

L'écriture de l'autarcie dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad

Abstract:

Lucien Dällenbach distinguishes three types of intertextuality: the general intertextuality, the restricted intertextuality and the autarkic intertextuality (autotextuality).

The autotextuality manifested by the "mise en abyme" present in *Je t'offrirai une gazelle* that includes an image in another image that reflects necessarily; so it becomes a relation of interlocking between a reflective story and a reflexive story. In this perspective, the overall story becomes a specular story that, by the mirror effect, reflects his own narrative principles.

Keywords: intertextuality - autotextuality - mise en abyme - specular story .

Nour El Houda ATOUI

Département de Langue et Littérature
Françaises
Université Mentouri Constantine
(Algérie)

ملخص:

يُميز Lucien Dällenbach ثلاثة أنواع من التناص : التناص العام – التناص الداخلي (التناص المحدود) - التناص الذاتي و الذي يظهر من خلال التفعير (mise en abyme) الموجود في *Je t'offrirai une gazelle* و الذي يتمثل في إدراج صورة في قلب صورة تعكسها بالضرورة و من هذا الأساس يصبح التفعير علاقة تشابك بين الرواية العاكسة و الرواية المعكوسة. في هذا السياق تصبح الرواية الشاملة روايتمرآوية تعكس صورتها الخاصة لتسليط الضوء على مبادئ السرد الخاصة بها. **الكلمات المفتاحية:** التناص – التناص الذاتي – التفعير - روايتمرآوية.

Introduction:

Au début de sa lecture, le lecteur s'étonne un peu de la spatialisation de *Je t'offrirai une gazelle* qui se déroule à Paris, ville d'un pays loin de celui des gazelles. Ce n'est qu'à la page 13 qu'on découvre que *Je t'offrirai une gazelle* n'est pas seulement le titre du roman de Malek Haddad mais aussi du manuscrit écrit par son personnage l'auteur⁽¹⁾.

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

Il s'agit dans cet article d'analyser la manière dont ces deux récits s'enchevêtrent au sein du même texte pour tenter de saisir la relation qui existe entre eux. Bien que les deux récits soient indépendants, qu'ils aient des personnages différents, une intrigue spécifique pour chacun, nous ne pouvons les lire séparément, on se déplace aisément de Paris au Sahara sans avoir de vertige mais en fin de voyage on se rend compte qu'on ne s'est pas vraiment éloigné, la mise en abyme présente dans le texte nous procure à jamais le sentiment d'un déjà vu. Pour pouvoir analyser cette relation de coprésence et puisque on parle toujours d'un seul texte, nous faisons référence à ce que Lucien Dällenbach appelle l'intertextualité autarcique.

L'adjectif « autarcique » utilisé ici dans un cadre littéraire est emprunté au domaine économique ; l'autarcie est définie comme « *un système économique idéal d'un territoire géographique défini, d'une région ou d'un état habité par des acteurs économiques qui peuvent suffire à tous leurs besoins et vivre seulement de leurs propres ressources (...)* ».

L'autarcie intellectuelle, au sens d'une autonomie sous une forme immatérielle, préconise l'état de celui qui se suffit à soi-même et n'entretient pas d'échanges ».⁽²⁾

L'autarcie littéraire pourrions nous ajouter devient une auto-suffisance textuelle, d'où vient l'idée de l'intertextualité autarcique appelée communément « autotextualité », corrélat de la notion de réécriture. L'autotextualité se définit comme suit :

« *Circonscriit par l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui – même, le secteur de l'autotextuel peut être spécifié par la multiplication de deux couples de critères. Des lors que l'on définit l'autotexte comme une reduplication interne qui dédouble le récit tout ou partie sous sa dimension littérale (celle du texte entendu strictement) ou référentielle (celle de la fiction).* »⁽³⁾

Ainsi le texte acquiert la capacité à se régénérer tout seul et à s'auto-suffire grâce à l'effet de l'intertextualité autarcique. Le récit de fiction, par le mécanisme de réflexivité et le mouvement de régression (retour vers l'arrière) devient un récit *spéculaire* qui nous fait voir sa propre image. L'autotextualité comme l'intratextualité se manifeste dans le texte par l'insertion de plusieurs procédés : les répétitions (auto-répétitions), les citations du contenu (auto-citations), les résumés intra/autotextuels et notamment les mises en abyme.

