

UNIVERSITÉ ABDERRAHMANE-MIRA DE BEJAIA

FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

Mémoire de Master

Option: Sciences des textes littéraires français et d'expression française

Sujet de recherche :

La mise en abyme dans l'œuvre littéraire

Il était une fois, peut-être pas d'Akli Tadjer

Présenté par :

TOUAZI Yanis

Dirigé par :

Dr. Z. NASRI

Année universitaire : 2014 / 2015

Je tiens à exprimer mes remerciements et ma gratitude à Mme Nasri qui a consacré beaucoup de son temps et de son énergie pour qu'on puisse mener à terme ce travail. Elle m'a guidé, orienté, motivé...mais surtout, elle m'a fait apprécier un peu plus la littérature.

« Ceux qui ne peuvent se rappeler le passé sont condamnés à le répéter »

George Santayana

TABLE DES MATIERES

RESUME DE L'œuvre	5
INTRODUCTION	10
PREMIER CHAPITRE :	
<i>Type de la mise en abyme</i>	16
1- <i>Isotopie du couple mixte</i>	19
2- <i>Isotopie du Fatumí</i>	22
3- <i>Isotopie de la bâtardise</i>	24
DEUXIEME CHAPITRE :	
<i>Les effets d'allongement de la mise en abyme</i>	28
1- <i>Période de l'occupation Ottomane</i>	30
2- <i>Période de la colonisation française</i>	33
3- <i>La période postcoloniale</i>	38
TROISIEME CHAPITRE :	
<i>Les effets de rupture de la mise en abyme</i>	38
1- <i>Le conte</i>	40
2- <i>La légende</i>	43
3- <i>L'histoire</i>	47
4- <i>La chanson</i>	50
CONCLUSION	51
BIBLIOGRAPHIE	53

RESUME DE L'œŃ UVRE

Il était une fois, peut-être fois est une œuvre qui est, tout comme son auteur, peu connue du grand public mais aussi du public spécialisé en littérature. C'est pour cela que nous avons jugé impératif de commencer cette étude par un résumé des histoires contenues dans le roman. Nous avons réparti le résumé en deux parties : le résumé de la première histoire et celui des histoires enchâssées. Cette disposition va être justifiée par la présente étude.

Première histoire :

Mohamed est un père célibataire qui vit seul dans son appartement parisien en l'absence de sa fille partie étudier à Toulon. L'éloignement avec Myriam, son unique fille, rend triste ce papa-poule qui devient nostalgique du temps passé, beaucoup de choses lui rappellent sa fille.

Lorsque Myriam revient à la maison après neuf mois d'absence, elle ramène avec elle son copain Gaston. Elle le présente à son père et lui fait savoir que son ami a coupé les ponts avec ses parents, il n'a plus de travail et ne veut plus repartir à Toulon. Mohamed accepte à contre-cœur d'héberger Gaston. La cohabitation se passa dans une grande indifférence pendant les premiers jours, puis s'améliora après que Mohamed eut aidé Gaston à se faire embaucher dans l'entreprise où il travaille. La relation entre les deux hommes devint avec le temps celle qu'aurait un père avec son fils. Mohamed apprit à Gaston les ficelles du métier d'artificier, se soucia de son bien-être...

Tout se passait bien jusqu'au jour où Myriam annonce à son père qu'elle s'est éprise d'un apprenti imam, Malik. Mohamed n'en dit pas un mot à Gaston, mais ce dernier n'est pas dupe, il a remarqué que sa petite amie est devenue distante vis-à-vis de lui.

Mohamed quant à lui se sent perdu, sa fille lui échappe, endoctrinée par un religieux fanatique. Il essaye de se réfugier dans les contes et légendes qu'il lui racontait lorsqu'elle était petite. Mais la réalité refait surface ; Sa rencontre avec Rachel, une psychanalyste, et deux irakiens avec qui il eut une altercation, lui font

revivre des événements qu'il avait inhibés : l'histoire de la mère de Myriam et le massacre du village de Beni Amar dont il fut témoin.

Encouragé par son amie Rachel, Mohamed décide de dévoiler à Myriam la vraie histoire de sa mère. Il lui raconta les derniers instants de la vie de ses parents. Myriam su alors que sa mère, son père et ses frères et sœurs ont été assassinés durant le massacre de Beni Amar. Elle découvre aussi beaucoup d'autres secrets.

Histoires enchâssées :

Awa est née à Bouzoulem, un petit village de montagne en Kabylie. Après la mort de son père la jeune fille pris les rênes de la maison. Pour subvenir aux besoins de la famille elle confectionna des burnous et des éventails qu'elle vendait aux gens du voyage dans les marchés. Ayant acquis une fière renommée, elle part sur Alger gagner un peu plus d'argent en promettant à sa mère un avenir prospère. Dans la grande ville, ses éventails impressionnèrent les habitants mais aussi le Dey en personne, ce dernier ordonna à ce qu'on lui ramène la faiseuse d'éventails. La requête du régent est entendue, Awa vint au palais et devint la nouvelle maitresse de Hussein Dey, puis sa favorite.

Elle accéda enfin à la vie de faste et de luxe à laquelle elle aspirait, mais cette nouvelle vie ne dura pas longtemps; les français débarquèrent sur Alger, Awa se voit répudiée. Elle retourna dans son village aussi pauvre qu'avant et avec un bébé dans le ventre.

Quelques mois après, elle mit au monde un garçon qu'elle nomma Adam. Pour se nourrir, elle travailla dans une ferme coloniale. Son fils grandit aux côtés d'enfants de colons et de ceux des travailleurs de la ferme.

Devenue grand, Adam veut vivre avec une fille dont il est tombé éperdument amoureux. Mais Madeleine est la fille du patron de la ferme où travaille sa mère ; de plus, son ami intime Simon est aussi amoureux de la jeune fille. Vivant leur amour caché, Madeleine devint enceinte et fût directement envoyé par ses parents en France.

Awa et Adam furent chassés de la ferme. Le jeune garçon devenu homme ne s'est toujours pas remis du départ de sa bienaimée. Il meurt assassiné par Simon durant des échauffourées entre juifs et musulmans et laissa derrière lui une fille qu'il n'a jamais connue.

L'âme-sœur d'Adam reviendra à la ferme après la mort de ses parents. Madeleine ramena avec elle Marion, le fruit de son amour avec Adam. Elle resta à El Kseur et prit les commandes de la ferme puis la céda à Simon. Marion, qui n'avait pas accepté cela, décida de tourner le dos à l'exploitation familiale et d'aller loin. Elle prit ses affaires, sortit de la maison, dressa le pouce pour faire du stop et monta dans le premier carrosse qui s'est arrêté pour elle. La jeune fille fit alors la connaissance d'Aziz, le fils d'un bachaga. Il l'emmena avec lui à Constantine et l'installa dans son luxueux palais. Le jeune arabe très amoureux de Marion perd vite ses illusions, son père lui fit immédiatement part de son refus quant à un probable mariage avec la française. Aziz n'en démord pas et tint tête à son père. Le vieux bachaga, furieux, piégea le carrosse de son fils.

Aziz, tombé dans les gorges du Rhumel, meurt en laissant Marion le ventre plein. La française donna naissance à un garçon prénommé Kamel. Ce dernier, une fois grand, fut convoqué par l'armée française pour participer à la première guerre mondiale. Après quelques mois au front, Kamel laissa tomber les armes ; il fut alors arrêté pour insubordination mais parvint par miracle à échapper du poteau où il allait être exécuté. Devenu amnésique, Kamel est recueilli par une femme qui lui avait offert le gîte à son arrivée à Verdun. Louise récupéra Kamel dans l'asile et le ramena à la maison. Leur fille, Barbara, chantait dans une auberge pour aider sa maman.

Lorsque la seconde guerre mondiale éclata, Barbara devint infirmière. Elle eut le coup de foudre pour un soldat arabe (Chems) avec qui elle eut par la suite un enfant (Charles).

Charles grandit aux côtés de ses parents. Il se haïssait, étant français mais dans un corps d'arabe. En 1960 Charles a 18 ans, il décide de rejoindre l'armée où il se voit affecté à Alger. On l'engagea comme tortionnaire à la Villa Susini. Il fit la

connaissance d'Esméralda, une militante qu'il a essayé de torturer. La jeune fille lui confia qu'elle a une fille qui s'appelle Shéhérazade et qui vit chez sa mère à Beni Amar en Kabylie. Elle espérait les retrouver et offrir à sa mère une main de fatma sertie de rubis. Charles lui raconta sa vie. Ils s'embrassèrent et furent surpris par Graziani, le chef de Charles, qui tortura Esméralda jusqu'à la mort.

Charles récupéra la main de fatma et à l'annonce de l'indépendance de l'Algérie il part à la recherche de la mère d'Esméralda pour lui remettre la main de fatma. Arrivé au village, il trouva une vieille dame vivant avec sa petite fille, Shéhérazade. La mère d'Esméralda, qui n'avait pas d'homme à la maison, le prit à son service. Charles se maria avec Shéhérazade et resta au pays jusqu'au tragique massacre de Beni Amar en Septembre 1988 où les terroristes assassinèrent 120 personnes, parmi eux Charles, Shéhérazade et six de ses enfants, ne restait que la petite dernière, toute bébé qu'elle était : Myriam. Sa grand-mère pria Mohamed de prendre soin de sa petite fille et lui remit la main de fatma sertie de rubis.

Mohamed soudoya quelques fonctionnaires et fit de Myriam sa fille.

INTRODUCTION

Après avoir été massivement employé dans le Nouveau Roman, le procédé de la mise en abyme, auquel nous prêtons ici notre attention devient de plus en plus fréquent dans tous les roman, toute facture confondue.

Concernant la littérature maghrébine d'expression française, nous avons constaté que le recours à cette pratique esthétique s'est accru ces dernières décennies. En effet, la mise en abyme, pour n'en citer que quelques-uns, abonde chez Assia Djebar (*Ombre sultane, Ces voix qui m'assiègent, La disparition de la langue française, La Femme en morceaux*), elle est présente dans certains romans de Kateb Yacine (*Nedjma*), dans ceux de Tahar Ben Jelloun (*L'Enfant de sable*) et dans plusieurs d'autres encore.

Dans *Il était une fois, peut-être pas* d'Akli Tadjer, objet de notre étude, la présence de ce procédé narratif est un fait saillant : sa consistance et sa permanence se sont imposées à nous rendant ainsi abordable son appréhension. A ce propos, au problème de son identification, André Gide écrit : « *J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre* » (GIDE, 1951 : 41)

André Gide fut donc l'un des premiers à avoir fait une réflexion sur ce procédé. Il a le mérite d'avoir posé sur cette catégorie d'enchâssement le regard approprié. Il a ainsi remarqué sa présence non seulement dans la littérature, mais aussi dans les autres domaines artistiques tels que la peinture, le théâtre et la littérature.

