

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de L'Enseignement Supérieur et
De la Recherche Scientifique
Université Abderrahmane Mira – Béjaia- Algérie



Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français

Mémoire

En vue de l'obtention du diplôme de Master
Option : Sciences des Textes littéraires

L'écriture fragmentaire dans *L'Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil

Présenté par

M.MESSALI lamine

Le jury

M. BENCHABANE Lyazid, *Président*
M. SLAHDJI Dalil , *Directeur*
Mme BOUDAA Zahoua, *Examinatrice*

2017-2018

Remerciements

Avant toute chose, je tiens à exprimer ma gratitude à tous ceux et celles qui m'ont soutenu et inspiré au cours de ce travail.

Tous mes remerciements vont à l'endroit de mon directeur de recherche, Monsieur SLAHDJI, dont l'attention et la patience ont été remarquables lors de l'élaboration de ce travail.

Ma gratitude s'adresse également à tous mes enseignants qui ont fait de mon cursus une expérience enrichissante et pour leur aide bienveillante. Je remercie également les membres du jury qui ont accepté de consacrer leur temps à la lecture et à l'évaluation de ce travail de recherche, je compte bien suivre leurs conseils qui seront, sans aucun doute, judicieux.

Pour finir, je tiens à remercier mes parents ainsi que toute ma famille pour leur amour et soutien incessant.

Dédicace

A mes chers parents qui n'ont jamais cessé de donner d'eux même pour que je puisse effleurer mes rêves. Ma source infinie de courage et d'espoir, de force mais aussi de sagesse et de bonté.

A mes chers frères Idris et Yahya, à mes très chères sœurs Houa et Imane qui ne cessent d'embellir ma vie et de me remplir de fierté.

A toute ma famille.

A mes chers amis Damia et Laid et à tous ceux qui se reconnaîtront.

Introduction générale

1. Introduction générale :

La littérature algérienne d'expression française, a beaucoup évolué depuis les premiers textes de Mouloud Feraoun et Mouloud Mammeri et bien d'autres, rappelant ainsi les romans classiques occidentaux. Cette dernière va passer à la postmodernité après l'indépendance de l'Algérie, vers les années 1980, avec une littérature du désenchantement qui exprimait sa sensibilité face à une révolution avortée, notamment avec Rachid Mimouni et son œuvre *Le fleuve détourné*, dans laquelle il critiquait l'idéologie naissante de l'époque, dans un registre allégorique et grotesque. Arrivée aux années 1990, cette littérature témoigne de l'atrocité du terrorisme barbare qui endeuille le pays, de cette décennie sanglante on peut retenir les propos du célèbre journaliste Tahar Djaout, qui résume bien l'atmosphère qui rengainait en Algérie «*Le silence, c'est la mort, et toi, si tu te tais, tu meurs. Et si tu parles, tu meurs. Alors dis et meurs*».

En effet pendant les années 1990, la littérature algérienne d'expression française, dénonce la répression subite par les intellectuels algériens et la guerre civile sanglante qui endeuille le pays. Le traumatisme laissé par ces événements, s'est répercuté sur la littérature algérienne, aussi bien sur le plan formel que sur celui du contenu car cette dernière va remettre en question les notions d'homogénéité, d'harmonie et de linéarité du discours romanesque, puisque ce dernier s'est vu investi par le métissage des genres, la discontinuité et sur la pratique de la fragmentation de l'écriture. Cette nouvelle forme d'écriture devient alors le procédé par lequel on exprime l'inachèvement, la discontinuité et l'incompréhension de l'absurdité du monde moderne.

De nos jours la littérature algérienne d'expression française est représentée par de nouveaux écrivains qui participent à l'enrichissement du champ littéraire algérien et qui offrent un large choix de genres. Nous pouvons citer à titre d'exemple Assia Djebar dans le roman autobiographique, Chawki Amari dans le récit de l'absurde ou encore Maïssa Bey dans l'écriture féminine et tant d'autres. Parmi tous les écrivains qui ont su apporter une touche de modernité à la littérature algérienne, nous nous intéresserons à Mustapha Benfodil et à son roman *Archéologie du chaos (amoureux)*

Le choix de l'*Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil, comme corpus d'analyse est dû essentiellement au fait que cet auteur utilise l'écriture moderne. En chamboulant l'ordre narratif mais sur tout en pratiquant l'écriture fragmentaire, qu'il utilise

non seulement, pour la liberté qu'elle laisse à l'auteur mais aussi par ce qu'elle conteste de toute tentative de classification dans une telle ou telle littérature.

Avec la généralisation de la fragmentation en écriture, dont Mustapha Benfodil assume parfaitement le choix. En procédant volontairement à un enchâssement "anarchique" de petits bouts de textes, écrits par l'auteur ou appartenant à d'autres écrivains, fait non seulement éclater la structure du roman, mais remet même en question à la fois l'inscription générique du texte: "roman" et la valeur même de la littérature algérienne d'expression française.

A partir de ce constat nous nous sommes posé la question suivante : le roman tel que conçu par Mustapha Benfodil, peut-il-être considéré comme une écriture moderne et par ce fait une écriture fragmentaire ?

Cette écriture fragmentaire, discontinue, entrecoupée, qui passe par tous les genres littéraires, relève-t-elle d'un simple exercice de style de la part de l'auteur qui vise à détourner les normes du genre romanesque, en innovant d'un point de vue de la textuelle et thématique afin de brouiller les pistes du lecteur ?

Tels sont les questionnements de départ. Pour y répondre, nous orienterons notre axe de recherche selon deux points, qui une fois rassemblés, constitueront, à notre sens, une possibilité de lecture de notre corpus : les axes seront d'abord l'écriture fragmentaire, vu « l'anarchie » qui règne dans notre corpus, et ensuite l'intertextualité pour déceler et essayer de comprendre le mécanisme et le fonctionnement de notre corpus.

Le plan qui répondra à ses deux objectifs est lui aussi reparté en deux chapitres : le premier intitulé «l'écriture fragmentaire» et qui portera sur la construction typographique, l'organisation et les genres littéraires que contient notre corpus. Le deuxième est intitulé «intertextualité». Dans cette partie nous essayerons de comprendre la construction narrative de l'œuvre à travers les cinq types de relations transtextuelles, que nous relèverons dans le roman tout en essayant d'expliquer la signification de ces derniers.

Pour mener à bien notre recherche, nous nous sommes appuyés sur les travaux de Gérard Genette dans son œuvre *palimpseste*, ainsi que des théories de Lucien Dällenbach développées dans l'essai, *Le récit spéculaire*.

2. Présentation de l'auteur:

Mustapaha Benfodil est né dans l'oranaï, a Relizan, le 7 novembre 1968. Après de brillantes études en mathématique, Il espérait devenir astrophysicien mais désenchante très vite et son lance dans des études de journalisme à l'institut de journalisme de Ben Aknoun dont il sort major de sa promotion.

Écrivain précoce, il écrit depuis son plus jeune âge des comptes, des poèmes, des nouvelles et des romans qui ne seront jamais publiés. Il se distingue en août 1993 l'or des 5^e Poésies de Béjaïa, en remportant le Prix spécial du Jury, avec son poème intitulé « *A la santé de la république* » qu'il a écrit en hommage à Tahar Djaout . En septembre 2000 il publie chez Barzakh son premier roman « *Zarta !* » Un récit polyphonique et satirique. Il enchaîne ensuite avec le roman « *Les bavardages du seul* » Publié chez Barzakh en 2003, roman qui remporte le prix du meilleur roman au Festival du roman D'Alger. En 2007 il publie « *Archéologie du chaos (amoureux)* ». Il a également écrit en tant que dramaturge plusieurs pièces théâtrales

Chapitre 1

Une écriture fragmentaire

Introduction

Depuis le début du XIX^{ème} siècle on assiste à une remise en cause radicale de la notion de l'harmonie et de la totalité dans presque tous les domaines. Cette tendance apparaît dans notre corpus par l'utilisation du procédé de l'écriture fragmentaire. En pratiquant le mélange des genres et en modifiant les règles typographiques de la langue, cette dernière échappe à toutes les certitudes littéraires.

Nous allons donc essayer dans ce chapitre de démontrer la présence de l'écriture fragmentaire dans notre corpus, en commençant par analyser l'organisation et la ponctuation du texte, tout en relevant les genres qui dominent le «roman».

1. L'écriture fragmentaire

Bien que l'apparition de l'écriture fragmentaire dans l'histoire des genres « *ne saurait être possible qu'au prix d'un questionnement radical du concept d'histoire lui-même, traditionnellement perçu comme une totalité continue.* »¹, l'écriture fragmentaire a fait son apparition dès l'Antiquité, même si l'utilisation de cette dernière n'était que sous forme de fragments involontaires.

Cette pratique post-moderne apparaît explicitement, pour la première fois, dans *la première journée* de Théophile de Viau (1623), *Les Maximes* de la Rochefoucauld (1665) et enfin dans *les pensées* de Pascal (1670). Ces derniers ont contribué à l'évolution de l'écriture fragmentaire qui « *privilégié toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction* »².

L'écriture fragmentaire n'est pas sans « *queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement* », écrit Baudelaire, sans la nommer, dans une lettre à son éditeur, devenue préface de *Spleen de paris*.

Ainsi qu'elle soit le fait de l'inconscient ou un choix d'esthétique de l'auteur, c'est à partir du XX^e siècle que l'écriture fragmentaire finit par s'imposer comme genre. Ne relevant pas de l'incohérence, « *Ecrire par fragment, cela serait opérer, soi même, et par avance une sélection sur une totalité déjà perdue, et que nul ne connaîtra jamais* »³ Par conséquent, celle-ci requiert que l'auteur possède une maîtrise totale de son texte et une grande vigilance du lecteur vu la complexité de cette dernière. Rajoutant à cela que le fragmentaire relève de l'inachevé et de la polyphonie car elle donne à l'auteur un espace et une liberté qui lui permettent d'enchâsser, presque tous les genres littéraires.

Le fait que nous ayons évoqué la notion d'écriture fragmentaire nous oblige à brièvement citer ces pratiques scripturaires, ou du moins les genres qui ont marqué le XX^e siècle

1.1. Le collage

Au sens strict, le collage consiste à insérer sur une toile un matériau étranger et non artistique

¹ Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes* Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 28.

² Heyndels, Ralph, *La Pensée fragmentée*, Paris, Pierre Mardaga, 1985, p. 14.

³ Ripoll, Ricard, *Ecriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du groupe de recherche sur Les Ecritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Ed. Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p.15.

En littérature, Henri Béchar avance la définition suivante:

«*COLLAGE : n.m. Litt. (XXe s. du vocab. pictural) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue : Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire ; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté ; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de « collage pur »(Aragon) ; s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera « collage transformé » ; et autocollage s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur. Encycl. Introduction d'un fragment scriptural dans le discours, qui déclenche des phénomènes de lecture encore mal connus. En particulier, dès qu'il est perçu, le collage considère l'entier de la littérature comme un discours clos, fini ou finissant, dont les éléments peuvent permuer à l'infini. Certains auteurs ne se bornent pas au texte écrit, ils prélèvent des fragments de conversations, des clichés, des lieux communs. En tout état de cause, il s'agit toujours du langage de la double articulation à l'exclusion de tout autre système de signe*»⁴

Très proche de la citation, le collage se distingue de cette dernière par:

- Son travail sur le texte (typographie et mise en page).
- Les types de collage qu'il renferme: *Collage pur, transformé et l'autocollage.*

1.2. Le cut-up

Il consiste à fragmenter ou découper de façon aléatoire un texte afin de l'assembler en désordre à nouveau.

