C'est là qu'ils sont à l'unisson. En tant qu'ainsi unis, ils sont intimement l'un pour l'autre. Le milieu des deux est la tendresse intense de l'intimité. […] L'intimité où monde et chose sont l'un pour l'autre n'est pas une fusion où tous deux se perdent. Il ne règne d'intimité que là où ce qui est à l'unisson, monde et chose, devient distinction pure et demeure distinct. Au milieu des deux, dans l'entre-deux où monde et chose diffèrent, dans leur *inter*, règne le *Dis*- de leur jonction[75].

Pour Heidegger, la parole poétique est un appel au monde et aux choses qu'elle invite à se rencontrer et à s'unir, sans toutefois abolir leur différence respective, car leur intimité singulière se développe justement dans cette Différence : « L'intimité, monde et chose, se déploie dans le *Dis*- de l'entre-deux, dans la Dif-férence[76]. »

Le texte de Malek Haddad met en avant cette différence qui existe entre les hommes et qui ne les sépare pas, au contraire, Khaled et « Bim-Bo » se retrouvent dans l'intimité de leur silence et dans le partage de leur intériorité, en dépit de tout ce qui les différencie. Ces deux personnages représentent les hommes lorsqu'ils se retrouvent dans leur humanité et transcendent toutes leurs différences dans un mouvement de jonction et de communion sans pour autant les diluer ou les anéantir.

Le récit de « Bim-Bo » est plein d'humilité, de générosités et de poésie ; l'insertion de l'idiolecte du personnage dominé par le registre de langue familier, s'il accentue l'effet réaliste de la scène, n'en atténue pas moins, la dimension poétique et la vision philosophique de Malek Haddad, à l'égard de l'homme. Car les mots de

[75] Martin Heidegger, *L'acheminement vers la parole, op. cit.,* p. 27
[76] Idem, p. 27

« Bim-Bo » sont empreints d'une grande humanité, à tel point qu'ils le transportent, et avec lui le lecteur, vers un espace enchanteur et fascinant, vers cet « ailleurs » où les mots deviennent des images parlantes, où les paroles permettent le rêve et l'impossible. C'est vers ce lieu que se tourne le regard de « Bim-Bo » :

> Et ses yeux s'en allaient loin, très loin, dans ce pays merveilleux qui fait parler les hommes comme des bêtes et les bêtes comme les hommes. (p. 54)

En fait, les yeux de Bim-Bo se mettent à rêver d'un pays imaginaire que l'on ne peut voir que lorsqu'on est transporté par la rêverie poétique comme le dit Bachelard : « L'œil qui rêve ne voit pas ou du moins il voit dans une autre vision[77].» Ce pays que voit « Bim-Bo » serait celui de l'espace littéraire, où, nous dit Malek Haddad en paraphrasant Napoléon, « le mot impossible » n'existe pas, où le mirage de la littérature fait rêver même les mots : « Oui, vraiment, les mots rêvent[78] » clame Bachelard avec ferveur.

II-2-3-3 L'instant de l'ineffable

L'amour est le thème par excellence de l'ineffable dans l'œuvre de Malek Haddad. Il apparaît comme un sujet privilégié pour déployer la parole poétique et laisser s'envoler l'expression lyrique. Nous le voyons dans tous les récits qui s'attardent à décrire ce sentiment omniprésent. Khaled Ben Tobal, à titre d'exemple, est subjugué par l'image d'Ourida, la femme aimée dont il a dû se séparer, forcé à l'exil. Chaque fois qu'il pense à elle, la voix narrative surgit pour développer un discours au ton mélancolique, marqué par une volubilité poétique. Cet extrait tiré du *Quai aux fleurs ne répond plus* nous semble parfaitement l'illustrer:

> Est-il possible, vraiment, de savoir prouver son amour, de l'avouer, de l'expliquer ? Car les mots sont encore plus nécessiteux que les oreilles mendiantes. Et puis l'amour a besoin de talent, et puis seul le silence a du talent…
>
> Comment dire : la nuit est petite et fraîche comme toi ? Comment dire : je viendrai t'embrasser quand les enfants dormiront ? Comment dire ces cheveux qui façonnent une main, le moment qui sépare l'éternité, la gêne qui s'ensuit, la gratitude infinie de la brute qui a vu se réveiller en lui un

[77] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie, op. cit.,* p. 149
[78] Idem., p. 16.

> ange coupable et heureux ?... Comment dire je t'aime, tout simplement : je t'aime ?
>
> Il faudrait ne jamais parler, il faudrait toujours prier. Il faudrait ne jamais écrire, respectueux devant le silence, intimidé devant le papier blanc. (p. 49)

L'interrogation de la voix narrative sur le pouvoir de la parole à représenter les sentiments les plus purs semble vouer au silence, dans la mesure où ce n'est qu'une question rhétorique qui renferme en elle-même la réponse. En effet, ce passage a beau démontrer l'impossible capacité du langage à exprimer l'amour, à décrire cet instant d'extase où deux personnes fusionnent leur intimité, partagent un moment de pure osmose, il n'en demeure pas moins qu'il s'approprie cette scène du réel et la transforme par le pouvoir de la parole poétique en une image intensément vivante.

Tout est mis en scène pour inviter l'union des êtres : la fraîcheur de la nuit appelle la proximité des corps et invite les enfants à se recueillir dans la détente de l'assoupissement, les gestes déploient la sensualité, si longtemps réfrénée, tempérée, étouffée ou intimidée. Et là, advient une fusion totale de deux individualités : « Le milieu des deux est la tendresse intense de l'intimité[79] », disait Heidegger à propos de la parole poétique qui réunit monde et choses dans un appel écouté de part et d'autre. Le silence apparaît en toile de fond dans cet extrait, chaque mot, chaque image y renvoie. La parole semble hantée par l'écho de l'absence de parole, par le rythme voluptueux de la danse sensuelle et par l'envoûtement du mouvement poétique.

Par ailleurs, l'expression de l'ineffable enveloppe tous ces instants magiques, furtifs, contingents, fuyants et incertains, surgissant dans une rencontre, dans une présence, dans un regard ou une complicité qui s'installe dans un lieu sans paroles, dans un désert immense et vaste, empli d'humanité et d'amour. Ainsi, la dernière rencontre de Saïd et de Lucia dans *La dernière impression* est racontée de manière contournée, les mots ordinaires ne pouvant décrire l'intensité émotive des personnages ou la beauté inénarrable de l'instant, la parole poétique prend son envol pour décrire la rêverie de Saïd :

> Le regard de Saïd qui s'en allait bien plus loin qu'une pensée racontait tout cela. Il disait cette nuit du neuf septembre d'il y a cent mille ans,

[79] Martin Heidegger, *L'acheminement vers la parole, op. cit.*, p. 27

> cette lune, irréelle de promiscuité, qui dansait sur les chênes-lièges de Texenna comme une balle de celluloïd sur un jet d'eau illuminé. Il disait les yeux graves et humides de Lucia racontant des musiques sur un fond de promesses qui montaient de la mer. Tout ce neuf septembre-là se passait comme dans un roman. […] C'était un 9 septembre Lucia et Saïd qui s'embrassèrent longtemps… (p. 49)

Le cours de l'histoire est suspendu avec l'introduction du discours narratif, permettant de dissimuler la description de la dernière nuit de Saïd et de Lucia, et de nous la faire voir avec les yeux du personnage qui disent l'ineffable. Un fragment poétique vient combler la parole absente et décrire une scène où monde et choses s'appellent, où monde et êtres se répondent : la nuit du neuf septembre semble plonger les êtres dans la nuit des temps, dans une intemporalité poétique où la lune, si proche par son intimité, donne une impression d'irréalité, tandis que les larmes de Lucia racontent par leur silence des musiques qui appellent les promesses des mers. L'image poétique recrée l'intimité des êtres par leur jonction avec l'ordre cosmique du monde qui, nous dit Bachelard, « reçoit une unité de beauté[80] ».

Car les mots de Malek Haddad semblent rayonner quand ils s'attellent à décrire l'amour ; leur simplicité est désarmante par sa beauté au point qu'ils deviennent, en effet, « essentiels » selon l'expression de Blanchot. La première rencontre entre Moulay et Yaminata dans *Je t'offrirai une gazelle* est, elle aussi, drapée de mots poétiques qui s'engloutissent dans la féerie de l'instant et finissent par se taire ; la voix narrative s'insinue pour affirmer pathétiquement : « Quand c'est trop beau, on a envie de pleurer » (p. 31) N'est-ce pas une manière de dire l'impossible expression verbale devant une charge émotive tellement forte qu'aucune parole ne peut être proférée en pareil instant si ce n'est celle du poète ? Comme le dit si bien Blanchot, « dans la parole poétique s'exprime ce fait que les êtres se taisent[81]». D'où le silence qui retombe sur les mots du narrateur et sur la mise en scène pudique de la déclaration d'amour.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, « l'auteur » et Gisèle sont transportés par la magie de l'instant, lorsqu'ils sentent que l'amour est en train de les submerger au point d'en perdre la parole : « Le roman commençait qui n'était pas prévu. Et les mots se taisaient impressionnés par le langage des situations. » (p. 126) Ce langage

[80] Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 157
[81] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 42

interprété par la voix narrative n'est autre que celui de l'ineffable, de l'amour qui éclot et promet le séjour heureux.

Dans *L'élève et la leçon*, les rencontres de Salah et Germaine sont racontées avec une verve et une prolixité qui contrastent avec le silence inébranlable du narrateur-personnage et témoignent de l'empreinte heureuse du souvenir nostalgique de l'amour de jeunesse :

> Et pourtant Germaine…
> […] Germaine avait de l'esprit et du cœur. Elle souriait comme on comprend. Elle avait ceci de commun avec moi qu'elle parlait davantage de littérature que de médecine. […] Pourtant, ces yeux, qu'on y creuse, qu'on les arrache, on y trouvera Germaine. En haut, en bas, partout Germaine. (p. 74-75)

L'amour de jeunesse de Salah ressurgit en un souvenir qui le transporte trente ans en arrière. C'est l'occasion saisie par le narrateur pour raconter sa blessure sentimentale et ses espoirs déçus face à l'amour perdu. Cet épisode lui permet aussi d'épancher son lyrisme et de confier un secret jamais dévoilé auparavant.

Seul le langage poétique, à l'instar de la musique, peut approcher l'indicible et l'ineffable tout à la fois. L'idée d'un langage pur, proche du cœur et de la pensée, est souvent rappelée, évoquée dans le texte haddadien. En effet, dans les situations d'extrême tension dramatique, la formulation poétique permet à la narration de soulager le personnage du poids du destin par son envol lyrique et son déploiement heureux, à tel point que ce qui n'est que production imaginaire devient scène vivante, actualisée par le pouvoir de la seule parole poétique. La foi de Malek Haddad en cette parole essentielle nous semble incontestable. La voix narrative du récit *Je t'offrirai une gazelle* n'affirme-t-elle pas avec sérénité et certitude : « Le poème est vivant, il vit la vie des autres. » (p. 112)

II-2-3-4 La musique, l'autre voix

L'écriture de Malek Haddad se singularise par une musicalité recherchée, notamment à travers les jeux d'assonance et d'allitération et la variation rythmique des phrases. Certainement influencée par la dimension poétique de l'écrivain qui a publié à l'âge de vingt-neuf ans son premier recueil de poésie *Le malheur en danger* en 1956, nous sentons, dans les textes haddadiens, une recherche esthétique formelle,

tant du point de vue structurelle et syntaxique des phrases, que d'un point de vue sonore.

L'intérêt pour la musique est d'ailleurs souvent évoqué dans ses récits par la voix narrative qui relève son importance et sa valeur, peut-être « parce que la musique est proche parfois jusqu'à l'insoutenable du silence qui lui est nécessaire[82] » ou peut-être encore pour nous laisser entendre une autre voix qu'invite le silence, comme le suggère V. Jankélévitch : « L'autre voix, la voix que le silence nous laisse entendre, elle s'appelle musique[83]. »

Ainsi dans *L'élève et la leçon*, le narrateur se plaint de ne pas entendre à travers les mots de sa fille, la mélodie qu'il aime : « […] les mots de Fadila n'ont pas dans mon crâne la musique que je voudrais » (p. 105)

La musique, dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, est, par ailleurs, considérée comme un art pur que les mots rêvent d'atteindre par l'harmonie de leurs sonorités et l'écho mélodieux de leur refrain puisés à la source de l'amour représentée par Ourida:

> Tous ces mots inventés pour qu'ils disent la musique, pour toi Ourida, de la neige gentille, de la neige amoureuse et tiède aux alentours de nos étreintes… Tous ces mots que tu savais, tu étais à la fois ma source et mon écho. (p. 118)

Nous voyons dans le texte de Malek Haddad s'affirmer sa perception élevée de la musique capable, selon lui, de traduire ce que les mots ne peuvent exprimer, ce que le langage verbal ne peut atteindre. Cette vision d'une poésie musicale qui ne chercherait pas à dire et à signifier avec les mots, mais à suggérer et à transmettre une impression, rejoint, nous semble-t-il, la conception de la poésie symboliste et les recherches de Mallarmé, tendant à approcher les mots non pas du point de vue de leur sens communément admis, mais selon leur effet sonore et l'impression instantanée qui s'en dégage semblable à celle de la musique. Verlaine[84] ne disait-il pas : « De la musique avant toute chose » dans son célèbre poème « Art poétique » ?

L'association de la poésie à la musique n'est donc pas inédite ; elle vient en continuation des changements opérés sur l'esthétique littéraire et des variations de goût, selon les époques. Cependant, nous remarquons chez Malek Haddad une

[82] Richard Millet, *Le sentiment de la langue,* Paris, La table ronde, 1993, p. 28
[83] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable, op. cit.*, p. 170
[84] Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et naguère,* 1885.

préoccupation majeure concernant la primauté de l'art musical sur l'art poétique, du moins sa suprématie sur les mots qui ont souvent un moindre effet expressif, comparativement à la puissance évocatoire de la musique. Il fait dire au personnage de *Je t'offrirai une gazelle* qu'il regrettait le fait « de ne pas être musicien » (p. 176) considérant le langage musical comme supérieur au langage verbal : « La musique, dit-il, c'est du vrai, ce n'est pas de l'à peu près, de l'approchant. » (p. 176) La voix narrative complète la pensée de « l'auteur » et déplore aussi l'insuffisance des mots et leur maladresse :

> Avec la musique peut-être, 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. (p. 176)

Nous sentons dans cette citation la frustration pathétique du poète, contraint de reconnaître l'inefficience de son art, quand il s'agit d'exprimer sa pensée et d'extérioriser ses sentiments. La musique est pour lui nettement plus audacieuse et plus éloquente grâce à de simples notes, des vibrations sonores qui traduisent celles de l'âme sans besoin de paroles pour l'accompagner.

Le célèbre musicologue et philosophe, Vladimir Jankélévitch, considère pour sa part, que les deux arts (musique et poésie) se rejoignent et ne se concurrencent pas. Il estime que l'art poétique se caractérise par son aspect équivoque (contrairement au langage courant univoque, selon lui) dans la mesure où il « porte le sens indirectement et suggère sans signifier[85] », de la même façon que la musique est inexpressive, non pas dans le sens où elle n'exprime rien mais au contraire parce qu'elle permet de multiples interprétations.

> […] la musique est inexpressive en ceci qu'elle implique d'innombrables possibilités d'interprétation, entre lesquelles elle nous laisse choisir. […] Langage ineffablement général (si tant est que ce soit un « langage »), la musique se prête docilement à d'innombrables associations[86].