La répétition est devenue un mécanisme défavorable dans la production prosaïque, où elle est signe de manque d'inspiration ou de non-pertinence alors qu'elle est saluée dans la production poétique et musicale : « *La répétition est une des figures de mots les plus appréciées des auteurs de traité de rhétorique,*

mais elle tombe en disgrâce, pour ne plus être considérée aux XIX et XX siècles, que comme un défaut de style, que l'écrivain doit éviter soigneusement.

Ainsi, la répétition est au cœur du texte poétique, ce par quoi il se distingue de tous les autres. C'est par la répétition que se constitue la substance sonore de la poésie et son épaisseur de sens ».⁽⁴⁾

De ce fait, l'autotextualité ne doit plus être étudiée comme un mécanisme de répétitions machinales « echolaliques » mais plutôt comme un système de répétitions transformationnelles qui se distribuent de manière régulière ou non dans un texte :

«... avec la variation, le texte se charge d'autoréférentialité, il renvoie à lui-même, sans guillemets et sans italiques. L'autocitation, transgressive par nature dans le langage naturel (« je me cite ! »), devient dans le texte littéraire un moyen de mettre en valeur les mots, les phrases, les passages chargés, plus que tous les autres, d'un sens symbolique à déchiffrer. L'impression de circularité naît de la distribution de la variation. » (Ibid., p.60)

Le signifiant autotextuel

Nous entendons par l'étude du signifiant autotextuel, l'étude de certaines relations formelles que peut avoir un texte avec lui-même, nous étudierons ainsi les éléments à caractère répétitif qui se doublent dans l'œuvre et que nous trouvons d'une part dans le roman réel *Je t'offrirai une gazelle* écrit par Malek Haddad et d'une autre part dans « *Je t'offrirai une gazelle* »⁽⁵⁾, roman fictif écrit par le personnage de l'auteur.

1. La titrologie

Le titre a pour fonction principale d'orienter la lecture. *Je t'offrirai une gazelle* est le titre commun du roman de Malek Haddad et de l'auteur. Le fait que les deux récits aient le même titre pose d'ores et déjà le problème suivant : Qui est « je » dans *Je t'offrirai une gazelle* ? L'auteur ou Moulay ? Ce titre exprime une promesse, est-elle faite à qui ? Sera-t-elle tenue ? S'agit-il de gazelle dans les deux récits ou dans un récit seulement ?

A la page 22 (4^{ème} chapitre) on découvre l'histoire d'amour entre Yaminata la targuia et Moulay le fils d'Ouargla. Yaminata demande une gazelle vivante, Moulay lui promet de la lui offrir.

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

A la page 25 du roman nous lisons le vœu de Yaminata : « - *O si Moulay, la prochaine fois, quand tu reviendras, je voudrais que tu me rapportes une*

gazelle, une gazelle vivante. Les gazelles ne sont des gazelles que lorsqu'elles sont vivantes (...).

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

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

Le *Dictionnaire des symboles* nous fait savoir que : «*D'origine arabe, le terme gazelle désigne un animal au corps élancé et à la silhouette élégante. (...) par sa forme et sa démarche, la gazelle est passée pour un symbole de grâce et d'élégance féminine. Elle représente vivacité, vélocité et acuité visuelle.*

Elle est présente dans différentes traditions spirituelles. L'iconographie indienne représente souvent les gazelles agenouillées près du trône du dieu. Dans le cantique des cantiques, de l'Ancien Testament, on lui compare l'époux divin : Mon bien-aimé est semblable à une gazelle. Enfin, le héros du conte philosophique Hay B. Yakzan d'Ibn Tufayliya été élevé par une gazelle.»⁽⁶⁾

Si la gazelle n'est pas une vraie gazelle, et si elle a une fonction symbolique, serait-elle compatible avec celle définie par le dictionnaire et connue et acceptée par tous ? Ou au contraire, le texte lui attribuera t-il une autre symbolisation ?