Brion Gysin explique ce procédé par le fait de «*coupez à travers les pages de n'importe quel livre ou journal... dans le sens de la longueur par exemple et mélangez les colonnes de texte. Remettez-les ensemble au hasard et lisez le message nouvellement constitué. Faites-le vous-même. Utilisez n'importe quel système.*»⁵.

Il est important de signaler que la technique du collage est très proche de la technique du dadaïste Tristan Tzara qu'il a intitulé, *pour faire un poème dadaïste*.

⁴ Henri Béhar, « Le collage et la pagure de la modernité », in *Cahiers du 20e siècle*, n° 5, 1975 ; repris in *Littéruptures*, L'Age d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », Paris, 1988, p. 184.

⁵ Brion Gysin, « Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes », in W. S. Burroughs & B. Gysin, *Œuvre croisée*, Flammarion, Paris, 1976, trad. J. Chopin, p. 39.

1.3 La réécriture

La réécriture consiste à réécrire un texte par une reprise du personnage, d'un thème ou carrément du même texte de base en variant le style, comme l'exemple de Perec, quand il a réécrit l'incipit du roman *a la recherche du temps perdue* de Proust.

En partant de la définition de ces quelques notions, nous allons essayer de relever tout ce qui relève du « fragmentaire » dans notre corpus.

2. L'écriture fragmentaire dans *Archéologie du chaos (amoureux)*

2.1. Une organisation fragmentaire

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'organisation de notre corpus ne peut que brouiller les pistes du lecteur et on remarque cela rien qu'à l'organisation des chapitres. En lisant la «Table» du roman, on s'aperçoit que les chapitres de I à IX sont numérotés autant que tel, alors que les trois derniers chapitres ne portent aucune numération. Afin d'éclaircir et d'illustrer nos propos, nous allons prendre la «Table» du roman comme exemple.

<i>I. MÉTAPHYSIQUE DES SENS.....</i>	<i>11</i>
<i>II. LE SEXE N'EST PAS UNE FATALITÉ.....</i>	<i>29</i>
<i>III. DE DRÔLES DE TYPES.....</i>	<i>47</i>
<i>IV. LE COUP D'ETAT AMOUREUX.....</i>	<i>65</i>
<i>V.L'AMOUR DANS L'ÂME.....</i>	<i>85</i>
<i>VI. LE SEXE EST UNE FATALITÉ.....</i>	<i>108</i>
<i>VII. NIETZSCHE TA MÈRE !.....</i>	<i>117</i>
<i>VIII. A I M A G I N E.....</i>	<i>141</i>
<i>IX. ECRIRE TUE !.....</i>	<i>163</i>
<i>LETTRE ELECTRONIQUE TROUVEESUR LE CADAVRE DE L'AUTEUR</i>	<i>173</i>
<i>NOTES DE L'INSPECTEUR KAMEL.....</i>	<i>177</i>

*DOCUMENT IMPRIME TROUVE SUR LE CADAVRE DE
L'AUTEUR245*⁶

De cette dernière nous remarquerons, rien qu'au plan formel, la fragmentation de sa numérotation. Nous rappelons également que le roman comporte trois récits, les deux premiers sont enchâssés du chapitre I au chapitre IX et le troisième dans le chapitre *NOTES DE L'INSPECTEUR KAMEL*. Ce dernier constitue à lui seul un roman sous forme d'un roman policier qui est relié aux autres «chapitres» par le récit qu'il contient (une enquête sur la mort du personnage-narrateur «Marwan K»). Il est primordial aussi de mentionner que chacun des neuf chapitres comporte des sections : la plus longue est *NIETZSCHE TA MERE !*, repartie en vingt-neuf sections et les plus courtes sont le premier et le dernier chapitre (*MÉTAPHYSIQUE DES SENS* et *ECRIRE TUE !*), qui sont réparties en douze sections.

Le dernier chapitre, *DOCUMENT IMPRIME TROUVE SUR LE CADAVRE DE L'AUTEUR*, constitue quant à lui une sorte de tract où sont rassemblées toutes les revendications des personnages du récit premier, sous le titre de *Manifeste du chkoupisme*⁷

Cette rupture dans l'ordre des chapitres ainsi que le mélange des genres, accentue le caractère fragmentaire du roman. L'ensemble de ces éléments confirme que «*ces formes manifestent un mélange de prose, de poésie, roman, récit, essai, et musique, en composant des récits hybrides qui mettent l'accent sur la discontinuité et sur l'incomplet, au moyen d'approche fragmentée*»⁸.

2.2 Au plan typographique

2.2.1 La ponctuation

Contrairement aux codes traditionnels de découpage, d'un texte ou d'une phrase, qui permet au lecteur de prendre ses repères, dans notre corpus la ponctuation est plutôt utilisée comme procédé de fragmentation. Dès lors elle devient : «*«anti-classique»*», [...], *concourant à l'obscurité du style et au même temps à la saillance en premier plan de la*

⁶ Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, Alger, Barzakh, 2007

⁷ Mustapha, Benfodil. *Op.cit.*, pp. 245-250.

⁸ DALBEN RODRIGUES, Pascal GUIGNARD et l'âme ancrée dans l'intervalle non plus, n° 4, 2013. p 122. [en ligne]. Disponible sur : <<http://docplayer.fr/33832618-Pascal-quignard-et-l-ame-ancree-dans-l-intervalle.html>> . (Consulté le 31 mai 2018)

parole»⁹Autrement dit, quand elle est incluse dans une écriture fragmentaire, la ponctuation renforce la logique fragmenté et discontinue d'une œuvre.

Dans notre corpus, l'auteur fait un usage unique de la ponctuation, à titre d'exemple, l'utilisation des points de suspension que nous avons relevé dans le premier chapitre titré *MÉTAPHYSIQUE DES SENS*.

«Ce jour-là, ce fut... ce fut mon Big Bang personnel.»¹⁰

«Mais c'était tout comme...»¹¹

«Comme toutes les femmes, du reste...»¹²

«Mon Big Bang personnel...»¹³

Les segments que nous venons de relever montrent l'usage singulier que fait l'auteur des points de suspension. Traditionnellement ces derniers sont utilisés pour exprimer l'inachevé, le non-dit ou l'expression incomplète d'une idée. Ici l'auteur en fait un usage spécifique, car les trois points de suspension renvoient à la belle-mère de «Yacine». En effet durant tout le premier chapitre l'auteur nous raconte et nous décrit, la mésaventure que ce dernier a vécu avec sa belle-mère «kheïra».

L'incompréhension que suscite l'utilisation des trois points de suspension, chez le lecteur, dans le premier segment que nous avons relevé (qui est la première phrase du roman aussi) s'estompe vite, on comprend alors au bout d'une deuxième et d'une troisième utilisation que l'auteur assimile ses trois points de suspension à l'aventure traumatisante que «Yacine» a vécue avec «kheïra». Donc sans citer le traumatisme, l'auteur renvoie le lecteur à ce dernier avec les trois points de suspension.

Plus loin dans le texte, c'est l'utilisation abusive du point qui désoriente le lecteur. Ce dernier est utilisé à outrance dans les *carnets de bord*, qui sont des passages où l'auteur-personnage s'exprime. Malgré l'abondance des exemples, nous avons choisi ces deux segments pour illustrer nos propos :

⁹ Elisa Tonani, « Traces opaques d'imaginaires de la ponctuation dans la littérature italienne contemporaine », *Littératures*, 2015 [En ligne]. Disponible sur : < <http://journals.openedition.org/litteratures/387> ; DOI : 10.4000/litteratures.387>. (Consulté le 02 juin 2018)

¹⁰ Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p. 7 .

¹¹ Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p. 9 .

¹² *Ibid.*, p. 12 .

¹³ *Ibid.*, p 13 .

« Je crois que cette fois, je le tiens enfin, ce fils de pute de roman. Voilà bientôt deux heures que j'écris. J'ai dû coucher une vingtaine de feuillets d'affilée. Mais c'est encore dans les limbes. Je ne veux pas de quelque chose de léger.[...] Voilà deux heures que j'écris. J'écris frénétiquement depuis deux bonnes heures d'affilée. D'une traite. D'un trait. J'ai pondu 20 feuillets. D'un trait. D'une traite. Comme un vomis. Je me demande où était toute cette vomissure. Ma frénésie littéraire n'a d'égale que mon appétit à fumer. Je fume comme une locomotive. Le cendrier est plein. J'ai dû fumer quelques cinq joints d'affilée. Je ne capte plus rien. Mais je dois continuer...»¹⁴

« Coup de barre. Pas moyen d'avancer. Je me suis encore roulé un autre joint. Je ne me sens pas bien. Je ne vois plus rien. Les lettres vacillent sous mes yeux. J'ai des serpents dans la tête. Je ne sais plus qu'est-ce que je suis en train d'écrire. Je ne cesse de penser à « IL ». Pourquoi ce silence radio ? L'air est irrespirable. Irrespirable. La piaule empest le tabac rance. Je n'ai pas la plus petite parcelle d'intimité. Je n'ai pas la paix pour écrire.»¹⁵

Nous avons relevé la même ponctuation dans presque tous les «carnets de bords» où l'auteur-personnage s'exprime. Ce dernier utilise le point pour enchâsser des phrases qui parlent de son angoisse face à l'écriture et exprime ainsi sa difficulté à écrire le roman, d'ailleurs cette difficulté qu'il a à écrire va se répercuter sur le roman ce qui contribue à l'effet de discontinuité et de fragmentation.

L'auteur continue cette utilisation à outrance de la ponctuation avec le tiret, ce dernier n'échappe pas non plus à la logique fragmentaire dont fait preuve le texte, comme le démontre les fragments ci-dessous:

«Une liberté qui se veut liberté, c'est en effet un être-qui-n'est-pas-ce-qu'il-est et qui-est-ce-qu'il-n'est-pas qui choisit, comme idéal d'être, l'être-ce-qu'il-n'est-pas et le n'être-pas-ce-qu'il-est...»¹⁶

«Nazim me sortait chaque jour une nouvelle tête nimbée de l'auréole des fous en glapissant au nom d'un impérieux vous-devriez-essayer-Maître-de-vous-requinquer -le-nombril-en-l'arrosant-avec-un-peu-d'air-frais-sortir-un-peu de-votre-coquille-histoire-d'aérer-votre-imagination-et-puis-l'enfer-c'est-pas-vrai-que-c'est-toujours-les-autres-l'enfer-bien-sou-

¹⁴ Ibid., pp. 30-31 .

¹⁵ Ibid., p. 61 .