Jankélévitch définit ainsi la musique par son double enjeu, à savoir l'« *espressivo* inexpressif [87]», c'est-à-dire qu'elle est expressive, elle tend, comme toute forme de langage, à traduire les variations de la pensée et de l'état d'âme, mais

[85] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 88
[86] Idem, p. 88
[87] Ibid., p. 40

elle est aussi inexpressive, de telle sorte qu'elle ne signifie rien en particulier et de manière univoque :

> Il y a dans la musique une double complication, génératrice de problèmes métaphysiques et de problèmes moraux, et bien faite pour entretenir notre perplexité. Car la musique est à la fois expressive et inexpressive, sérieuse et frivole, profonde et superficielle ; elle a un sens et n'a pas de sens. […] Mais cette équivoque essentielle a aussi un aspect moral : il y a un contraste déroutant, une ironique et scandaleuse disproportion entre la puissance incantatoire de la musique et l'inévidence foncière du beau musical[88].

Dans les textes de Malek Haddad, l'évocation de la musique « qui parle toutes les langues » (p. 90) selon le narrateur du récit 1 de *Je t'offrirai une gazelle*, contrairement aux mots de « l'auteur » qui ne parlent pas à Gerda, est souvent associée à l'art poétique. Mais la relative méfiance de l'instance narrative à l'égard des mots ne réussit pas à éteindre l'éclat, la force et la beauté de la parole poétique haddadienne. Il suffit pour s'en rendre compte d'écouter la musicalité qui sommeille et se déploie en chacun de ses termes. Ecoutons la magie de ce « météore » poétique extrait de *Je t'offrirai une gazelle* : « Au commencement il y eut des chansons. Et cette éternité le rassurait. L'amour le seul monument qui n'ait pas laissé de ruines… » (p. 97) Pour le narrateur du récit 1, il n'y a que l'amour qui résiste à l'épreuve du temps sans dépérir, qui franchit, immuable, les assauts et les offenses de la temporalité par sa dimension métaphysique. Les mots du poète, la parole poétique deviennent, dès lors, paroles volubiles et intemporelles au seuil de l'ineffable.

Dans un autre passage, une voix surgit de nulle part, comme un écho à ce que nous avons vu précédemment : la difficulté de repérage de l'instance énonciative. Serait-elle celle de « l'auteur » qui déclame une poésie au rythme incantatoire appelant au moyen du « ô » vocatif le peuple à bénir son union avec Ourida ? Ecoutons ces mots aux sonorités mélancoliques qui rappellent le chant plaintif de la flûte du berger envoûtant les plaines de l'Aurès, avec les allitérations du [f]:

> Et puis je te présente, ô peuple mon frère, cette fleur orpheline en haut des barricades. Voici mon âme et ses yeux noirs, voici mes yeux et ma musique. Je l'appelle Ourida pour narguer les broussailles et je te demande ta bénédiction, peuple de fellah, peuple de princes, je te demande de bénir mes épousailles. (p.134)

[88] Vladimir Jankélévitch, op. cit., p. 9.

Quoi qu'il en soit, Ourida est entrevue comme l'amour unique et absolu de « l'auteur » puisqu'elle est à la fois son âme, ses yeux et sa « musique », c'est-à-dire celle qui inspire son éloquence et qui accompagne, par le biais de ses variations sonores, la mélodie de son chant poétique.

Par ailleurs, dans *Le quai aux fleurs ne répond plus,* le narrateur dénonce l'aveuglement du pouvoir despotique quand il s'en prend au chant du poète, comparé métaphoriquement à celui du rossignol : « La brute n'aime pas les rossignols. » (p. 33) Quelques pages plus loin, l'ennui, la solitude et la mélancolie de l'exil sont exprimés au moyen de la métaphore d'une « insipide symphonie de la monotonie » (p. 41) que le temps se met à écrire.

Nous aimerions évoquer un dernier exemple pour montrer à quel point l'écriture de Malek Haddad est nourrie d'une poétique musicale profondément sensible aux sonorités qui se dégagent des mots eux-mêmes, en dehors de leur sens. Ecoutons la musicalité de ces fragments poétiques enchanteurs :

> On dira ce que l'on voudra mais une gazelle est venue poser son museau pointu sur la joue de Moulay. C'est peut-être une vraie gazelle, c'est peut-être une vraie gazelle qui n'est pas vraie. De toute manière les mirages ne parlent pas. […]
> On dira ce que l'on voudra, c'est peut-être une vraie gazelle, c'est peut-être une vraie gazelle qui n'est pas vraie. […]
> On dira ce qu'on voudra, c'était peut-être une vraie gazelle, c'était peut-être une vraie gazelle qui n'était pas vraie. Toujours est-il que ce qu'elle racontait était vrai, était de vraies paroles de gazelle. (p. 160-162)

La proposition « vraie gazelle qui n'était pas vraie » est utilisée plusieurs fois, et il y a un jeu évident sur le mot « vrai » – la figure appelée syllepse pourrait expliquer ce procédé –, consistant à utiliser un même mot dans une phrase, mais avec des significations différentes. Dans la première proposition le mot « vrai » pourrait suggérer l'idée que la gazelle est un animal vivant réel (mais il est bien évident que Haddad nous leurre car la gazelle n'est vraie qu'en tant que signe sémiotique) ; dans la seconde partie de la proposition, il abolit l'existence de la gazelle et la renvoie effectivement à son statut sémiotique, à travers la figure de l'épanorthose qui consiste à annuler ce que l'interlocuteur vient d'énoncer. Donc, le texte efface ce qui vient d'être dit, rature certains mots, se surcharge d'autres mots qui se dévident, un instant, de leur sens, pour se ressourcer plus loin avec un autre sens et s'acheminer,

selon l'expression de Jankélévitch « vers une beauté imprévue [89]». George Steiner abonde dans ce sens, en affirmant que le poème, lorsqu'il désarticule la syntaxe courante du langage, aspire à une beauté idéale, accessible seulement par le recours à la musicalité : « Là où la poésie cherche à se dissocier de la clarté et de l'usage habituel de la syntaxe, elle se rapproche d'un idéal musical[90]. »

En effet, le jeu des assonances et des répétitions crée, au moyen de l'accumulation et d'une longue litanie, non seulement un rythme poétique aux effets incantatoires, à l'instar d'un refrain musical, mais aussi des images renouvelées ; les mêmes mots ressassés inlassablement, n'ont jamais le même sens que la première fois où ils ont surgi dans le texte. Selon Jankélévitch, « la réitération peut être innovation[91] », dans la mesure où l'écoulement de temps entre la première énonciation et la « redite », permet de créer un sens à chaque fois inédit. Il expose sa réflexion en ces termes :

> C'est qu'entre la première fois et la deuxième un intervalle de temps s'est écoulé qui rend l'itération novatrice, qui fait de l'insistance une incantation, de la monotonie une magie, de la répétition stationnaire un progrès[92].

Par ailleurs, les effets de la « redite » ne mettent pas en avant, comme le dit André Wurmser dans *Les Lettres Françaises,* le « lyrisme extrême » de Malek Haddad auquel il reproche « sa préciosité, sa luxuriante poétique, le bavardage d'une « Muse incontinente[93]» ». Il nous semble, au contraire, que la répétition signale à la fois la musicalité et la poéticité du texte haddadien, en entretenant avec les mots une relation singulière, qui selon Jankélévitch « met en œuvre une sorte de rhétorique de l'envoûtement dont les effets vont jusqu'au sublime[94]. »

T. Todorov considère pour sa part que « l'emploi poétique du langage se distingue des autres emplois par ceci que le langage y est perçu en lui-même et non comme un médiateur transparent et transitif d'« autre chose » » et il conclut sa réflexion en affirmant que : « Le langage poétique est un langage autotélique[95]. »

---

[89] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 39.
[90] George Steiner, *Langage et silence*, *op. cit.*, p. 54.
[91] Vladimir Jankélévitch, *op. cit*., p. 33.
[92] Vladimir Jankélévitch, idem, p. 33.
[93] André Wurmser, *Les Lettres Françaises*, n°824, 1960.
[94] Vladimir Jankélévitch, ibid., p. 34.
[95] Tzvetan Todorov, *Théories du* symbole, Paris, Seuil, 1977, p. 339-340.

Le texte reprend d'ailleurs les mêmes expressions que nous avons vues ci-dessus, à travers les mots pris en charge cette fois-ci par « l'auteur », et non plus le narrateur du récit 1. La répétition, dans l'extrait suivant, pourrait donner le vertige par la circonvolution acrobatique des mots :

> L'auteur terminait : « Je ne sais pas si la gazelle était une vraie gazelle ou une vraie gazelle qui n'était pas vraie, toujours est-il qu'elle regretta ses paroles quand Moulay retourna contre lui l'arme qui avait libéré le graisseur. » (p. 162)

Il nous apparaît évident que Malek Haddad nous invite à apprécier la musicalité engendrée par les contorsions sonores des mots, au moyen des allitérations en [g] (le nom appelle la gazelle à venir) et en [l] (suggérant sa course vers la liberté) et des assonances en [e] (insistant sur sa présence vraie).

Le mot « gazelle » rayonne comme une pierre précieuse, comme un « joyau » ; les mots de Haddad, telles des perles rares, appellent les choses à venir. Et les choses semblent répondre à l'invitation de la parole poétique qui peut rendre vivante une image purement fictive et donner vie à une réalité qui n'existe qu'à travers eux : « La forêt était là, vraie, vivante, éternelle » (p. 86) nous dit la voix narrative de *Je t'offrirai une gazelle,* à propos des mots envoûtants de « l'auteur » quand il évoque la nature. Et ce qui peut sembler illusoire et irréel devient par le pouvoir de la parole poétique vrai et vivant : « le mot impossible n'est pas littéraire. » (p. 175) En d'autres termes, la magie poétique actualise, avec le pouvoir de l'image métaphorique, l'objet disparu – gazelle, forêt ne sont pas présents au moment de l'acte de parole –, celui-là même que la parole du poète fait apparaître par le nom en tant que disparu. Cela nous rappelle le mot poétique entrevu par Heidegger, sous la figure métaphorique d'un joyau recueilli dans la main du poète :

> Un tel mot qui laisserait ce joyau être ce qu'il est, reposant simplement sur la main du poète, un tel mot devrait sourdre de l'abritement qui repose dans la paix d'un profond sommeil. Seul un mot de telle provenance pourrait héberger le joyau dans la splendeur et la tendresse de son seul être[96].

Heidegger entrevoit donc la parole poétique comme un objet d'une valeur inestimable et unique, que seul le poète peut recueillir pour lui permettre de propager son éclat et épanouir son être. Il nous semble que l'œuvre de Malek Haddad

[96] Martin Heidegger, Acheminement vers la parole, *op. cit.*, p. 156

correspond à cette perception heideggérienne de la parole poétique et qu'elle tente continuellement de l'approcher quand elle s'assigne le devoir de décrire les sentiments des hommes.

II-2-3-5 Le dernier cri avant le silence

Nous avons vu depuis le début de cette étude que l'écriture de Malek Haddad est écartelée entre deux tensions duelles, d'une part le besoin de témoigner d'une réalité insupportable, d'autre part le désir de céder à l'exigence de l'œuvre littéraire qui a ses propres lois et ses propres fonctionnements purement poétiques. Ces deux mouvements sont, nous semble-t-il parfaitement illustrés par deux notions que nous retrouvons dans le récit haddadien : le malheur est un non sens et le drame du langage. Cette dernière notion, comme nous avons essayé de le démontrer, jusqu'ici, ne se limite pas, exclusivement, à la question de la langue française mais s'oriente, à notre sens, vers la question de la littérature elle-même dans sa possibilité et son impossibilité d'exister dans un monde décomposé.

Le texte haddadien s'organise en effet, autour de séquences noyaux concentrant en elles des foyers de sens ou tension sémantique qui vont se disséminer (en catalyses), s'étendre en ramifications répandues à travers l'ensemble de la structure immanente du récit. Nous avons, à ce titre, relevé deux exemples susceptibles de correspondre à ce schéma et d'expliquer, dans une certaine mesure, la démarche de l'écrivain Malek Haddad par rapport à la question du silence.

Le premier exemple tiré de *La dernière impression* illustre la vision de l'écrivain, portant sur la condition absurde de l'homme, soumis à son destin. L'extrait décrit l'émotion ressentie par Saïd qui se souvient, en parcourant le même chemin qu'il empruntait dans son enfance, de l'impression de bonheur l'envahissant chaque fois qu'il descendait la pente, pressé de gagner les lieux d'amusement et la difficulté du retour, au moment de la montée. Ce souvenir précieux lui rappelle que le bonheur a un prix à payer : l'effort physique en ce qui concerne l'enfant, la souffrance en ce qui concerne l'adulte qu'il est devenu. Les rares instants de bonheur partagés avec Lucia sont suivis par une véritable descente aux enfers, à la mort de celle-ci.

Cette idée que le bonheur a un prix, transporte le narrateur dans une réflexion sur le bonheur humain qui est, selon lui, souvent contrarié par les hommes eux-

mêmes. Il illustre cette réflexion par une image métaphorique : celle du « hammel », qui n'est pas sans rappeler la figure de Sisyphe de Camus.

En effet, cette figure symbolique du « hammel » plié sous le poids insupportable du sac de blé et suivi par le mozabite qui l'emploie, n'a pas manqué de nous interpeller. Malek Haddad présente une scène poignante de la condition tragique de l'être humain, soumis à la misère sociale, sous la figure du porteur, et il emprunte, pour cela, le mot à la langue arabe : le « hammel ». L'utilisation d'un emprunt, un mot dans une langue autre que la langue d'écriture, signale d'une part, le statut bilingue de M. Haddad et son attachement à sa langue maternelle, et, d'autre part, la force de l'image poétique déclenchée par l'usage de l'expression en arabe, qui, nous semble-t-il, ne pourrait avoir la même force dans la version traduite de ce mot.

Haddad réussit à faire surgir l'image pathétique d'un damné de la terre, uniquement en décrivant les gestes pénibles et la condition difficile d'un « hammel », un homme dont la fonction consiste à porter sur son dos différentes marchandises et à les transporter, d'un lieu à un autre. Le mot arabe accentue l'intensité dramatique de la description.

> Dans l'avenue Forcioli un hammel portait péniblement un sac de blé retenu à son front par deux cordes qui sciaient son cheich usé. Le sac était plus gros que le hammel. De temps à autre, l'homme poussait un cri qui n'avait plus rien d'humain. Était-ce pour retrouver sa respiration ? Était-ce une colère ? C'était tout à la fois un râle et un rugissement. Ce cri surnaturel semblait une malédiction. […] À un certain moment l'homme vacilla. Saïd s'attendit à le voir s'écrouler au milieu de la chaussée. Il n'en fut rien. Le maudit retrouva son équilibre, lentement se retourna pour apprécier le chemin parcouru. Et, poussant son cri surnaturel, il continua. Le malheur était sur son dos. Épouvantable paradoxe, infernale alchimie des mots, le blé avait poids de destin. Le blé, magie de la nature et triomphe des hommes, le blé creusait ce front et ce ventre de damné. […] Saïd pensa qu'il ressemblait à ce hammel…La côte était la même. (p. 87-88)

L'image du hammel épuisé par le poids de sa charge de blé est comparée, dans la suite de cet extrait, à celle du dromadaire dans le Sud algérien mais c'est aussi l'image de la misère (matérielle ou morale) qui s'abat sur les hommes, tel que Saïd.