A la fin du texte, dans la bande publicitaire imaginée par l'auteur nous lisons : « *Interdit aux types qui pensent que la gazelle est un quadrupède* ». Dans le 8^{ème} chapitre, Moulay aperçoit deux gazelles, en les poursuivant, « *un des deux petits bijoux se détacha* » (p.42), cette gazelle naïve, faible et épuisée s'avoua vaincue. « *La gazelle fripée dans son inertie n'était plus un espoir* » (p.42). La gazelle représente donc l'espoir de Moulay et de Yaminata, elle était le symbole de la vie, du bonheur et de la liberté : « *L'autre gazelle poursuivit sa course vers la liberté* » (p.42). La gazelle morte n'était plus un espoir parce qu'il n'y avait pas d'espoir dans la mort, dans la guerre qui tuait les hommes, dans une société de réification, dans laquelle tout s'achetait et dans laquelle Yaminata valait vingt chameilles blanches et Moulay était un prince ruiné. L'espoir était dans la vie et dans la liberté de l'être. La quête de la gazelle vivante par Moulay devient celle d'un idéal de liberté, d'amour et de bonheur.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, M. Maurice, ami de l'auteur lui pose cette question quatre fois : « *Et où ça se passe votre gazelle ?* ».L'auteur après tant de silence finit par dire : « *Partout monsieur Maurice, partout...* » (p.37)

Cette gazelle n'est plus l'animal qui vit dans les déserts, « *il s'agissait de celle-là-pour-laquelle-on-veut-croire .Celle-là qui suffit à peupler les déserts* » (p.89), l'espérance est alors « *partout* », à Paris comme au Koukoumen, en France comme en Algérie. L'homme est toujours à la recherche de son bien-être, de sa liberté, de son bonheur. Mais ce bonheur est-il possible dans un monde en guerre ?

Dans le bistrot de M. Maurice, l'auteur dit à Gisèle : « *Je vous offre une gazelle* » (p.89). La gazelle était empaillée. L'utilisation du verbe « offrir » au présent par rapport à son utilisation au futur dans « *Je t'offrirai une gazelle* » révèle un espoir au présent. « *Néanmoins un espoir au présent dévalait les déserts* » (p.89). Mais la gazelle n'était pas vivante, elle était empaillée. L'impossibilité d'offrir une gazelle vivante dans le présent prépare déjà la fin des deux récits. Cet espoir au présent n'était qu'empaillé, il avait l'apparence d'être vrai, parce qu'il y avait le colonisateur, la guerre, la peur, la famine, l'humiliation et le racisme, parce qu'il y avait la mort et Moulay meurt, n'offrant pas la gazelle vivante à Yaminata. Dans la séquence où Moulay s'est perdu dans le Sahara avec Ali, une gazelle s'est approchée de lui, « *on dira ce qu'on voudra, c'était peut-être une vraie gazelle qui n'était pas vraie* ». Elle lui dit : « *Il faut être fou, Moulay, pour vouloir m'attraper .Il faut croire en moi, mais il ne faut pas me poursuivre* » (p.112). Vouloir attraper sa liberté est une folie, ainsi la guerre n'offre aucune chance, aucun espoir au présent. Il faut croire à la liberté dans le futur.

Dans l'œuvre de Malek Haddad la gazelle passe de son statut de quadrupède pour devenir un élément autotextuel présent dans les deux récits.