¹⁶ Ibid., p. 51 .

vent-est-en-nous-et-rien-de-tel-qu'une-bonne-altérité-désaltérante-pour-éteindre-ce-feu-crépîtant-au-fond-de-notre-être-sous-le-slip... »¹⁷

En collant les mots les un autre par des tirets, nous pouvons constater que l'auteur utilise le tiret comme « *un agent comique efficace, semblable à un coup de théâtre stylistique. Il se substitue aux transitions et fait alors jouer l'effet de surprise* »¹⁸. Autrement dit, son utilisation permet non seulement à l'auteur d'entrelacer plusieurs figures de style dans une phrase (ce qui aurait été très difficile avec une ponctuation « traditionnelle »), mais aussi de créer un effet comique.

Mise à part les faits typographiques que nous venons d'analyser, la majuscule connaît aussi une utilisation déconcertante dans notre corpus.

Alors qu'habituellement la majuscule est utilisée au début d'une phrase, après un point d'interrogation, d'exclamation ou trois points de suspension qui termine une phrase. Dans l'œuvre de Mustapha Benfodil que nous analysons, l'usage de cette dernière est élargie vers d'autres fonctions, car mise à part les noms propres et autres usages traditionnels de la majuscule que nous venons de citer, l'auteur utilise cette dernière à une tout autre fin.

Nous avons relevé plusieurs mots écrits tout en majuscules ou qui débutent avec, là où habituellement, il ne devrait pas y être, comme l'illustrent les exemples suivants :

« VU » « La Sublime plaie » p.7

« La Sulfureuse. La Tumultueuse. L'allumeuse. La Pyromane » p .8

« L'île du Mal » p.16 « JE N'ARRIVE PAS ! » p.17

« LA chose » « mon Ravin de la Femme Sauvage » p.20

« TERRORISÉ ! » « Mon ÇA » p.22

« MENSTRUEL NOM DE DIEU, MENSTRUEL ! » p.23

Après une analyse de l'utilisation de ce procédé dans le premier chapitre titré *MÉTAPHYSIQUE DES SENS*, nous avons constaté que l'auteur utilise la majuscule pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 59 .

¹⁸ Hélène Bauchard, « La tyrannie de l'imprimé » déjouée, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013. [en ligne]. Disponible sur : <<https://journals.openedition.org/litteratures/387>>. (Consulté le : 1 juin 2018)

décrire le corps et l'intimité du personnage Kheïra et Yacine. Ainsi que pour décrire les sensations du personnage Yacine comme « la RAGE »p. 10 « TERRORISÉ »p. 22.

La majuscule, le tiret, le point, et les trois points de suspension auxquels s'ajoutent de nombreux blancs formels qui séparent les séquences et les paragraphes, témoignent et la discontinuité de notre corpus et permettent à l'œuvre de renforcer son caractère fragmentaire.

2.3. La subjectivité de l'écriture

Unaniment reconnu comme l'initiateur de ce genre, c'est Montaigne en 1580, qui introduit ce terme dans la littérature française dans son célèbre ouvrage intitulé *Essais*. Cependant la définition de ce dernier pose problème, d'ailleurs les dictionnaires que nous avons consultés témoignent d'une grande ambiguïté quant à la définition de l'essai.

Pour Starobinski, l'essayiste est celui « *qui s'essai sur lui-même* »¹⁹, Lukacs affirme cette définition de l'essai en disant que « l'essayiste doit à présent se rappeler à lui-même, se trouver et construire par ses propres moyens quelque chose qui lui soit propre »²⁰ L'essai est donc l'écriture de soi, ou parole et pensée se juxtapose.

Même si l'essai reste difficilement définissable, nous allons nous basés sur deux des caractéristiques cités par Marc Lits²¹, pour nous aider à repérer le récit dans notre corpus:

- a- L'expression d'une subjectivité.
- b- Abordé un sujet avec plusieurs point de vue avec un ton polémique.

Il est important de mentionner que la subjectivité ainsi que le caractère polémique, apparaissent dans notre corpus comme des fragments ou l'auteur personnage « Marwen K » prend la parole ainsi que dans les débats et les idées que le personnage «Yacine» développe à l'encontre de la religion et de l'islam.

2.3.1. Subversion de la religion

En analysons le roman de Benfodil, on est immédiatement saisie par le discours ironique et les pensées subjectives que tiennent les personnages vis-à-vis de la religion car ces

¹⁹ STAROBINSKI, Jean, « Peut-on définir l'essai ? », Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1985, p. 174.

²⁰ 3Georges LUKÀCS, « À propos de l'essence et de la forme de l'essai: une lettre à Léo Popper » dans *L'Âme et les Formes*, [trad. Guy Haarscher], Paris, Gallimard, 1974, p. 13.

²¹ Lits, Marc, " Pour une définition de l'essai ", *Les Lettres romanes*, vol. XLIV, n° 4, 1990, p.p. 283- 296.

dernières ne se cachent pas de montrer le rapport qu'ils entretiennent avec: la religion, dieu et l'Islam.

Nous allons étayer nos propos par les fragments suivants que nous avons relevé du texte, comme quand le narrateur-personnage dit:

«[...] et le toit qui était parti, c'est évidemment Dieu. Disparu dans mon cœur à la fleur de l'âge, ressuscitant par moments d'angoisse religieuse, ou des jours comme cela où je me sentais intime avec le danger. Il faut bien s'inventer un dieu de toute façon, ne fût-ce qu'à titre de défouloir. Il me plaisait à claironner, en l'occurrence :

Je ne crois en Dieu

Que le temps d'un blasphème

Etre ou ne pas être

Ce n'est pas mon problème !»²²

Ou encore lorsque il déclare:

«Au point d'ameuter le CTC et l'imam du coin. Le premier pour examiner les fondation de l'immeuble, le second pour restaurer notre âme craquelée de partout. Mais pour l'âme, cher imam, nous avons le meilleur des ingénieurs. J'ai nommé Mahmoud Darwish. Ya lili ya lil...Goûte-moi ça, Mouloud, goûte-moi ça !»²³

Nous retrouvons encore les mêmes propos chez l'auteur-personnage:

«[...] A la suite de mon maître à penser, je m'interrogeais : Qu'a-t-on à faire de la carcasse d'Allah « quand on entend encore résonner le rire des dieux au sortir de l'épisode humain » ? La Création ? L'Histoire ? « Défaire, dé-crée, est la seule tâche que l'homme puisse s'assigner, s'il aspire, comme tout l'indique, à se distinguer du Créateur.»²⁴

Les segments que nous venons de nous venons de relevé des séditions de dieu et de certain symboles et aspect de l'islam.

Dans le premier fragment, le narrateur-personnage prend la parole avec une ironie certaine, ou il évoque les rapports qu'il entretient avec Dieu en affichant explicitement son athéisme. Il aborde aussi son instinct humain qui le pousse à recourir à une divinité dans les

²² Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p. 34 .

²³ ²³ *Ibid.*, p. 61 .

²⁴ ²⁴ *Ibid.*, p. 35 .

moments de peur ou d'angoisse. Il emploie également le même ton ironique dans le deuxième fragment, mais cette fois-ci avec l'islam en insinuant que spirituellement, un poète lui faisait plus de bien qu'un imam.

Dans le troisième fragment c'est l'auteur-personnage, Marwan K, qui prend la parole et remet en question l'existence, la création et *Allah*, en s'appuyant sur une citation de son *maitre à penser* Cioran. La critique qu'il lance à l'égard de l'islam et de l'existence renforce le caractère polémique des fragments, qui est comme nous l'avons mentionné plus haut, une caractéristique de l'essai.

Nous avons également relevé que l'auteur utilise un langage violent quand il parlait de l'islam ou de la religion comme l'illustre ce passage : « [...] tuer Dieu, renvoyer l'Islam en Arabie, foutre la pagaille au Jugement Dernier... » .Au final nous pouvons dire que le « roman » est saturé de fragments qui certifient la subversion de la religion, mais nous nous limiterons aux segments que nous avons cités un peu plus haut. Tout en confirmant que c'est un fait qui revient très souvent dans notre corpus.

2.4. Le roman policier

La première définition que nous donnons du roman policier, est celle de Régis Messac(1929), ce dernier le définit comme: «*Un récit consacré avant tout à la découverte méthodique et graduelle, par des moyens rationnels, des circonstances exactes d'un évènement mystérieux.*»²⁵, définition un peu vague du fait qu'elle ne mentionne pas les principaux éléments d'un roman policier.

C'est avec Cécil Saint Laurent, que la définition de ce genre se précise. Elle en donne la base suivante : « *il y a roman policier lorsque le point de départ de l'ouvrage est une énigme singulière et que son développement est la recherche d'une solution ; lorsque cette solution est conforme à la logique et aux connaissances de l'époque et ne fait appel ni au surnaturel ni à un excès de coïncidences contraire au bon sens* »²⁶. Autrement dit le roman policier se détecte grâce à l'enquête qu'il contient, cette dernière est menée par un personnage, afin de résoudre *une énigme* (un crime), en suivant un raisonnement logique.

²⁵ Régis Messac, *Le "detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion, 1929, p. 9. Cité par Michela Toppino, « Le récit d'enquête dans quelques romans italiens entre XIX^e et XX^e siècle », *Cahiers d'études romanes*. [En ligne]. Disponible sur : < <http://journals.openedition.org/etudesromanes/5330> ; DOI : 10.4000/etudesromanes.5330 > (Consulté le 3 juin 2018).

²⁶ Cécil Saint-Laurent, préface à *l'Histoire du roman policier* de Fereydoun Hoveyda, La paralittérature Volume 7, numéro 1, avril 1974. pp. 17-18. [En ligne]. Disponible sur : < <https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1974-v7-n1-etudlitt2196/500306ar.pdf> > (consulté le 3 juin 2018).

Pour analyser notre corpus nous allons nous appuyer sur *Les 20 règles du roman policier*²⁷, établie par S. S. Van Dine en 1928. Pour l'identification du roman policier dans notre corpus, nous retiendrons comme principaux critères les éléments suivants :

- a- Un roman policier sans cadavre. Cela n'existe pas.
- b- Dans tout roman policier il faut, par définition, un policier.
- c- Le problème policier doit être résolu à l'aide de moyens strictement réalistes.

Le roman policier dans *Archéologie du chaos (amoureux)*:

Comme nous l'avons déjà signalé à plusieurs reprises, le chapitre titré *MÉTAPHYSIQUE DES SENS*, est une enquête que mène le personnage « Kamel El Afritre ».

L'introduction de ce chapitre contient un nouveau personnage qui se présente comme suit : « *Mon nom est Kamel. Nom de code : Kamel El Afrite. Officier de la police judiciaire chargé des affaires criminelles.* »²⁸ Nous découvrons alors immédiatement que c'est un policier, ensuite il poursuit « *C'est moi qui ai découvert le cadavre de l'Auteur sur indication du dénommé Nadim alias Nadim Burroughs, un compagnon du défunt* »²⁹, ainsi commença l'enquête de l'inspecteur. Après une description minutieuse de sa vie de chef de famille ainsi que sa vie de policier, ce dernier commence l'enquête par « *La victime, enfin, le défunt, Marwan K., est décédé le jeudi 13 juillet, à 23h56 selon le médecin légiste. J'étais le premier poulet à investir les lieux* »³⁰ Avec l'utilisation du jargon policier, le lecteur s'immisce peu à peu dans le « polar ».

