

COLLOQUE
“LITTÉRATURE ORALE ET ÉCRITURES POST-COLONIALES”
“Le texte littéraire post-colonial maghrébin et francophone entre mythe et réalité.”

“*Le cimetière de Djelfa*” de Max Aub, *un exercice de transtextualité*¹

De Mme Saliha ZERROUKI KHERBOUCHE
Docteur d’Etat
Maître de conférences - Bouzareah, Université d’Alger

La contribution à ce colloque a pour but de sortir de l’oubli un écrivain de langue espagnole, qui a vécu sur le territoire national et qui a donné à la postérité, un témoignage de sa présence. Ce regard de l’autre, qui reflète l’âme et la sensibilité algériennes, n’est pas celui du colonisateur, qui a tendance à effacer l’originalité de notre peuple, c’est celui d’un observateur objectif et averti auquel rien n’échappe.

Les paramètres de l’ouvrage situent cette communication dans le deuxième axe : le recueil de nouvelles est publié en 1965 (post-colonial) ; le sujet est maghrébin, (Algérie), sa structure le positionne entre fiction et réalité et même s’il est écrit en espagnol, il existe une traduction française.

La motivation, qui a présidé à l’élection de cette nouvelle, comme corpus de travail, a pour objet une approche de ce qui fait d’une œuvre littéraire une œuvre d’art, -ce qui est l’objet de la littérarité-, et par conséquent, cela présentera le texte aubien comme problématique, car il s’agira de découvrir si l’on peut confronter celui-ci aux règles de la signifiante ; d’apprécier dans quelle mesure il adhère réellement aux théories prônées par la poétique ; de savoir s’il l’on peut isoler les mécanismes transtextuels qui le composent, pour enfin légitimer l’auteur parmi les spécialistes de la fluctuation des textes.

Le dessin de Max Aub, en créant *El cementerio de Djelfa, Le cimetière de Djelfa*² est une manifestation solidaire à la cause algérienne et un rappel sur les camps de répression de l’époque française.

Le principal critique littéraire de l’écrivain, Ignacio Soldevila Durante³, explique que depuis sa résidence mexicaine, Max Aub qui avait entendu parler de la guerre d’Algérie, se demandait ce qu’il en advenait de Djelfa, ville qu’il avait quitté vingt ans auparavant. Les méfaits des autorités coloniales et le souvenir de

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 7-9.

² Max Aub, *El cementerio de Djelfa, Historias de mala muerte*, Editions Joaquin Mortiz, Mexique, 1965, pp. 73-84.

³ Ignacio Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Editions Gredos, Madrid, 1973, p. 123.

ses compagnons -morts ou vivants-, affleurèrent à sa mémoire et alors, pour participer, même de façon indirecte à la lutte des algériens depuis sa terre d'exil, il va imaginer l'histoire de *El cementerio de Djelfa*, par devoir de mémoire et de solidarité, rappelant la haine des autorités françaises pour les réfugiés espagnols qui se projette cette fois, sur les révolutionnaires algériens.

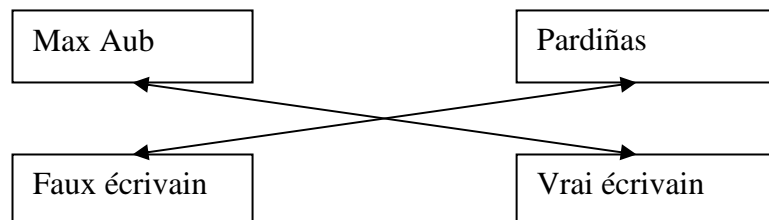
Dans *Le cimetière de Djelfa*, Max Aub se met dans la peau d'un ancien compagnon de prison et s'adresse à lui même une lettre pour parler de l'Algérie en pleine guerre de libération, c'est aussi un prétexte pour rappeler les exactions des français, qui se répètent maintenant contre les combattants algériens ; il énonce point par point toutes les vicissitudes de la captivité, comme pour exorciser la souffrance du passé, dans un exercice littéraire vécu comme une catharsis.