2. L'espace

Dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad l'espace dépasse sa conception littéraire traditionnelle comme étant « *un lieu, un repère [...] Où peut se produire un évènement et où peut se dérouler une activité* »⁽⁷⁾, pour devenir un thème autotextuel dans l'œuvre. Dans ce roman, l'espace est double, d'une part, nous avons l'espace du macrotexte (le récit initial), et d'une autre part l'espace du microtexte (le récit au second degré). Nous analyserons chaque espace à part entière pour dégager ensuite l'autotextualité qui en existe.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, l'auteur est exilé à Paris dont « *le drapeau dans sa tricolore tristesse semblait un vieux guerrier à la retraite* » (p.12), dont « *le ciel couvrait la ville, moutonneux, moutonnant, telles ces bâches fripées sur un manège lourd et immobile* » (p16). Dans cet espace l'auteur est « *lourd* », seul, humilié, silencieux, « *ce silence qui permet le regard sur autrui* » (p.26), il est un monologue.

Le chagrin de l'auteur augmente, sa solitude s'accroît dans cette ville si grande qui « *meurt beaucoup quand il pleut* » (p.34), dans laquelle « *il pleut toujours* ». Dans cette ville « *neurasthénique* », « *vide comme un village le dimanche après-midi* », où les printemps ont « *mauvais goût* », les hivers

ont « *mauvais caractère* » (p.79). Dans cet espace, le drame du langage de l'auteur prend de l'ampleur, il pèse sur le personnage qui subit plus qu'il agit ; le drame du langage est un mur qui sépare l'auteur des autres.

Cependant Paris n'est pas toujours si triste, avec Gisèle « *Paris ne pleuvait plus* » (p.55). Avec elle « *l'auteur n'aime pas Paris mais lui voue une solide reconnaissance. Paris le laisse vivre. Et l'auteur sait bien que vivre c'est d'abord une façon de parler* » (p.56). Grâce à l'amour de cette femme l'auteur trouve le moyen de s'exprimer, de communiquer et l'exil devient un espace de la liberté d'expression dans lequel l'auteur parle, écrit et tente de publier son roman.

Dans « *Je t'offrirai une gazelle* », l'espace est ce désert dans lequel « *la nuit a du talent [...] Les cimetières ne dorment jamais tout à fait. Ils ont des rêves à faire* » (p.20). C'est l'espace de l'amour, des baisers, de l'espérance, des « *chimères* », de « *l'infini* » et des « *étoiles* » (p.23). Dans ce désert, « *Moulay touchait du doigt ce qui est grand* » (p.23) ; l'homme est « *grand* », « *grand comme un amour* ». Dans le Koukoumen « *l'esclave soudanais qui veillait sur les séguiates chantait les pirogues fabuleuses. L'eau riait sur les arbres. Les grenouilles étaient contentes* » (p.24), c'est l'espace du bonheur, du bien-être, de l'innocence et de la pureté. Dans cet espace même « *le silence a bon cœur* », il est « *une marque de respect* » (p.52). Le désert respecte l'amour de Moulay et de Yaminata, il le rend fort, possible et aveugle : « *Au Sahara le désert n'est pas sale. Son drame est grand. Il ne sent pas l'ennui [...] Moulay n'a plus confiance en les hommes. Alors il a inventé son amour. Il s'est réfugié dans son amour comme par tempête on se réfugie à l'oasis. Il a relevé le défi, il subsiste. Il survit* » (p.62).

Le Sahara qui est un refuge et un lieu de confiance, devient au moment de l'intervention de Kabèche dans le récit, un lieu du danger et du désespoir. Kabèche, « *un Arabe que tout le monde craignait et que tout le monde saluait* » (p.32), voulait épouser Yaminata contre vingt chameilles blanches. Au moment de l'apparition de Kabèche « *les tourterelles refusèrent de roucouler* » et « *le vent de sable se leva pour protester* » (p.71).

A partir du moment où l'espérance a commencé à s'en aller et le danger à s'installer, le désert est devenu le lieu « *qui complique tout* » (p.82) et on pouvait « *entendre la musique affolée de l'espoir qui s'en va* » (p.90) ; il est devenu « *l'impasse impassible* ». Le désert heureux de Moulay est devenu Paris de l'auteur, espace de solitude et d'ennui.