Après que l'inspecteur y a interrogé tout l'entourage de Marwan k, la victime a analysé le roman (*archéologie du chaos amoureux*) retrouvé sur le défunt et en tire les conclusions suivantes :

« 1- L'Auteur écrivait bien.

2- L'Auteur était féru de littérature (sans doute sous l'influence de la mère).

3- L'Auteur était particulièrement amateur de littérature pessimiste et de philosophie du désespoir (Schopenhauer, Nietzsche, Cioran, Pessoa...)

4- L'Auteur était déprimé et mélancolique à temps plein.

²⁷ Van Dine, S, *Les 20 règles du roman policier*. Québec français 2006 , p.60. [En ligne]. Disponible sur : <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2006-n141-qf1180056/50235ac.pdf> >

²⁸ Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p. 177.

²⁹ *Ibid.*, p. 177 .

³⁰ *Ibid.*, p. 187 .

5- L'Auteur était un écorché vif.

6- L'Auteur était profondément dépressif.

7- L'Auteur souffrait de vide affectif.

8- L'Auteur était le plus souvent d'humeur désagréable [...] »³¹

Et les questionnements suivant :

« J'ai passé en revue le roman ainsi que le journal qui le ponctue. Un truc m'intrigue : qui est «IL» ? »³²

« A propos : que signifie le «K» de Marwan K. ? »³³

Le « IL » en question était présent dans les *carnets de bord* ou l'auteur Marwan K s'exprimait. ce dernier interrompait sans cesse le récit. Dans l'espoir de trouver un sens au « K » de Marwan et au « IL » l'inspecteur confie le roman a un ami a lui qui était professeur de lettre, afin de faire une *expertise* du roman. Suite à l'analyse du professeur et a l'enquête de l'inspecteur, ce dernier découvre que «IL est un ELLE »³⁴, Ishtar Lahoud, une cousine cachée avec qui l'auteur avait une liaison et que le « K » était enfaite le nom de famille de l'auteur : *Kanafani*.

Après avoir résolue les *énigmes* du roman l'auteur, l'inspecteur conclu son enquête, en déclarant que « Marwan » était mort d'une «*crise cardiaque littéraire* »³⁵.

L'analyse et le résumé que nous venons de faire du chapitre *MÉTAPHYSIQUE DES SENS*, montre que l'enquête, le cadavre, et l'énigme, ainsi que les moyens « réalistes » que l'inspecteur utilisés pour résoudre cette dernière sont réellement présents dans l'œuvre. Par conséquent, nous confirmons que les caractéristiques du roman policier sont bien ancrées dans notre corpus.

³¹ *Ibid.*, p. 196.

³² *Ibid.*, p. 196.

³³ *Ibid.*, p. 198.

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁵ *Ibid.*, p.244.

Conclusion

En conclusion, l'analyse que nous venons d'effectuer dans ce chapitre démontre qu'il y a une pratique de l'écriture fragmentaire dans notre corpus. D'abord par la ponctuation inédite dont fait usage l'auteur, et l'organisation discontinue des chapitres qui rendent la tâche de lecture et de compréhension difficile puisque ces éléments brouillent les pistes du lecteur.

Ensuite la fragmentation de l'œuvre s'accroît par le mélange des genres littéraires, car comme nous l'avons relevé, l'essai et le polar sont enchâssés dans le roman ; ce qui confirme que l'écriture fragmentaire dans notre corpus n'est pas fortuite mais bien au contraire elle est réfléchie et recherchée puisqu'elle déstructure et désintègre la continuité qu'on a l'habitude de voir dans l'écriture romanesque.

Chapitre 2

La mise en abyme

Introduction

«J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages...»¹

Cette phrase d'André Gide, où il parle de la présence d'un texte dans un autre résumé assez bien l'analyse que nous allons entamer dans ce chapitre. Nous allons donc essayer dans ce chapitre de relever les récits et les fragments enchâssés dans notre corpus.

Pour le faire, nous allons nous référer exclusivement à l'ouvrage de Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, où ce dernier s'intéresse au procédé de la mise en abyme. Nous allons commencer d'abord par définir ce procédé puis essayé de relever la présence de l'auteur dans le texte et celle où ce dernier interagi explicitement avec le lecteur. Ensuite, nous relèverons les fragments qui annoncent le déroulement du récit avant que le « vrai » récit n'y arrive. En dernier lieu nous essayerons de relever les segments qui expliquent au lecteur le fonctionnement de notre corpus.

¹ GIDE, André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1948, p.41, cité par Lucien Dällenbach. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977, p 15.

1. La mise en abyme

Technique de prédilection chez les nouveaux romanciers, la mise en abyme a été nommée pour la première fois par André par André Gide, en comparant la technique narrative de sa *tentative amoureuse* : « ...ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre un second « en abyme »². En enrichissant l'interprétation du récit, la mise en abyme semble être l'une des techniques narratives les plus percutantes de destruction ou construction d'un récit.

C'est avec Lucien Dällenbach que cette notion prend clairement une définition : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spécieuse »³.

Autrement dit, la mise en abyme désigne l'enchâssement et l'insertion d'une bribe dans un texte ou d'un récit dans un autre récit. Cette dernière a pour fonction de mettre en place une communication entre l'œuvre enchâssée et le récit enchâssé afin d'orienter le lecteur vers une meilleure compréhension de l'œuvre.

L'intérêt que nous portons à cette technique narrative est dû à l'entrelacement et enchâssement de récit que contient notre corpus.

1. Mise en abyme de l'énonciation

La mise en abyme de l'énonciation n'étudie pas seulement la fiction que contient ce dernier mais elle étudie aussi « la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur »⁴ Ainsi la mise en abyme de l'énonciation devient une sorte de lecture anticipée du roman. Cette dernière varie « selon le degré d'analogie existant entre (l'activité de) l'auteur et (celle de) son représentant et que ce paramètre s'applique également, [...] aux mises en abyme du récepteur et le de la réception⁵ et implique forcément différentes représentations, celle de l'écrivain et celle du lecteur. Dans notre corpus nous retrouvons la représentation de l'auteur (figure de l'écrivain) et celle du lecteur (figure du lecteur) dans plusieurs chapitres.

² GIDE, André Gide, Journal 1889-1939, Paris : Gallimard, « La Pléiade », 1948, p.41, cité par Lucien Dällenbach. Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, Seuil, 1977, p 15.

³ Lucien, Dällenbach. *Idem*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 103.

La mise en abyme de l'énonciation peut aussi être « *une représentation* » diégétique du producteur ou du récepteur du récit.⁶ Ainsi dans notre corpus la représentation du lecteur va encore plus loin car ce dernier ne donne pas seulement une analyse du roman *Archéologie du chaos (amoureux)*, mais il décrit son « auteur-personnage ».

Nous avons relevé plusieurs exemples qui illustrent parfaitement ce cas de mise en abyme de l'énonciation, et avons choisi ce passage pour illustrer nos propos :

« *Misogynie suspecte. Risquons une psychanalyse à deux balles. Soit le sujet souffre d'un traumatisme symbolique qui remonte à l'enfance, qui peut être aussi banal qu'un sevrage précoce, soit on déduirait, au prix d'une analyse poussée, que l'Auteur souffrait d'un cycle œdipien inachevé. [...] En tout cas, cette agressivité de l'Auteur, par le biais de son personnage-clé, envers les femmes, pourrait être révélatrice d'une affirmation de son identité sexuelle, affirmation qu'il tente de masquer sous des dehors de conquêtes féminines (fût-ce par procuration, par le truchement de Yacine Nabolci dans le roman, ou de ce Nadim Burroughs dans le journal intime).[...] D'où ce mystérieux « IL » que nous devons prendre tout bonnement pour ce qu'il est, c'est-à-dire : un pronom personnel MASCULIN à la troisième personne du singulier* »⁷.

Dans ce passage du chapitre titré *NOTES DE L'INSPECTEUR KAMEL*, que l'auteur n'a pas numéroté autant que chapitre comme nous l'avons mentionné auparavant, l'ami de l'inspecteur Kamel qui est un professeur de lettres donne une expertise du roman *Archéologie du chaos (amoureux)*, en prenant le rôle de lecteur et nous donne une critique du roman doublée d'une analyse psychologique de Marwen K « l'auteur-personnage ». Le professeur nous explique ainsi la raison de l'agressivité de l'écriture de l'auteur et la signification de « IL » que l'auteur n'a pas nommé tout au long du roman. Cela nous ramène à un *caché-révé*⁸ de l'auteur et du lecteur que Dällenbach a caractérisés dans une mise en abyme de l'énonciation.

1.2 Figure de l'écrivain

Dans notre corpus, le « je » de Marwan K qui est l'auteur-personnage, et le « je » de Yacine Nabolci le narrateur-personnage, s'entremêle souvent. L'utilisation ambiguë de ce « je » sème la confusion chez le lecteur.

⁶ *Ibid.*, p. 100.

⁷ Benfodil, Mustapha, *Archéologie du chaos (amoureux)*, Alger, Barzakh, 2007, p. 205.

⁸ Lucien Dällenbach. *Idem*, p 100.

L'effacement de l'auteur à travers son personnage-auteur, crée une *mise en abyme de l'écrivain*. cette dernière fait qu'une figure de l'écrivain se manifeste dans le roman.

Pour exemplifier nos propos nous avons relevé plusieurs passages qui illustrent la « figure de l'écrivain » dans le roman.

« Archéologie du chaos amoureux *n'est pas du gout de Si Nadim. Il le trouve un peu désuet comme titre. Un peu « nase » comme il le dit. Je le garde quand même* »⁹

« J'ai des serpents dans la tête. Je m'emmêle les pinceaux. Séparer le roman papier du roman conte du roman objet du roman histoire du roman jaquette du roman plaisir du roman marketing du roman écriture du roman érectile du roman projectile du roman verbe du roman marché du roman inconscient [de l'humanité]. Le roman, c'est un match de foot très tactique où l'emplacement des joueurs (les personnages) et leur évolution sur le terrain (la trame) est déterminant pour le devenir de la partie. Mais comment échapper justement au déterminisme romanesque que l'on a soi-même mis en marche ? Là est la question. Borges faisait remarquer que le secret d'un bon conte était qu'on « ne sente pas trop le métier » ; que le propre de l'art était de cacher l'art. Plus de subtilité, de profondeur, de poésie, de poésie... Sabato disait : « Tout roman, ou bien se hisse au niveau de la poésie, ou bien n'est rien de plus que chronique journalistique ou naturaliste ». Mais où trouver de la poésie pardi à cette heure-ci ?! »¹⁰

En premier lieu, la mise en abyme dans ces fragments met en évidence la volonté de l'auteur à faire « *construire une figure auctoriale et la faire endosser à un personnage* »¹¹ Puisqu'il s'agit comme nous l'avons cité un peu plus haut d'un personnage qui écrit le roman *Archéologie du chaos (amoureux)*.

Dans le premier fragment, l'auteur-personnage se manifeste explicitement avec l'utilisation du « je » et le fait que c'est lui qui a choisi le titre du roman, en mentionnant qu'il va le garder tout de même, n'en déplaît à son ami Nadim.

En second lieu, dans le deuxième fragment Marwan K, nous parle du processus de création et de son projet d'écrire un roman en le comparant à un match de foot et se demande comment au *déterminisme romanesque*.