D'après Jean Ricardou, Victor Hugo, bien qu'il ne l'ait pas nommé, fut le premier à avoir fait une description de ce procédé. Dans son œuvre critique *Le William Shakespeare* publiée en 1864, la figure de proue du romantisme rapporte ses observations et analyses en ces termes:

« Toutes les pièces de Shakespeare, deux exceptées (...) offrent à l'observation une particularité qui semble avoir échappé jusqu'à ce jour aux commentateurs et aux critiques les plus considérables (...). C'est une double action qui traverse le drame et qui le reflète en petit (...). Ces actions doubles sont purement shakespeariennes (...) Elles sont en outre le signe du XVI^e siècle (...). L'esprit du

XVI^e siècle était aux miroirs ; toute idée de la renaissance est à double compartiment...» (RICARDOU, 1973 : 61)

Hugo n'a pas baptisé ce qu'il qualifiait de « particularité », il a néanmoins attiré l'attention sur ce qui échappait aux commentateurs et aux critiques. Ce détail qui n'est pas sans importance a été négligé et n'a jamais été étudié.

Vingt-neuf ans après les observations de Victor Hugo, André Gide écrit dans son *Journal* sa célèbre explication en donnant comme exemple trois de ses romans :

« J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménines de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans La Chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans La Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second ſ en abyme » (GIDE, 1951: 41)

Gide ouvre sa citation en proposant une première définition basée sur la caractéristique principale de cette technique : la transposition en modèle réduit. Plus loin dans le même papier, il assimilera cette technique romanesque à celle du blason utilisée en héraldique et comparera ce terme « abyme » au « le point central d'un écu lorsque ce point figure lui-même un écu » (DE FORAS, 1883 : 6)

Malgré le travail de A. Gide et les éclaircissements qu'il a apportés, ce terme ne devint populaire que grâce à Claude-Edmonde Magny à qui l'on doit l'expression complète « mise en abyme ». Magny a consacré à cette technique une grande partie du neuvième chapitre, une partie qui porte le titre : « *La mise en abyme* » ou *le chiffre de la*

transcendance (MAGNY, (1950), *Impasses et ambitions du roman : réalisations. In: Histoire du roman français depuis 1918*, éditions du Seuil).

C'est à l'évidence grâce à la notoriété de ce travail que l'expression « mise en abyme » est entrée dans le lexique de la critique littéraire. Et c'est ce qui a sans doute donné envie aux nouveaux romanciers, partisans du renouvellement de l'écriture romanesque, d'exploiter cet aspect, qu'ils estimaient inédit, dans leurs œuvres. Ce procédé est en effet très fréquent dans le Nouveau Roman et le nouveau Nouveau Roman. C'est tout naturellement qu'on le retrouve dans pratiquement toutes les productions romanesques de: Michel Butor, Claude Ollier, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou, mais surtout Robbe-Grillet.

La profusion d'œuvres comportant des récits « abymés » a donc donné de la matière à des réflexions profondes, à des analyses et des tentatives de théorisation. Lucien Dällenbach fût le théoricien qui a le mieux étudié et cerné la mise en abyme puisque c'est lui qui a énuméré ses caractéristiques, celles qui permettent son identification dans un roman (DÄLLENBACH,1972) et c'est lui qui a consigné sa définition dans *Le récit spéculaire* (DÄLLENBACH,1977). Une définition que ses pairs jugent néanmoins imagée.

Pour Jean Ricardou, nouveau romancier et critique littéraire, la mise en abyme est : « *la révolte structurelle d'un fragment du récit contre l'ensemble qui le contient* ». Elle est, selon lui, un « *facteur de contestation* » et se réduit -résultat qu'il déduit après les trois analyses effectuées sur trois de ses romans : *La Chute de la maison Usher*, *Le mythe d'Œdipe* et *Heinrich Von Ofterdingen*- a deux simples fonctions principales : révélatrice et antithétique.

On voit bien que les définitions apportées par les théoriciens sont soit opaques soit laconiques et ne facilitent pas de ce fait le travail de compréhension. On peut comprendre que, malgré toutes les tentatives de théorisation de la mise en abyme, celles-ci restent insuffisantes en comparaison avec le nombre important de romans dont la structure est fondée sur cette technique.

Mieke Bal, dans un travail intitulé *Mise en abyme et iconicité*, a, lui, tenté de réécrire la définition de Dällenbach en substituant aux mots ambigus ou métaphoriques, des termes scientifiques empruntés à la sémiotique. Sa définition nous paraît être un peu plus claire :

« est mis en abyme tout signe ayant pour réfèrent un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il signifie, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois » (MIEKE, Bal, 1978 : 123).

On aura compris, notre étude se portera sur ce processus de création littéraire qui permet d'insérer un récit dans un autre récit tel qu'il se présente et se développe dans *Il était une fois, peut-être pas* d'Akli Tadjer. Cette étude s'effectuera à partir de la théorie élaborée par Lucien Dällenbach dans le *Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*.

Il s'agira donc, d'analyser l'emploi et la manifestation de ce procédé dans le roman d'A. Tadjer, mais aussi, de découvrir le sens caché que véhicule les récits emboîtés dans cette œuvre et l'impact que produit l'effet-miroir sur le plan de la diégèse et celui de la narration.

Quelques mots sur Akli Tadjer nous semblent tout de même nécessaires puisque ni le nom de l'auteur ni son œuvre ne sont encore sous les lumières de la critique littéraire. Très brièvement, nous pouvons dire qu'il est né et a grandi en France, et il est, en raison de sa double origine, porteur d'une culture mixte que l'on retrouve, pour les avoir lus, dans toutes ses œuvres. Le brassage dont il est animé s'illustre en effet implicitement ou explicitement dans tous ses écrits, en témoigne, pour ne citer que ces deux exemples : *Les A.N.I. du Tassili* (1984) et *Le Porteur de cartable* (2002).

Notre choix d'explorer le pays d'Akli Tadjer *Il était une fois peut-être pas*, peut être corrélé au fait que le texte, sauf erreur de notre part, soit un laissé-pour-compte de la critique littéraire. Mais la plume de l'auteur n'y est pas non plus pour rien ; le texte orchestre un bal de micro-récits s'emboîtant les uns dans les autres comme pour former une des plus jolies arborescences.

Composé de onze parties, la trame de *Il était une fois, peut-être pas* se présente sous la forme d'une structure isomorphe qui se rompt et se perpétue à la fois : chaque nouvelle diégèse est en effet en même temps une nouvelle et même histoire. Une et seule, autrement dit, qui se répète à l'infini.

De là nous est venue la question de savoir **quelle vision de la mise en abyme a motivé l'écriture** d'Akli Tadjer ? Pourquoi l'auteur, pour dire les choses simplement, a-t-il eu recours à ces effets spéculaires? Quelle impression a-t-il voulu produire ? Quel est l'impact de cette structure en poupées russes sur la représentation narrative ? Et quel enseignement il convient d'en tirer?

Voici les interrogations auxquelles nous tenterons de répondre au cours de ce travail d'analyse que nous espérons mener à bien et à terme.

En amont de cette recherche, pour expliquer ce jeu de miroir que l'auteur répète à outrance, nous formulons l'hypothèse que la mise en abyme vise à mettre en évidence le caractère éminemment tragique des rapports entre l'Algérie et la France.

Concernant l'organisation de notre plan, il nous semble judicieux de commencer dans un premier temps par identifier le type de ce dispositif de mise en abyme qui sous-tend la narration de *Il était une fois, peut-être pas*.

Le deuxième et le troisième chapitre porteront, eux, sur les différentes fonctions de ce procédé et seront l'occasion de répondre à toutes les interrogations posées plus haut.

PREMIER CHAPITRE :
TYPE DE LA MISE EN ABYME

Ce chapitre tend à identifier le type de mise en abyme qui caractérise le roman d'Alain Tadjer *Il était une fois, peut-être pas*. Mais avant de nous prononcer sur ce point, il nous semble judicieux de revenir sur les différents types qui existent en reprenant les travaux et les avancées apportées par les théoriciens qui ont abordé ce sujet.

Dällenbach, professeur suisse, est celui qui a posé les jalons d'une typologie du récit spéculaire. Il affirme que la modalité réflexive est la caractéristique principale qui permet de distinguer le type du récit. Par réflexion du *sujet*, Dällenbach entend : « un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit » (DÄLLENBACH, 1977: 62). L'énoncé « enchâssé » peut ainsi refléter l'histoire racontée dans le récit qui le contient ; ou bien refléter le climat qui règne dans le premier récit ; ou encore la façon dont l'histoire est racontée, mais il peut aussi refléter les trois en même temps.

Le théoricien ajoute que l'énoncé réflexif doit être *synecdochique*, plus petit que le récit réfléchi. Il ne devrait pas faire oublier le récit qui le contient.

La réflexion caractérise tous les récits *abymés*, cependant elle se fait d'une façon différente suivant la fréquence de la réflexivité, de la réduplication. Ainsi la mise en abyme peut être simple, infinie ou spéculaire, tels sont les types canonisés.

Le premier type est communément appelé : mise en abyme simple. Selon Lucien Dällenbach, on parle de réduplication simple lorsque le *fragment emboîté entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude*. Le récit mis en abyme jouerait ainsi le rôle de miroir du récit qui le contient.

Le deuxième type est la réduplication à l'infini. Dans ce cas, le fragment enchâssé entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport d'analogie et enchâsse lui-même un autre fragment semblable, et ainsi de suite. Le roman comporterait une multitude de récits qui se ressemblent et qui s'inséreraient les uns dans les autres.

Le troisième type est la mise en abyme *aporistique*. Dans ce cas, le fragment spéculaire inclurait, pour user d'un polyptote, l'œuvre qui l'inclut. On retrouve ce type de récit spéculaire dans les romans où l'on met en scène un auteur-narrateur.

Dans *Il était une fois-peut-être pas*, la première histoire, celle qui se déroule à Paris, se miroite dans le récit enchâssé qui vient l'interrompre juste après. Ce dernier est lui-même reflété dans les différents récits mis en abyme qui lui succèdent...et ainsi de suite. Cette particularité est la principale information qui nous renseigne sur le type de mise en abyme dont il est question dans ce roman, et c'est cela qui nous autorise à dire sans risque de nous tromper qu'il s'agit dans ce cas d'une reduplication à l'infini.

Pour mieux saisir en quoi consiste leurs ressemblances, nous avons opté pour une lecture isotopique -fondée sur le repérage d'éléments récurrents- laquelle permettra de saisir avec une grande précision ce qui revient de manière itérative dans ces micro-récits.

Une brève définition de la notion s'impose. Ce terme « isotopie » est défini par Greimas comme étant : « *un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit, telle qu'elle résulte des lectures partielles des énoncés et de la résolution de leurs ambiguïtés qui est guidée par la recherche de la lecture unique* » (GREIMAS, 197 :188).

On peut dire de manière très banale que l'effet miroir qui frappe l'esprit du lecteur est le résultat de ce réseau isotopique qui assure la répétitivité de ce qui revient dans les récits emboîtés. Il serait évidemment intéressant, voire nécessaire, de relever ces éléments de ressemblance pour affirmer que la mise en abyme ici employée est de type duplication à l'infini.

Nous avons à ce propos pu déceler trois isotopies sémantiques lesquelles reviennent, nous le verrons dans ce qui suit, de manière régulière et constante. Il s'agit en l'occurrence de : l'isotopie du couple mixte, l'isotopie du fatum et l'isotopie de la bâtardise.