> Et, depuis toujours, les porteurs, qu'ils soient hammels ou dromadaires, ont choisi la sagesse fataliste du silence. On raconte qu'à l'instant même d'abdiquer, le vaisseau du désert pousse un dernier cri. Est-ce le cri tragique du navire naufragé faisant une dernière fois parler les sirènes ? Est-ce un rappel quand même à Dieu et aux hommes ?... (p. 90)

Que ce soit le cri du hammel ou celui du dromadaire, le sac de blé porté par le hammel, la charge du dromadaire ou le malheur écrasant Saïd, nous avons la même image de la difficile condition existentielle, qu'elle soit celle d'un homme ou d'un animal (comme le dromadaire ou la gazelle, tentant d'échapper à son destin à travers sa course désespérée). Le sort du hammel plié sous le poids (insupportable) du sac de blé « qui a valeur de destin » est comparé à celui de Saïd, escaladant la pente du bonheur perdu et portant sur son dos le fardeau de son malheur-sac de blé. Cette image est associée à celle du dromadaire, affalé de fatigue qui pousse son dernier cri, comme celui, « inhumain », du hammel.

> Le hammel arrivera au sommet de la côte. […] Et demain encore il atteindra le sommet de la côte. Et demain et tous les autres demains il poussera à nouveau ses cris surnaturels. Et demain et tous les autres jours, ses cris se noieront dans le ciel. (p. 89)

Ici, il nous semble qu'effectivement il y a une intertextualité manifeste entre le récit de Malek Haddad et le mythe de Sisyphe qui est repris sous la forme d'une image symbolique, celle du hammel à laquelle s'ajoute celle du dromadaire écroulé de fatigue, épuisé sous le poids insupportable de son fardeau. Chez Camus, Sisyphe est confronté à un destin tragique qui consiste à escalader perpétuellement le mont, à pousser le rocher au sommet et à refaire les mêmes gestes indéfiniment. Chez Malek Haddad, le même mythe est repris, nous semble-t-il, mais avec une variation, le destin prend l'image du Mozabite, c'est-à-dire la figure de l'homme dominant qui exploite d'autres hommes dominés, cela renvoie bien entendu au contexte historique de la colonisation tel qu'il a été analysé par F. Fanon[97], où l'exploitation du colon à l'égard du colonisé était aussi inhumaine et esclavagiste que celle du mozabite symbolisant l'opulence et le pouvoir économique rentier. Le destin du hammel est en fait historique, il est le fait des hommes et non celui de Dieu.

[97] Frantz Fanon analyse la situation coloniale de façon précise en décortiquant la relation d'exploitation du colonisé par le colon qui produit « un monde coupé en deux » où le colonisé est déshumanisé. Nous retrouvons sa réflexion développée dans *Les Damnés de la Terre*, Paris, François Maspéro, 1961, éd. consultée, Alger, Hibr, 2014, p. 453-457.

« Le malheur semble un non-sens », ne cesse de répéter la voix narrative qui dénonce toutes les incohérences dans lesquelles se débattent les personnages. L'absurde, pour Haddad, n'est pas dans le monde qui nous entoure, mais dans le monde défait par l'homme lui-même provoquant des drames et des tragédies indicibles. Le malheur des hommes est souvent provoqué par l'avidité et la cruauté, « l'inhumanité » d'autres hommes.

Le plus grand « non sens » pour Haddad est la guerre faite par les êtres humains contre d'autres êtres. Chez Camus, l'absurde renvoie l'homme à sa situation d'être tragique qui se débat contre sa condition humaine, et son combat ne réussit que s'il prend conscience de la nécessité de la révolte contre son destin. Or, Malek Haddad, pense qu'au contraire, le malheur humain n'est pas métaphysique, il est historique, c'est-à-dire qu'il est lié aux actes et aux événements provoqués par les hommes eux-mêmes. « Le malheur historique » n'est pas dans la vie telle qu'elle nous est donnée, mais telle qu'elle est malmenée par les hommes.

L'absurde haddadien est lié au non-sens de la guerre, elle-même conséquence d'une injustice et d'une infamie indescriptibles ne pouvant mener qu'à la révolte et à l'insurrection violente, puisqu'il n'y a plus aucun dialogue possible avec l'autre qui a détruit les ponts. De même que le mozabite, bien portant et gras, suit son employé chétif et squelettique, de même le système colonial s'est perpétué, s'est renforcé et nourri de la sueur et de l'asservissement de l'indigène. Ainsi, pour Haddad le non sens, le malheur, l'absurde est humain et non pas métaphysique, il est lié à l'action et à la logique prédatrice de l'homme : « L'hiver est un cadeau de Dieu. Le froid n'est que l'œuvre des hommes» (p. 75), dit la voix narrative de *La dernière impression*.

Nous assistons là, à travers ces mises en scène du malheur qui s'abat sur un homme ou sur un animal, à un instant privilégié de l'écriture qui se met en avant et qui se donne à lire comme pur moment de création, faisant surgir une signification des plus puissantes, car l'écriture crée des images poétiques qui ont la primauté de l'originalité, la délicatesse esthétique et la force de la sincérité. Que ce soit dans l'une ou l'autre de ses livres, Haddad ne cesse de dire, la difficulté de l'écriture mais aussi la beauté de l'écriture. Car aussi paradoxal que cela puisse paraître, écrire relève pour lui, autant du sacerdoce que du supplice. Le mouvement d'écartèlement qui semble animer l'écriture haddadienne, rappelle aussi celui du poète, torturé par le « démon » de l'écriture et attiré par le chant envoûtant de l'œuvre poétique.

À cet égard, nous entrevoyons ici un second exemple, mettant en avant, la tension qui agite l'écriture de Malek Haddad, à travers la notion, étudiée précédemment, de drame du langage. Celle-ci est représentée à travers une scène pathétique où s'exprime le déchirement de l'être poétique contraint de brûler ses propres manuscrits. Scène dramatique dans laquelle s'étale la complainte élégiaque d'une voix narrative dépeignant l'image orphéenne de Khaled Ben Tobbal brûlant tous ses textes poétiques.

> Le prochain départ de Khaled rendait la maison démeublée.
> – Et ceux-là, je les brûle, je les brûle aussi ?
> Khaled hésitait.
> – Attends 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.
> Chaque feuille brûlée rappelait la chaise qu'on avance sous la table, l'encrier qu'on repousse, l'idée qui se refuse et qui vient, un effet qui plaisante avec vous, un stylo qu'il faut remplir, une phrase qu'on rature, une page qu'on froisse, une lassitude, une joie, un nom, un prénom, le tiroir qu'on referme, les manuscrits qu'on classe, la nuit, le jour, la poésie, bon Dieu ! La poésie… (p. 32)

Avec des mots très simples M. Haddad offre au lecteur un passage magnifique et poignant par la sincérité qui s'en dégage. En une longue phrase, où sont juxtaposées des propositions relatives, où s'accumulent des noms (une page, une lassitude, une joie, un nom, un prénom, le tiroir, les manuscrits), ensuite où monte en crescendo le rythme avec le procédé de la gradation et avec l'emphase exclamative démontrant la perte de la dimension temporelle, l'entrée dans « le temps de l'absence de temps » (la nuit, le jour, la poésie, bon Dieu ! La poésie…), il décrit les conditions matérielles mais surtout l'aspect psychologique du poète quand il s'engage dans l'entreprise de l'écriture, quand il se soumet entièrement à l'exigence de l'œuvre et de l'acte créatif lui-même.

Malek Haddad décrit cet instant intemporel où le poète s'installe dans ce lieu de la fascination que décrit si bien Blanchot, lieu où le poète est transporté hors de lui dans l'espace de l'entente, dans l'espace littéraire de l'œuvre. Dans cet extrait est décrite l'écriture comme un travail de création avec tous les sacrifices qui en

découlent, avec toute l'exigence de l'œuvre qui réclame l'effacement du poète au profit de l'éclat et de la « profondeur[98] » de l'œuvre elle-même. Celle-ci ne se manifeste jamais que par un mouvement de détour, que Blanchot appelle dissimulation : « La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre[99]. » L'écriture n'est donc pas, selon Blanchot, manifestation du sens dans la clarté du jour mais expérience nocturne de la dissimulation.

Blanchot considère ainsi que le poète (représenté par la figure mythique d'Orphée) est soumis à ce mouvement de descente en profondeur, descente aux enfers pour atteindre le « point » ultime de l'art (Eurydice) jamais accessible qu'au moyen du détour. Chez Malek Haddad, cette expérience est d'autant plus déchirante qu'elle est suivie d'une destruction nécessaire. Dans l'exemple suivant, apparaît la souffrance du poète contraint de brûler son œuvre, ce qui est, selon la voix narrative, le signe d'un effondrement total de la raison humaine, d'un dysfonctionnement du monde construit par les hommes :

> Lorsqu'un poète est amené à brûler ses poèmes, c'est que l'homme est en danger et qu'il devient bourreau autant que victime. Quelque chose ne tourne pas rond. Il est plus grave, plus significatif, mais moins perfide de s'attaquer à un « groupe de rebelles » qu'à un plain-chantant. […] Il faut savoir ce que cela coûte, ce que cela pèse, un manuscrit qu'on est contraint de brûler soi-même. (p. 32-33)

Ici apparaît toute la tension qui anime l'écriture de Malek Haddad, entre ce désir d'écrire et de chanter la vie et la beauté, et cette contrainte inhumaine de détruire sa propre œuvre parce que l'Histoire l'exige. Le cri de Khaled, lancé à sa femme, lui intimant l'ordre de tout détruire, est peut-être le cri qui précède le silence à venir du poète torturé et heurté au plus profond de lui-même. Il nous semble que cet extrait décrit la descente aux enfers du poète Khaled qui doit détruire ses textes poétiques et s'en détourner pour sauver son œuvre de la nuit obscure et l'amener au jour, de la même manière qu'Orphée doit se détourner d'Eurydice pour la sauver. Cette image métaphorique de la littérature est reprise par Gramont qui la développe en insistant, à partir de la réflexion de Blanchot, sur la nécessaire opération de dissimulation qui passe par le chant évanescent du poète :

[98] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 226
[99] Idem.

> Il y a un mythe de la poésie, ou plutôt du poète, et il a nom Orphée. […] Orphée est celui qui ne peut se retourner vers Eurydice et conduire jusqu'à la lumière, jusqu'au plein jour de la pensée, ce qui appartient de fait et de droit à la part nocturne de l'expérience (la part du feu, ou la part maudite). […] Celui qui chante en vain mais doit chanter. La parole d'Orphée est parole de poète qui ne donne pas à voir mais rend tout à l'invisible[100].

Ce mouvement de détour du poète à l'égard de son œuvre est, nous semble-t-il, déjà amorcé dans *Je t'offrirai une gazelle* à travers l'acte final du personnage principal. De même que « l'auteur » doit se dessaisir de son œuvre, se détourner d'elle pour la créer et retrouver sa profondeur. Il nous semble que Khaled se voit contraint de détruire ses textes pour les poursuivre en une œuvre à venir. Ces deux personnages ressemblent, de notre point de vue, à la figure du poète représentée par le mythe d'Orphée selon Blanchot. Le personnage de Haddad est orphéen, dans la mesure où il doit se détourner de la littérature, et donc, descendre aux enfers pour la sauver. De même qu'Orphée doit éviter de regarder Eurydice, Khaled doit brûler sa poésie sans se retourner vers ce feu ardent et cesser de regarder la littérature avec les yeux de la fascination, de la passion brûlante et inassouvie, pour espérer vivre. Cette scène déchirante replonge le lecteur dans un temps antérieur au temps de l'histoire (elle précède le départ de Khaled pour l'exil, c'est donc une analepse puisqu'elle marque un retour vers un temps passé et révolu).

Cette scène est, nous semble-t-il, incontournable pour comprendre la vision de Malek Haddad à l'égard de la littérature. Elle est marquée par une extrême « tension narrative » selon l'expression empruntée à Raphaël Baroni [101]car elle noue le récit autour d'un événement qui permet d'anticiper une situation de crise imminente, et, par-là même, cette séquence devient anaphorique, autrement dit, elle permet de comprendre a posteriori, l'état neurasthénique du personnage qui semble perdu et angoissé par une idée obsédante.

Cet épisode peut expliquer pour une grande part le tunnel noir dans lequel se sent englouti Khaled qui doit se résoudre à se séparer de son œuvre, à l'anéantir dans le feu maudit, pour sauver sa vie. Mais, paradoxalement, de même qu'il ne peut espérer vivre en présence de son œuvre littéraire, Khaled ne peut vivre sans poésie et

[100] Jérôme de Gramont, *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, L'événement*, Paris, Éditions de Corlevour, 2011, p. 12.
[101] Raphaël Baroni, *La tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 141

sans littérature. Dès lors, son parcours devient errance parce qu'il a perdu le fil qui le liait à son essence ; son exil devient tâtonnement dans un espace obscurci par une nuit angoissante, dans laquelle, il doit poursuivre sa recherche qui ne promet pas le jour mais la possibilité de parvenir vers ce « point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre[102]. »

Le personnage de « l'auteur » vit la même angoisse par rapport à son œuvre littéraire et se trouve pris au piège de l'acte créatif ; il ne peut exister sans poésie mais quand il écrit, il ne peut plus vivre dans la mesure où il est pris de manière absolue par l'exigence littéraire.

> Quant à ce roman, ce n'était pas une autre histoire. Il 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. Quoi qu'il fasse pour donner le change, un romancier ne romance que sa vie […]. (p. 51)

Cet extrait illustre une nouvelle fois, le lien singulier qui rattache l'écrivain à son œuvre ; un lien indéfectible où l'être poétique se donne et se déploie entièrement dans une entreprise créative soumise à la fascination de l'œuvre. Tout en ne romançant que sa vie, c'est-à-dire en recréant à partir de l'expérience inachevée de la vie, de la recherche incessante concernant la possibilité même de la littérature, Malek Haddad conçoit l'écriture comme une quête infinie de soi, dans un mouvement perpétuel et jamais rassasié. Il nous semble possible d'entrevoir une connivence avec la pensée de Blanchot, qui considère l'écriture comme étant ce mouvement incessant de recherche que l'écrivain développe d'un livre à un autre, sans jamais se satisfaire d'une réponse ou se reposer dans une position statique, l'écriture étant selon lui, une recherche de la recherche. Cette idée est exprimée en ces termes :

> Je reprends l'idée d'un récit qui va de livre en livre, où celui qui écrit se raconte afin de se chercher, puis de chercher dans le mouvement de la recherche, c'est-à-dire comment il est possible de raconter, donc d'écrire[103].

Chez Malek Haddad nous entrevoyons cette même visée, dans la mesure où il ne s'intéresse pas uniquement au volet témoignage de l'acte créatif, mais de manière plus profonde, à la question de la littérature elle-même, dans sa possibilité ou son

[102] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 225
[103] Maurice Blanchot, *L'amitié*, *op. cit.*, p. 174

impossibilité d'existence. Il y a toujours chez Haddad cet attrait, cette fascination du poète pour l'œuvre, et en même temps cette amertume et ce cri déchirant, inhumain contenu dans l'indescriptible, l'irreprésentable et l'inénarrable auxquels tend le chant du poète orphéen.

Malek Haddad serait ainsi l'écrivain poète qui « rêve de rêver », en d'autres termes, d'écrire des chants d'amour et d'espoir mais qui se trouve « embarqué », dans une entreprise désespérée de raconter l'indicible, d'où ces récits où résonne davantage l'écho du dernier cri avant le silence.

Conclusion

La méfiance, le rapport problématique de Malek Haddad au langage, pourraient s'expliquer par le fait que celui-ci reste piégé dans son impuissance face au « langage des situations », en d'autres termes le langage est limité quand il s'agit représenter la totalité de la réalité, de transformer ou de modifier une réalité devenue insupportable : « les mots n'ont jamais rapproché personne », « les mots sont foutus ». Ces formules expriment bien l'état d'incomplétude et l'inefficience de la parole commune, de la parole brute ou usuelle qui permet, certes, aux hommes de communiquer, mais pas d'instituer des liens de confiance, de partage, de complicité et de générosité.