⁹ *Ibid.*, p 39.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 43-44.

En évoquant le processus d'écriture et ses composantes (le personnage et la trame) ainsi que son angoisse d'écriture, le projet d'écrire du personnage ressemble à un *miroir interne réfléchissant*¹² la production de l'œuvre elle-même. En même temps, par cette mise en abyme l'auteur met en évidence une construction de la « figure de l'écrivain ».

1.3 Figure du lecteur

Dans le chapitre *NOTES DE L'INSPECTEUR KAMEL*, l'auteur se pose une multitude de questions et interpelle le lecteur à « *Méditer le lien entre le mystère de la création et le mystère de la mort* »¹³. En utilisant l'impératif, l'auteur invite le lecteur à méditer, réfléchir avec lui. Ne s'adressant pas à un personnage de l'intrigue, ce fragment fait appel à la figure du lecteur.

L'auteur renouvelle ce procédé plusieurs fois dans le chapitre, comme le démontre les passages suivants :

« 59 .

Etudier la piste de la velléité matricide. »¹⁴

« 60 .

Voulait-il punir son père ?

61.

Qui est ce mystérieux « IL » à qui est dédié ce roman, et qui accapare à ce point les pensées intimes de l'Auteur ? [...] »¹⁵

Ces questionnements amènent une « *prise de conscience* »¹⁶ du lecteur qui est sollicité, par sa connaissance de la totalité du texte, car rappelons-le, ce chapitre qui est l'avant dernier du roman, est une enquête de l'inspecteur Kamel sur la mort suspecte de l'auteur-personnage de *Archéologie du chaos (amoureux)*, Marwan K.

¹² Lucien, Dällenbach. *Op.cit.*, p. 52.

¹³ *Ibid.*, p. 193.

¹⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹⁵ *Ibid.*, p. 202

¹⁶ Lucien, Dällenbach. *Op.cit.*, p. 109.

1.4 Mise en abyme prospective

La mise en abyme prospective « *reflète avant terme l'histoire accomplie* »¹⁷, appelé aussi « inaugurale », elle dévoile le dénouement ou des éléments de l'histoire en jouant le rôle de révélateur, cette dernière est très fréquente dans notre corpus.

Nous avons choisi ce fragment du texte pour illustrer nos propos: « [...] D'ailleurs, ce gigolo professionnel ne termine jamais ses phrases malgré tous les efforts de sa belle-mère. Mais, j'en ai peur, elle est venue en retard, Aïcha. Une vraie lettrée, elle, pourtant. Une grande âme [...] Je dois me replonger dans ce texte inextricable. Nada trouve le propos original. La trame bien emmenée. « Du souffle, c'est tout ce qu'il te manque » m'a-t-elle dit sur une pointe de regret. Voilà une éternité que je lui parle de ce livre au point qu'elle en connaît les péripéties mieux que son auteur. Je ne sais même pas si je vais le finir un jour, cette putain de roman qui me trotte dans les tripes depuis voilà 5000 ans. »¹⁸

Donc ce fragment de l'auteur-personnage, Marwan, nous parle du personnage de Aïcha et de Nada pour la première fois, dans le deuxième chapitre *LE SEXE EST UNE FATALITE* alors que dans récit il ne la rencontre vraiment que dans le septième chapitre *NEITZSCHE TA MERE !*. Pareil pour Nada qui n'allait faire son apparition dans le récit qu'au huitième chapitre *AIMAGINE*.

En nous donnant les noms des personnages et les traits de Aïcha l'auteur dévoilent des personnages que le lecteur est censé découvrir beaucoup plus tard dans l'histoire car en ce qui concerne Aïcha qu'il décrit comme *une vraie lettrée* et *une grande dame* l'auteur donne des indices qui définissent ce personnage. On découvrira bien plus tard dans le récit que cette dernière est la patronne d'une librairie et une dame très cultivée.

En y intégrant *des éléments prédateurs qui balisent le chemin de la lecture*¹⁹, l'auteur applique ici ce que Dällenbach appelle « mise en abyme prospective ».

¹⁷ Lucien, Dällenbach. . *Op.cit.*, p. 83.

¹⁸ Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p 40.

¹⁹ BELHOCINE, Mounya, La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï: entre homogénéité et hétérogénéité, Synergies Algérie n° 13, juin-juillet, 2011, p. 91. [en ligne].In Synergies Algérie . Disponible sur : <https://gerflint.fr/Base/Algerie13/belhocine.pdf> (consulté le 2 juin 2018)

1.5 Mise en abyme du code

Rebaptisée successivement textuelle, métatextuelle et transcendantale. La mise en abyme du code, reflète l'organisation et la structure du récit par conséquent elle aide lecteur a mieux appréhendé le texte.

Dans notre corpus, nous avons relevé un segment qui démontre son emploi :

« Je me sens tout chose. Je sens que mon cœur va lâcher. Raison de plus, vite, avance avant que la vie ne te lâche bougnoule ! Je crois que c'est René Char qui disait : «Tu es pressé d'écrire comme si tu étais en retard sur la vie». Je suis pressé d'écrire car je suis en retard sur la mort. Je vais clamser. Je n'ai pas la paix pour écrire. Je suis en retard sur la mort. La mort m'attend. Je manque de temps. Je manque cruellement de temps. De temps utile. De temps littéraire. Créer, c'est créer du temps. Ecrire, c'est créer du temps littéraire. Manque de temps. La mort m'attend. La mort me tend un faux barrage. Je lui ai plusieurs fois faussé compagnie. Pas cette fois. Je la sens me héler en brandissant sa faux avec sa dent sardonique, je la sens, je la sens, je la sens. Je vais clamser, je vais clamser, je dois me grouiller... »²⁰

Le fragment que nous venons de relever englobe à lui seul le fonctionnement de toute l'œuvre.

En effet l'allusion faite par « l'auteur-personnage » dans ce passage, nous donne une explication sur la façon dont le texte a été écrit puisque le roman cultive subtilement l'art de rupture, de l'incertitude, de l'insertion de fragments, poèmes et citations au point où on a l'impression qu'il a été écrit à « l'arracher », à croire que l'auteur été pressé d'en finir.

Ce passage explique la frénésie d'écriture de l'auteur par le manque de temps et le *faux barrage* que la mort lui avait tendu, chose qui arrivera deux chapitres plus tard car Marwan « l'auteur-personnage » meurt en laissant le roman « inachevé ». En annonçant sa mort imminente, Marwan justifie l'organisation de son texte dans une sorte de confession au lecteur.

²⁰ Benfodil, Mustapha. *Op.cit.*, p. 138.

Conclusion

Au final, nous remarquons que l'œuvre de Mustapha Benfodil est essentiellement construite sur plusieurs cadres de récits mis en abymes et enchâssés les uns dans les autres dont le narrateur est, presque toujours, «*homodiégétique* » puisqu'il est présent dans le récit qu'il raconte. En dernier lieu nous retiendrons que la mise en abyme nous a permis de comprendre le mécanisme du récit.

Chapitre 3

L'intertextualité

Introduction

Dans un sens restreint, l'intertextualité désigne la présence d'un texte dans un autre texte. Cette intégration d'un texte dans un autre prend différentes formes qui vont de la citation et l'emprunt jusqu'au plagiat.

A ce sujet, nous allons essayer de démontrer que le roman de Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, pullule d'indices intertextuel.

En premier lieu, nous allons nous intéresser à ce que Gérard Genette appelle «relations de coprésence». En partant de ces relations nous tenteront de détecter ses différentes formes à savoir : la citation, l'allusion et le plagiat.

Ensuite, nous nous pencherons sur la manifestation de l'hypertextualité dans le roman en essayant de repérer essentiellement la présence de la parodie et l'effet de cette dernière sur le texte.

1. De l'intertextualité à la transtextualité

1.1 Aux origines de l'intertextualité

C'est en 1969, avec Julia Kristeva que la notion d'intertextualité voit le jour. Dans un article sur Mikhaïl Bakhtine intitulé «f Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », publié pour la première fois en avril 1967, et repris dans le recueil *Semeïotikè, recherches pour une sémanalyse* en 1969. Elle introduit l'intertextualité comme une traduction de la notion dialogisme du théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, et présente le texte non comme une entité fixée sur elle-même mais plutôt comme : *«un appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe avec différents énoncés antérieurs ou synchroniques»*¹.

Pour Kristeva l'intertextualité se détache du texte difficilement:

*« L'axe horizontal (sujet destinataire) et l'axe verticale (texte-contexte) coïncident pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte), est un croisement de mot (texte) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme une mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte»*²

Donc pour Kristeva, tout texte est relié à un autre « comme une mosaïque hétérogène de texte »³.

A partir des années soixante-dix, Roland Barthes s'est intéressé à la notion. En ce référant aux travaux de Kristeva, il confirme que l'intertextualité est présente en tout texte:

*« Tout texte est un intertexte, d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues»*⁴

1.2. La transtextualité

Chez Gérard Genette l'intertextualité n'est qu'une catégorie parmi quatre autres : la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Genette a réuni ses catégories sous le nom de *transtextualité*, qu'il définit, *grossièrement*, par «*tout ce qui le met*

¹ Julia Kristeva, «le mot, le dialogue, le roman », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, pp. 144-145.

² Julia Kristeva, *op.cit.*, p.149.

³ Julia Kristeva, *op.cit.*, p.146

⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Edition Seuil, 1973, p.85.

en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »⁵.

En nous appuyant sur les travaux de Genette nous allons essayer de définir les cinq catégories de *transtextualité*.

1.2.1 l'intertextualité

Gérard Genette définit l'intertextualité et ses différentes formes (la citation, le plagiat, l'allusion) comme : *«Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, C'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions.»⁶*

Genette rapatrie la présence d'un texte dans un ou plusieurs textes en trois formes. Celles-ci sont classées en fonction de la difficulté que le lecteur a à les repérer, partant du plus explicite (la citation) au plus implicite (le plagiat et l'allusion).

Nous allons revenir à ses formes d'intertextualité un peu plus tard.

1.2.2 La paratextualité

Il s'agit du rapport et de la relation qu'entretient un texte avec son paratexte. Mise en deuxième position dans le type de relations transtextuelles la paratextualité est selon Genette: *«...généralement moins explicite et plus distante, que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustration ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage(variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.»⁷*

⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », Paris, 1982, p. 7.

⁶Ibid., p. 08.

⁷ Ibid., p.09

Autrement dit, la paratextualité renferme tout élément qui ne fait pas partie du texte proprement dit tel que les titres, la jaquette, les avant-propos, les intertitres...etc. ses éléments permettent de guider le lecteur.

1.2.3 La métatextualité

La métatextualité est selon Genette une relation de « *« commentaire », qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer(...) c'est par excellence la relation critique* »⁸

La métatextualité interfère souvent avec l'intertextualité, car elle contient aussi des citations.

1.2.4 L'architextualité

Très implicite et abstrait l'architextualité est très difficile à détecter, comme le signale Genette : *« Il s'agit ici d'une relation tout à fait muette, que n'articule, au plus, qu'une mention paratextuelle (titulaire, comme dans Poésie, Essais, Le Roman de la Rose, etc., ou, le plus souvent infratitulaire : l'indication Roman, Récit, Poèmes, etc., qui accompagne le titre sur la couverture), de pure appartenance taxinomique. Quand elle est muette, ce peut être par refus de souligner une évidence, ou au contraire pour récuser ou éluder toute appartenance. »*⁹

L'architextualité est donc le type de discours ou genre littéraire dont relève le texte étudié.