1- Isotopie du couple mixte

Avant d'aborder l'essentiel de ce point d'analyse, nous aimerions faire remarquer que *Il était une fois peut-être pas*, foisonne de personnages, autant masculins que féminins et de nombreux couples se sont formés au fil des récits ; dont chacun du tandem appartient à une origine, à une culture et à une religion différentes. Notre attention s'est bien entendu portée sur le couple le plus représenté et qui est en résonance avec notre hypothèse de recherche : le couple algérien/français.

Cela dit, pour comprendre l'enjeu de la question qui nous préoccupe dans ce travail, nous estimons utile de préciser que le récit cadre est celui de Myriam, la fille de Mohamed, le narrateur qui, pour lui expliquer sa descendance, prend en charge la narration d'un premier récit encadré, celui de son ancêtre Awa, à partir duquel s'enchaînent tous les autres récits emboîtés.

Citons à présent les six couples franco-algériens que sous-tend l'isotopie nommée ci-dessus. Les voici dans l'ordre de leur apparition :

- Le premier couple franco-algérien est celui d'Adam et Madeleine. Ce jeune couple reflète celui de Myriam / Gaston. Beaucoup de ressemblances aisément vérifiables au contact du texte rapprochent en effet les deux destins.

Adam et Madeleine sont deux jeunes personnes qui s'aiment beaucoup l'un l'autre. Les parents de Madeleine n'auraient jamais accepté que leur fille épouse un « arabe », un algérien, la question ne se posait même pas tant ils sont de deux mondes que tout oppose. Adam et Madeleine n'avaient pas d'autre alternative que celle de s'aimer dans la clandestinité la plus totale jusqu'au jour où la jeune fille devint enceinte. Elle fut ainsi envoyée en France par ses parents qui craignaient le déshonneur qui pourrait s'abattre sur la famille, le narrateur précise que : « *Jean Reiffers décida, la mort dans l'âme, d'éloigner sa fille chez son frère en métropole* » (p. 77).

Cette histoire est donc très ressemblante à celle du couple mixte du premier récit : Myriam et Gaston. Myriam est algérienne, Gaston est français. Les parents du jeune

français n'ont pas accepté l'idée que leur fils puisse avoir une « arabe » comme amie, Mohamed raconte que : « *M. et Mme Leroux avaient très mal pris la romance de leur fils avec ma gazelle. Gaston avait tout balayé pour s'amouracher d'une mauresque et ça ils ne l'avaient pas vu venir* » (p. 22). Et à l'issue d'une grande dispute avec ses parents, il s'est vu contraint de quitter le domicile familial pour s'installer chez le père de sa bien-aimé lequel ne voyait pas non plus d'un bon œil la relation qu'entretenait sa fille avec un français de « souche ».

La ressemblance de l'énoncé est incontestable. Le narrateur a non seulement repris beaucoup de termes et champs lexicaux, mais il a également investi les mêmes motifs et les mêmes thèmes (amour, dispute, déshonneur, coupure des liens familiaux, répudiation, éloignement) sans doute pour donner l'impression d'un passé qui se répète puisque l'histoire d'Adam et de Madeleine s'ancre dans le temps de la colonisation française.

- Le deuxième couple mixte est Marion/Aziz. Marion est la fille de Madeleine, qui est revenue vivre à El Kseur. Après plusieurs disputes avec sa mère, son seul parent, Marion quitte le domicile familial pour aller loin. Et par une rencontre fortuite, elle fit la connaissance d'Aziz. Ils sont tombés amoureux l'un de l'autre, et le jeune algérien emmena la française dans la maison de ses parents, à Constantine. La fille est bien accueillie mais le père d'Aziz ne comprit pas le souhait de son fils d'épouser Marion ; il lui avait déjà réservé une fille arabe « *Il était même entièrement sourd à sa requête. Il était convenu avec le bachaga de Sétif, un collègue aussi véreux que lui, qu'Aziz épouserait sa fille* » (p. 101).

Cette deuxième histoire emboîtée reflète à son tour celle de Myriam et Gaston, mais aussi celle d'Adam et Madeleine. Ces histoires se reflètent incontestablement les unes les autres. Le déroulement des événements et l'espace où ils prennent place n'est certes pas identique, mais les thèmes abordés sont les mêmes, ainsi que certaines péripéties. Comme toutes les précédentes histoires, l'amour de l'« autre » a conduit aux mêmes faits : le rejet de la relation, la dispute avec le père ou la mère, la répudiation ou fuite du domicile familial, l'éloignement et l'accueil de la personne fugueuse dans la maison de l'être aimé.

- Le troisième couple franco-algérien (Kamel/Louise) s'est constitué pendant la guerre (première guerre mondiale) en France. Kamel est venu d'Algérie, Louise est française de Verdun. Ils se sont rencontrés par un pur hasard dans la rue, Louise offrit le gîte à Kamel qui errait tout seul. Les parents ne sont plus là pour empêcher ce couple de s'unir, par contre, la guerre sépara les deux amoureux. Kamel fut obligé de partir remplir la mission qui lui a été confiée, faire la guerre malgré ses idées pacifistes et la fille qu'il a rencontrée. Une fois le couple réunifié, Louise retrouva son amant devenu amnésique, conséquence de cette guerre traumatisante et inhumaine. Louise vécut malgré tout avec Kamel et leur petite fille. Ce que l'on retient de ce couple franco-algérien, qui s'est rencontré par le biais du hasard et dont les deux membres se sont aimés comme les précédents, est l'échec de leur union laquelle n'a pas pu durer encore une fois dans le temps.

-Le quatrième couple Barbara / Chems est le reflet du couple qui l'a précédé. Chems est algérien, il a quitté son pays pour venir à Verdun faire la guerre (seconde guerre mondiale). Il rencontra Barbara alors qu'il était soigné dans une infirmerie et celle-ci, foudroyée d'amour, tomba sous le charme du soldat « *Barbara l'avait aussi repérée, dès son arrivée, ce beau tirailleur mais elle n'osait pas non plus faire le premier pas car il l'intimidait. Pourtant des hommes, elle en avait vu défiler...mais celui-là avec son teint cuivré, ses grands yeux noirs c'était trop* » (p.162) À la fin de la guerre, ils décidèrent de vivre ensemble, ils y parvinrent et eurent un enfant.

Ce couple vécut ensemble et nulle chose ne parvint à les séparer. Cependant Barbara et Chems ont engendré un enfant troublé qui maudissait son côté arabe et ira jusqu'à faire la guerre aux Algériens et souhaiter les soumettre aux ordres de la Métropole « *Il pensait guérir du mépris qu'il avait de lui-même en se vengeant sur d'autres lui-même* » (p. 183).

-Le dernier couple mixte est Charles / Shéhérazade. Charles était venu en Algérie pour faire la guerre, il rencontra la mère de Shéhérazade dans un lieu de torture, cette dernière lui confia un bijou qu'elle voulait qu'il remette à sa fille. Charles a tenu parole. À l'indépendance, il se mit à la recherche de cette fille, il la trouva et lui remit le bijou en forme de main. Comme il *était fou d'amour pour Shéhérazade*, il se maria

avec elle et resta dans le village. Le couple franco-algérien vécut longtemps ensemble jusqu'au jour où ils furent assassinés par des terroristes brandissant leur haine contre toute forme d'hybridité.

Tous les couples que nous venons d'analyser sont présentés comme des poupées russes qu'on assemblerait en partant de la plus petite à la plus grande. Les histoires des couples se ressemblent, chaque récit fragmenté, qui survient, nous fait découvrir une histoire similaire qui dure néanmoins un peu plus longtemps grâce à la longévité donnée au couple suivant. A ce propos, l'histoire d'amour entre Barbara et Chems dura plus longtemps que celle entre Marion et Aziz. Des histoires d'amour qui finissent, notons-le tout de même, toujours dans les larmes.

2- Isotopie du *Fatum*

L'enjeu qui conditionne l'emploi de la mise en abyme dans *Il était une fois, peut-être pas*, lie la notion de répétition au motif de la fatalité. Il y a dans ce texte une structure constante qui mène toujours sur le chemin du tragique.

Le *fatum*, qui signifie à la fois le hasard et le destin, scelle l'histoire d'amour de tous les couples présentés ci-dessus. Aucun n'échappe à l'ordre des événements déterminé par la volonté de la fatalité. Cela apparaît fort clair à travers le tragique qui intervient toujours dans la vie des couples franco-algériens. Leur destin se chemine sur la même voie, celle qui mène depuis la rencontre hasardeuse jusqu'à la rupture et la naissance d'un enfant illégitime.

Awa, la lointaine ancêtre de Myriam, bien qu'elle se soit entichée d'un turc, peut être considérée comme la source de la malédiction qui s'est abattue sur ses descendants. Il est indispensable de citer ce personnage en premier pour comprendre que la destinée de tous ceux qui suivront est fixée par le choix fait par l'auteur de leur lignée. Toute sa descendance est ainsi condamnée à subir les conséquences des « causes premières ».

Mohamed, le narrateur, déroule à sa fille Myriam l'histoire de cette ancêtre quasi mythique pour laquelle elle renonce à Gaston. Après lui avoir raconté l'histoire d'Awa qui

se résume ainsi : jeune fille, née dans la misère, Awa se sentait obligée de partir loin de sa famille pour atteindre les ambitions qu'elle s'était fixée : devenir riche et faire profiter sa mère et ses nombreuses sœurs. Ayant un grand talent pour la confection de éventails, elle décida de partir à Alger vendre le produit de son artisanat. Quelques jours après, par une belle rencontre, elle entra au palais du Dey et devint sa maîtresse. Awa vécut alors dans la richesse, comblée par le régent.

Elle profita de la vie de faste et de luxe et oublia la raison pour laquelle elle était venue dans cette ville. Son bonheur ne fut qu'éphémère, elle fut répudiée par le Dey à la suite de la déclaration de guerre de la France et rentra ainsi dans son village natal engrossée et aussi pauvre qu'avant.

Mais pour mieux la convaincre de ce qui allait lui arriver, Mohamed a élaboré un parallèle entre les deux femmes et a commencé à énumérer toutes les ressemblances pouvant augurer du mauvais sort auquel elle n'échappera pas. A la suite d'une des questions posées par Myriam, Mohamed décrit Awa avec emphase mettant d'abord l'accent sur le physique commun:

« - Comment elle était cette Awa ? Grande ? Petite ? Belle ? Moche ? Est-ce qu'elle ressemblait à ma maman ?

-Le Grand IL m'a certifié que oui. Il m'a même dit qu'elle avait le teint brun comme le tien, et des yeux noirs comme les tiens, des boucles de cheveux noires et soyeuses comme les tiennes» (p. 27).

Les deux personnages ont la même physionomie, les descriptions l'affirment assez bien. A leur proximité physique, Mohamed ajoute une proximité « morale » puisque les deux sont animées par les mêmes caractéristiques. En effet, le personnage d'Awa est le portrait presque parfait de Myriam. La ressemblance est indéniable, on le voit dès la première lecture.

Myriam et Awa appartiennent donc à ce type de personnages qu'on retrouve dans les romans de la seconde moitié du XIXe siècle. Elles partagent l'ambition, le courage et la volonté d'arriver à réaliser leurs rêves. Myriam et Awa aiment partir à l'aventure, l'une est passionnée par l'univers marin, l'autre par l'artisanat. Leurs passions les ont

conduit à partir : loin de son père pour Myriam, de sa mère pour Awa. Toutes les deux retrouvèrent le grand amour avec une personne d'une culture différente de la leur. Sauf que le bonheur d'Awa ne durera pas longtemps et mourra aussi rapidement que dure la vie d'une fleur.