L'autotextualité dans l'œuvre de Malek Haddad a fait que cette « *interspatialité* » devient un seul espace dans lequel « *c'est toujours un dimanche quelque part en province* » où « *les jardins abandonnés s'abandonnent à l'ennui* » (p.91). « *Le Sahara demeure un guet-apens* » (p.90), il devient ce désert tel que nous le connaissons : endroit vide et inhabité, il devient cet exil de l'auteur. L'espace dans *Je t'offrirai une gazelle* ainsi

quedans « *Je t'offrirai une gazelle* », est devenu, malgré la différence, un 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.* » (p.92). Il y a partout le désert comme « *il y a toujours Paris. Il ya partout Paris à Paris* » (p.18).

3. L'incipit

Après avoir démontré la complexité qui s'annonçait déjà dès le premier élément paratextuel -le titre- une autre complexité nous fait face dès le premier élément textuel : l'incipit.

L'analyse de l'incipit se révèle très importante dans la mesure où celui-ci est considéré comme « *une annonce ou du moins une orientation générale* »⁽⁸⁾. L'incipit est le premier contact du lecteur avec le texte ; il remplit deux fonctions constantes : la fonction « codifiante » (qui sert à deviner le genre et le style de l'œuvre) et la fonction « séductrice » grâce à laquelle : « *il intéresse par divers procédés techniques, par exemple l'utilisation de figures de style ou encore en une entrée in medias res (le récit débute dans le feu de l'action)* »⁽⁹⁾

Sans pouvoir le nier : l'incipit est le dévoilement du texte et peut donc avoir une fonction informative (il noue le contrat de lecture : présentation des personnages, de l'encrage spatio-temporel ou des thématiques...) ; mais dans la plupart des cas, et particulièrement dans notre cas, c'est la fonction séductrice qui domine et qui sert à accrocher, à « capturer » le lecteur si l'on peut dire.

Dans le cas de l'œuvre qui a fait objet de cet article, l'incipit est une problématique à part entière, identifiant le tout d'abord.

« *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 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.* »

La première fracture importante qui s'opère et qui met fin à l'incipit est la disparition du pronom personnel « je », désormais la narration se fera à la troisième personne. Ensuite le temps change, le présent devient passé. Dans cet incipit, il s'agit d'un auteur à Paris mais après avoir su qu'il existe un autre manuscrit portant le même titre, nous posons la question suivante : bien que le texte (ou récit initial) ne fournisse ni nom d'auteur, ni indications génériques, fournira-t-il l'incipit du manuscrit ?

La réponse vient à la page 16, quand nous découvrons que « *Je t'offrirai une gazelle* » a le même incipit que *Je t'offrirai une gazelle*, l'incipit est rapporté entre guillemets, en caractères italiques.

Après avoir identifié l'incipit de chaque récit, nous passons à la vérification des fonctions qu'il remplit.

Pour ce qui est de *Je t'offrirai une gazelle*, l'incipit nous informe qu'il s'agit du héros : l'auteur (le héros et sa fonction sont identifiés), d'un cadre spatial bien précis : Paris, et d'un thème dominant : la solitude de l'auteur à Paris. (Fonction informative positive).

La fonction codifiante semble être négative puisqu'elle ne fournit pas de clarifications notamment autour du « je » qui n'est pas un narrateur-personnage, la nature diégétique du récit semble ne pas pouvoir être identifiée dans l'incipit.

La fonction séductrice trouve toute sa valeur justement dans cette absence de clarifications. La séduction se manifeste aussi par cette curiosité de connaître cet auteur « énigmatique » qui est du même registre que les mots et qui ne parle jamais pour dire des mots qui ne parlent pas. Y a-t-il des mots qui ne parlent pas? (fonction séductrice positive).

Si cet incipit a pu être identifié et vérifié dans son fonctionnement et dans son harmonie avec le reste du récit, qu'en est-il de « *Je t'offrirai une gazelle* » ? S'agira-t-il aussi d'un auteur solitaire à Paris ? En fait non, dans le récit au second degré, il ne s'agit pas d'un auteur, mais d'un chauffeur dans une compagnie automobile transsaharienne. Il ne s'agit pas de Paris mais du désert. Que vient-il faire un incipit pareil dans ce récit ? Les fonctions codifiante et informative sont ici négatives puisque le récit et en rupture avec son incipit ; la fonction séductrice par contre devient plus intense.