Cet écrit, -qui forme partie d'un recueil de nouvelles intitulé *Historias de mala muerte*⁴, *Histoires de mauvaise mort*,- se présente sous forme de correspondance, entre fabulation et vraie pseudo autobiographie. Cette lettre adressée à un compagnon d'infortune, semble de prime abord assez classique : l'expéditeur écrit à son ami pour lui parler de ce qui se passe chez lui, à Djelfa.

Cela abonderait donc dans le sens de la « narration épistolaire » selon David Lodge⁵, qui l'assimile à un proche parent de l'autobiographie sans l'être, parce que la lettre n'est pas connue d'avance par le narrateur, elle se crée au fil des événements et des émotions, en plus elle se caractérise par le fait d'être soumise à la réaction du destinataire, chose qui n'existe ni dans un journal intime, ni dans une confession.

Mais dans le cas présent, l'expéditeur n'est pas l'auteur, c'est le narrateur homodiégétique, un personnage témoin (créé par l'auteur) qui va conditionner le récit du début à la fin ; alors que le destinataire (l'ami auquel s'adresse la lettre) est le narrataire, c'est-à-dire l'auteur réel, qui se trouve au Mexique et non à Djelfa, et qui manipule son monde de l'extérieur, dans un authentique imbroglio.

Cela donnerait le schéma sémiotique suivant:



⁴ Max Aub, *Historias de mala muerte*, Editions Joaquin Mortiz , Mexique, 1965.

⁵ David Lodge, *L'art de la fiction*, titre original *The art of fiction*, traduction de Michel et Nadia Fuchs, Editions Payot et Rivages, Paris, 1992, pp. 39-40.

Car il semblerait que le pseudo écrivain soit Max Aub, et que le véritable écrivain soit Pardiñas, alors que c'est Max Aub qui simule une lettre à Pardiñas qui n'est qu'un instrument entre ses mains.

Comment l'auteur manipule-t-il son monde ?

Cet écrit apocryphe est fondé du début à la fin sur des événements vécus dans le passé par l'auteur et ses compagnons et qui sont ressuscités dans la bouche de son personnage, Pardiñas, qui se sert de l'auteur pour corroborer ses dires.

La lettre est fausse et l'auteur fait tout pour qu'elle paraisse vraie. Poussé par la nécessité d'inclure dans la réalité une fiction, Max Aub va avoir recours à un stratagème qui va lui réussir, car il arrive à trouver, dans la construction du texte, les mécanismes qui vont donner l'apparence de la réalité à une irréalité.

Diégèse

Donc, si l'on venait à isoler la diégèse⁶ ou l'histoire, soit à reproduire ce qui s'est passé dans l'ordre chronologique, nous obtiendrions ce qui suit : « Max Aub –qui se trouve au Mexique- s'écrit à lui-même en empruntant l'identité d'un compagnon du camp, Pardiñas⁷ qui informe de ce qui se passe à Djelfa dans les années 1961, en rappelant les moments vécus dans le camp de concentration dans le passé, en 1941-1942 ».

Seule l'information sur le passé de Pardiñas est véridique, tout le reste est une pure fiction quant aux événements vécus par le personnage dans les années 60, mais cette irréalité est tirée de la réalité, les détails historiques énoncés confirment une réelle sensibilité et une profonde connaissance du peuple algérien frère⁸.

Par cette technique, Max Aub maquille la fiction par des détails indiscutables pour faire croire à la réalité de la missive, créant un *univers diégétique, monde singulier construit par le récit*⁹ où des informations réelles vont être insérées pour donner un caractère de véracité aux faits, qui de plus ont existé de leur temps, créant par là même *cet autre espace, l'espace de l'œuvre* comme dirait Maurice Blanchot¹⁰.