Les mots ordinaires ont perdu selon Malek Haddad leur innocence première et originelle, à force d'être utilisés, manipulés comme de simples outils de communication, mus beaucoup plus par le mensonge et l'hypocrisie que par l'envie sincère de transmettre sa pensée et d'exprimer ses sentiments, les mots ont perdu leur sens et ont égaré le chemin qui mène à l'autre. Malek Haddad semble ainsi rejoindre le cercle des poètes déçus et sceptiques par rapport à la parole commune et aux mots, parce que ces mêmes mots ont été utilisés pour légitimer les pires horreurs (les guerres et les injustices successives), et peut-être aussi parce que ceux qui sont venus après ces tragédies, n'avaient plus de ressources pour décrire le monde qui s'en est suivi. Face à la folie des hommes, il n'y avait plus que le silence à opposer à l'horreur dévoilée au grand jour, l'hébétement des survivants s'est trouvé pris au piège de l'indicible. Cela nous rappelle la réflexion de G. Steiner concernant l'état déplorable du langage, détérioré suite aux guerres successives de l'époque moderne.

Ainsi, Malek Haddad serait peut-être ce poète malheureux qui aime les mots mais qui en même temps en souffre « Quel poète ne souffre pas ? » dit le narrateur de *Je t'offrirai une gazelle.* Ce lien dialectique au langage serait, à notre avis, le lieu du déchirement intellectuel, c'est-à-dire du rapport antagoniste de fascination/répulsion à l'égard des mots d'où découlerait la recherche poétique de Malek Haddad. Ce ne serait donc pas seulement le malaise linguistique de Malek Haddad mais un profond écueil, un fossé immense qui s'est creusé en lui, au fil de son observation de la réalité humaine, devenue réfractaire à la verbalisation et résignée à l'aphasie. Toutefois, un mouvement contraire agite également le poète, qui le conduit à créer avec la parole poétique et avec les ressources inépuisables de l'imaginaire une réalité apaisante, celle de l'amour qui serait le langage de l'ineffable

C'est pourquoi, l'amour si présent dans le texte haddadien, malgré l'univers sombre dans lequel évoluent les personnages, ne peut être dit avec des mots ordinaires, il lui faut une parole poétique féconde ; c'est aussi ce qui pourrait expliquer que l'écriture haddadienne s'interroge constamment sur son pouvoir, non pas du point de vue du « dire » mais du « faire », d'où l'idée d'une littérature en lutte avec sa propre survie dans un monde qui se replie sur le malentendu et l'aridité des cœurs humains.

Comme en écho, nous reviennent en mémoire les mots rassurants de Jankélévitch qui estime que la parole du poète est par elle-même un « faire », c'est-à-dire un moyen d'agir sur le monde et peut-être, de transformer les hommes. Ecoutons la parole du musicien philosophe :

> Le dire est un faire atrophié, avorté et un peu dégénéré : action en retrait ou simplement ébauchée, la parole est volontiers pharisienne et n'agit qu'indirectement…, sauf bien entendu en poésie, où c'est le dire lui-même qui est le faire ; le poète parle, mais ce ne sont pas des paroles pour dire, comme les paroles du code civil : ce sont des paroles pour suggérer ou captiver, des paroles de charme ; la poésie est faite, immédiatement, pour faire le poème, et la poétique, qui est un faire avec exposant, pour réfléchir sur la poésie[104].

Peut-être est-ce là une consolation pour Haddad qui redoutait parfois l'impuissance des mots face à la décomposition du monde et rêvait de silence ?

[104] Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 93

Ainsi, nous mesurons, avec la poétique de Malek Haddad fondée sur la mise en récit du silence, à quel point son écriture a dû se contorsionner pour réaliser une œuvre aussi belle et riche qui soit à la fois engagée par son discours idéologique et par sa forme esthétique, et qui serait non seulement le témoignage poignant d'un poète sur une époque douloureuse, mais aussi la preuve que l'œuvre artistique est, en elle-même, un moyen d'action, ne serait-ce que parce qu'elle dévoile la beauté du monde, permet de croire et d'espérer en l'humanité de l'homme.

CONCLUSION

Au terme de cette étude des romans de Malek Haddad, nous domine un sentiment d'insatisfaction familier aux universitaires engagés dans une recherche toujours et heureusement sans fin. Tant de questions demeurent.

Pourquoi, en 1965, Malek Haddad a-t-il déclaré publiquement et de manière aussi solennelle qu'il avait décidé de cesser d'écrire ? Pourquoi, quelques années seulement après cette déclaration, a-t-il repris sa plume pour poursuivre son aventure littéraire ? Et puis surtout, pourquoi n'a-t-il jamais publié ses textes restés inédits[1]? Trouverons-nous un jour des réponses à toutes ces interrogations ? Est-ce, au fond, si important de le savoir ? Car, finalement, ce qui a motivé notre recherche, ce n'est pas tant la position de repli de Malek Haddad – en se retirant de la vie sociale en tant qu'écrivain, il n'a pas cessé de l'être, dans la mesure où il a continué à écrire « en secret » –, que la question du silence qui se trouve au cœur de son expérience littéraire.

Certes, au début de notre recherche, nous pensions qu'en centrant notre problématique sur le silence dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad, le travail serait facilité par l'uniformité du sujet et la clarté de la démarche, nous amenant à élucider le mystère de son silence définitif. Force est de reconnaître aujourd'hui que le sujet est loin d'être épuisé, laissant patente tout une réflexion sur les liens existant entre l'œuvre romanesque de Haddad et sa production poétique antérieure à la création de son univers fictif. Cet axe de recherche semble d'autant plus prometteur que la poésie haddadienne est très peu étudiée, alors que peut-être elle porte en germe ce silence qui tonitrue dans ses romans. Il nous paraît en effet de plus en plus évident que l'écrivain non seulement se nourrit du silence mais aussi tend vers une poétique du silence, c'est-à-dire une recherche littéraire qui fonde son esthétique sur le questionnement du silence.

C'est pourquoi, trouver la meilleure approche théorique pour étudier l'écriture haddadienne dans sa forme romanesque n'a pas été aisé, dans la mesure où les textes de Malek Haddad fluctuant entre le genre poétique et le genre romanesque sont déjà par leur hésitation et leur mobilité générique la manifestation d'un silence masqué,

[1] Jamel Ali-Khodja, énumère dans sa thèse quelques uns des textes écrits par Malek Haddad mais jamais publiés à ce jour, des romans : *La légende de Salah Bey*, *La Fin des Majuscules*, *Un Wagon sur une île*, *Journal* (inachevé). Le neveu de Malek Haddad cite enfin une œuvre publiée sous forme de réflexion *Une clef pour Cirta* sans mentionner ni la maison d'édition ni la date de sa publication.

autrement dit, une volonté de rester dans une écriture de l'indétermination et de la dissimulation.

Aussi bien l'analyse du récit poétique menée par J.Y.Tadié nous a paru fort utile et même nécessaire dans une première étape pour comprendre le fonctionnement du texte littéraire haddadien caractérisé par une double polarité générique, à la fois poétique et romanesque, permettant de jouer entre les possibilités discursives et énonciatives de deux genres distincts en termes de moyens et de fins respectifs.

Cette inconstance, à la fois formelle et sémantique, se manifeste selon Tadié, par un emprunt des procédés propres au genre poétique, et par leur insertion dans un récit qui échappe à une référentialité réaliste, puisqu'il est contaminé par les effets polysémiques induits par le genre poétique.

Nous avons donc commencé notre première partie par l'analyse des personnages qui contribuent au premier chef à réussir l'effet réaliste immédiatement identifiable par le lecteur dans un ouvrage de fiction. Or, un des aspects propres au récit poétique est, selon Tadié, l'atténuation des références réalistes et de la psychologie des personnages qui perdent leur épaisseur au profit d'un narrateur dont la présence a tendance à envahir tout le texte: « Absorbés par la narration, les personnages sont parfois dévorés par le narrateur, lorsqu'il est aussi le protagoniste[2]. »

L'analyse des personnages des ouvrages de Malek Haddad a fait ressortir effectivement leur manque d'initiative, leur errance psychologique flottante entre un passé idéalisé et un présent honni, leur écrasement et leur dissolution progressive au profit de la voix despotique et omniprésente du narrateur. Une voix retentissante qui recouvre l'aphasie du personnage haddadien.

De même que nous avons pu remarquer l'émergence de figures de l'absence représentées, soit au moyen du culte de l'être aimé disparu (Lucia, Ourida, Germaine), soit à travers la quête éperdue de soi tel, que le signale Tadié: « les masques de l'absence peuvent recouvrir le visage classique de l'être aimé, ou renvoyer à la quête de soi[3]. » Ces figures de l'absence mettent en jeu le travail de l'écriture qui s'élabore autour de la question ontologique, de la quête des origines et

[2] Jean Yves Tadié, *Le récit poétique, op. cit.*, p. 9
[3] Idem.

de la construction problématique de l'avenir de l'Algérien en particulier, et celui de l'homme moderne en général.

Ainsi, au fur et à mesure que nous nous approfondissions dans l'analyse des personnages, nous découvrions que Malek Haddad n'a cessé d'évoquer, dans son œuvre, la question littéraire, sous un point de vue philosophique, dans la mesure où il la rattache au destin de l'homme, en soulignant la question du rapport problématique de l'être au monde et la difficulté de l'expression de cette relation.

C'est, peut-être, ce qui pourrait expliquer la pente inexorable menant le personnage haddadien à une dissémination et une dissolution progressive et le monde réel à son effacement et à son remplacement par l'espace de l'imaginaire, bien plus productif et plus rassérénant pour un être épris de beauté et de poésie. Ainsi, la « dissolution » des personnages permet de mettre en avant des espaces privilégiés découverts à travers un itinéraire (celui du personnage mais aussi celui de la lecture) qui autorise la projection sur un espace de l'ailleurs et de l'imaginaire :

> L'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. Le recours aux images accroît ce mouvement, puisque, grâce à lui, chaque phrase glisse de niveau : métaphore et métonymie font fuir ou juxtaposent les significations[4].

L'espace dans l'œuvre haddadienne ne consiste pas en la simple transposition du réel de décors référentiels, il permet au contraire de transcender l'espace réel par la fulguration de lieux poétiques qui composent « une nouvelle réalité » dont la substance est puisée de l'imaginaire de l'écrivain. Ainsi, lorsque le désert est décrit, par exemple dans *Je t'offrirai une gazelle*, il est décliné sous une image métaphorique qui renvoie à sa beauté, à sa dimension métaphysique et mystique, à son appel des origines, mais, dès lors que cet espace devient l'enjeu de manipulations diverses, dès lors qu'il est détourné de sa véritable nature et envahi, corrompu par les projets avides et destructeurs des hommes, il semble se retourner contre ceux-ci et exercer à leur encontre un pouvoir maléfique et une fascination mortelle qui les déstabilise et les réduit, sous son emprise hostile, au silence définitif.

Tadié estime, pour sa part, que l'espace n'est plus seulement un décor servant de théâtre d'action mais qu'il acquiert dans le récit poétique un véritable enjeu de

[4] J.-Y. Tadié, op. cit., p. 9

signification: « Devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut-être la principale ; son écorce abrite la révélation[5]. »

Dans le récit haddadien, l'espace acquiert effectivement le statut de personnage, devenant par là-même acteur et même actant (selon l'expression de Greimas) influençant le cours des événements de l'histoire et parfois le destin du héros en étant son adjuvant ou au contraire son opposant (à titre d'illustration, dans *La dernière Impression*, Saïd meurt parce qu'il se trouve piégé dans un lieu découvert ne lui permettant pas de se cacher et de se dissimuler face aux techniques d'observation de l'armée française ; de même que, sous l'effet de l'épuisement et de la soif, Moulay, dans le récit 2 de *Je t'offrirai une gazelle,* se donne la mort dans le désert ayant perdu tout espoir de salut).

Par ailleurs, la détérioration de l'état psychologique des principaux personnages haddadiens a souvent un rapport direct avec leur présence physique dans un espace qui les renvoie à la solitude de l'exil et au sentiment de déracinement, induits par la situation historique, d'où leur absence et leur errance mentale s'agrippant soit au souvenir, soit à la rêverie poétique.

Dès lors, la perception de l'espace extérieur est souvent brouillée par le regard vide du personnage, regard plongé dans l'obscurité de son exil intérieur. Sentiment d'étrangeté et de dépossession de l'être qui ne maîtrise plus son destin et se sent pris dans un engrenage infernal, d'où cette perturbation de la faculté la plus naturelle et la plus innée qui soit chez l'homme : celle du langage.

En effet, l'aphasie à laquelle sont réduits les principaux personnages ne manifeste pas, à elle seule, la présence du silence dans le texte haddadien, car celui-ci met en évidence et fait ressortir, par un trouble et une tension au niveau du signifiant romanesque, les différentes voi(es)x du silence. C'est ce qui nous a amenée dans la seconde partie de notre étude à nous intéresser à tout ce travail d'écriture et de mise en récit du silence par des procédés et des techniques variées.

Ce qui nous semblait être la partie la plus facile à traiter est devenu, au cours de longs mois d'analyse et d'études approfondies, menées en nous appuyant sur les travaux de rhétorique et de stylistique, un chapitre long et laborieux, à travers lequel nous avons tenté de comprendre les mécanismes d'écriture de Malek Haddad.

[5] J.-Y. Tadié, op. cit.,p. 10

Ainsi, nous avons pu voir au cours de cette analyse des textes haddadiens que les définitions de Tadié du récit poétique correspondaient parfaitement à la structure et à la forme du récit haddadien, usant de techniques aussi bien poétiques que romanesques et accordant à la fonction poétique, et donc à la forme, une place essentielle.

Jean-Yves Tadié considère, en effet, que le récit poétique emprunte à la poésie ses procédés et ses effets, par exemple, de parallélismes à travers notamment :

> […] un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique, ni n'élimine, la recherche des phrases musicales ; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre des unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle plus réduite du poème, les sonorités : les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences[6].

La dualité générique et l'hybridité formelle des textes de Malek Haddad pourraient expliquer, en grande partie, la présence du silence à travers sa mise en forme poétique car il y a manifestement dans l'écriture de cet écrivain une volonté d'inscrire le silence au moyen de techniques propres au genre poétique, comme par exemple : l'aménagement d'espaces blancs et la subdivision fragmentaire de l'espace textuel, les figures de rhétorique telle que la répétition, l'anaphore, la variation rythmique ou les jeux sur les sonorités (allitérations, assonances). Tous ces procédés portant sur la forme ou d'autres telles que les figures *in absentia* (silence, aposiopèse, ellipse, métaphore, réticence par exemple) visent soit à retarder le déroulement de l'histoire, soit à suspendre la progression sémantique, soit à taire et à plonger dans l'ellipse et le non-dit des séquences ou des événements importants, d'où la prolifération de zones troubles dans l'univers diégétique dans lesquelles s'installe le silence et se prolonge l'effet de flou et d'indécision entourant, aussi bien les personnages que leur lieu d'évolution.

Ainsi, la forme du texte haddadien, dans sa transgression de la norme romanesque et l'intégration de fragments poétiques, participe non seulement à la mise en place d'une polysémie qui dépasse et contourne l'usage commun des mots et du langage, au moyen notamment de la dissimulation et du non-dit, mais aussi à

[6] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 8

créer des zones de silence et des lieux aménagés à des pauses sémantiques vides de mots.

Nous avons pu voir, au cours de notre analyse stylistique des textes haddadiens, que ces formes et ces procédés stylistiques, propres au genre poétique, sont combinées et fondues dans l'énoncé romanesque, de telle façon qu'ils irriguent ce dernier, avec un flux et une onde poétiques qui perturbent sa lisibilité et sa référentialité. À titre d'exemple, l'usage de la métaphore, dans la prose poétique, participe à accentuer le brouillage référentiel et à noyer le projet de représentation réaliste dans un flux d'images poétiques, loin de consolider l'effet de réel.