L'incipit commun augmente la tension, agrandit la curiosité et élargit les horizons d'attente.

Après avoir élaboré les différentes hypothèses autour de cet incipit « mystérieux », nous passons aux suggestions. Nous proposons de donner deux interprétations :

D'une part nous exploitons cet incipit commun comme un élément autotextuel important impliquant une répétition à l'identique, sans variation ; cela révèle la volonté de rattacher - dès le début de l'œuvre *Je t'offrirai une gazelle* à « *Je t'offrirai une gazelle* ». Le lecteur, en lisant le récit initial, lit le deuxième récit. Il retrouve ensemble l'auteur et Moulay, il se retrouve en même temps à Paris et au désert. Dès le début, le lecteur est obligé de respecter cette dualité, ce partage qui s'impose à lui et qui lui permet de se déplacer d'un continent à un autre au sein d'un même texte, d'une même page.

D'une autre part, nous voyons dans cet incipit un certain équilibre, une certaine justice qui ne fait que lier les deux récits tout en les séparant. Si le récit de Moulay et de Yaminata a bénéficié du titre de l'œuvre, le récit de l'auteur bénéficie de l'incipit, le reste ils le partageront.

Ainsi les deux récits ont eu le même début, auront-ils la même fin ?

4. Les clausules

Clôturer un récit s'avère un moment difficile dans l'écriture de celui-ci. L'impossibilité d'achever l'histoire narrée vient du fait que le récit dans son

matérialité (le texte) peut être clos, alors que son immatérialité (l'histoire) se livre à l'infini.

Dans notre cas il s'agit tout d'abord d'identifier puis d'analyser la sortie de *Je t'offrirai une gazelle*, récit initial, et celle de « *Je t'offrirai une gazelle* », récit écrit par l'auteur. Une fois les clauses identifiées et analysées nous les confronterons l'une à l'autre pour saisir la part d'autotextualité qui en existe.

● Dans « *Je t'offrirai une gazelle* » :

La clause du récit de Moulay et de Yaminata est annoncée avant terme par l'auteur qui s'était dit : « *Il est juste que finalement Moulay n'attrape pas cette gazelle* » (p.65).

Cette unité est un démarqueur puisque l'on sait déjà que tout le récit de Moulay et de Yaminata tourne autour de cette gazelle.

Dans le chapitre 18, nous lisons : « *La gazelle, la vraie, courait, courait, toujours plus libre qu'un regard, elle était l'horizon.*

Ceux qui n'ont pas la mort dans l'âme peuvent entendre parfois la musique affolée de l'espoir qui s'en va » (p.90). Cette unité marque la complication qui s'accroît et l'espoir qui s'épuise.

Le chapitre 22 commence ainsi : « *Alors ce fut très grand vers midi, Moulay comprit que c'était la fin, que tout allait finir* ». Cette prolepse vient avant de savoir que Moulay s'est perdu avec Ali dans le désert ; très assoiffé, Ali demande à Moulay de le tuer. A la page 113 nous lisons :

« *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* » ».

L'emploi du verbe « terminer » ici et le fait de mettre cette unité entre guillemets nous oblige à dire que c'est la sortie de « *Je t'offrirai une gazelle* ».

Ainsi se termine le conte de Moulay et de Yaminata, non pas comme dans les contes merveilleux où le héros réussit toujours à épouser sa bien aimée en surpassant tous les obstacles. L'obstacle de Moulay est bien plus complexe que celui d'un conte merveilleux ; il est plus réel, plus difficile. C'est le désert d'un pays en guerre qui compliquait tout, le rêve de Moulay et de Yaminata était « *trop beau pour être vrai* » (p.109).