C'est le même dénouement à chaque fois qui se répète dans les histoires de ses ascendants. Cela commence toujours par la rencontre par un coup de hasard de l'âme sœur, de l'homme ou de la femme qui changera leurs vies, puis leur destin prend un autre tournant et vire au cauchemar puisqu'ils se retrouvent vite confrontés à un obstacle infranchissable, celui de ne pas pouvoir épouser l'être aimé. Et la bâtardise dont sont affublés les rejetons des couples franco-algériens nous indique en effet la constance de ce dénouement tragique de cette relation.

3- Isotopie de la bâtardise

Les personnages qui jouent le rôle principal dans les histoires enclavés (Adam, Marion, Kamel, Barbara, Charles) ont une caractéristique commune qui apparaît sans fard dans tout le texte: la bâtardise. Un thème qui souffre, si l'on s'en tient aux dires de Serge Moukagni Moussoudji, chercheur universitaire, d'un manque de notoriété dans la mesure où il est considéré comme le parent pauvre de la critique littéraire. L'abondance de la figure du bâtard dans les romans d'expression française contraste, dit-il, avec le très peu d'études littéraires qui traitent de cette figure.

Pourtant, dans la littérature française et francophone, la figure du bâtard se présente sous de multiples formes. Le bâtard est tantôt héros, tantôt un marginalisé. Les romanciers font appel à ce personnage pour représenter et décrire à travers lui l'époque et l'espace dans lesquels le roman s'inscrit, prenant des traits bien spécifiques en fonction du message qu'ils désirent transmettre, de l'histoire qu'ils veulent raconter. Honoré de Balzac a donné vie à Rastignac pour témoigner d'une période de désillusion, Gide a créé Bernard pour l'expression de la révolte du XIIe siècle et Sony

Labou Tansi a imaginé Martillimi Lopez pour allégoriser ce que l'on appelle « l'état-bâtard ».

Dans le texte d'Akli Tadjer *Il était une fois peut-être pas*, la bâtardise, fruit de la relation franco-algérienne, est un thème essentiel qui est mis en avant dans les récits enchâssés. Les personnages : Adam, Marion, Kamel, Barbara et Charles ont tous cette étiquette déshonorante qui contribue à les définir en tant que tels.

Mais qu'est-ce qu'un bâtard ? Ou qu'est-ce que la bâtardise ?

La bâtardise, d'après le dictionnaire Hachette, est *l'état de celui qui est bâtard*. On désigne communément par le terme « bâtard » : *un enfant conçu en dehors des liens du mariage* (Dictionnaire Encarta). On retrouve beaucoup d'autres définitions plus ou moins étendues. Outre l'illégitimité, l'absence du père est l'autre trait distinctif de l'enfant qu'on qualifie par ce mot. On explique aussi que l'expression « enfant bâtard » a une connotation péjorative.

Un bâtard peut désigner l'état d'un animal né de parents de races différentes. En botanique, on qualifie les plantes hybrides par l'adjectif « bâtarde ».

Dans ce roman d'Akli Tadjer, les personnages : Adam, Marion, Kamel, Barbara, Charles sont donc des enfants « bâtards ». Le narrateur a explicitement qualifié Adam par ce terme « ...et c'est ainsi que le fils bâtard d'Hussein Dey, le dernier régent d'Alger, fit ses adieux à la France coloniale » (p. 95). Pour ce qui est des quatre autres personnages, leurs histoires corroborent parfaitement avec les définitions données à ce mot dans les dictionnaires.

Adam, pour le citer en premier, est l'enfant illégitime d'Hussein Dey et de sa maîtresse Awa. Cette dernière éleva seule son enfant, et Adam ne connut son père qu'à travers les contes que lui racontait sa mère « *í Awa et son fils vivaient à la ferme í l'endormait en lui racontant les fastes de la vie d'avant, lorsqu'elle vivait dans les palais dorés D'Alger auprès de son amant Hussein Dey* » (p. 74).

Marion est le fruit d'une histoire d'amour cachée entre Adam et Madeleine. Elle naît elle aussi dans l'illégitimité en France. Elle vécut loin de son père qu'elle ne connaîtra jamais, puisqu'il fût assassiné bien avant qu'elle ne vienne en Algérie.

Kamel, naît lui aussi après l'assassinat de son père, est le fils de Marion et d'Aziz. Le couple que le refus catégorique du père d'Aziz : « *J'ai donné ma parole d'honneur, tu épouseras la fille de mon collègue* » (p. 101) a condamné à vivre dans l'illégitimité a laissé pour ayant droit un être démuné par sa condition de bâtard.

Barbara, de son côté, est la fille illégitime de Kamel et Louise. Elle est née pendant la grande guerre après une très brève histoire d'amour entre ses parents. Son père, elle ne le connut qu'une fois grande, et c'est un père amnésique qu'elle découvre « *Tu es mon papa, arabe à moi. Je t'aime même si ta mémoire n'a jamais voulu de moi* » (p. 160).

Charles est le dernier bâtard. Il naît comme sa mère, d'une histoire d'amour pendant une guerre, la seconde guerre mondiale. Charles, contrairement aux autres personnages, grandit aux côtés de ses parents (non-mariés): Barbara et Chems.

Ces six personnages sont tous nés dans l'illégitimité, fruits d'amours fusionnels entre des couples qui se voient pour la plupart séparés bien avant la naissance de leur enfant bâtard. La naissance hors mariage n'est pas la seule caractéristique commune à ses personnages, l'auteur leur a donné beaucoup d'autres traits spécifiques qui font que le bâtard du roman est unique. Il n'est pas une catégorie sociale mais un personnage avec des aspects bien particuliers. Et pour bien dépeindre cette figure, nous allons faire ressortir l'image que l'auteur veut donner du bâtard franco-algérien. Autrement dit, Comment envisage-t-il ce personnage ?

Le romancier a choisi de donner un seul et même dénouement aux relations amoureuses entre les couples mixtes franco-algériens, l'enfantement d'un bâtard. Ces personnages, hommes ou femmes, sont nés : soit en Algérie, soit en France, certains ont un nom arabe d'autres français. Mais ces quelques différences sont anodines et ne changent rien au destin de la relation franco-algérienne : le sort qui lui est réservé semble bien celui que nous avons dit, c'est-à-dire l'échec.

Ainsi, nous pouvons dire que l'auteur a élaboré un profil de bâtard en résonance avec l'intention qui l'anime. Ce personnage est un rebelle, un ambitieux qui n'hésite pas à braver l'interdit social qui veut que les algériens et les français vivent séparément.

Nous pouvons cependant nous interroger sur le profil du bâtard qu'Akli Tadjer met ici en scène. En effet, l'auteur a donné du bâtard l'image du personnage plein de espoir et d'optimisme qui n'hésite pas à agir. Ils sont tous courageux, bien déterminés à arriver à leurs fins, à réaliser leurs rêves. Ces écorchés de la vie ne désespèrent jamais et partent loin de chez eux : « *Après un énième accrochage avec Madeleine, elle claqua la porte. Pour aller où ? Elle n'en savait rien* » (p. 98) pour se reconstruire ailleurs. Des personnages très déterminés, prêt à tout laisser tomber pour vivre une nouvelle vie. De ces descriptions transparaît aussi une nature guerrière, quasi suicidaire.

On peut dire sans crainte de se tromper que l'image donnée par le romancier à ce type de personnage est très positive. Serait-ce un désir de sa part de réparer ce que les préjugés sont tentés à séparer ? Serait-ce une façon de conjurer le fatum du couple franco-algérien ? Nous sommes tentés de répondre par l'affirmative, car tout dans le texte semble le murmurer.

DEUXIEME CHAPITRE :
LES EFFETS D'ALLONGEMENT DE LA MISE
EN ABYME

L'intérêt sur lequel se fonde ce point d'analyse est de montrer l'impact du jeu spéculaire sur la structure diégético-narrative de *Il était une fois, peut-être pas*.

Sa dynamique nous la connaissons maintenant : les niveaux enchâssés qui sont eux-mêmes des niveaux enchâssants abritent tous en leur sein la même diégèse. C'est la même histoire qui se répète depuis le début du texte. En outre, l'imbrication de ces unités assemblées les unes dans les autres se poursuit progressivement sur le plan chronologique. En effet, les micro-récits qui se succèdent à la queue leu-leu ne se déroulent pas indépendamment les uns des autres puisque chacun s'inscrit dans la continuité du précédent.

Nous savons fort bien que l'énonciation et les modes de narration que les uns et les autres choisissent pour raconter une fiction est un acte signifiant. Et le choix d'Akli Tadjer d'adopter cette organisation doit forcément avoir une explication. C'est ce sens implicite que nous aimerions pouvoir mettre ici en avant, car il s'agirait pour nous d'une volonté de sa part de créer un effet d'allongement en tentant de tirer la trame narrative vers l'avant. Mais là encore il faudrait parvenir à donner une explication car quel intérêt à vouloir réaliser ce rythme formel ? C'est ce que nous essaierons de faire ressortir dans les lignes qui suivent.

Dans ce roman, la narration des événements suit donc l'ordre de la succession du temps. D'ailleurs, l'organisation chronologique est facilement perceptible puisque les histoires racontées sont réparties, si l'on souhaite simplifier les choses, en trois grandes périodes couvrant ainsi un espace temporel large de cent-soixante-deux ans.

Les indications temporelles permettant de situer précisément le moment où le micro-récit prend place dans l'histoire rendant ce découpage, qui s'étale sur vingt-quatre chapitres, assez plausible.

Il était une fois peut-être pas déroule donc sa trame depuis le début du XIXe siècle «*Nous étions le 11 Août 1826. Le soleil était à son zénith, moins cinq minutes* » (p.30) jusqu'au 22 septembre 1988, une date qui coïncide avec le *massacre de Beni Amar* perpétré en Algérie.

Les unités spéculaires se succèdent donc tout au long de cet axe temporel, les unes plus étendues que d'autres en raison des effets du rythme adopté dans chacune. En termes plus clairs, le déroulement des séquences varie en fonction de certains phénomènes de sens : qu'elle soit traversée d'une ellipse, d'un sommaire, d'une scène ou d'une pause, cela n'est guère anodin dans la mesure où ces éléments rythmiques sont considérés comme porteur de signification. Cette pratique d'écriture qui alterne, nous le verrons ci-dessous, coups d'accélération et coups de frein sont en effet révélateur de l'intention de l'auteur. Ils seraient, sans y insister encore, des signes en faveur de la relation franco-algérienne qui peine toujours à se rétablir.

Trois périodes composent donc le récit de *Il était une fois, peut-être pas* ; celle de l'occupation Ottomane, celle de la colonisation française et la période postcoloniale. Le narrateur leur a consacré en ordre : huit, cinquante-huit et sept pages.