Par ailleurs, Tadié remarque que l'usage de la métaphore dans le récit poétique est toujours métonymique, contrairement au récit réaliste où la figure métonymique est dominante de manière exclusive :

> […] dans le récit poétique, la métaphore n'est pas seulement un peu, et parfois, métonymique, elle l'est toujours : récit de métaphores, le récit poétique peut se définir par la progression linéaire des similarités, ou par la similitude des associations par contiguïté[7].

L'emploi de la métaphore comme figure principale du discours dans les textes de Malek Haddad correspond à la vision de Tadié concernant le récit poétique. En effet, nous avons remarqué au cours de ce développement que certaines figures métaphoriques sont récurrentes et dominantes d'un ouvrage à l'autre (la gazelle, le pont, le train, Ourida), et comme autant d'indices de foisonnement d'images poétiques, c'est-à-dire d'images qui ne s'élaborent pas à partir du référent réaliste, mais, puisées à la source de l'imaginaire de l'écrivain lui-même, elles développent leur propre pouvoir créatif et engendrent une « nouvelle réalité » ou ce que Paul Ricoeur, citant Jakobson, appelle une « réalité dédoublée ».

Par ailleurs, une autre catégorie constitutive du récit romanesque est touchée, modifiée, altérée quand elle est incluse dans le récit poétique : c'est celle du temps qui est diffracté et fracturé en instants privilégiés, construit autour de mouvements discontinus, circulaires et fulgurants, selon Tadié :

> Dès lors que le récit poétique n'est pas le lent compte rendu de toute une vie, il se met au service d'une quête, celle d'instants privilégiés, qui va de

[7] Jean-Yves Tadié, *op. cit.* p. 8

> l'attente […] à la rencontre. […] le discontinu, le culte de l'instant […], l'éclair appartiennent au poème[8].

Nous avons essayé de démontrer au cours de cette lecture du texte haddadien, la prédominance d'une temporalité discontinue, dissolue et focalisée autour d'instants à forte intensité dramatique et émotionnelle comme par exemple la dernière nuit de Saïd et de Lucia, ou la mort de celle-ci dans *La dernière impression ;* comme les retrouvailles de Khaled et de son ami Simon ou l'instant dramatique de la découverte de l'infidélité d'Ourida dans *Le quai aux fleurs ne répond plus.* Il y a également ces moments d'intense bonheur quand le personnage principal, « l'auteur », raconte son livre dans *Je t'offrirai une gazelle* et notamment les rencontres de Moulay et de Yaminata, l'apparition de la gazelle et enfin les rendez-vous de Salah et de Germaine, racontés comme des instants de pur bonheur dans *L'élève et la leçon.* Il y a enfin, ce moment de grande émotion mélancolique, lorsque Salah découvre le cahier d'histoire de sa fille et qu'il semble projeté dans un instant atemporel, dans la mesure où il est replongé dans un passé d'où il était doublement exclu par son absence-même à ce moment-là et par le silence définitif de la page blanche du cahier de sa fille, symbolisant aux yeux de celle-ci la mort métaphorique du père.

Nous avons également tenté de démontrer que l'absence de temps et la préférence accordée à une division temporelle dominante, celle de la nuit, tout au long des textes haddadiens, servent le projet de l'écrivain consistant à inscrire la métaphore de la nuit coloniale dans laquelle sont plongés l'ensemble des personnages de son œuvre.

Il convient de noter ici, que la caractérisation temporelle dans les textes de Malek Haddad, est raréfiée et réduite à quelques déictiques indéterminés « un jour, un dimanche, un matin, le soir, la nuit, dix heures du matin, vers trois heures du matin… » et si jamais une date est précisée, comme dans la scène qui évoque le dernier rendez-vous entre Lucia et Saïd « c'était un neuf septembre », l'année n'est à aucun moment indiquée. En revanche, dans *Le quai aux fleurs ne répond plus*, si les déictiques temporels sont un peu plus précis, lorsqu'est évoquée la première rencontre entre Khaled et Simon « Ce matin d'octobre 1945 » (p. 9), l'événement reste cependant coupé du reste de l'histoire, car il n'est pas inclus dans une

[8] Jean Yves Tadié, op.cit., p. 10

temporalité continue ; celle-ci semble quasiment absente et effacée. Les événements de chaque histoire ne sont pas reliés à une temporalité précise mais flottante, brouillée et discontinue. Très rares sont les déictiques qui renvoient le lecteur au temps de l'histoire ou au temps du discours, c'est-à-dire à la situation d'énonciation du narrateur (je-ici-maintenant) à l'exception du récit de *L'élève et la leçon* qui se déroule en une nuit.

Seules, trois dates (extratextuelles) émergent au fil des quatre ouvrages, de manière insistante, dans le discours de l'instance narrative, lorsqu'il évoque l'Histoire comme mouvement inexorable de transformation des structures mentales, sociales et politiques de l'homme : juillet 1830, mai 1945, 1er novembre 1954. À titre d'exemple dans *La dernière impression* la date du déclenchement de la Révolution est inscrite en lettres et en chiffres « Premier novembre mil neuf cent cinquante quatre ! 1954. » (p. 131) Ces indications temporelles sont liées à des événements historiques majeurs qui ont bouleversé la vie des Algériens : la première, tragique évoque l'échec de la résistance face à la conquête coloniale ; la seconde, dramatique rappelle les milliers de morts, victimes de la répression coloniale ; la dernière, épique évoque « l'aventure superbe » d'une révolution qui apporte avec elle beaucoup d'espoir.

Ces trois dates vont marquer profondément la mémoire collective algérienne et entraîner des changements irrémédiables dans leur mode de vie. L'exil devient pour des milliers d'entre eux, la seule façon d'éviter la mort, la misère économique et sociale, les exactions et l'arbitraire de la politique coloniale. Ce mouvement migratoire ébranle la société algérienne par les fractures et les ruptures qu'il va provoquer dans sa composante et par ses effets psychologiques destructeurs sur l'individu.

Il nous semble que l'absence de référence temporelle dans les textes haddadiens participe à reproduire cet état de décomposition de l'être, dans la mesure où celui-ci opère une rupture totale avec le temps et notamment le présent qui devient le temps de l'absence de temps et de soi, d'où ce mouvement circulaire incessant qui caractérise les principaux personnages représentés dans des situations problématiques où ils semblent condamnés à tourner en rond.

Le récit haddadien s'appuie ainsi sur une temporalité discontinue qui se manifeste souvent par l'absence d'une deixis temporelle précise et pour compenser ce manque, apparaît une inflation énonciative au moyen notamment de l'usage de la

répétition des mêmes mots, des mêmes phrases et parfois des mêmes images qui apparaissent à des moments différents du récit :

> (…) le déroulement brisé du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition, habitude du temps, depuis les mots ou les phrases jusqu'aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement. L'image du cercle, de la structure circulaire serait imposée par nombre de ces textes depuis Proust si nous ne savions déjà par la musique que le thème revient toujours autre : le temps est soumis à une dialectique du même et de l'autre ; phrase identique, moment identique sont toujours différents parce qu'ils sont placés en un autre lieu du texte et chargés de tout ce qui précède : le déroulement rythmique se fait sous la forme de la spirale[9].

À titre d'illustration, nous avons relevé cet extrait de *La dernière impression* qui nous montre comment Malek Haddad bouleverse l'ordre du récit, avec l'interruption du déroulement des événements, et donc de la fiction, et avec la saturation de la narration par un usage singulier du langage consistant en l'utilisation répétée des mêmes lexies:

> Souvent les enfants s'amusent à répéter les mots les plus communs jusqu'à ce qu'ils perdent toute leur signification, jusqu'à ce qu'ils paraissent baroques, inconnus. La maison, la maison, la maison, la maison. Au bout de la dixième maison il n'y a plus de maison. Le pont doit sauter. Doit sauter. Il le faut, il le faut.
> Oui, bien sûr, il le faut. (p. 10)

Cet extrait apparaît dans l'incipit et décrit la perplexité du personnage principal, confronté, dès le début du récit à une difficile décision à prendre. La répétition des mêmes expressions, des verbes modalisateurs indiquent le doute et l'hésitation du personnage qui essaie de se persuader d'une idée dont il n'est pas convaincu au départ.

L'usage intensif de la répétition, comme d'autres figures du discours, ne peut être considéré uniquement d'un point de vue formel, même si, sur ce plan, il donne au texte haddadien un rythme, souvent incantatoire, plus proche du poème que du roman ; il convient cependant de prendre en compte que tous ces jeux sur les structures phrastiques contribuent également à semer, çà et là, des graines de sens qui

[9] Tadié, *op. cit.*, p. 10-11

vont consolider une germination sémantique au niveau du récit global autour de la question du silence.

Car dans les récits de Malek Haddad, notamment *Je t'offrirai une gazelle et Le Quai aux fleurs ne répond plus* est soulevée la question de l'inachèvement de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire que celle-ci n'a pas de fin et de clôture mais reste ouverte, d'un récit à un autre, d'un livre à un autre, tant qu'elle n'est pas recommencée ou détruite dans un autre.

Cette réflexion sur la question littéraire est suggérée subtilement dans l'exergue de *Je t'offrirai une gazelle* où une « voix venue d'ailleurs » nous avertit : « Ne frappez pas à la porte, je ne suis pas là ». Qui ne doit pas frapper à la porte, et qui n'est donc pas là ? Est-ce le narrateur du récit 1, narrateur extradiégétique qui refuse de s'identifier au héros ? Est-ce le personnage principal « l'auteur » qui nous invite à nous méfier de sa propre existence puisqu'il n'est qu'un être de papier ? Est-ce la voix de Malek Haddad lui-même qui nous prie de ne pas confondre littérature et réalité et de ne pas perdre de vue le caractère « artificiel » de l'art littéraire qui n'est que pur tour d'illusionniste.

Le « je » présent dans l'énoncé romanesque ne pouvant être identifié à celui de Haddad ; ce « je » reste au seuil de la porte, n'étant déjà plus au-dedans, et pas encore complètement au-dehors, ce « je » reste dans ce lieu du neutre où il n'est déjà plus personne et pas encore lui-même. Il reste au seuil de la littérature et inaugure le mouvement de son propre inachèvement et de son inaccessible, improbable ou possible devenir.

Ce questionnement poétique sur la littérature et l'œuvre littéraire semble préoccuper l'écrivain Malek Haddad y compris dans l'élaboration de son œuvre, dans la mesure où il s'interroge constamment sur son art, par le biais d'une voix narrative omniprésente, remettant en question le pouvoir du langage, réfléchissant sur l'acte littéraire et sur les conditions amenant l'écrivain et le poète à l'acte créatif ou au silence.

Ainsi, émerge une véritable poétique du silence dans l'œuvre de Malek Haddad. En effet, d'un texte à un autre, la question du silence est soulevée de manière récurrente que ce soit de manière implicite, au niveau de l'écriture et de la mise en récit de la parole absente, que ce soit de manière explicite, sous la forme d'interrogations de la voix narrative ou d'observations de la part des personnages eux-mêmes.

Beaucoup lui ont d'ailleurs reproché l'ambiance pessimiste de ses fictions, le flou caractérisant ses personnages et leur manque d'engagement pouvant signifier une sorte de résignation et de désespoir liés à leur aliénation culturelle et à leur déchirement identitaire d'où leur effacement et leur silence problématique.

Nous avons essayé de démontrer, depuis le début de cette recherche, que s'il est vrai que l'univers diégétique de l'œuvre haddadienne est empreint d'une atmosphère de flottement et de décomposition des êtres et du monde, il n'en demeure pas moins qu'il y a une description poétique et humaniste de l'être haddadien, de son univers du dedans qui « rêve » d'un monde plus juste et d'une humanité plus sereine. Certes, rêver, n'est pas agir et ne peut donc être d'aucun secours en cas de crise historique mais n'est-ce pas avec le rêve que l'homme peut garder espoir dans un monde dévasté par les guerres et les haines séculaires ?

Il convient de convoquer ici Steiner lorsqu'il évoque le cas de conscience de Kafka qui pressentait déjà l'arrivée de temps obscurs et qui a résisté à la tentation du silence, tout en réalisant que le rôle du poète n'est pas d'empêcher les dérives humaines mais uniquement de les représenter telles quelles : « Mais la tentation du silence, la croyance qu'en face de certaines réalités l'art se révèle futile ou incongru n'étaient pas loin[10]. » Il y aurait donc toujours chez l'écrivain, à un moment donné ou à un autre de sa carrière, un véritable dilemme entre d'une part, l'exigence morale de reproduire le réel et d'autre part le repli derrière le silence.

Par ailleurs, il nous semble, que le personnage haddadien ne se contente pas seulement de rêver mais qu'il se révolte à sa façon, selon son être ; il tente de « poétiser » le monde, autrement dit de lui donner un sens plurivoque et dynamique, ce que Rifaterre nomme une « signifiance » et de l'enrichir au moyen d'un regard plus humain ; chacun de ses gestes, chacun de ses actes, chacune de ses paroles ou de ses silences ont un sens et sont une manière d'agir sur le monde et sur les êtres qui les entourent. Lorsque le personnage n'agit pas, ne parle pas, il continue à produire du sens par la voix narrative qui commente, explique, décrit son univers intérieur, sa pensée naissante. Que dire alors, lorsqu'il agit ? Lorsqu'il exprime une intériorité heurtée ? De la douleur, naissent des paroles d'une grande beauté, d'une profonde sagesse parce que mêlée de doute et d'inquiétude rappelant aussi bien la force de l'esprit humain que la fragilité de l'homme dans sa relation au monde. Des paroles

[10] George Steiner, *op. cit.*, p.147

qui ne peuvent laisser le lecteur insensible à ce cri du cœur, peut-être le dernier d'un écrivain « sincère ».

Après avoir tenté de démontrer la filiation du texte haddadien au récit poétique et ayant pu repérer les principales caractéristiques de ce dernier telles que définies par Tadié, il nous a semblé nécessaire d'insister sur le caractère poétique de l'œuvre de Malek Haddad, malgré l'inscription générique « roman » sur la page de couverture de ses œuvres de fiction. Il nous vient à l'esprit, la réflexion de Heidegger sur la parole poétique qui n'est pas réservée exclusivement au genre poétique, selon lui, et qui peut se déployer également dans la prose : « Le contraire du parlé à l'état pur, c'est-à-dire du poème, n'est pas la prose. La pure prose n'est jamais « prosaïque ». Elle est aussi poétique et donc aussi rare que la poésie[11]. »

C'est à partir de cette idée d'une parole poétique résonnant dans le texte haddadien que nous nous sommes attelée, dans le second et dernier chapitre de notre recherche, à démontrer le déploiement de cette parole dans le recueillement du silence. Nous citerons une fois de plus Heidegger qui pense que « La parole parle comme recueil où sonne le silence[12]. » Il nous semble retrouver l'écho de ce silence dans la parole haddadienne, c'est pourquoi nous avons tenté de déceler les raisons et les enjeux de la mise en récit du silence dans les textes de Malek Haddad, en tentant de démontrer qu'il s'agissait pour lui de la question littéraire dans son essence même, c'est-à-dire qu'en installant l'écriture au cœur de sa recherche littéraire, il mettait en place une véritable poétique du silence.

Nous nous sommes rendue compte au fil de notre travail qu'en tentant d'interroger le silence dans l'œuvre de Haddad, nous avons découvert que l'écriture de celui-ci correspondait à la définition de Roland Barthes, c'est-à-dire à cette « forme » choisie comme moyen d'engagement intellectuel et artistique. Car, selon Barthes, si le style distingue les écrivains modernes qui sont dans la recherche poétique, il estime en revanche que c'est au niveau de l'écriture que se situe l'engagement de l'écrivain. Le style, tel que défini par Barthes n'est qu'« une forme sans destination » :

> […] il est le produit d'une poussée, non d'une intention, il est comme une dimension verticale et solitaire de la pensée. Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de

[11] Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 35
[12] Ibid., p. 34

> l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et éploie hors de sa responsabilité. […] Le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est la transmutation d'une Humeur[13].