● Dans *Je t'offrirai une gazelle*

Les démarqueurs sont nombreux, nous ne relèverons que les plus importants :

A partir du chapitre 24 (l'avant dernier), les démarqueurs se succèdent, annonçant la fin et l'expliquant en même temps : Le narrateur nous raconte une série de scènes auxquelles l'auteur a assisté et qui ont « *décidé pour lui* ».

Une dame qui a traversé la rue pour aller acheter une côtelette grassouillette de mouton, une douzaine de raviolis et une seule poire, s'est arrêtée devant une librairie :

« *_ Monsieur, combien coûte-t-il celui là ?*

_ Lequel ?

_ « *Je t'offrirai une gazelle* »

_ *Voyons, voyons, voyons le catalogue...ah ! Voilà !sept cents francs madame...*

_ *Mon Dieu, mon Dieu, que c'est cher !Se dit la dame aux jambes blanches. La petite côtelette de mouton n'en coûte pas autant. La poire non plus... »* (p.117).

Un bonhomme qui faisait de la politique dit au libraire :

_ « *Le bouquin que tu m'as recommandé, comment l'appelles-tu déjà ?*

_ « *Je t'offrirai une gazelle* »

_ *Ecrit en 58 et pas question de pétrole ! Une honte... »* (p.119).

Enfin l'Ami (ami de l'auteur) a lu le livre et a écrit à l'auteur une lettre qui commence ainsi :

« *...Que viennent faire dans ton roman ces personnages intrus ? Notre peuple qui se bat se fiche pas mal de ta gazelle et de tes histoires d'harmonica, de vin rosé et de prince-barman... »* (p.120). L'auteur en lisant cette lettre avait pleuré.

Dans ces séquences, nous retrouvons le statut des lecteurs de « *Je t'offrirai une gazelle* » ; ce sont ces lecteurs qui ont empêché la publication du roman et ont ainsi conduit la quête de l'auteur à l'échec.

La dame aux jambes blanches représente le peuple pauvre qui ne vit que d'une maigre pension et qui, à cause des conditions difficiles, ne peut s'offrir un roman. Lire coûte plus que se nourrir; « *il faut bien survivre...* » (p.117), la lecture des romans n'est qu'un loisir.

Le deuxième bonhomme représente tous ceux qui ne cherchaient dans les livres qu'un sujet politico-économique, le reste est « *une honte...du vent* » (p.119), réduisant ainsi la littérature à un domaine référentiel.

L'Ami représente tous les Algériens qui ne cherchaient dans un texte écrit à cette époque par un écrivain algérien, qu'une seule thématique : la colonisation de l'Algérie par la France et le déclenchement de la Guerre de Libération en 1954. Il représente tous ceux qui ne cherchaient dans un texte littéraire qu'une prise de position vis-à-vis la guerre, que l'engagement de l'auteur, réduisant ainsi le texte à une situation de conflit politique, à une arme contre l'ennemi, à une marque de nationalisme ou d'algérianisme, limitant le cadre spatio-temporel de l'œuvre ainsi que sa sémantique.

Tous ces lecteurs ont poussé l'auteur à annuler la publication de son roman, l'absence de lecteurs authentiques qui puissent accéder à la signification profonde de l'œuvre chagrine l'auteur et le pousse à imaginer la bande publicitaire suivante :

« **JE T'OFFRIRAI UNEGAZELLE.**

*Interdit taux jambes blanches qui aiment
les côtelettes de mouton.*

*Interdit aux gens qui entourent François de Lisieux.
Interdit aux types qui pensent que la gazelle
est un quadrupède.
Interdit aux amis qui...» (p.124).*

Après avoir repris son manuscrit, « l'auteur avait fermé la porte comme on referme un livre » (p125.).

L'analyse des clauses du récit initial et du récit au second degré nous place devant une réalité incontestable : *Je t'offrirai une gazelle* comme « *Je t'offrirai une gazelle* », ont eu le même début (l'incipit) et la même fin (l'explicit). Chacun à sa manière (variation), les deux récits nous relatent un double échec (répétition) : échec de la capture de la gazelle vivante et de l'amour entre Moulay et Yaminata ; échec de la publication du roman et de l'amour entre l'auteur et Gisèle.