1- Période de l'occupation Ottomane :

-La première période situe exactement le récit à la fin de l'occupation Ottomane. Dans l'histoire de l'Algérie, on désigne communément par « période ottomane » la période allant de 1515 à 1830 durant laquelle le pays était sous l'occupation de l'Empire ottoman. Les *beys, pachas, aghas* et autres *deys* dirigèrent successivement le pays et formèrent la Régence d'Alger.

Le décor est planté dès les premières lignes de l'œuvre. Nous sommes au temps d'Hussein Dey, régent ottoman qui gouverna l'Algérie de 1818 à 1830. C'est dans ce cadre diégétique qu'apparaît le personnage d'Awa dont le destin a été de croiser celui du Dey : « C'est à partir de ce moment-là que le destin de l'Algérie bascula dans le chaos pour de longues années. Nous étions le 11 août 1826. Le soleil était à son zénith, moins cinq minutes. C'est-à-dire onze heures cinquante-cinq » (p. 30) et sera même d'après les propos du narrateur la préférée du Sultan : « Maintenant, écoute-moi bien. Awa était la favorite d'Hussein Dey. Sa maîtresse pour parler avec des mots d'aujourd'hui » (p. 26).

D'ailleurs son identification à la première femme créée ne laisse aucun doute sur le rôle qu'elle a joué et dans la vie du Dey et dans l'histoire franco-algérienne puisqu'elle est une figure à la fois biblique et coranique : « Eh bien, cette arrière-grand-mère

s'appelait Awa. Ève en français. Ève comme la première femme que Dieu a créée sur terre. Ton ancêtre Awa a vécu au temps d'Hussein, le Dey d'Alger » (p. 26) C'est elle aussi qui a ouvert la lignée de Myriam, la fille du narrateur.

On peut ainsi situer l'histoire d'Awa dans une période de douze années qui coïncide avec la présence du Dey en Algérie. Cette indication n'est pas très précise mais elle nous permet néanmoins de situer cette histoire par rapport à celle qui la précédait. Car il est important de noter que le récit qui met en scène cet ancêtre intervient après celui de Myriam et son père. Autrement dit, cette séquence narrative s'introduit dans la trame de *Il était une fois peut-être pas* par une analepse : pour faire comprendre à sa fille les conséquences néfastes qu'allait engendrer son union avec Gaston, Mohamed, le narrateur, replonge dans ce passé lointain et arrache à l'abîme du temps l'image de cette femme engouffrée, après avoir connu l'ascension, dans les méandres de la misère.

Installé dans cette période ottomane, le récit reprend sa marche dans le sens chronologique des événements partant de 1826 (Awa avait seize ans) jusqu'à 1830. Le narrateur évoque que ce qu'il considère comme arguments susceptibles de dissuader Myriam. La narration est donc ici marquée par des ellipses et des sommaires comme s'il voulait, en donnant ces coups d'accélération, faire sortir le récit de l'engrenage du temps. On peut comprendre qu'il tente par cette façon de faire de mettre fin le plus rapidement possible à l'effet de la malédiction.

Originaire, dit-il, d'un village kabyle : « *D'abord, il faut savoir qu'Awa est née à Bouzoulem, un village d'Algérie en petite Kabylie* » (p. 26), Awa est donc partie du domicile familial pour Alger et a croisé sur son chemin un homme influent à la cour du Dey qui lui a permis d'entrer au palais et de devenir la favorite du maître des lieux.

Ce premier sommaire qui s'étale sur trois pages offre au récit un rythme de narration, pour le moins qu'on puisse dire, assez rapide.

Cette cadence quasi frénétique est cependant arrêtée de temps à autre par l'intrusion de dialogues quelquefois assez longs qui prennent souvent naissance dans la bouche de Myriam. Voici un exemple parmi tant d'autres :

« -Comment elle était cette Awa ? Grande ? Petite ? Belle ? Moche ? Est-ce qu'elle ressemblait à ma maman ?

-Le Grand IL m'a certifié... » (p. 27)

Cette lenteur, cela dit, exacerbe le narrateur qui exhorte incessamment sa fille à le laisser poursuivre son anecdote : « *...Maintenant, laisse-moi terminer ensuite on parlera de ta mère...* » (p. 28).

Mohamed continue la narration de l'histoire jusqu'à ce que sa fille, ayant sommeil, dorme. Il nous donne alors rendez-vous quelques pages plus tard pour la suite. Ce nouveau récit qui s'inscrit dans la continuité de celui que vient de commencer le narrateur raconte toujours dans une forme de linéarité l'histoire d'Awa. Celle-ci prenant goût à la vie de luxe dans le palais « *í Awa était maintenant l'unique favorite de Hussein Dey, qu'elle appelait dans l'intimité mon Dey-Dey. Il ne pouvait rien faire sans son consentement* » (p.36).

Ainsi, en à peine une page, on découvre ce qui s'est produit pendant l'été de l'année 1826, mais seulement les faits qui ont eu une répercussion sur la suite des événements. Citons brièvement, la mauvaise gestion économique de la régence et la lettre de Hussein Dey adressée à Charles X, lettre qui sera le commencement des dégradations des relations entre la France et Alger.

Quelques lignes plus loin, après quelques épisodes elliptiques, le narrateur raconte l'incident de l'éventail : « *Hussein Dey bondit de son divan, prit des mains d'Awa son éventail et souffleta trois fois le consul* » (p. 37) qui s'est déroulé exactement un 27 avril 1927. Une date fatidique qui a permis l'ouverture d'un nouveau chapitre dans l'histoire d'Algérie, celui de la colonisation française.

Le narrateur raconte qu'Awa avait détourné le Dey de ses occupations habituelles : « *Un jour Bakri fit remarquer à Hussein Dey que depuis qu'il s'était amouraché de la faiseuse d'éventails, le pays était fort mal géré* » (p. 36) et, l'ironie du sort, c'est avec l'un des éventails confectionné par la jeune concubine qu'il provoqua la venue des français.

2- Période de la colonisation française :

La deuxième période historique qui constitue l'environnement dans lequel se sont développés la majeure partie des histoires mise en abyme est celle de la colonisation française et tous les épisodes qui ont marqué l'Algérie et la France durant cette période. On trouve une profusion d'histoires, quatre en tout, qui racontent toujours le même contenu que celui que nous avons souligné depuis le début. La différence s'exprime néanmoins dans la façon dont la narration des épisodes se déroule.

Ce qui nous semble important à indiquer de prime à bord, c'est sans doute la plage spatiale réservée à cette période qui, contrairement à la période ottomane, celle-ci bénéficie d'un espace beaucoup plus large. Ce grand intérêt, dirions-nous, serait l'expression d'une volonté, encore une, de transmettre un message bien précis. Les quatre segments narratifs qui ponctuent cette période se répartissent comme suit : 1830- 1870, 1877-1898, 1914-1960 et 1960-1988.

Nul n'ignore combien de temps la France est restée en Algérie, plus de cent-trente années. Entre le débarquement des troupes du roi Charles X et la proclamation de l'indépendance de l'Algérie beaucoup de choses se sont passées de part et d'autre de la méditerranée. L'Algérie est passée par des épisodes divers et variés, des dates ont marqué son histoire, et par conséquent celle de la France. La relation entre les deux pays, entre les deux peuples, a connu des hauts et des bas, des déchirements et de la fraternité, de la ségrégation et de la solidarité...

Les sommaires auxquels recourt le narrateur ne couvrent donc que des séquences de courte durée passant sous silence des détails qu'il n'a visiblement pas souhaités raconter à Myriam.

Mohamed, le narrateur, introduit cette période coloniale par le personnage Awa qu'on a vu précédemment. On apprend qu'après le débarquement des colons, elle est revenue dans son village natal aussi pauvre qu'avant « *í Awa fut répudiée et se résigna à retrouver les siens* » (p. 73) et donna naissance à un garçon prénommé Adam « *...signifie le premier homme sur terre* » (p. 74) C'est ce personnage qui permet à cette période coloniale ainsi qu'aux couples franco-algériens de prendre place dans le roman à commencer par son histoire avec Madeleine.

De la première histoire, située entre 1830-1870, le narrateur raconte brièvement en six pages de récit l'essentiel de ce qui s'est passé à ce moment-là à El-Kseur où Awa est originaire. C'est dans ce village également que son fils Adam a rencontré, aimé et engrossé Madeleine que le narrateur décrit ici et là comme pour marquer des pauses. « *Elle avait les yeux bleus comme une mer d'été, les cheveux blonds comme des épis de blé et sa peau était blanche comme* » (p. 75), ce passage descriptif à l'instar de beaucoup d'autres freinent le rythme du récit attirant l'attention sur l'aspect positif de ce qu'elle était la relation entre Algériens et Français. C'est sans doute ce sur quoi l'auteur souhaite attirer notre attention.

Malheureusement, semble-t-il ajouter: « *í les années dégringolèrentí quelques temps plus tardí et les années filèrentí* » (p : 75, 76, 77), car en effet le système de classes en ces temps-là dictait les relations humaines et sociales et interdisait aux Français et Algériens de se fréquenter sous peine d'être mal considéré « *Jean Reiffers qui savait l'ordre des choses avait pour habitude de dire : « les Européens ensemble, les indigènes entre eux et nos bourricots seront bien gardés* » (p. 75).

C'est ce qui arriva à ce couple puisque Adam sera assassiné après des échauffourées laissant derrière lui une fille nommée, Marion.

La deuxième histoire est enchâssée dans le douzième chapitre. C'est celle d'Aziz et Marion, fille d'Adam. Elle se déroule entre 1877 et 1898 à Constantine, dans une toute autre atmosphère en comparaison avec celle qui caractérisait El Kseur de 1830 à 1870. Constantine est une grande ville où français, juifs et arabes cohabitent pacifiquement « *í à Constantine juifs, arabes et autres basanés de races indéterminées vivaient dans une splendide harmonie* » (p. 100). Cette caractéristique, on la perçoit aussi à travers les descriptions du narrateur « *Ils traversèrent le quartier européen avec ses immeubles en constructioní le quartier judéo-arabe avec ses bazars...* » (p. 100). Cette ville est un lieu où l'on découvre une famille algérienne qui a du pouvoir et de la notoriété malgré le fait que le pays est gouverné par les français. D'ailleurs Aziz, l'arabe, vit plus aisément que Marion.

C'est dans cette ville, considérée comme le symbole de la cohabitation entre français et algériens que l'auteur a décidé de donner vie à l'histoire d'amour entre Marion et Aziz.

Tout comme le récit d'Adam et Madeleine, le narrateur omniscient sait tout mais ne résume que ce qu'il considère comme important.

L'espace de cette histoire est aussi rythmé de phénomènes de sens tels que les sommaires et les pauses illustrant parfaitement bien l'implicite de cette technique d'écriture qui oscille le récit entre allongement et retour en arrière, entre accélération et ralentissement.

Mohamed rapporte donc l'essentiel de ce qui s'est passé au palais d'Aziz. On apprend que Marion, la française, est bien accueillie par son hôte, le père de l'homme qu'elle aime « *Bienvenue, loukoumisa le bachaga Saïd. Ce palais sera le tien tant qu'il te plaira* » (p. 101). Mais, la jeune fille ne peut pas se marier avec Aziz. Les deux amoureux se voient confronter à un grand obstacle culturel, à une coutume : le mariage arrangé. Le père d'Aziz a déjà trouvé une femme à son fils. Voulant se marier malgré cela, Aziz se voit assassiné par son père dans un lieu célèbre de la ville, les gorges du Rhumel « *Aziz perdit le contrôle de son carrosse et piqua dans les gorges...La barre de direction avait été sciée* » (p. 103) La culture et les traditions refont surface une fois de plus pour séparer un couple mixte qui était voué à un avenir radieux dans un lieu où il n'y avait aucune tension ethnique.