1.2.5 L'hypertextualité

Cette dernière met en relation directe un texte (hypertexte), avec un autre texte (hypotexte), par transformation directe ou indirecte (imitation), Genette explique que l'hypertextualité est « *... toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore se greffe et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l'hyper- et le méta-) ou texte dérivé d'un autre texte préexistant.* »¹⁰

⁸ Ibid., p.10

⁹ Ibid., p.11

¹⁰ Ibid., p.11,12

Comme l'intertextualité, Genette a divisé l'hypertextualité en deux formes : la parodie, le pastiche. Nous allons essayer de définir ses deux notions un peu plus bas.

Chacune des cinq relations que nous venons de citer, ne reste pas sans contact, influence avec les autres catégories : « *Il ne faut pas, remarque Genette, considérer les cinq types de transtextualité comme des classes étanches, sans communication ni recoupements réciproques. Leurs relations sont au contraire nombreuses et souvent décisives* »¹¹

2. Les formes d'intertextualité (typologie)

Les différents travaux de Gérard Genette, nous ramènent à distinguer deux types de relations intertextuelles, la première est établie sur les relations de coprésence entre deux ou plusieurs textes, la seconde est établie sur les relations de dérivation.

2.1. Les relations de coprésence

Selon Genette la relation de coprésence est la présence d'un texte dans un autre texte sous trois formes: la citation, l'allusion et le plagiat

2.1.1 La citation

La citation est un emprunt caractérisé par des codes topographiques (les guillemets, les italiques), l'absence de ces codes fait d'une citation, un plagiat.

Gérard Genette nous donne la définition suivante de la citation :

«*Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (...) par la présence effective d'un texte dans un autre, sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, avec guillemets, avec ou sans références précises*»¹².

2.1.2 Le plagiat

Le plagiat est un emprunt très implicite. Dans ce cas l'emprunt n'est marqué par aucune marque typographique.

2.1.3 L'allusion

Genette définit l'allusion comme «*un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de*

¹¹ Ibid., p 14

¹² Gérard Genette, op.cit, p.08.

ses *inflexions*»¹³ Le lecteur joue un rôle important dans ce mode de coprésence qui est l'allusion, car elle fait appel à la mémoire et à l'intelligence de ce dernier.

De cette brève distinction entre les différentes formes de relations de coprésence, on retient que seule la citation se démarque des deux autres formes (le plagiat et l'allusion) et cela par les marques typographiques.

3. Les formes d'hypertextualité

3.1 Les relations de dérivation

3.1.1 La parodie

La parodie est le fait de reproduire, réécrire un texte littéraire en le caricaturant, afin de lui donner une autre signification (intention), que sa signification première.

Le dictionnaire Larousse nous donne les définitions suivantes du mot parodie.

- Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose comiquement le sujet ou les procédés d'expression.¹⁴

Contrefaçon, imitation burlesque de quelque chose de respectable : La parodie d'un acteur.¹⁵

Gérard Genette, revient à l'étymologie du mot : « *ôdè, c'est le chant, para, « le long de* », « à côté » ; *parodein, d'où parodia, ce serait donc ! Le fait de chanter à côté, donc de chanter faux ou dans une autre voix en contrechant, en contrepoint, ou encore chanter dans un autre ton : déformer, ou transposer une mélodie* »¹⁶.

3.1.2 Le pastiche

Le pastiche est le fait d'imiter le style et les idées d'un auteur. La distinction entre les deux notions nous ramène à une conclusion toute simple : la parodie transforme un texte et la pastiche imite un texte. Selon Genette la transformation et l'imitation obéissent à des fonctions qu'il a appelé régime, il en distingue trois.

a) Le régime ludique donne lieu à la parodie comme mode de transformation et au pastiche comme mode d'imitation. «Détournement de texte à fonction minimale», la parodie modifie le

¹³ Gérard Genette, op.cit, p.08

¹⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267> consulté le 25/05/2018

¹⁵ Ibid

¹⁶ Gérard Genette, op.cit, p.17.

moins possible le texte de base: «Dumas inscrivant sur le carnet d'une jolie femme ce (superbe) madrigal bilingue; *Tibi or not to be*» (P.,25). Le pastiche de Flaubert inspire à Proust les pages de *L'Affaire Lemoine*

b) Le régime satirique donne lieu au travestissement comme mode de transformation (Virgile travesti) et à la charge comme mode d'imitation (voir nos Reboux et Muller).

c) Le régime sérieux donne lieu à la transposition comme mode de transformation (Vendredi de M. Tournier) et à la forgerie comme mode d'imitation (*La Chasse spirituelle imputée à Rimbaud*).¹⁷

4. L'intertextualité dans l'*Archéologie du chaos (amoureux)*

Mustapha BENFODIL, a fait usage dans son œuvre à presque toutes les figures de l'intertextualité. Le roman est saturé d'indices intertextuels comme le témoigne Amina Nada, A Yacine dans le roman : « *J'ai comme l'impression que tout le monde plagie tout le monde en une intertextualité infinie. Une sorte d'orgie textuelle absolument hallucinante doublée d'une impitoyable contrebande littéraire. C'est comme ce que disait Sartre : qu'après les Grecs, il n'y a plus rien à ajouter* »¹⁸

En nous basons sur les travaux de Genette dans son œuvre *Palimpsestes*, nous allons essayer d'analyser les différentes composantes intertextuelles dans «*Archéologie du chaos (amoureux)* ».

4.1 Les relations de coprésence

Comme signalé précédemment, G. Genette a divisé les relations de coprésence en trois types :

4.1.1 La citation

L'utilisation de la citation par Benfodil est plus que fréquente. Cet usage relève des « *usages citationnels de la littérature moderne* »¹⁹, dans le sens où l'auteur se projette dans la citation, ainsi « *le véritable enjeu de la citation devient alors l'expansion du moi, par de*

¹⁷ Que Vlo-Ve? Série 2 No 6-7 avril-septembre 1983 Actes du colloque de Stavelot 1982 pages 1-9 Réflexions sur l'intertexte, SOMVILLE, p.4.

¹⁸ Benfodil, Mustapha, *Archéologie du chaos (amoureux)*, Alger, Barzakh, 2007, p.144.

¹⁹ LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'Intertextualité*, No 637, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Besançon, 1998. p.34. [En ligne] Disponible sur : <https://books.google.dz/books?id=9vc-nKRJe-> (Consulté le 30 mai 2018)

prudents et savants détours»²⁰ Ainsi nous avons relevé, dans notre corpus, que la citation est utilisée en épigraphe et dans le corps du texte.

4.1.2 Citations en épigraphe

Genette définit l'épigraphe comme : «... une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement hors d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a »²¹.

Cette forme de citation est utilisée à deux reprises dans le roman :

1. *Jamais à l'aise dans l'immédiat, ne me séduit que ce qui me précède, que ce qui m'éloigne d'ici, les instants sans nombre où je ne fus pas : le non-né.*
*E.M.Cioran, de l'inconvénient d'être né*²²

Mise en exergue dans le tout début (cinquième page) du roman juste en bas de la dédicace, la citation constitue en épigraphe, ne comprenant pas de guillemet mais écrite en italique. En citant Cioran, l'auteur donne une idée aux lecteurs sur le contenu du roman, comme le soutient Gérard Genette « souvent, l'essentiel d'une épigraphe, n'est pas son contenu, mais l'identité de son auteur »²³.

2. « LE SEXE N'EST PAS UNE FATALITÉ »²⁴

Cette citation est le titre du deuxième chapitre du roman, mise entre guillemets, sans citer l'auteur (l'auteur est cité en tout début du chapitre) nous annonce déjà le contenu de ce chapitre ou l'auteur nous raconte ses sentiments après son expérience avec la « Sublime Plaie ».

4.1.3 Citations dans le corps du texte

Nous avons relevé plus de cinquante citations dans le corps du texte, la plupart d'entre elles sont des citations de Emmanuel Kant et Emil Cioran dont voici quelques exemples :

« Cafardeux par décret divin »²⁵

²⁰ Ibid

²¹ Genette, Gérard, Seuil. Paris, Seuil. 2002. p.300.

²² Benfodil, op.cit, p.5.

²³ Gérard Genette, op.cit, p.147.

²⁴ Benfodil, op.cit, P.27.

²⁵ Benfodil, op.cit, P.34.

« Quand on entend encore résonner le rire des adieux au sortir de l'épisode humain »²⁶

« Défaire dé-crée, est la seule tâche que l'homme puisse s'assigner, s'il aspire, comme tout l'indique, à se distinguer du Créateur »²⁷

« N'être pas né, rien que d'y songer, quel bonheur, quelle liberté, quel espace ! »²⁸

« J'aimerais être libre, éperdument libre. Libre comme un mort-né »²⁹

« La timidité, source inépuisable de malheur dans la vie pratique, est la cause directe, voire unique, de toute richesse intérieure »³⁰

L'auteur fait de la citation un usage moderne. Le personnage Yacine fait de Cioran son *maître à pensée* en s'appropriant leurs pensées citées dans les citations, Comme le signale le passage suivant : « *Mon modèle était tout trouvé : Cioran (1911-1995), l'Esthète du Désespoir, (...). Sa pensée allait durablement marquer mon esprit, ponctuer mon imaginaire et structurer mon émotion. (...) A vingt ans, j'avais dévoré toutes ses œuvres. De l'inconvénient d'être né, Précis de décomposition et autre Syllogismes de l'amertume étaient mes livres de chevet. Ma Tora, ma Bible, mon Coran. Oui, oui, oui. Cioran était mon Coran. Il suffisait juste de mettre le «i» sur le poing. Je mangeais ses sentences, je buvais ses paroles, je somatisais ses fougades et me gargarisais de ses tirades et ruminais ses boutades et m'administrais ses maximes comme de délicieuses doses de cioranure...* »³¹

4.1.3.1 L'Allusion

Cette pratique intertextuelle a été utilisée à maintes reprises dans le roman. Nous avons relevé chacune d'entre elles, en essayant d'en déceler le sens.

Titre du sixième chapitre, « LE SEXE EST UNE FATALITÉ », est un titre où l'auteur fait allusion au titre du deuxième chapitre, que nous avons relevé un peu plus haut comme citation en affirmant que « le sexe est une fatalité » l'auteur nous donne un avant-gout du chapitre. Ce dernier se termine par le viol de Sonia par Yacine.

²⁶ Benfodil, op.cit, P.35.

²⁷ Ibid

²⁸ Ibid

²⁹ Ibid

³⁰ Benfodil, op.cit, P.38.

³¹ Benfodil, op.cit, P.34,35.

Nous avons décerné une autre allusion dans la phrase : « ..belle Amina, fille du soleil et de la mer, belle comme Ishtar... »³² Et dans la phrase : « ..Nada ma bien-aimée, belle comme Ishtar... »³³. Yacine décrit Amina Nada la fille dont il était amoureux en la comparant à Ishtar. L'auteur fait allusion à la déesse Ishtar, une déesse de l'amour et de la guerre. Or Amina Nada était l'amour de Yacine et elle était au Liban, pays en guerre.