Cette autotextualité fait des deux récits, un seul, celui de l'échec ; des deux histoires, une seule, celle de l'amour impossible ; des deux héros, un héros tragique, seul au monde et des deux livres, un seul livre qui se ferme dès son ouverture. L'auteur « *claque la porte comme on referme un livre* » (p.14).

Conclusion

En fait l'objectif de notre analyse n'était pas de souligner seulement la part d'autotextualité qui existe mais de montrer que cette autotextualité, grâce notamment à la technique de la mise en abyme, fait du récit de Malek Haddad un récit spéculaire qui, par l'effet-miroir, réfléchit sa propre image, ce qui donne au lecteur le sentiment d'un « déjà dit », d'un « déjà lu » et d'un « déjà vu ».

Nous avons démontré que la mise en abyme présente dans *Je t'offrirai une gazelle* de Malek Haddad n'est pas une technique simple qui consiste à raconter dans le récit initial un deuxième récit qui lui ressemble. Il s'agit en fait d'une mise en abyme transformationnelle qui emprunte au récit réflexif ses éléments pour les déconstruire et les distribuer dans le récit réfléchi et vice versa ; le récit réfléchi n'est pas une simple histoire narrée, il affecte le déroulement du récit premier dans lequel il est enchâssé.

Nous retrouvons dans cette perspective l'intertextualité au sens large, telle qu'elle a été théorisée par Julia Kristeva ; le texte (A) emprunte des éléments au texte (B) non pas pour les insérer tels quels, mais pour leur donner d'autres significations ; sauf que pour la mise en abyme l'interaction est double, elle se fait dans les deux sens, du texte (A) au texte (B) et du texte (B) au texte (A), au sein du texte global.

Enfin, l'analyse de l'autotextualité a certes permis de déceler les similitudes existantes mais aussi la difficulté à établir une frontière nette entre les deux textes, cela rend la théorisation de la mise en abyme encore plus complexe.

Bibliographie

1- Œuvre du corpus :

Haddad, M. *Je t'offrirai une gazelle*, Constantine, Média-Plus, 2004.

2- Ouvrages théoriques :

Chevalier J et Cheerbrant A. *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, Paris, 1982.

Dällenbach L. « *Intertexte et autotexte* ». *Poétique*. n°27, Paris, 1976.

Dällenbach L. *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*. Paris, Seuil, 1977.

Deleuze G. *Différence et Répétition*, Paris, P.U.F, 1968.

Derrington E, P. *Récit, répétition, variation* publié dans Cahiers d'études germaniques n°49, 2005.

Fischer G, N. *La psychologie de l'espace*, Paris, P.U.F, 1981.

Schleiermacher F. *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf, 1987.

3- Sitographie :

<http://Fr.wikipedia.org>.

NOTE :

[1]- Nous avons mis en caractères italiques pour distinguer l'auteur-personnage et l'auteur Malek Haddad.

[2]-[Http:// www. wikipédia.org /wiki/ Autarcie](http://www.wikipédia.org/wiki/Autarcie). Consulté le 27/08/2011.

[3]- Dällenbach L. « *Intertexte et autotexte* ». *Poétique*. n°27, Paris, 1976.p.283.

[4]- Derrington E, P. *Récit, répétition, variation* publié dans Cahiers d'études germaniques n°49, 2005.p.55.

[5]- Nous avons mis entre guillemets pour distinguer du récit général

[6]- Chevalier J et Cheerbrant A, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, Paris, 1982.

[7]- Fischer G, N. *La psychologie de l'espace*, Paris, P.U.F, 1981, P.125.

[8]- Schleiermacher F, *Herméneutique. Pour une logique du discours individuel*, Paris, Le Cerf. 1987 .p.102.

[9]-*Wikipédia*, L'encyclopédie libre en ligne : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Incipit>.