Dans la troisième histoire, on voit le narrateur raconter aux poupées de sa fille une nouvelle histoire qui suit le sillage de la précédente. Ce récit débute à Constantine en 1914. On découvre un nouveau personnage, Kamel, le fils de Marion et Aziz. En cette année du déclenchement de la première guerre mondiale, le personnage principal a seize ans. Ici encore, la narration est interrompue juste après l'évocation de l'âge de Kamel, et ce sont les poupées qui interpellent le raconteur en ces termes : « - *Tu triches, Mohamed. Tu nous parachutes dans la vie de Kamel quand il a seize ans* » (p. 115) Et Mohamed de répliquer : « *Dans mes contes et légendes la vie reprenait à l'âge qu'il me plaisait* » (p. 115) ce qui confirme la discontinuité de la ligne du récit malgré sa volonté de le tirer vers l'avant.

Quelques lignes donc et la narration reprend son cours pour nous rapporter l'ambiance particulière qui régnait à l'époque du couple Kamel-Louise.

Le narrateur nous apprend en effet ce qui s'est passé en Algérie, mais aussi en France. En Algérie, dit-il : « Une loi promulguée à cet effet rendait la conscription obligatoire dès l'âge de seize ans » (p. 116) On découvre les avis de la population sur la guerre et sur cette loi « *Qu'ils se tuent entre eux ces Européens et qu'ils nous fichent la paix ! s'indignait l'un. La France est notre nouvelle patrie. Nous devons faire le sacrifice de nos vies pour elle, s'excitait un autre* » (P. 116). Kamel quant à lui est décrit comme un pacifiste.

Pour ce qui est de la France, le narrateur nous raconte ce qui se passe là-bas à travers ce qu'on lisait dans les journaux. On parle de cagnas, de tranchées, de cadavres, de boches, de Georges Clemenceau

Le contexte de guerre, ayant été dépeint, on se rend vite compte qu'il aura une répercussion sur la vie du personnage principal. Son paisible quotidien d'adolescent fortuné vient être perturbé lorsqu'on lui envoie une lettre recommandée où l'armée lui demandait de rejoindre « *le régiment d'infanterie coloniale de Constantine pour y être enrôlé* » (p. 117).

Kamel est enrôlé de force par l'armée française et la suite de cette histoire tragique ne sera mentionnée qu'au seizième chapitre, une façon sans doute de retarder le plus longtemps possible l'échec qui se profile déjà à l'horizon.

Kamel est donc arrivé dans un autre pays, en France, à Verdun plus exactement. Cette ville est un lieu hautement symbolique où s'est déroulée l'une des plus longues et dévastatrices batailles de la grande guerre. Le narrateur décrit avec une focalisation zéro l'inhumanité de cette bataille à laquelle les soldats nord-africains ont participé. Ayant perdu Kamel, le narrateur se transforme en personnage et part chercher le soldat algérien disparu au milieu du chaos. Ce narrateur intradiégétique retrouve enfin Kamel ligoté à un poteau d'exécution. Mais ce dernier parvint à échapper du poteau « *Le champ de tir n'était plus qu'un champ de ruines. Pas un seul soldat n'avait échappé au pilonnage, sauf Kamel. Son poteau d'exécution était brisé en deux et il avait disparu* » (p. 136)

On reprend le cours de l'histoire de ce personnage, comparée implicitement à Jésus, dans le récit imbriqué du dix-huitième chapitre. Cependant, le narrateur n'est plus Mohamed, car celui qui prend les rênes de la narration s'appelle le Grand IL. Il nous informe que Kamel a perdu la mémoire et fut recueillie par une française qui se disait

être la mère d'une enfant qu'ils avaient conçus ensemble. Ainsi, après avoir été maltraité par l'armée française qui allait le tuer, il se voit hébergé, bien accueilli, et soigné par une française, Louise.

La dernière histoire qui se déroule à la fin de la période de la colonisation française commence en France pendant la seconde guerre mondiale. Tout comme la précédente histoire, on découvre Verdun sous des jours noirs, des jours de guerre. Le narrateur initial de ces histoires reprend la narration et nous raconte, en seulement quatre pages, une histoire d'amour entre un soldat algérien et une infirmière française qui l'a soigné. Le couple franco-algérien est de nouveau réuni pour mener un même et seul combat, vivre ensemble dans la durée. Chems (Algérien), après la fin de la guerre, vivra avec Barbara (Française) avec qui il eut un fils : Charles.

Mais ce fils est décrit par le narrateur comme étant égaré en raison de son identité arabe à laquelle il refusait de s'identifier. L'union du couple franco-algérien n'a pas engendré ce qu'on attendait « À seize ans, il avait un tel rejet de sa personne qu'il prit sa carte à la ligue d'extrême-droite locale » (p. 182). La haine qu'il éprouve à l'égard de lui-même le pousse à aller en Algérie faire la guerre à ses semblables.

Ici, le cadre spatio-temporel s'ancre à Alger dans un lieu tristement célèbre, la villa Susini. On est en 1960 et le jeune garçon, après avoir torturé une jeune femme prénommée Djamila, eut un déclic qui le fit réconcilier avec ses origines, il pleure après avoir « réalisé qu'on avait fait de lui un chien de guerre sans foi ni loi » (p. 188). Il devient alors apaisé, mais continua à faire la guerre. Après l'épisode d'Alger, le narrateur nous emmène en Kabylie où Charles combat dans les montagnes les algériens. Le jour de l'indépendance de l'Algérie, le narrateur avec une focalisation interne, nous convie à suivre Charles qui ramena un bijou que lui avait confié Djamila à la fille de cette militante de la cause algérienne tuée sous la torture. Une manière probablement de dire qu'il s'est réconcilié avec lui-même et avec sa partie algérienne.

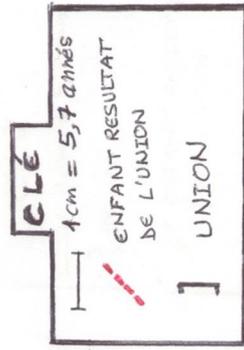
3- La période postcoloniale :

La troisième et dernière période historique nous situe dans le cadre de l'Algérie postcoloniale. De faible étendue, celle-ci n'occupe que sept pages du roman, pages insérés dans le vingt-quatrième chapitre.

De retour à Paris, après son séjour à Toulon, Myriam est invitée par son père qui lui raconte les événements auxquels il a assistés et desquels il est témoin. Il dit avoir rencontré Charles : « *Charles était fou d'amour pour Shéhérazade. Et puis, un printemps, la vieille décida de la marier à l'Étranger. Ils eurent sept enfants dont la dernière était une fille* » (p. 225) et a appris de lui les raisons l'ayant emmenées à s'installer dans le village qui l'a accueilli et dans lequel il mourra ainsi que sa femme Shéhérazade et leur six enfants.

En effet, en peu de pages, Mohamed nous apprend que tout le village a été décimé par un groupe terroriste laissant la vie sauve à un nourrisson qui n'est autre que Myriam. Sa fille adoptive.

FRISE CHRONOLOGIQUE



**TROISIEME CHAPITRE:
LES EFFETS DE RUPTURE DE LA MISE EN
ABYME**

Après avoir analysé les effets de la mise en abyme, qui est une technique de narration fondée sur le procédé de l'inclusion, nous avons remarqué que ces récits dans le récit dont l'impact apparaît clairement au niveau diégético-narratif, agit également au niveau de la composante générique de *Il était une fois peut-être pas*. L'hybridité générique paraît en effet intimement liée au procédé de la mise en abyme. Il est de ce point de vue assez significatif de constater la diversité des formes que revêtent les unités spéculaires relevées plus haut.

Comprenons, le genre auquel appartient ce texte est loin d'être monolithique. Si l'on s'en tient au titre affiché sur la première de couverture, le texte d'Akli Tadjer se placerait incontestablement, dirions-nous, sous le signe du conte. Or l'espace du texte abrite en son sein des récits de facture différente lesquels sont greffés sur la toile de manière évidemment à rendre compte des effets de la mise en abyme. Serait-ce utile de s'interroger sur le rapport qu'entretient cette pluralité de genres avec le récit spéculaire ?

Cet acte esthétique que est celui d'Akli Tadjer comporte incontestablement un intérêt sémantique : le retour du même donné diégétique qui se présente tantôt sous l'aspect du conte, tantôt sous l'aspect de la légende, ou encore celui de l'histoire, pour n'en citer que quelques-unes, brise le récit de *Il était une fois peut-être pas* à plusieurs endroits le condamnant à un éternel recommencement.

On l'aura compris, ce sont les effets de rupture engendrés par le passage d'un code générique à l'autre que nous essaierons d'examiner dans ce qui suit.

Par où commencer ? Une question qui peut paraître banale mais nécessaire, de notre point de vue, dans la mesure où elle nous oblige à revenir à la première de couverture et à commenter la mention « roman » qui trône en haut de cette page. D'ailleurs, nous nous sommes gardés depuis le début de notre travail de désigner ce texte de roman pour la même raison que nous citons ici. Si l'on se réfère en effet aux propos du narrateur lequel affirme clairement et sans aucune ambiguïté la catégorie à laquelle s'apparente son histoire : « *Il m'en voulait parce que Cruella avait veillé toute la nuit pour que je lui raconte la suite de mes contes et légendes : chapitre Barbara et Chems* » (p. 177),

il serait difficile de donner crédit à l'étiquette placée dans le péri-texte. Seulement qu'est-ce qu'un roman ? Dans le Dictionnaire Encarta (2009), on y lit : « *récit d'aventures imaginaires* » Dans ce cas *Il était une fois peut-être pas* l'est. Surtout que depuis Bakhtine, on sait que le roman est de tous les genres le seul à pouvoir, en raison de son élasticité, accueillir en son sein plusieurs autres formes « *assonantes ou dissonantes* ».

Par ailleurs, dans le continu du roman, trois à quatre genres s'illustrent de manière assez claire : le conte, plus timidement la légende, l'histoire et ce que l'on appelle la ritournelle.

Au regard de toutes ces catégories qui cohabitent dans l'espace de la toile, nous pouvons dire que le roman d'Akli Tadjer obéit à l'esthétique du discontinu.

Le premier genre à regarder de près est donc celui du conte. Le titre du volume, qui nous introduit dans l'univers du conte, nous contraint à classer ce texte dans le modèle correspondant. Notons que ce roman débute avec une histoire qu'on ne placerait pas dans l'univers du conte. Les contes n'apparaissent qu'après le troisième chapitre, au moment où la première histoire (qui sert de récit cadre) s'estompe petit à petit jusqu'à disparaître totalement pour laisser place à ce qui est ici nommé : « *í j'ai proposé que l'on s'exile dans mes contes et légendes parce que j'avais un sacré besoin de me sauver de ce cauchemar de Beni Amar* » (p. 159)

Nous avons remarqué que le narrateur associe toujours le genre *conte* à celui de la *légende*, ce qui nous a poussé à analyser le contenu et la structure des récits emboîtés pour faire ressortir les caractéristiques qui nous permettent de les classer dans la catégorie « *conte* » dans un premier lieu, puis dans celle de la « *légende* ».