Ainsi selon Barthes, l'écrivain ne choisit ni sa langue d'écriture ni son style qui lui sont, en quelque sorte, imposés, en ce qui concerne la langue par l'Histoire et le style s'impose à l'écrivain par le fait qu'il émane de son passé et de ses « profondeurs mythiques » mais là où s'affirme l'engagement de l'écrivain c'est au niveau de son « écriture » qui est « un acte de solidarité historique »:

> L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre. […] Là, il trouve la familiarité de l'Histoire, ici, celle de son propre passé. Il s'agit bien dans les deux cas d'une nature, c'est-à-dire d'un gestuaire familier, où l'énergie est seulement d'ordre opératoire, s'employant ici à dénombrer, là à transformer, mais jamais à juger ni à signifier un choix. Or toute Forme est aussi Valeur ; c'est pourquoi entre la langue et le style, il y a place pour une autre réalité formelle : l'écriture[14].

Barthes considère qu'au-delà de la langue et du style qui sont pour l'écrivain une « nature » dans la mesure où ils ne découlent pas d'un choix, se dessine une troisième forme ; l'écriture à travers laquelle l'engagement de l'écrivain se manifeste car elle est « essentiellement la morale de la forme[15]». C'est pourquoi, il nous semble que Malek Haddad apparaît comme l'écrivain engagé, non pas par la langue française qu'il emploie dans la douleur, ni par son style où domine une « humeur » marquée par une tension entre dire et faire, mais par son écriture, « engagée » par sa forme hybride tendue vers une parole poétique ineffable et par sa résonnance critique à l'égard du monde défait des hommes cheminant sur la voie de l'aphasie.

L'écrivain donc, estime Barthes, s'engage en choisissant la forme de son écriture, ce qui nous amène à penser que M. Haddad détermine son engagement par rapport à la forme poétique qu'il donne à ses œuvres romanesques, à travers lesquelles il signale non seulement son engagement littéraire, c'est-à-dire en faveur d'une littérature résolument moderne, libre de toute contrainte normative ou

[13] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit.,p. 12
[14] Idem, p. 14
[15] Ibidem, p. 15

générique et tournée vers son avenir ; mais aussi son engagement idéologique et politique soutenant fortement l'action révolutionnaire pour la reconquête de la liberté et ce, en inscrivant l'histoire dans le contexte dramatique de la guerre et des déchirements qu'elle engendre nécessairement**.**

En fait, le style de Malek Haddad tant décrié par J. Arnaud[16] et d'autres, émane comme le dit Barthes, d'une « poussée[17]», d'un passé et d'une histoire personnelle marquée par le fait colonial qui l'a dépossédé de sa langue maternelle, c'est pourquoi il reste assez classique au plan stylistique (d'où l'agacement et la critique de Jacqueline Arnaud), dans la mesure où il ne se distingue pas par une originalité particulière. En revanche, c'est au niveau de « l'écriture » que se manifeste clairement l'engagement de Malek Haddad et sa solidarité avec ses compatriotes.

Son écriture, se distingue par un rythme poétique dominé par des vibrations tautologiques et incantatoires qui ne sont pas sans rappeler le tempo de la langue arabe, de même que les accents de l'oralité sont souvent inscrits dans la tonalité des fragments poétiques présents dans le texte haddadien. En effet, il nous paraît évident que l'ensemble de la recherche esthétique et littéraire de Malek Haddad est centrée, focalisée, axée sur ce travail d'écriture, de « mise en texte » du silence par des moyens rhétoriques mais aussi poétiques, et ce, peut-être dans l'optique d'inscrire en creux l'écho de la parole absente.

Il nous vient, ici, à l'esprit la réflexion de Pierre Van den Heuvel[18] qui distingue dans la parole deux aspects : parole orale, parole écrite, celle-ci est différenciée de la

---

[16] « Avec Malek Haddad, le sentiment d'exil dans la langue française aboutit à un usage quasi pathologique du langage. […] Ce qui frappe le plus, c'est qu'Haddad semble tourner en rond dans la langue française, jamais vraiment appropriée, jamais tout à fait adéquate. » Jacqueline Arnaud, *La littérature maghrébine de langue française. Origines et perspectives.* Paris, Publisud, 1986, p. 110-111. Puis elle reproche à Malek Haddad le fait « qu'il répète la faillite des mots « foutus », qu'il déverse des associations en cascade, qu'il enchaîne des litanies geignardes […] Les mots ne sont pas sérieux, les idées encore moins. […] D'où les jongleries lyriques, plus prétentieuses qu'elles n'en ont l'air, et le sentimentalisme qui se complaît aux clichés, aux procédés si faciles qu'ils en sont écoeurants. » p. 112-113 et dans *Anthologie des Ecrivains Maghrébins d'expression française*, on peut lire : « […] on devine chez Haddad un malaise dont il n'arrive pas à se libérer et qu'il jongle avec le lyrisme facile des lieux communs et des jeux de mots en cascade, sans pouvoir se résoudre à choisir entre la rigueur tragique ou le silence. […) sentimentalité bavarde pénible à constater chez un homme dont les poèmes décelaient des dons et dont le seul essai marque un sens très lucide des raisons, pour un Algérien, de la difficulté d'écrire. » sous la direction d'Albert Memmi, Paris, Présence Africaine, 1964, p. 128

[17] Roland Barthes oppose le style qui est selon lui naturel chez l'écrivain puisqu'il est le résultat de son passé personnel, de son antériorité à l'écriture qui émane d'une volonté de distinction et d'inscription d'une vision du monde singulière.

[18] « […] nous retiendrons dans la dichotomie parole/mot, un aspect essentiel qui se manifeste dans l'expression littéraire : le mot est, à l'origine, la transcription de la parole. La parole fut avant le

première par le terme de « mot », considéré comme étant la transcription de la parole orale, antérieure donc à la parole écrite. Selon van den Heuvel le mot est toujours le versant final d'une parole orale qu'il porte donc en creux.

Mallarmé quant à lui voit dans la parole un double état, celui brut et immédiat que Blanchot nomme utile, Sartre choisit la formule « mot-outil » ; et, celui essentiel de la parole pure qui serait celle de la parole poétique, telle que décrite par Heidegger.

Reprenant ces différentes définitions et distinctions opérées entre la parole commune (parole orale, brute, immédiate et usuelle) et celle de la parole poétique (parole essentielle, pure, authentique), nous dirions que dans l'écriture de Malek Haddad, se retrouve cette dichotomie et cette tension entre parole commune et parole poétique. Cette dualité est exprimée par la mise en récit du silence, par la mise en avant d'une parole absente et son inscription au creux d'une écriture qui se déroule en un mouvement de flux et de reflux de la parole manquante.

Celle-ci serait, peut-être, celle de l'oralité d'une langue maternelle dont il a été « sevré[19]». Parole orale qui traverse son écriture de part en part et qui ne cesse de se dire par son absence, mise en forme dans le signifiant d'une autre langue. La stratégie discursive mise en place par Malek Haddad pour une poétique du silence permet, d'une part, de dévoiler et de rendre visible (ou lisible) la mise en mots du silence et, d'autre part de dissimuler les traces du manque et de l'absence sous l'écorce d'une langue d'adoption transformée en langue d'expression poétique.

Ainsi les mots français employés par l'écrivain porteraient en eux l'écho lointain d'une parole éteinte, c'est ce qui pourrait expliquer la vacuité sémantique de certains passages textuels où seule l'harmonie des sons intéresse le poète dans la recherche d'une musicalité poétique inspirée par la résonnance d'une autre langue, dans la vibration sonore d'une parole absente. Dès lors que le poète réussit à transcender l'absence par l'imaginaire créatif, l'indicible conduisant à l'aphasie par

mot. L'écriture est « substitutive » par rapport au langage phonétique. » Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation.* Paris, José Corti, 1985, p. 47

[19] « Et ce qui différencie les écrivains arabo-berbères des autres écrivains algériens, c'est moins leurs préoccupations politiques plus anciennes et plus aiguës que leur nostalgie d'une langue maternelle dont nous avons été sevrés et dont nous sommes les orphelins inconsolables. » Malek Haddad, *Les zéros tournent en rond, op. cit.*, p. 32.

l'ineffable acheminant vers la parole poétique, il nous semble que plus rien ne peut l'empêcher d'écrire, quand bien même ce serait pour dire le silence.

Nous avons essayé de démontrer à chacune des étapes de notre recherche que l'écriture est mise en avant par Malek Haddad pour dire, par des moyens littéraires, l'angoisse de l'homme face à l'effritement et à l'écroulement des valeurs du monde moderne. D'où ce mouvement de flux et de reflux, de va et vient, de déploiement ineffable de la parole poétique et de retrait involontaire, de silence et d'indicible face à l'absurde d'une situation dans laquelle se débat l'intellectuel algérien, nourri aux valeurs universelles de liberté et de droits de l'homme de la Révolution française et mis devant la réalité inénarrable, irreprésentable de la politique inconséquente et incohérente menée par l'ordre colonial.

L'œuvre de Malek Haddad inscrit l'empreinte du silence dans la structure même du texte et dans les différentes catégories du récit, notamment à partir de la représentation de personnages ayant un rapport problématique avec l'acte de langage, à partir aussi de lieux où prédominent l'absence de description et l'effacement des êtres et des choses. Il semble que l'univers de fiction mette en jeu les rapports complexes qui s'établissent en les hommes et le monde, entre les hommes eux-mêmes. Le silence manifeste cette réticence à l'égard d'une parole commune qui ne peut plus relier les êtres les uns aux autres, qui est susceptible de créer malentendus et préjugés puisque le langage devient « un mur » qui sépare et non un lieu qui permet l'entente et le séjour. D'où le retrait du personnage haddadien derrière « l'épais silence » qui n'est épais que pour celui qui écoute l'écho de son absence et non celui de sa présence, car le silence en lui-même n'est jamais un vide, mais un lieu où se prépare l'acheminement de la parole et où se recueille la pensée de l'être.

Dès lors, le silence est pour Haddad une manière de faire taire ceux qui n'ont pas compris sa nécessité, leur donnant à entendre peut-être d'autres silences aussi parlants que le sien. Le silence de Camus résonnant dans *Le premier homme* à travers la représentation d'une mère absente. Le silence révolté d'un père et d'une fille mutiques face à la logorrhée désespérément solitaire du soldat allemand dans *Le silence de la mer* de Vercors. Le silence de Rimbaud qui décide de rompre la fascination qui le lie à la parole poétique et de s'en affranchir. Le silence, enfin, de Kafka lorsqu'il essaie de brûler toute son œuvre.

Il nous semble que l'œuvre de Malek Haddad ressent des palpitations identiques, souffre des mêmes douleurs et rêve de la même façon que ces grandes

figures littéraires. De ce fait, se contenter de lire les textes de Malek Haddad (ou ceux des écrivains de sa génération) uniquement à partir de leur contexte de production – en les considérant comme documents représentatifs de leur réalité sociale –, revient à réduire la littérature à la seule fonction de *mimesis* décrite par Aristote.

Or, la littérature moderne, comme il est admis depuis l'émergence du roman épique de Cervantès, n'a pas pour seule vocation de dire le réel ou simplement de le reproduire ; la seule référence dont elle s'inspire est sa propre référentialité qu'elle réinvente indéfiniment. La critique littéraire moderne, la poétique notamment, entrevoit ainsi de nouvelles pistes de lecture et de nouvelles manières d'aborder la littérature. Celle-ci se voulant désormais affranchie de règles strictes et immuables, se refusant à toute catégorisation ou classification générique restreinte.

C'est pourquoi, nous avons essayé depuis le début de cette étude de démontrer que le texte haddadien dépasse les frontières génériques du roman pour déborder sur celles de la poésie, s'affiliant ainsi au récit poétique, tel que défini par Jean-Yves Tadié. C'est ce qui expliquerait, à notre avis, le flou et l'indétermination qui caractérisent l'univers diégétique de Malek Haddad, que beaucoup lui ont d'ailleurs reproché. Soulignant l'ambiguïté des personnages, leur engagement timoré ou tardif dans le mouvement révolutionnaire, certains n'ont entrevu la lecture de ces romans que sous l'angle de l'acculturation et du déchirement identitaire.

Il nous semble, pour notre part, que les textes de Malek Haddad, ne souffrent aucunement d'un décalage entre le réel et la fiction et, qu'au contraire, elles traduisent parfaitement la crise du monde moderne et de l'homme qui a perdu ses repères et ne sait plus retrouver son chemin vers le bonheur, et encore moins vers lui-même.

D'où cette tension dans l'écriture elle-même, traversée de toutes parts par des questionnements vertigineux ; une écriture qui se dévoile et se replie, qui s'exalte et se morfond dans un mouvement incessant vers son propre inachèvement. De ce point de vue, il nous apparaît nécessaire de comprendre la finalité de l'œuvre littéraire de Malek Haddad à travers sa dimension, avant tout, poétique.

Car il y a dans le texte haddadien une interrogation, une position, une vision dialectique à l'égard du langage consistant à balancer constamment entre l'attrait, l'appel de l'écriture et le désir de repli. Ce mouvement dialectique est représenté tout au long des œuvres de Malek Haddad au moyen de la mise en scène du silence et de

la théâtralisation d'une parole absente. En fait, ce que dit le texte dans sa visibilité, dissimule et masque son propre recueillement dans le silence, autrement dit, le vide laissé par la parole absente est comblé par une écriture qui cherche sa propre émergence et rêve d'une œuvre achevée.

Les procédés techniques (stylistiques, rhétoriques ou sémantiques) dévoilent une partie de l'implicite discursif mais tout un pan de l'œuvre reste dans l'ombre de l'espace littéraire car il reste suspendu à l'inachèvement de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle les personnages haddadiens oscillent entre l'euphorie et la dysphorie, la peur de la solitude et le vertige d'une longue nuit de solitude, le désir d'écrire et le rêve de silence. Et c'est ainsi que nous pénétrons dans le règne de la nuit, une nuit qui n'est ni tout à fait ombre obscure, spectre angoissant, ni clair séjour. Une nuit de l'entre-deux, une nuit du neutre, cette « *autre* nuit » où l'écrivain se retrouve dans une zone interdite de l'espace littéraire qui engloutit toute part personnelle, abolit toute parcelle intime et laisse advenir l'envers de soi, c'est-à-dire cette part cachée, cette part secrète que ne connaît pas l'écrivain lui-même mais qui se révèle à l'ombre furtive d'une nuit inspiratrice, une nuit parlante dont il recueille la parole poétique, murmure de « l'incessant », et de « l'interminable ».

Il y aurait ainsi dans l'écriture de Malek Haddad un double mouvement contradictoire, duel et dialectique. D'une part, la prise de conscience – certes douloureuse pour le poète et l'écrivain –, de la duplicité, de l'hypocrisie et de la corruption du langage humain, dès lors qu'il est porté par un projet ou une ambition politique destinée à l'assujettissement et à la domination d'autres hommes. D'autre part, l'essence même de la parole poétique est un mouvement d'envol et de déploiement qui, au-delà de toute contrainte et de tout désir d'emprise, aspire à la liberté.

Dans le premier cas, l'écrivain ressent l'impuissance du langage à décrire la décomposition de la réalité humaine et ne peut l'exprimer qu'à travers un silence involontaire, un indicible à la fois tragique et salutaire. Tragique parce qu'il réduit l'homme à l'aphasie et salutaire parce que le retrait de la parole permet, alors, de laisser triompher l'action révolutionnaire. L'idéologique ne pouvant être combattu que par l'idéologique à travers l'épreuve du terrain et des luttes et duels politiques.