Dans la phrase : « Avec Amina, le soleil de Sénac était revenu »³⁴, l'allusion est faite à Jean Sénac, surnommé l'homme soleil, Poète et journaliste algérien engagé, assassiné en 1973. L'auteur fait aussi allusion à Sénac dans la phrase « Le Sénacle me pèse » ainsi que dans la phrase « Et mon Sénacle devint oracle » L'auteur appelle « Sénacle » la cave dans laquelle il vit car c'était dans cette cave que Jean Sénac vivait.

4.2 Les relations de dérivation

4.2.1 La parodie

Dans les extraits qui suivent, nous avons relevé la pratique de dérivation qui est la parodie

« Ce jour-là, je m'escrimais avec du Kant Critique de la Raison pure :

« Enlevez successivement de votre concept expérimental d'un corps tout ce qu'il contient d'empirique : la couleur, la dureté ou la mollesse, la pesanteur, l'impénétrabbbb...i...l...i...t...é... »³⁵

« ...l'impénétrabilité même, il reste toujours l'espace qu'oc- cupppp...a...i...t c...e...cccccc...o...r...p...s... »³⁶

« ...l'impénétrabilité même, il reste toujours l'espace qu'oc- cupppp...a...i...t.. c...e...cccc..o...r...p...s... (maintenant tout à fait évanoui), et que...et que...vvvous...vvvous nne ppppouvez faire dis...dis...disppppparaître... »³⁷

« De même, si de votre concept empirique d'un objet quelcon- que, corporel ou non, vous retranchez toutes les propriétés que l'expérience vous enseigne, vous ne pouvez cependant lui

³² Benfodil, op.cit, P.157.

³³ Benfodil, op.cit, P.158.

³⁴ Benfodil, op.cit, P.154.

³⁵ Ibid., pp.13.

³⁶ Ibid., pp.14.

³⁷ Ibid., pp.14.

enlever celle qui vous rend fou...non, que dis-je?!... enlever celle qui vous le fait concevoir comme une substance gluante... zut, concentre-toi!...ou comme inhérent à une substance...»³⁸

Face aux provocations de Kheira, Yacine a du mal à ce concentré. La transcription de ces difficultés ainsi que le fait de commenter les extraits de Kant donne une forme parodique aux extraits.

L'objectif de l'emploi de la parodie dans les citations de Kant est de faire rire. Nous rejoignons ici, le régime de travestissement de Genette « Transformation stylistique a fonction dégradante »³⁹, par conséquent son emploi produit un effet d'imitation ludique et de transformation dégradante au niveau stylistique.

³⁸ Ibid., pp.15,16.

³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », Paris, 1982, p.33.

Conclusion

Le repérage de la manifestation des éléments intertextuels que nous venons de faire en nous basant principalement sur L'œuvre de Gérard Genette, *Palimpsestes*, nous a montrés à quel point notre corpus était saturé d'éléments intertextuels.

En premier lieu nous avons analysé les citations que contenait le roman. Nous avons ainsi relevé que l'auteur citait sans cesse et principalement, Cioran pour exprimer son mal existentiel, au point où les citations et la philosophie de ce dernier deviennent une thématique imposante dans le roman. Nous avons ensuite enchaîné avec les allusions que renfermait notre corpus et constaté que celles-ci témoignent de la richesse culturelle de l'œuvre. Pour finir nous nous sommes intéressés à l'esprit comique du roman qui s'est manifesté par l'emploi parodique des citations.

De cette analyse nous pouvons dire que la densité des éléments intertextuels, dont fait preuve notre corpus, témoigne de la richesse culturelle du texte de Mustapha Benfodil et ancre le caractère moderne du roman. Car rappelons-le, le nouveau roman a pour particularité de s'inscrire dans une fiction plus vaste, en mettant en lien ces textes avec d'autres textes.

Conclusion générale

Il est essentiel de préciser, au terme de notre modeste travail, qu'il ne s'agit point d'une étude exhaustive qui porte sur la fragmentation de l'écriture, la mise en abyme et l'intertextualité, en tant que phénomènes dans le roman de Mustapha Benfodil.

Au cours de notre recherche, nous avons essayé de répondre à la problématique de base que nous avons formulé, qui est axée sur une question fondamentale :

Le roman tel que conçu par Mustapha Benfodil, peut-il être considéré comme une écriture fragmentaire et par ce fait une écriture moderne ?

La lecture de l'œuvre de Benfodil nous a mené directement aux notions d'écriture fragmentaire, de mise en abyme et d'intertextualité.

Le travail d'analyse a permis dans le premier chapitre, d'abord de relever une ponctuation et une organisation du texte « fragmentées », qui ont fortement participé au brouillage des pistes du lecteur et par ce fait de compliquer la compréhension et la cohérence du texte. En effet l'analyse de la « Table » du roman nous a donné l'impression que les chapitres ont été collés les uns aux autres, sans aucune continuité. ajoutant à cela, l'usage tourmenté que Benfodil fait de la langue, en pervertissant les signes de ponctuation, en coupant la phrase par des réflexions et des récits , en allongent tantôt, la phrase avec des points de suspension , tantôt en la réduisant à un mot, en associant ces mêmes mots de manière insolite par des tirets et des points, ce qui produisait un effet comique sur la phrase. L'auteur a banni les règles de la langue française pour en faire un usage singulier, à travers de nouvelles normes d'écritures.

Dans la deuxième partie de ce même chapitre, nous avons relevé une consécration du fragmentaire, cela, grâce à l'estompement des barrières entre les genres, notamment avec la présence d'une subjectivité qui s'est manifesté dans l'essai et de l'investigation dans le roman policier. Cette rupture démontre que l'auteur rompt avec la linéarité du roman traditionnel.

Ensuite, nous avons abordé la mise en abyme et l'intertextualité dans *l'Archéologie du chaos (amoureux)*, de Mustapha Benfodil et avons révélé la présence effective d'autres textes dans le roman et l'enchâssement de bribes dans le récit. Cette dernière s'est manifesté par les allusions et citations qui entrecoupaient le récit mais aussi grâce aux

appels explicites que fait aux lecteurs et la présence effective de l'auteur dans le processus d'écriture, ce qui nous a permis de comprendre le mécanisme complexe du roman.

Il semblerait que notre analyse confirme notre hypothèse, car Benfodil fait usage et fait appel à toutes les caractéristiques du roman moderne car l'auteur utilise presque toutes les caractéristiques qui inscrivent un texte dans une esthétique moderne. D'abord par l'emploi de l'intertextualité, dans la quel l'auteur fait appel aux différents types de cette dernière de plus, l'auteur utilise aussi la notion de l'enchâssement, lorsque il assemble un récit, dès lors le lecteur se trouve plongé dans un récit qui en cache un autre, ce qui confirme l'esthétique moderne de notre corpus.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus littéraire étudié

Mustapha Benfodil, *Archéologie du chaos (amoureux)*, Éditions Barzakh, Alger, 2007.

2. Les ouvrages théoriques

Gérard Genette, *Palimpsestes – La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

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

Ginette Michaud, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes* Montréal, Hurtubise HMH, 1989.

Jean Starboniski, « *Peut-on définir l'essai ?* » Jean Starobinski, Paris, Centre Georges Pompidou, « Cahiers pour un temps », 1985.

Régis Messac, *Le "détective novel" et l'influence de la pensée scientifique* Paris, Champion, 1929

Van Dine, S, *Les 20 règles du roman policier. Québec français* 2006

Julia Kristeva, « *le mot, le dialogue, le roman* », *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* Seuil, Paris, 1969

Heyndels, Ralph, *La Pensée fragmentée*, Paris, Pierre Mardaga, 1985.

Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, « La Pléida », 1948.

3. Articles et revus :

Ripoll Ricard, *Ecriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du groupe de recherche sur Les Ecritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Ed. Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

Henri Béhar, « *Le collage et la pagure de la modernité* », in *Cahiers du 20e siècle*, n° 5, 1975.

DALBEN RODRIGUES, Pascal GUIGNARD et *l'âme ancrée dans l'intervalle*, non plus, n° 4, 2013.

Elisa Tonani, « *Traces opaques d'imaginaires de la ponctuation dans la littérature italienne contemporaine* », *Littératures*, 2015 .

Hélène Bauchard, « *La tyrannie de l'imprimé* » déjouée, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2013

Marc Lits, " *Pour une définition de l'essai* ", Les Lettres romanes, vol. XLIV, n° 4, 1990.

Cécil Saint-Laurent, préface à *l'Histoire du roman policier* de Fereydoun Hoveyda, La paralittérature Volume 7, numéro 1, avril 1974.

Van Dine, S, *Les 20 règles du roman policier. Québec français* 2006.

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'Intertextualité*. 1998. No 637, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Besançon

LIMAT-LETELLIER, Nathalie et Marie MIGUET-OLLAGNIER. *L'Intertextualité*, No 637, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté. Besançon, 1998

BELHOCINE Mounya, *La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï: entre homogénéité et hétérogénéité*, Synergies Algérie n° 13, juin-juillet, 2011.

4. Thèse :

Slahdji Dalil, *Subversion des codes génériques dans Lui, Le Livre d'El-Mahdi Acherchour*, Ecole Doctorale Algéro-Française, Option : Sciences des textes littéraires, sous la direction du Pr. Lise Dumasy, Université Abderahmane Mira, Béjaia, Juillet 2008.

5. Dictionnaires et encyclopédies :

Dictionnaires de français Larousse [En ligne] : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

6. Références électroniques :

<http://docplayer.fr/33832618-Pascal-quignard-et-l-ame-ancree-dans-l-intervalle.html>

<http://journals.openedition.org/litteratures/387> ; DOI : 10.4000/litteratures.387

<https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/1974-v7-n1-etudlitt2196/500306ar.pdf>

<https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2006-n141-qf1180056/50235ac.pdf>

<https://gerflint.fr/Base/Algerie13/belhocine.pdf>

Annexes

1. Présentation et résumé du roman:

Lire *Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil n'est pas chose aisée. Ce roman qui s'inscrit dans la littérature de la postmodernité par l'entrelacement du récit et le caractère confus et discordant du tissu narratif. Le lecteur est amené à lire deux fictions en une seule : deux romans dans un seul roman, tels *Les faux Monnayeur* d'André Gide, les deux laissés sans fin laissons ainsi le lecteur dans une sorte de mécompréhension de ses deux récits qui s'achèvent dans l'inachèvement.

Une abracadabrante histoire policière vient s'entremêler à cet ensemble. Ce mélange des textes crée une discontinuité qui fait surgir à son tour un « chaos » dans l'organisation narrative.

La complexité de l'organisation structurelle du texte est due au personnage Marwan K, qui essaye d'écrire le roman *Archéologie du chaos (amoureux)* en une seule journée, dont le héros est Yacine Nabolci, en suivant les exigences de sa muse-fée (IL).