⁶ Michel Chion, *Ecrire un scénario*, Cahiers du cinéma, INA, Villeneuve, 1987, p. 73.

⁷ Pardiñas avait été maître d'école à Cordoue avant la guerre civile espagnole, réfugié républicain, il se retrouve au Centre de Séjour Surveillé de Djelfa, camp de répression dans les années 1940, aux côtés de Max Aub.

⁸ Dans la poésie *Paysage*, pp. 58-59, dans le recueil *Diario de Djelfa*, (Journal de Djelfa), Max Aub déclare sa reconnaissance aux algériens et surtout aux djelfaouis.

⁹ Jean Michel Adam et Françoise Revaz, *L'analyse des récits*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 3.

¹⁰ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Edit. Gallimard, Paris, 1982, p. 56.

Discours

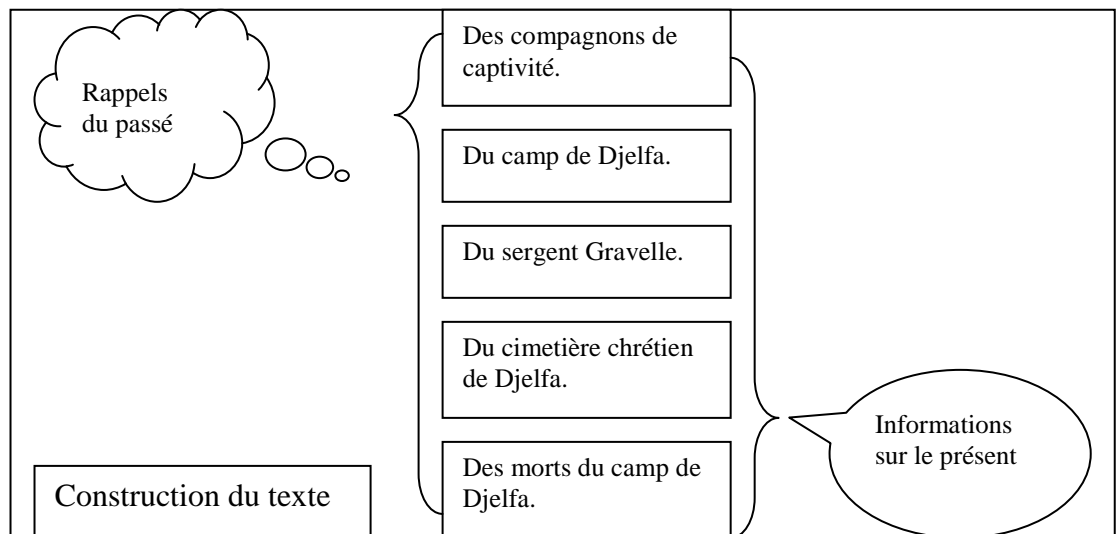
La construction du discours est basée sur une interrogation qui va se répéter 14 fois dans tout le texte comme une litanie. Cela nous mène à une structure du texte entre passé et présent, avec comme point de départ la mémoire. Le narrateur implique le destinataire (narrataire), réveillant son souvenir, et justifiant les faits racontés.

Ce qui prête à équivoque, c'est l'insistance qu'insidieusement l'auteur ne cesse d'exprimer par la bouche de Pardiñas, le narrateur homodiégétique et témoin participant. La lettre commence par :

« *Tu ne te souviens peut être pas de Pardiñas ou peut être que si...* » (p.75).

Et pour appuyer l'effet d'authenticité, tout au long de la lettre, il fera appel aux souvenirs, alimentant ainsi l'espace fictif de l'écriture :

« *Tu te souviens ?...* ». « *Tu vois pas où je veux en venir, lis, t'en fais pas, tu verras* » (p.78). « *Tu te souviens ?...* ». « *Je t'écris un peu n'importe comment pour voir si tu te souviens en laissant libre court à ton imagination* » (p.79). « *Tu commences à te souvenir ?...* ». « *Tu ne te souviens pas ?...* ». « *C'est ce que je voulais te raconter* » (p. 82). « *Es-ce que tu te souviens ?...* ». « *Je te raconte les faits pour en parler à quelqu'un.* » (p. 83).