Dans le second cas, le poète se sent naturellement attiré par le chant des sirènes (comme l'est Ulysse dans *L'Odyssée*, selon Blanchot) et fasciné par le chant poétique, maléfique et mystique à la fois, l'acheminant vers ce lieu au bout de la

parole, au seuil du silence où un pas suffirait pour tomber dans le gouffre du cri infini, où un battement d'ailes salvateur permettrait au contraire l'envol vers ce lieu du séjour, vers ces rivages tant rêvés où la parole retrouverait la paix (le recueil) du silence, et le silence l'audace de la parole.

L'indicible est donc pour Malek Haddad, la conséquence d'un processus historique long, lent, qui a miné les fondements de l'Etat algérien et ruiné les repères identitaires de l'être algérien. Nous le voyons notamment avec les personnages haddadiens qui souffrent de leur manque de « savoir-dire », autrement dit de leur compétence verbale défaillante, non pas parce qu'ils ne maîtrisent pas les rouages de la langue, mais parce qu'ils vivent dans le déchirement le rapport aux mots, inexpressifs et inaptes à décrire, à représenter leur intériorité heurtée. L'indicible est ainsi cet aspect obscur de la langue, ce lieu de non-être d'un sujet, victime expiatoire de l'Histoire, qui ne peut que se morfondre dans son aphasie et tourner en rond autour de son inexprimable solitude.

L'ineffable, tout à l'inverse, est l'aspect le plus élevé des limites du langage dans la mesure où il conduit l'homme aux cimes les plus purs de l'expression poétique, jusqu'à un point culminant où les mots lui manquent et s'abolissent dans leur mouvement herméneutique d'où ils ne peuvent s'extirper pour parvenir à exprimer la beauté, la magie, l'extase ou la magnificence d'une situation, d'un paysage, d'un instant de la vie. C'est pourquoi, le personnage haddadien ne peut être heureux que lorsqu'il est, dans un mouvement d'ouverture vers l'autre, transporté par le sentiment de l'amour ou par l'inspiration poétique et le pouvoir de son imaginaire, vers ces lieux inaccessibles de bien-être et de paix qui le conduisent à l'ineffable.

L'indicible est impasse et voix muette, l'ineffable est lieu du séjour et voie(x) ouverte au chant de la musique. Ce qui ne peut être dit parce qu'il est insupportable douleur est opposé à ce qui est tu parce qu'il est le possible du silence. L'indicible se manifeste quand la relation à l'autre est problématique et déséquilibrée, l'ineffable est l'expression de l'émerveillement et de la fascination qui aboutissent à l'abolition de la parole au profit de la musique.

Seul le langage musical peut transcender l'impuissance et la défaillance de la langue, c'est la raison pour laquelle, estime George Steiner, un grand nombre de poètes considère la musique comme l'art et le langage par excellence :

> L'aveu répété des maîtres du langage que la musique est effectivement, des deux, le code le plus profond, le plus solennel ; que le discours, saisi

> dans toute son étendue, tend vers elle et que la Muse le conduit au seuil du monde mélodique. À travers un assouplissement, un dépassement de la forme (de la musique avant toute chose, a dit Verlaine), l'œuvre poétique s'arrache à la procession linéaire de la syntaxe, à son implacable logique, pour s'épanouir dans ce que le versificateur conçoit être le libre jeu spontané et direct de l'harmonie[20].

Poursuivant son argumentation concernant la suprématie du langage musical sur le langage des mots, Steiner évoque, à titre d'exemple l'influence de Wagner sur des poètes de renom, tels que Mallarmé et Valéry qui écrivait dans une lettre à Gide : « Cette musique m'amènera, cela se prépare à ne plus écrire[21]. » Steiner tente d'expliquer le mépris de ces poètes à l'égard de « l'outil verbal » et de la parole impuissante à exprimer la réalité, par le fait que le langage moderne s'est détérioré à force de manipulations avilissantes et contraignantes, dues en grande partie à la « dévalorisation et (à) la dissolution des valeurs morales et politiques » d'où des effets contraignants et négatifs sur l'écrivain préoccupé par son art, menacé par la précarité et le tarissement de sa source.

Dans cette perspective, il nous semble que Malek Haddad a conscience de cette vacance du langage devant le mouvement irrépressible de l'expérience phénoménologique et l'avalanche de l'impression instantanée, c'est pourquoi il clame le secours de la musique pour parer, pour combler le lieu laissé vide par les mots. La musique reste pour lui le seul langage possible à même de révéler l'intériorité de l'homme et d'extérioriser sa sensibilité et son humanité. Peut-on le croire ? Lui qui continue à espérer en l'homme avec sa poésie.

Ainsi tout ce travail de mise en écriture du silence, de son inscription en creux dans l'espace textuel, tous ces efforts déployés pour parler aussi du silence qui s'installe entre les hommes à différents moments de leur vie et en différentes circonstances (heureuses ou malheureuses), tout ce long processus de mise en place d'une poétique du silence et d'une réflexion obsédante sur le langage, pourraient émaner d'une profonde méditation sur l'écriture qui se prend pour objet d'étude et s'interroge sur sa possibilité ou son impossibilité, écartelée entre le silence involontaire (l'indicible) et le silence volontaire (l'ineffable), prospectant toutes les voies possibles, y compris celle d'un passage par la musique en tant que forme

[20] George Steiner, op.cit, p.75

[21] Idem, p.77

artistique ne cherchant pas l'expressivité verbale autant que le jaillissement instantané et ineffable de l'émotion.

Malek Haddad était en son temps à la pointe d'une réflexion sur la modernité, ses excès, son aveuglement et ses effets pervers quand elle se défait des valeurs essentielles de l'humanisme, c'est ce qu'il fait dire au narrateur du *Quai aux fleurs ne répond plus* : « Il n'est rien d'être un homme. Rien, absolument rien. Mais, être humain, voilà le difficile, voilà l'essentiel. » (p. 29)

Toute cette réflexion obsédante sur le langage correspondrait en vérité à une profonde méditation sur l'être humain, sur sa quête ontologique et sur la quête de son humanité perdue, après tant de crises historiques qui ont ébranlé profondément ses facultés verbales et intellectuelles, dans la mesure où l'homme s'est retrouvé face à des situations relevant de l'absurde et de l'inconséquence du raisonnement (déraisonnement) d'autres hommes ? C'est donc d'un profond malaise ontologique et existentiel que surgissent les questionnements de Malek Haddad sur les rapports des hommes entre eux et leur rapport au monde.

Il nous semble que Haddad est un écrivain poète qui s'est mis sincèrement, profondément, au service de son œuvre, sans cesser d'être un homme « engagé[22] » dans la crise historique de son époque avec les moyens que lui offrait son art, la parole poétique étant par elle-même déjà action, comme l'affirme Jankélévitch : « Le dire est un faire atrophié, avorté et un peu dégénéré […] sauf bien entendu en poésie, où c'est le dire lui-même qui est le faire[23]».

Le dire poétique de Malek Haddad est, à juste titre, une action et une entreprise de conquête de la liberté par le fait qu'il s'affranchit des chaînes normatives et génériques, des impératifs thématiques imposés par le contexte historique et des formes héritées d'une culture adoptive. Ainsi, l'écriture de cet écrivain n'est peut-être jamais aussi libre et heureuse de l'être que lorsqu'elle frôle le silence[24].

---

[22] Pour Sartre, l'acte même d'écrire signe l'engagement de l'écrivain : « Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous avez professées, la littérature vous jette dans la bataille, écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé. » Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, 2008, p.72.

[23] Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, *op. cit.,* p. 93.

[24] « Plus, donc, nous sommes près du silence, plus nous sommes près de la liberté. C'est pourquoi la poésie, qui est une courte parole entre deux longues périodes de silence dans le dialogue de l'homme et dans celui de l'humanité, est notre plus haut refuge avant la mort sur le chemin de la liberté. » Brice Parain, *Recherches sur la nature et les fonctions du langage*, *op. cit.*, p. 184.

C’est pourquoi, si d’aucuns n’ont vu dans ses textes qu’univers défaits et perspectives pessimistes, c’est peut-être parce qu’ils n’ont pu ou su écouter cette parole poétique recueillie au creux du silence. Nous considérons pour notre part, que toute l’œuvre littéraire de Malek Haddad résonne de l’écho de cette parole qui appelle l’homme à la vie, à l’espoir, à l’amour, à la beauté, à la liberté et qui inscrit la littérature dans son devenir.

BIBLIOGRAPHIE

Textes étudiés

HADDAD, Malek, *La dernière impression*, Paris, Julliard, 1958.

HADDAD, Malek, *Je t'offrirai une gazelle*, Julliard, Paris, 1959.

HADDAD, Malek, *L'élève et la leçon*, Julliard, Paris, 1960.

HADDAD, Malek, *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Julliard, Paris, 1961.

I– Références bibliographiques citées

1- Ouvrages théoriques (analyse de la langue et analyse du discours)

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1993.

AQUIEN, Michèle, MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960.

BACHELARD, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté.* Librairie José Conté, 1947, éd. consultée, Tunis, Cérès Editions, 1996.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro d'écriture*, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1965.

BERGEZ, Daniel, GERAUD, Violaine, ROBRIEUX, Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Armand Colin, 2011.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

BLANCHOT, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

BLANCHOT, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Les éditions de Minuit, 1960, Paris, Gallimard, 1972

DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique. Approche des théories de la littérature*, Paris, Dunod, 1995, éd. consultée : Paris, Nathan/VUEF, 2001.

DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1972, 1995.

DUCROT, Oswald, TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1979.

FONTANIER, Pierre, *Manuel classique pour l'étude des tropes* (ou *Eléments de la science du sens des mots*), Paris, 1821. Réédité, avec le *Traité général des figures du discours autres que les tropes*, 1827, sous le titre *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1968, 1977.

FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, éd. consultée Paris, Nathan, 2002.

FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER-CHATEAU, Anne, *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999, Nathan, 2000.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Littérature n°6*, Paris, Larousse, 1972.

LUKACS, George, *La théorie du roman*, Genève, Gauthier, 1963.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, François Maspero, 1966, éd. consultée François Maspero, Coll. « Théorie », 1980.

MESCHONNIC, Henri, *Les états de la Poétique*, Paris, PUF, 1985.

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, 1948, rééd. 2008.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, (coll. Tel), 1943, éd. consultée Gallimard, 1993.

TADIE, Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977.

2- Ouvrages critiques portant sur la littérature maghrébine d'expression française

ALI-KHODJA, Jamel, *L'itinéraire de Malek Haddad : Témoignage et proposition*, Thèse de troisième cycle, Université de Provence (Aix-Marseille 1), 1981.

ARNAUD, Jacqueline, *La littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1982; rééd. Publisud, 1986.

BEKRI, Tahar, *Malek HADDAD, L'œuvre romanesque, pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, Paris, l'Harmattan, 1986.

BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

CHIKHI, Beida, *Maghreb en textes. Ecriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, France, 1996.

FANON, Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, Alger, Hibr Editions, 2014.

FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, éditions Maspéro, 1961, Alger, Hibr Editions, 2014.

FETSCHER, Doris, « Contre une théorie du déchirement : l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Malek Haddad », *Littérature maghrébine et littérature mondiale*, BONN, Charles, ROTHE, Arnold, Wurzburg, Königshausen und Neumann, 1995.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur*, Paris, Corréa, 1957, Paris, Gallimard, 1985.

LACHERAF, Mostefa « L'avenir de la culture algérienne », in *Les temps modernes*, n°209, octobre 1963.

MERAD, Ghani, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socioculturelles*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1976.

3- Ouvrages et thèses spécifiques à la question du langage et du silence :

CHESTIER, Alain, *La littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970; réédité dans la collection "Points", Le Seuil, 1982.

HEIDEGGER, Martin, *L'acheminement vers la parole*, Verlag Günter Neske, Pfullingen, R.F.A., 1959, Paris, Gallimard, (coll. Tel), 1976.

HEIDEGGER, Martin, Le *principe de raison*, Pfullingen, 1957, (éd. consultée) Gallimard, 1962.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, mot, silence : Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

HIROSHI Mino, *Le silence dans l'œuvre d'Albert Camus*, Paris, J. Corti, 1987.

KILLEENN, Marie-Chantal, *Essai sur l'indicible. Jabès, Duras, Blanchot.* Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

LAPACHERIE, Jean Gérard, « Silence et indicible dans les traités de rhétorique », in *Limites du langage : indicible ou silence, Centre de poétique et d'histoire littéraire*, Université de Pau, l'Harmattan, 2002.

LEINER, Jacqueline, « Le problème du langage chez Frantz Fanon, Malek Haddad et Albert Memmi », *Présence francophone 8*, 1974.

MARTIN-ULRICH, Claude, « Le génie de l'indicible : Erasme et Du Bellay », *Limites du langage : indicible ou silence, Centre de poétique et d'histoire littéraire*, Université de Pau, l'Harmattan, 2002.

MURA-BRUNEL, Aline, « Nouveau discours du silence », dans *Limites du langage Limites du langage : indicible ou silence,* Aline Mura-Brunel, Karl Cogard, Centre de poétiques et d'histoire littéraire, Université de Pau, L'Harmattan, 2002.

MURA-BRUNEL, Aline, COGARD Karl., *Limites du langage : indicible ou silence, Centre de poétique et d'histoire littéraire,* Université de Pau, l'Harmattan, 2002.

MICHEL, Jacqueline., *Une mise en récit du silence : LE CLEZIO, BOSCO, GRACQ*, Paris, José Corti, 1986.

MILLET, Richard, *Le sentiment de la langue*, Paris, La table ronde, 1993.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive.* Paris, Seuil, (coll. Points), 1975.

SIMON, Anne, « L'arrière-plan de silence du style de Proust », *Limites du langage* : *indicible ou silence, Centre de poétique et d'histoire littéraire*, Université de Pau, l'Harmattan, 2002.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux.* P.U.F., Paris, 1997.

STEINER, George, *Langage et silence*, George Steiner, 1967, éd. Seuil, 1969, éd. consultée 10/18, 1999.

VALERY, paul, *Cahiers 1,* 1922, Bibliothèque de la Pléiade, Préface de Judith Robinson-Valéry, Gallimard, 1973.

II– Références bibliographiques consultées

ACHOUR, Christiane, *Diwan d'inquiétude et d'espoir. La littérature algérienne de langue française*., Alger, ENAG, 1991.

ADAM, Jean Michel, *Linguistique et discours littéraire,* Paris, Larousse, 1976.

ARNAUD, Jacqueline, DEJEUX, J., KHATIBI A, ROTH A., *Anthologie des écrivains maghrébins d'expression française*, Paris, Présence africaine, 2e éd., 1965.

ARNAUD, Jacqueline, *Littératures Maghrébines* : Colloque Jacqueline Arnaud (Université Paris Nord XIII), L'Harmattan, Paris, 1990.

AUERBACH, Eric, *Mimésis*, Gallimard, 1946, 1968.

AUROUX, Sylvain, DESCHAMPS, Jacques, KOULOUGHLI, Djamel, *La philosophie du langage,* Paris, PUF, 2004.

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche classique, 2003.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1951, 1961.

BAKHTINE, Mikhael, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, (Coll. Bibliothèque des idées), 1978.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1981.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1970.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte,* Paris, Seuil, (coll. Points), 1973.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, (coll. Points Essais), 1984.

BARBERIS, pierre, *Lectures du réel*, Editions sociales, coll. Problèmes, Paris, 1973.

BEKRI, Tahar, « Le dur métier qu'est l'écriture », *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud*, Paris, L'Harmattan, 1990.