1- Le conte :

Le conte est le genre qu'on perçoit le plus facilement, il se distingue d'abord grâce aux personnages surnaturels que le narrateur a imaginés ou empruntés à la tradition orale. Ces personnes imaginaires, typiques de ce genre narratif sont au nombre de quatre :

Tout d'abord, il y a Le Grand IL. Ce personnage appartient à la race des Djinns, ces derniers sont définis comme étant *des créatures surnaturelles issues de croyances de tradition sémitique. Ils sont en général invisibles, pouvant prendre différentes formes...* En tant que personnage surnaturel, le Djinn de *Il était une fois, peut-être pas* ne peut appartenir qu'au conte. On découvre ce personnage propre aux croyances arabes et orientales au début du troisième chapitre, dans un petit dialogue entre le narrateur Mohamed et sa fille Myriam « - *Qui t'as dit ça ? - C'est le Grand IL. Le djinn qui sait tout de nous* » (p. 26). Dans cette première évocation du Djinn, il est décrit comme étant la personne qui sait tout de l'histoire des ancêtres de Myriam ; et aussi, celui qui a transmis les contes au narrateur. Ces quelques caractéristiques essentielles dont le personnage du Djinn est affublé sont celles que les contes arabes lui associent.

Le Djinn d'Akli Tadjer a un nom (le Grand IL) mais il n'est pas personnage, il est invisible. Il est l'interlocuteur de Mohamed dans certains récits et narrateur omniscient dans d'autres passages. Deux rôles lui sont attribués: prendre le relais de la narration du conte lorsque Mohamed est fatigué ; et celui de répondre aux questions du narrateur.

Les trois autres personnages présentés avant le début des contes sont au départ des objets inanimés qui rappellent à Mohamed sa fille (Myriam les avait achetés ou gagnés lorsqu'elle était petite). On les découvre juste après leur présentation au début du roman, transformés, personnifiés par le narrateur. Il s'agit de : Lucifer, le chat noir aux yeux rouges, Bla-bla, le perroquet en plâtre, et de Cruella, la poupée blonde.

Ces trois personnages de contes, tout comme le Grand IL, ne participent pas aux actions des contes ; mais jouent néanmoins un rôle assez important, ils sont les auditeurs privilégiés de Mohamed (le narrateur de la plupart des contes). Ils suivent la narration des multiples histoires, de la première jusqu'à la dernière. Lucifer, Bla-bla et Cruella interviennent à plusieurs reprises pour donner leurs avis sur les couples mixtes franco-algériens ou sur l'un des protagonistes, pour poser des questions au conteur ils font vivre les histoires tout en restant en dehors.

Ces quatre personnages que nous venons de présenter ont été façonnés à l'image de ceux qui évoluent dans les contes orientaux ou occidentaux. Les autres personnages humains que Mohamed a inventés sont eux aussi des personnages du conte. Ils sont tous courageux, défient la société, partent à l'aventure, vivent des expériences, combattent le mal mais surtout, ce qui fait d'eux des personnages de conte est le fait qu'ils soient présentés selon leur fonction actantielle (Awa est la **maitresse** du dey ; Aziz, le fils du **Bachaga** ; Kamel, le **soldat** qui a fait la grande guerre ; Barbara, la **chanteuse** de l'Auberge Bleue).

Si l'on faut évaluer ce genre par rapport à son schéma quinaire, il nous semble que le pari est gagné dans la mesure où toutes les structures des contes présents dans l'espace du texte en question s'organisent du début jusqu'à la fin selon l'enchaînement des éléments narratifs de la structure canonique : situation initiale, élément de perturbation, les péripéties, le dénouement et la situation finale. En terme plus précis, après la formule introductive qui annonce la catégorie du conte, à savoir : « *Il était une fois...* », le narrateur raconte linéairement l'histoire du couple Franco-algérien depuis leur rencontre jusqu'à leur rupture. En effet, le narrateur procède toujours selon cet ordre. D'ailleurs, l'élément perturbateur s'énonce toujours par ce genre de locution *Un jour* ou un autre indicateur temporel « *Quelques mois plus-tard* » indiquant un revirement de la situation dans la vie du couple présenté.

L'alternance de l'imparfait et du passé simple est aussi une des règles observées par le narrateur pour moduler le récit en fonction des étapes du schéma de la narration.

Les contes qu'on a pu distinguer dans ce roman, de par les personnages et la structure, ressemblent aux contes populaires, ceux qu'on connaît (Barbe bleue, Blanche neige, Raiponce) et sont donc forcément porteurs d'une morale « *í les contes s'inscrivent dans une visée ludique et proposent généralement une morale* » (GIASSON, 2000). C'est aussi le cas des récits imaginés par Akli Tadjer ; ils inspirent, compte tenu de leur spécularité, une et seule morale. Celle à laquelle nous renvoie le narrateur est tapie entre les lignes de ce passage : « - *Comme je l'ai dit à Myriam et à Gaston, c'est de l'antagonisme que naissent la beauté et la richesse. Sinon quel est l'intérêt d'avoir inventé ces contes et légendes si tous mes personnages doivent se ressembler comme des petits pois alignés les uns derrière les autres* » (p. 163) La morale serait donc : le mélange de culture est une richesse.

2- La légende :

Le deuxième type de récit dont nous allons parler est la légende. À la différence du conte, ce genre est difficilement repérable et nous n'aurions jamais pensé qu'il avait une place dans ce roman. Ce sont en effet les propos du narrateur qui nous ont mis sur sa piste. D'ailleurs, nous avons remarqué qu'il évoquait à chaque fois que le mot « conte » est cité. Dans les analyses littéraires, on a aussi souvent associé conte et légende à cause de l'étroite ressemblance des deux genres.

A vrai dire, la légende dans l'œuvre d'Akli Tadjer prend racine autour du couple franco-algérien qui est parvenu à traverser les siècles contre vents et marées. Le tandem France-Algérie est un couple légendaire car il réussit toujours à renaître de ses cendres.

Pour accentuer ce caractère légendaire, le narrateur a amplifié certains traits physiques ou moraux des partenaires en les assimilant toujours à une figure légendaire contemporaine : Aziz est ainsi associé pour sa beauté à la légende du cinéma Omar Sharif dans le film *Docteur Jivago*. Kamel quant à lui, est un personnage avant-gardiste et, à l'image du légendaire Martin Luther King, a proféré le même discours que lui quarante ans plus tôt : « *Kamel était un pacifiste. I have a dream, qu'il professait. Il*

avait dreamé d'un monde sans discrimination, d'un monde de paix et d'amour, d'un monde où l'on sortirait des conflits en rejetant la vengeance, l'agression et l'esprit de revanche » (p. 116) Mais il est également un personnage qui prône l'antimilitarisme ; tout comme Boris Vian, il a déserté et a écrit une lettre assez similaire à celle de l'artiste français « Monsieur le ministre de la Guerre, je vous fais une lettre que vous lirez peut-être si vous avez le temps » (p. 118). Louise est comparée à Sharon Stone et Angelina Jolie pour sa beauté. Chems a l'allure de Marlon Brando la légende du cinéma mondial. Barbara est la « sosie de Marlène Dietrich » (p. 179) la légendaire actrice et chanteuse germano-américaine. Djamila alias Esméralda est comparée à la légende du cinéma italien Gina Lollobrigida « Elle était de ces beautés piquantes, sauvages, impétueuses qui vous renvoient à Gina Lollobrigida » (p. 187)

Pour élaborer la légende, le romancier s'est aussi inspiré de la religion, des histoires bibliques, coraniques.... en créant Awa à l'image d'un personnage sacré Ève « Eh bien, cette arrière-grand-mère s'appelait Awa. Ève en français. Ève comme la première femme que Dieu a créée sur terre » (p. 26) Tout comme le personnage féminin du récit religieux, Awa est à l'origine de sa chute vertigineuse du paradis (palais du Dey) à l'enfer (la pauvreté à El Kseur), mais elle est surtout à l'origine de la naissance du premier homme grâce auquel se formera le premier couple mixte.

Cette légende est comme une prophétie, nous semble-t-il, elle a une fonction préventive pour Myriam, dirions-nous. D'ailleurs, la légende du couple mixte a été présentée comme un récit qui témoigne d'une malédiction. Telle la malédiction de Cham, voué à l'esclavage ainsi que toute sa descendance, le premier couple mixte franco-algérien est maudit ainsi que toute sa lignée.

3- L'histoire :

Au conte et à la légende, ajoutons l'histoire. Nous avons déjà souligné, l'espace textuelle de *Il était une fois, peut-être pas*, regorge de récits appartenant à des factures différentes. Des genres qui cohabitent et qui se bousculent offrant l'image d'une toile rapiécées tel le costume d'Arlequin.

De tous les fragments génériques qui se disputent l'espace de l'œuvre, l'histoire est celle qui se laisse le plus aisément appréhendée : les dates historiques données ici et là, les faits avérés cités par-ci par-là, les personnages de l'histoire et le seuil de la vraisemblance témoignent de la présence de ce paramètre générique dans *Il était une fois peut-être pas*.

Ainsi, nous pouvons citer, à titre d'exemple, le nom d'Hussein Dey et celui de Charles X : « *Dépêche-toi de recouvrer cette dette, le pressait chaque jour Bakri intéressé à l'affaire car c'était son blé qu'on avait vendu aux Français Hussein Dey convoqua le consul de France à Alger. Il lui remit une lettre à l'attention de Charles X, roi des Roumis, qui lui enjoignait d'honorer la parole de son pays* » (p. 36); nous pouvons citer également dans la foulée de ces deux rois, l'incident de l'éventail : « *C'est à ce moment précis que la grande histoire et la petite histoire se sont télescopées. Hussein Dey bondit de son divan, prit des mains d'Awa son éventail et souffleta trois fois le consul* » (p. 37) ou encore : « *Le 7 février 1830, Charles X prépara une expédition punitive contre Alger* » (p. 37), et un peu plus tard, pendant la colonisation, le décret Crémieux (le décret n° 136 qui accorde d'office en 1870 la citoyenneté française aux 35 000 Juifs d'Algérie).

Deux noms aussi célèbres que les deux précédents témoignent également de la véracité des faits consignés dans certains passages de ce roman : Graziani, capitaine dans l'armée française ayant pratiqué la torture dans la Villa Susini ; et Djamila derrière laquelle se profile le spectre de Djamila Bouhired et qui a affirmé avoir été torturée par l'officier Graziani.

D'autres passages tiennent de ce que Puppert appelle le récit historique qu'il définit en ces termes : « *Basé sur des événements ayant pavé le cours de l'histoire, le récit historique*

est, sans contredit un récit qui se doit d'être réaliste, tant à travers les faits historiques qu'il relate, mais également à travers la vie quotidienne qu'il raconte ». Le romancier se doit donc d'éviter les anachronismes et incohérences historiques.