Roman autobiographique de Yacine Nabolci, *Archéologie du chaos (amoureux)*, raconte l'histoire d'un jeune qui habite la Casbah, fils d'un marchand ambulant et d'une mère décédée du chagrin de la mort de sa petite fille que Yacine avait étranglé par jalousie à l'âge de trois ans. Ayant eu une enfance difficile : meurtre, suicide, inceste, dépression, adultère, père alcoolique et violent. Yacine est influencé par Cioran (1911-1995), il en fait son « maître à penser » et affiche dès son jeune âge sa pensée pessimiste, suicidaire et profondément anti sociale. Les influences de Yacine vont fortement contribuer à l'esprit de l'essai que contient notre corpus.

Après l'obtention de son bac il entame des études en mathématiques qu'il abandonne très vite pour s'enfermer dans sa chambre universitaire et se consacre entièrement à la lecture, afin de dépasser son mal existentiel « J'installer mon univers et ne quitterai plus jamais ce trou à rats, passant mes jours et mes nuits à lire, lire, lire, dévorer des livres, de tonnes et des tonnes de livres... ». Ses lectures s'imprègnent dans le texte, ce dernier est surchargé, truffé d'intertextualités et de discours citant.

À l'université il s'entoure d'amis riches ou issus de la « petite bourgeoisie », qu'il s'amuse à décrire avec moquerie « ..., mes premiers amis : un vulgaire ramassis d'ectoplasmes « New Age » se complaisant dans une contestation douillette au nom d'un idéal nietzschéen bas de gamme... ». Beau comme il se décrivait, Yacine use de charme pour multiplier les conquêtes amoureuses jusqu'à ce que son parcours universitaire s'arrête brusquement lorsque ce dernier viole Sonia « Le feu crépitant dans mon être bouillant, j'attirais Sonia dans une salle de toilettes désertée... » P112.

Yacine se retrouve alors à errer dans les rues d'Alger, sans but ou objectif dans sa vie, son vagabondage cesse l'orque il est embauché comme « aide libraire » chez Aïcha « Aïcha ainsi se prénommait la nouvelle patronne ...Étonnante femme qui allait changer radicalement mon destin... ». Yacine recrée un nouveau groupe d'amis et ils se surnomment « les anartistes » (dérivé du mot anarchiste) « Les Anartistes doivent agir par action commando. Il faut un commando culturel... Il faut surprendre l'opinion publique par du spectaculaire » P136. C'est au milieu de ce chaos que Yacine rencontre Nada une algéro-libanaise. L'amour qui les unit est très vite soumis à rude épreuve, l'orque Nada quitte Alger pour s'installer à Beyrouth. Suite au départ précipité de Nada, Yacine décide de lui envoyer une lettre électronique pour la demander en mariage. Nous n'avons pas pu savoir la réponse de Nada car Yacine meurt mystérieusement avant que cette dernière ne puisse lui répondre.

C'est là que le roman policier prend le relais. Et c'est l'inspecteur Kamel qui prend en charge l'affaire « Mon nom est Kamel. Nom de code: Kamel El Afrite. Officier de la police judiciaire chargé des

affaires criminelles» P177. Kamel refuse de croire le rapport légiste qui avait établi une mort naturel provoqué par une crise cardiaque, et privilégie la piste d'un meurtre. Suivant son intuition l'inspecteur va interroger l'entourage de Marwan, en soupçonnant tantôt un ami et tantôt une querelle de famille, mais son investigation ne mène à rien. C'est alors qu'il envisage de faire un lien entre le roman de Marwan et son personnage Yacine. Il décide de faire appel à un spécialiste en écriture littéraire ce dernier fait le même constat que le rapport d'autopsie: mort d'un arrêt cardiaque. Aussi surprenant que cela puisse paraître l'inspecteur conclut que Marwan était mort d'une *«Crise cardiaque littéraire»* p 244 laissons le lecteur dans la même mécompréhension.

En guise de conclusion et dans les dernières pages du roman (P245, 250) on retrouve le *«MANIFESTE DU CHKOUPISME»* une sorte de charte, écrits en fragments, contenant de nombreux ordres et directive, prenons l'exemple de l'un de ses fragments *«Il faut se réapproprier l'Histoire et la mémoire du peuple, détournées par la propagande officielle»* P246. Ces directives étaient la suite que devait avoir le mouvement que Yacine et ses amis avaient créé «Les Anartistes».

Après la lecture *Archéologie du chaos (amoureux)* de Mustapha Benfodil, la sensation d'incompréhension domine l'esprit du lecteur de par la juxtaposition de deux récits et du fait que la fin des deux récits (si on peut appeler cela comme une «fin») laisse le lecteur sur sa faim. Cette écriture de l'inachèvement bouleverse la structure narrative du roman.

La juxtaposition des récits et le caractère «inachevé» du roman ne sont pas les seuls éléments qui déstabilisent le lecteur, la pratique à outrance de l'intertextualité nous pousse à faire des rapprochements et essayer de repérer et deviner les emprunts, imitations, illusions faites par l'auteur tout au long du texte. Comme preuve voici quelque repérage de la collection que comporte *Archéologie du chaos (amoureux)*:

Kant, Critique de la Raison pure. Gao Xingjian, Sartre, Nabokov, La Bible, Le Coran, le poète Adonis, Pandore, Chaos, Nietzsche, Ainsi parlait Zarathoustra, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Platon, Ulysse, Michel Foucault, Claude Bernard, Gaston Bachelard, Cioran, Charles Dickens, Forster, Borges, Sabato, Al-Khawarismi, l'Etre et le Néant, Jean-Paul Sartre, Kérouac, Burroughs, Bukowski, le Festin nu, Schopenhauer, Sur la route, Sénac, Derrida, Artaud, Rimbaud, Kateb Yacine, Nedjma, Hans Werner Richter, Tzara, Picabia, Maldoror, Mephisto, Hegel, Phénoménologie de l'Esprit, Burroughs, Char, Lautréamont, Rainer Maria Rilke, Benfodil, Des hommes dans le soleil, Ghassan Kanafani, Guy Debord, Sacha Guitry, Gavroche, Epicure, Conan Doyle, Matinale de mon peuple, La Rose et l'Ortie, Poésie sur tous les fronts, Camus, Derrida, Genet, Notre dame des Fleurs.

S'ajoutant à l'intertextualité, le mélange des langues ou ce qu'on appelle l'interférence linguistique est très présente dans le roman (kabyle, arabe, français, anglais) et cela dans ces trois rapports d'interférence : le substrat, le superstrat et l'adstrat ainsi que des jeux de mots dans cette exemple on peut voir l'emploi de ces deux derniers éléments «Nage ta mère ou nique ta mère ! *Nietzsche Yemmak!*» (page 116).

La forme du texte est aussi originelle. Dans le roman on trouve un «carnet de bord» qui arrête le récit pour que l'auteur Marwan nous livre les difficultés qu'il a à écrire le roman. Le « carnet de bord » n'est pas le seul élément qui fragmente le texte. On retrouve tout au long du roman des graffitis (pages 160, 137, 136, 119, 19). Une page noire non numérotée, ou est écrit au milieu en blanc « PENSEE NOIR » (page 69), un dessin (une sorte de calligraphie) (p30), des poèmes (p 34, 52, 73, 74, 101, 107, 130, 137, 138, 139), des fragments en langue arabe (p 146) une caricature de Marwan (page 77) , une redondance et répétitions et une ponctuation désorganisée (utilisation exagérée de point d'exclamation, point de suspension, de court silence et d'interjection).

Les jeux sur les noms sont aussi récurrents dans le roman «... Edmond Habés, Jamel Derrida, Arselane Artaud, Omar Rimbaud, Réda Char, K. Mus, Kateb Nassim, Adléne Luis Borges, Jalil Cheikh Fellini, Sid-Ali alias Léo Fêlé (Féru de Ferré et de Amar Ezzahi); Ah! Et V'laïd NabokoV et ses trois V (prononcer Navokov, V'laïd NaVoKoV, avec un fort accent kabyle), le fou de Ferroudja, sa Lolita. A quoi s'ajouter bien sur Nazim Bukowski. Et moi. EMY. Emile Michel Yacine.» P64 .

Il est aussi important de mentionner la façon dont l'auteur a partagé son livre.

Notre corpus, archéologie du chaos (amoureux), comporte neuf (09) chapitres: 1/ METAPHYSIQUE DES SENS. 2/ LE SEX N'EST PAS UNE FATALITE. 3/ DE DROLES DE TYPES. 4/LE COUP D'ETAT AMOUREUX. 5/ L'AMOUR DANS L'AME. 6/ LE SEXE EST UNE FATALITE. 7/ NEITZSHE TA MERE! 8/ A I M A G I N E. 9/ ECRIRE TUE!

Les trois derniers chapitres : 1/LETTRE ELECTRONIQUE RETROUVE SUR LE CORPS DE L'AUTEUR. 2/ NOTES DE L'INSPECTEUR KAMEL 3/DOCUMENT IMPRIME TROUVE SUR LE CADAVRE DE L'AUTEUR. Ne sont pas considérés comme chapitres dans le livre car ils ne sont pas énumérés comme telle dans la «Table» du roman.

Table des matières

Introduction générale.....	2
Chapitre 1 : une écriture fragmentaire.....	5
Introduction	6
1. L'écriture fragmentaire	7
1.1. Le collage.....	7
1.2. Le cut-up.....	8
1.3. La réécriture	9
2. L'écriture fragmentaire dans <i>L'Archéologie du chaos (amoureux)</i> archéologie du chaos (amoureux).....	9
2.1. Une organisation fragmentaire.....	9
2.2. Au plan typographique.....	10
2.2.1. La ponctuation.....	10
2.3. La subjectivité de l'écriture	14
2.3.1. Subversion de la religion.....	14
2.4. Le roman policier.....	16
conclusion	19
Chapitre 2 : la mise en abyme.....	20
Introduction.....	21
1. La mise en abyme.....	22
1.1. Mise en abyme de l'énonciation.....	22
1.2. Figure de l'écrivain.....	23
1.3. Figure du lecteur.....	25
1.4. Mise en abyme prospective.....	26
1.5. Mise en abyme du code.....	27
Conclusion.....	28
Chapitre3 : L'intertextualité.....	29
Introduction.....	30
1. De l'intertextualité à la transtextualité.....	31
1.1. Aux origines de l'intertextualité.....	31
1.2. La transtextualité	31

1.2.1. L'intertextualité.....	32
1.2.2. La paratextualité.....	32
1.2.3. La métatextualité.....	33
1.2.4. L'architextualité.....	33
1.2.5. L'hypertextualité.....	35
2. Les formes d'intertextualité.....	34
2.1. Les relations de coprésence	34
2.1.1. La citation	34
2.1.2. Le plagiat.....	34
2.1.3. L'allusion	34
3. Les formes d'hypertextualité.....	35
3.1. les relations de dérivation	35
3.1.1. La parodie.....	35
3.2.1. Le pastiche.....	35
4. L'intertextualité dans l' <i>Archéologie du chaos (amoureux)</i>	36
4.1. Les relations de coprésence	36
4.1.1. La citation	36
4.1.2. Citations en épigraphe.....	37
4.1.3. Citations dans le corps du texte.....	37
4.1.3.1. L'allusion	38
4.2. Les relations de dérivation.....	39
4.2.1. La parodie	39
Conclusion.....	41
Conclusion générale.....	43
Annexe & bibliographie.....	45