BENCHEIKH, Jamel-Eddine, *Poétique arabe,* Anthropos, Paris, 1975.

BERTHELOT, Francis, *Du Rêve au Roman. La création romanesque.* Dijon, éd. universitaires de Dijon, (coll. U21), 2003.

BONN, Charles, *La littérature maghrébine de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Naaman, Sherbooke, Canada, 1974.

BLANCHOT, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

BUTOR, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1965.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe,* Paris, Gallimard, 1942, éd. consultée, Paris, Gallimard, (coll. folio essais), 2013.

COURTES, Joseph, *La sémiotique du langage*, Nathan/VUEF, 2003, éd. Consultée : Armand Colin, 2005.

DEJEUX, Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, Que sais-je ?, n° 1604, Paris, P.U.F., 1975.

DEJEUX, Jean, *Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère, 1993.

DEJEUX, Jean, *Ecrivains maghrébins de langue française et revendication de la différence.*, Bologna, Le Rose del deserto, Patron Editore, Bologne, Padova, 1978.

DEJEUX, Jean, *Le sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DEJEUX, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Sherbrooke Canada, Naaman, 1978.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, Points, (coll. Essais), 1967.

DUMORTIER, Jean-Louis, PLAZANET Francine, *Pour lire le récit*, Bruxelles, De Boeck, 1986.

COURTES, Joseph, *La sémiotique du langage*, Nathan/VUEF, 2003, éd. Consultée : Armand Colin, 2005.

FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972.

FAYOLLE, Roger, *La critique*, Paris, Armand Colin, 1978.

GOLDENSTEIN, Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986.

GLISSANT, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

GRAMONT, Jerôme (de), *Blanchot et la phénoménologie. L'effacement, L'événement*, Paris, Éditions de Corlevour, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Larousse, 1970.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », in *Poétique n°16*, Paris, Seuil, 1973.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description ? », *Poétique n°12*, Seuil, 1972.

HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

HENRY, Jean Robert, *Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil*, Aix en Provence, Edisud, 1985.

JAKOBSON, Roman., *Essais de linguistique générale*, Paris, Ed . Minuit, 1963 ; Seuil, Coll . Points, Paris, 1970.

JAKOBSON, Roman, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, 1977.

JOUBERT, Jean-Louis, *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire.* Paris, Philippe Rey, 2006.

KHADDA, Naget., *Ecrivains maghrébins, modernité textuelle*, Paris, L'Harmattan, 1994.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

LACHERAF, Mostefa, *Littératures de combat*, Alger, Bouchène, 1991.

LACHERAF, Mostefa, « La culture algérienne contemporaine », *Colloque national Algérien de la Culture,* Alger, mai-juin 1968.

LLAVADOR, Yvonne, « Les Lettres françaises et la littérature algérienne (1954-1962), Revue *Œuvres critiques*, actes du colloque *La littérature Maghrébine de langue française devant la critique*, Paris, 1976, éd. consultée 1979.

LANASRI, Ahmed, *Conditions socio-historiques et émergence de la littérature algérienne*, Alger, OPU, 1988.

LANASRI, Ahmed, *La littérature algérienne de l'entre-deux guerres, génèse et fonctionnement*., Paris, L'Harmattan, 1990.

MAINGUENAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Dunod, 1990,1997.

MARCHETTI, Adriano, « Ontologie du silence et langage poétique », *La Licorne*, Publication de la Faculté des Lettres et des Langues, Université de Poitiers, 1987.

MEMMI, Albert, *Anthologie des écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Présence Africaine, 1969; rééd. 1985.

MITERRAND, Henri, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1984.

MOUNIN, George, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Éd. Minuit, 1970.

MOUSSY, Marcel, *Algérie les romans de la guerre*, Paris, Omnibus, 2002.

NORMAND, Claudine, *Métaphore et concept*, Paris, PUF, (coll. dialectiques), 1976.

PATILLON, Michel, *Précis d'analyse littéraire*, Paris, Nathan, 1974.

PRINCE, Gérald, « Introduction à l'analyse du narrataire », *Poétique n°14*, Paris, Seuil, 1973.

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Poétique, Paris, Seuil, 1965.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan, 2000.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972, Gallimard, 1977.

STEINER, George, *Extraterritorialité. Essais sur la littérature et la révolution du langage*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

TADIE Jean-Yves, *La critique littéraire au XXème siècle*, Paris, Belfond, 1987.

TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Le seuil, Coll. Points, Paris, 1980.

TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, Poétique, Paris, Seuil, (Coll. Points), 1973.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, (Coll. Poétique), 1978.

VADE, Yves, *Le poème en prose*, Paris, Éd. Belin, 1996.

VERCORS, *Le silence de la mer*, Paris, Albin Michel, 1951, Librairie Générale Française, 1994.

TABLE DES MATIERES

Introduction 1

Première partie : Paroles et silences 22

Chapitre I : Le silence des hommes 24
I-1- La parole commune 26
I-1-1- « Les mots ça ne tient pas debout » 26
I-1-2- La parole aliénée 37
I-1-3- Une longue nuit de solitude 52
I-1-4- Illusions perdues 58
I-2- La parole parlante 65
I-2-1- L'amour 66
I-2-2- L'amitié 75
I-3- L'engagement 84
I-3-1- Solitaires mais solidaires 84
I-3-2- Solidaires mais solitaires 94

Chapitre II : Les lieux du silence 104
II-1- Les lieux de l'ici 106
II-1-1 Les lieux de la mélancolie : 106
II-1-1-1 Quelque part 106
II-1-1-2 Le lieu de l'effacement 108
I-1-1-3 Un bureau, un deuil, un silence 113
II-1-1-4 Un train, un hôtel : les lieux de l'absence 116
II-1-2- Les lieux heureux de l'ici 120
II-1-2-1 La maison parentale de Saïd 120
II-1-2-2 Le rafiot de Marcel 123
II-1-2-3 Le Quai de la nostalgie 124
II-1-2-4 Le journal, le navire : 128
II-1-3-Lieux ouverts, lieux de la guerre 129
II-1-3-1 Une ville silencieuse 129
II-1-3-2- Paris, une ville angoissante 134
II-1-3-3 Une ville monstrueuse 138
II-1-3-4 Paris ou le désert de l'amour 143

II-2- Lieux de l'ailleurs 146
II-2-1-Les lieux du souvenir 146
II-2-1-1 Les hommes, la nature, la guerre 147
II-2-1-2 Constantine, la cité perdue 153
II-2-2 Les lieux de l'imaginaire 160
II-2-2-1 Désert féérique 160
II-2-2-2 Désert maléfique 165
II-2-2-3 Le silence du désert 168

Seconde partie : Acheminement vers le silence 176

Chapitre I : Mise en récit du silence 178
I-1- Présentation rhétorique du silence 179
I-2- Du silence et des figures du discours 188
I-2-1- Le silence ou le dialogue impossible 189
I-2-2- L'aposiopèse 202
I-2-3 Métaphore et allégorie 207
I-2-3-1 Le pont de la discorde 208
I-2-3-2 La gazelle de l'amour 210
I-2-3-3 Ourida ou la fleur orpheline 217
I-2-4 L'ellipse, l'ironie. 220
I-2-5 Les figures de la répétition 226
I-2-5-1 Un langage tautologique 226
I-2-5-2 Les mots tournent en rond 231
I-3 Le silence et la fragmentation textuelle 236
I-3-1 Des points de suspension… 237
I-3-2 Des astérismes, des signes et des silences 247
I-3-3 Les voix du silence 260
I-3-4 Des paroles de fragment 275

Chapitre II : Silence et langage 284
II-1- Le royaume du silence 285
II-1-1- Le règne de la nuit 287
II-1-2- Le silence parle 300

II- 2- Le langage en question 307
II-2-1- L'exil de la langue (ou le drame du langage) 308
II-2-2- L'indicible 315
II-2-2-1 Le malheur est un non sens 316
II-2-2-2 L'impuissance des mots 323
II-2-2-3 La parole est violence 327
II-2-2-4 Le malheur en danger 332
II-2-2-5 Montrer ou dissimuler 337
II-2-3- La parole poétique et l'ineffable 341
II-2-3-1 Le poète ou le droit de « Rêver de rêver » 342
II-2-3-2 Dans la différence, la rencontre heureuse 350
II-2-3-3 L'instant de l'ineffable 353
II-2-3-4 La musique, l'autre voix 356
II-2-3-5 Le dernier cri avant le silence 363

Conclusion 374
Bibliographie 397
Table des matières 407
Résumé 411
Abstract 412
ملخـــص 413

Résumé

Malek Haddad est un poète et écrivain algérien qui a publié toute son œuvre – deux recueils de poésie et quatre romans – avant l'indépendance de l'Algérie, lors de son exil en France. Puis en 1965, il annonce publiquement sa décision de ne plus rien publier et de se retirer de la vie littéraire.

Pourquoi cet écrivain renonce-t-il à son métier. Est-ce à cause des critiques lui reprochant le manque d'engagement de ses récits ? Ou bien la cause est-elle liée à un malaise plus profond lié à la question de la langue française ? Ou alors était-ce un retour naturel vers l'origine du langage, c'est-à-dire vers le silence ?

Pour répondre à toutes ces interrogations, il est apparu nécessaire de se tourner vers les textes de Malek Haddad et d'analyser ses quatre romans qui semblent porter en eux-mêmes les germes du mutisme de l'écrivain.

Dans cette perspective, le sujet de la présente étude porte sur la question du silence dans l'œuvre romanesque haddadienne caractérisée par une économie relative du récit, une intrigue réduite, des personnages aphasiques, une dimension spatio-temporelle brouillée, discontinue et effacée. L'analyse de ces caractéristiques de l'écriture haddadienne s'est déroulée en deux étapes.

La première s'est intéressée à l'étude des deux catégories du récit littéraire considérées les plus représentatives de la réalité : les personnages et l'espace, qui répondent beaucoup plus aux critères du récit poétique qu'à ceux du roman réaliste, dans la mesure où les personnages ne se construisent pas au fil du récit mais se disloquent au profit de figures de l'absence tandis que l'espace vide, laisse apparaître des lieux symboliques émergeant de l'imaginaire des personnages.

La seconde phase de la présente étude s'est penchée d'abord sur les procédés rhétoriques et stylistiques employés par Malek Haddad pour mettre en place une mise en récit du silence, puis s'est intéressée à la question du langage et de la littérature tels qu'ils sont traités dans l'œuvre haddadienne. Celle-ci semble, en effet, préoccupée par la question littéraire à travers la distinction entre parole commune et parole poétique et par les limites du langage face à une réalité indicible.

Ainsi, l'écriture de Malek Haddad est traversée de questionnements relatifs à son pouvoir et à son devoir et devient par la mise en place d'une poétique du silence l'enjeu même de son engagement pour la liberté.

Abstract

Malek Haddad is an Algerian poet and writer who published all his work - two collections of poetry and four novels - before the independence of Algeria, during his exile in France. Then in 1965, he publicly announced his decision not to publish anything and to withdraw from literary life.

Why does this writer renounce to his profession? Is it because of the criticism of the lack of commitment of his stories? Or is the cause related to a deeper discomfort related to the question of the French language? Or was it a natural return to the origin of language, that is, to silence?

To answer all these questions, it became necessary to look at the texts of Malek Haddad and to analyze his four novels which seem to bear within themselves the germs of the writer's mutism.

In this perspective, the subject of the present study concerns the question of silence in the Haddadian novel, characterized by a relative economy of narrative, a reduced plot, aphasic characters, a scrambled, discontinuous and obliterated space-time dimension. The analysis of these characteristics of Haddadian writing took place in two stages.

The first was concerned with the study of the two categories of literary narrative considered most representative of reality: characters and space, which correspond much more to the criteria of the poetic narrative than to those of the realistic novel, As the characters are not constructed in the course of the narrative but dislocate themselves to the benefit of the figures of absence while the empty space reveals symbolic places emerging from the imagination of the characters.

The second phase of the present study focused on the rhetorical and stylistic processes used by Malek Haddad to establish a narrative of silence, and then turned his attention to the question of language and literature such as That they are treated in the Haddadian work. The latter seems to be preoccupied with the literary question through the distinction between the common word and the poetic word and the limits of language in the face of an unspeakable reality.

Thus, the writing of Malek Haddad is crossed by questions about his power and his duty and becomes by the establishment of a poetics of silence the very stake of his commitment to freedom.

ملخـــــص

أنـتج الشـاعر و الأديـب الجزائـري مالـك حـداد جـلَ عملـه الأدبي قبـل اسـتقلال الجزائـر بينمـا كـان مهـاجرا في فرنسـا و صـرح علنيـا بعـد ذلـك في سـنة 1965 عزمـه عـن الانعـزال عـن العـالم الأدبي و تخليـه عـن الكتابـة. لمـاذا لجـأ هـذا الكاتـب إلى هـذا القـرار؟ هـل لاسـتيائه مـن النقـاد الـذين لامـوه عـن بعـد قصصـه عـن الحقيقـة التاريخيـة ؟ أو لأن الجـرح كـان أعمقـا لكونـه متعلقـا باللغـة الفرنسـية الـتي كانـت أداة تعبـيره الأدبي ؟ أم كـان هـذا القـرار وسـيلة للعـودة إلى أصل الكلام أي الصمت ؟

للإجابـة عـن كـل هـذه الأسـئلة، اسـتلزم الاهتمـام بنصـوص مالـك حـداد ودراسـة قصصـه الأربعة كونها تحمل في طيها بذور صمت الأديب.

وفي هـذا الإطـار كـان موضـوع هـذا البحـث يتمحـور حـول مسـألة الصـمت في القصـة الأدبيـة الحداديـة الـتي تتميـز بتقشـف القصـة و شخصـيات صـامتة و بعـد فضـائي و زمـني مذبذب، وسائر الى الزوال.

لذا استلزم تحليل مميزات الكتابة الحدادية في مرحلتين:

– اهتمـت المرحلـة الأولى بدراسـة الشخصـيات و الفضـاء لأنهمـا مكونـات أساسـية في القصـة لوصـف العـالم الحقيقـي. تبـين مـن خـلال هـذه الدراسـة أن الشخصـيات و الفضـاء يتطابقـان و مميـزات القصـة الشـعرية أكثـر ممـا يتطابقـان و مميـزات القصـة الخياليـة. حيـث أن الشخصـيات تتلاشـى لفسـح المجـال لـذوات غائبـة كمـا أن فـراغ الفضـاء يسـمح بـبروز فضـاءات رمزية نابعة من خيال الشخصيات.

– أمـــا المرحلـــة الثانيـــة فقـــد اهتمـــت بالآليـــات اللغويـــة و التركيبيـــة المســـتعملة مـــن طـــرف مالـــك حـــداد لتكـــوين منـــاخ ملائـــم للصـــمت ثم اهتمـــت بمســـألة الكـــلام و علاقتـــه بـــالأدب حيـــث تبـــين مـــن خـــلال دراســـة قصـــص مالـــك حـــداد أنـــه يفـــرق بـــين الكلمـــة المتداولـــة بـــين عامـــة النـــاس و بـــين الكلمـــة الأدبيـــة و الشـــعرية. كمـــا أنـــه يتأســـف لعجـــز الكـــلام عـــن التعبـــير عـــن الحقيقـــة المؤلمة و المرعبة للعالم.

وبـــذلك تبـــين أن مالـــك حـــداد يتســـاءل مـــن خـــلال كتابتـــه عـــن قـــدرة و مســـؤولية الأديـــب لوصـــف الحقيقـــة. و أخـــيرا اســـتنتجنا أنـــه ناضـــل مـــن أجـــل الحريـــة مـــن خـــلال كتابتـــه المتميزة بالتستر وراء الصمت.