Dans ce genre de récit, l'on ne reprend pas à l'identique des faits du passé avec des personnages qui ont existé ; mais l'on décrit avec le plus de réalisme l'objet de la description. Ici, le narrateur décrit avec la précision qui s'impose le quotidien des algériens au côté des colons pendant les premières décennies qui ont suivis le débarquement. Le romancier a peint, entre autres, les conditions de vie des habitants d'un petit village sis à El Kseur où des colons alsaciens ont bénéficié de terrains agricoles tout comme dans la vraie histoire où l'on découvre que les Alsaciens-Lorrains sont parmi les premiers colons venus en Algérie depuis que leur région a été annexé à l'Allemagne.

Ici, dans ce village, on découvre le quotidien d'Adam qui est de cette population (musulmans et juifs algériens. Colons) qui vit grâce à l'exploitation agricole de la famille Reiffers. Mais à la fin de l'année 1870, le personnage principal Adam (personnage fictif) meurt après des heurts entre population musulmane et juive causés par un décret, le décret Crémieux cité précédemment. La fiction a donc été plongée dans l'univers de l'Histoire franco-algérienne qui dicte les péripéties qu'allaient vivre les personnages.

Cette manière de décrire le récit historique en reconstituant des épisodes réels est présente aussi dans les récits emboîtés qui suivent. On découvre la réalité de guerres où algériens et français se sont unis pour combattre les allemands, la première guerre mondiale et la seconde. Le narrateur raconte le quotidien de personnages (fictifs) qui reflètent les soldats qui ont réellement participé à ces guerres. Il nous transporte à Verdun, haut lieu où se sont déroulé des épisodes sanglants de la grande guerre et de celle qui l'a suivi vingt et un an plus tard.

Pour la première guerre mondiale, le narrateur a choisi de décrire la bataille qui symbolise le plus cette guerre : la bataille de Verdun « *C'était l'apocalypse. Des soldats gazés crachaient des mollards noirs, d'autres soldats estropiés étaient évacués sur des*

civières, d'autres étaient devenus fous de terreur les Fokker allemands arrosaient de feu des fermes en flammes, des animaux morts, des paysages carbonisés » (p. 132)

Pour le récit de la seconde guerre mondiale, le romancier ne change pas de scène. On est toujours à Verdun mais cette guerre est un peu différente. Ce récit imbriqué à l'intérieur du dix-huitième chapitre fait ressortir certains détails de la réalité du début de cette guerre « *Des panzers, de l'infanterie, des fantassins, des SS et tout plein de boîtes de feu avec la croix gammée dessinée sur la queue franchirent le Rhin. Bientôt la France manqua de tout sauf d'Allemands. Et l'on vit revenir les tirailleurs algériens, marocains, sénégalais » (p. 161, 162)*

Ces deux épisodes noirs de l'Histoire franco-algérienne font place à deux autres : la guerre d'Algérie et la décennie noire qui ont eu lieu en Algérie.

Dans le vingt et unième et le vingt-deuxième chapitre, on découvre entre autres, des récits historiques relatant des missions menées par l'armée française. Charles (personnage fictif) est envoyé à un lieu symbolique de la torture : la Villa Susini « *Charles, fut affecté sur les hauteurs d'Alger, Villa Susini on voyait un supplicié pendu au plafond la tête en bas Le supplice de la baignoire...la privation de sommeil Il y a encore la fameuse gégène » (p : 183, 184, 185)*

Ces descriptions réalistes nous font revivre le vrai quotidien de personnes ayant vécu là-bas en ce temps-là. Dans un autre chapitre, on assiste à un ratissage dans une région tout aussi symbolique: la Kabylie « *il partait pour des opérations de nettoyage. Il s'agissait d'encercler des zones dans lesquelles des villages abritaient des activistes du FLN...Charles en avait ratissé des mechtas, des bleds et des gourbis » (p. 202)* Toujours dans le but de créer l'effet du réel.

L'illusion de la réalité est aussi sous-tendue par des allusions qui nous renvoient au présent de l'Algérie telles que les massacres perpétrés par les terroristes : « *Il y avait des massacrés à chaque coin de rue, égorgés, éviscérés, pour la plupart » (p. 226)*

4- La chanson :

Le dernier genre à mentionner est : la chanson. Ce genre littéraire est présenté par le narrateur comme étant une ritournelle, c'est-à-dire une « *chanson populaire aux refrains qui se répètent* » (Dictionnaire Encarta 2009). Cette chanson apparaît à deux reprises dans le récit enchâssé du vingt et unième chapitre. Elle résume les histoires des ancêtres de Myriam depuis Awa et ajoute au caractère légendaire des couples mixtes qu'elle met en avant.

« La faiseuse d'éventails aimait Hussein,
Ce n'était pas ici mais dans les colonies.
Adam aimait Madeleine,
Ce n'était pas ici mais dans les colonies.
Marion aimait Aziz,
Ce n'était pas ici mais dans les colonies
Louise aimait Kamel, mon papa arabe
Ce n'était pas dans les colonies mais c'était ici.
Dans notre beau pays. » (p. 180)

Au terme de ce point d'analyse, nous pouvons dire que le conte est celui qui détient la part du lion dans *Il était une fois, peut-être pas*. Il est donc le genre dominant sur lequel se greffent plusieurs autres formes génériques, celles que nous avons citées et d'autres qui nous ont sans doute échappées.

Ce qu'il y a lieu de dire in fine c'est que le mélange des genres est certes une richesse, mais qui peut être aussi perçue comme des fragments bâtards tels Adam, Marion, Kamelí

CONCLUSION

En conclusion, disons brièvement que le procédé d'enchâssement de type mise en abyme que nous avons essayé d'analyser dans cette œuvre d'Akli Tadjer *Il était une fois, peut-être pas*, nous a permis de découvrir et le texte et la technique d'écriture qui le sous-tend.

Nous avons par ailleurs constaté que la mise en abyme telle qu'elle est employée par Akli Tadjer, fait écho à l'une des définitions données par Jean Ricardou concernant l'étendue de l'espace réservé aux deux récits, enchâssant et enchâssé : « *í jamais, semble-t-il, la micro-histoire ne doit être plus longue que l'histoire qu'elle reflète. C'est-à-dire que l'histoire contenue ne peut évoquer l'histoire contenante que sous l'espèce d'un résumé* » (RICARDOU, 1967: 189)

Les récits « *abymés* » nous ont permis de découvrir l'univers esthétique d'un auteur qui reste encore à découvrir. L'œuvre elle-même *Il était une fois peut-être pas* est à découvrir puisque nous n'avons pas pu, dans l'intervalle de temps qui nous a été alloué, livrer tous ses secrets. Cette œuvre peut en effet ouvrir d'autres pistes de réflexion et donner lieu à d'autres problématiques, car elle regorge de mystères et mérite, à notre sens, de faire l'objet d'autres analyses que nous espérons pouvoir mener dans un autre cadre de recherche.

Le cas échéant, nous aimerions scruter un autre point d'analyse, celui de l'intertextualité puisque ce procédé d'écriture tisse un réseau de lignes qui traverse le texte en question d'amont en aval.

BIBLIOGRAPHIE

Les œuvres d'Akli Tadjer :

- TADJER, Akli, (2009), *Il était une fois, peut-être pas*, Alger, Les Éditions APIC, p. 236.
- TADJER, Akli, (2009), *Le porteur de cartable*, Alger, Les Éditions APIC, p. 258.
- TADJER, Akli, (2012), *La meilleure façon d'aimer*, Alger, Les Éditions APIC, p. 176.
- TADJER, Akli, (2013), *Les A.NI. du Tassili*, Alger, Les Éditions APIC, p. 156.

Les ouvrages théoriques :

- DÄLLENBACH, Lucien, (1977), *Le récit spéculaire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 248.
- GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », p. 286.
- GIASSEN, J. (2000). *La compréhension en lecture*. Boucherville, Gaëtan Morin, p. 255.
- GIDE, André, (1951), *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 1379.
- GREIMAS, (1970), *Du sens. Essais sémiotiques*, Éditions du Seuil, p. 318.
- HUGO, Victor, (2004), *William Shakespeare*, Éditions Flammarion, p. 541.
- LAFILLE, Pierre, (1954), *André Gide romancier*, Paris, Hachette, p. 615.
- MAGNY, Claude-Edmonde, (1950), *Histoire du roman français depuis 1918*, Éditions du Seuil, p. 350
- RICARDOU, Jean, (1967), *Problèmes du nouveau roman*, Éditions du Seuil, Collection « Tel Quel », p. 210.
- RICARDOU, Jean, (1973), *Le Nouveau Roman*, Éditions du Seuil, p. 257.

Les thèses consultées :

- GARCIA, Samantha et MORENO, (2011), *Étude du procédé de la mise en abyme dans Le Voleur de Georges Darien*, Université de Bruxelles, p. 74.
- HACIB, Mounia, (2010), *Récit multiple est diversité romanesque dans L'Amour la fantasia d'Assia Djébar*, Université Concordia de Montréal, p. 220.
- MOUSSODJI, Serge Moukagni, (2011), *La figure du bâtard dans la littérature africaine des indépendances : enjeux et significations autour des textes d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi*. Littérature. Université Paris-Est, p. 370.

- PELLETIER, Nicole, (2001), *L'exploration et l'application du procédé de mise en abyme dans la création d'un recueil de nouvelles*, Université du Québec à Chicoutimi, p. 132.
- RIOUX, Caroline, (2002), *Étude de la mise en abyme dans le roman Le Voyeur d'Alain Robbe-Grillet*, Université du Québec à Chicoutimi, p. 180.

Les articles :

- BELHOCINE, Mounya, (2011), *La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï : entre homogénéité et hétérogénéité*, *Synergies Algérien*° 13, pp. 89-96.
- GOULET, Alain, (2006), *L'auteur mis en abyme (Valéry et Gide)*, *Lettres Françaises*, n.7, 2006, pp. 39-58.
- LABEILLE, Véronique, (2011), *Manipulation de figure. Le miroir de la mise en abyme*. Université du Québec à Trois-Rivières / Université Lumière Lyon 2, *Figura* n°27, pp. 89 -104.
- LIMOGES, Jean-Marc, (2012), *La Mise en abyme imagée*, *Textimage* n°4.
- MIEKE, Bal, (1978), *Mise en abyme et iconicité*. In: *Littérature*, N°29, pp. 116-128.
- Morrissette, Bruce, (1970), *Interior duplication*, *Comparative literature studies*, vol. 8, n. 2.
- SMITH, Gary, (1997), « Mise en abyme, théâtralité, distanciation et dénégation dans *Les Fausses confidences* ou comment rendre un amour improbable vraisemblable », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* 1:3, pp. 231-248.
- VERRIER, Jean, (1970), *J. Ricardou, Problèmes du nouveau roman*. In: *Langue française*. N°7, pp. 107-109.

Les dictionnaires :

- De Foras, Amédée, (1883), *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, 493.
- Dictionnaire *Encarta* 2009
- *Dictionnaire international des termes littéraires*
- Dictionnaire *Le Littré*

Sites internet consultés:

<http://fr.wikipedia.org>

<http://gallica.bnf.fr>

<http://guerredalgerie.pagesperso-orange.fr>

<http://puppet-strings.forumactif.org>

<http://www.cairn.info>

<http://www.fabula.org/>

<http://www.lemonde.fr>

<https://books.google.fr>