Il y a un parallélisme entre deux époques successives, le narrateur commence à situer sa vie dans la ville de Djelfa (année 1960), d'enseignant avant la guerre civile espagnole, il devient menuisier chez Mustapha, à sa sortie du camp de concentration ; puis il se projette dans le passé du camp de Djelfa tout en informant sur la situation du moment : la guerre d'Algérie, dans une habile superpositions de digressions philosophiques, de narrations, de description du camp et du cimetière, de paratextes, d'intertextes dont nous citerons certains fragments.

- Tel un chroniqueur, il synthétise la révolution algérienne à Djelfa, s'identifiant comme un élément actif et engagé :

« *Durant cette guerre civile, ici à Djelfa, il ne se passa pas grand-chose. **Nous payons nos cotisations au F.L.N.**, quelques jeunes montèrent au maquis, sans plus. Depuis deux ans, les choses ont changé, Les harkas arrivèrent jusqu'ici. La troupe française a commencé à « ratisser », à emporter des gens ; d'autres affluèrent. Tu connais les tribus, certaines se réfugièrent à l'ombre du fort Caffarelli, d'autres disparurent. Il y a des attentats, des embuscades, des chemins et des routes minées. Le travail augmenta dans la menuiserie pour les cercueils » (p. 81).*

- Cette narration porte à la postérité un témoignage de la lutte de libération nationale où l'aversion envers les français est manifeste :

« *L'autre jour, il y a eu un affrontement. Une véritable bataille rangée, féroce. Une vraie bataille, comme celle de notre guerre : des mortiers, des mitraillettes. Les avions arrivèrent en dernier et firent d'énormes dégâts, il ne restait plus personne. Il y a eu beaucoup de morts, plus de cents **fellagas**, une vingtaine d'européens, **-je ne dis pas de français-**. L'accrochage a eu lieu près du cimetière, ou plutôt autour de celui-ci. » (pp. 81- 82).*

- Les digressions philosophiques affleurent à tout bout de champ. Le narrateur (par auteur extra-diégétique interposé) semble oublier qu'il évoque des souvenirs, et porté par son élan, il se lance dans des considérations comme la suivante :

« *Nous avons tous été des colonies, et nous avons cessé de l'être. L'exemple le plus illustre est l'Asie Mineure. L'Amérique, aujourd'hui ; **demain, cela**. L'agitation est la seule chose que l'homme a trouvée pour avancer. La vérité : avant l'arrivée des français, **ici**, il n'y avait ni fort, ni mairie.... L'armée ne digère pas d'être humiliée devant les civils. La « revanche » n'est pas la vengeance. L'année espagnole 98 engendra l'année 23 ; l'année 18 allemande, l'année 33 ; **regarde ce que réservait la défaite française de l'année 40.** » (p. 80).*

- Perspicace, il a compris que l'union fait la force contre les envahisseurs :

« *Il suffit de crier à mort X pour que les pires ennemies s'unissent pour l'exterminer. N'y a-t-il pas moyen d'inventer une haine à l'envers ? Une haine positive ? L'unique union qu'il y a eu entre nous les espagnols **-et maintenant entre les arabes et les kabyles- c'est la haine...** » (p. 78).*

- Tacticien, il explique qu'il faut utiliser des effets spéciaux¹¹ pour palier à la difficulté des mots à exprimer le fond de la pensée :

« *Les mots sont si pauvres face aux sentiments qu'il faut recourir à mille trucs pour refléter la réalité. Comme au cinéma, superposer les images, tourner à l'envers, mettre des écrans, filmer rapidement.... » (p. 79-80).*

¹¹ C'est en spécialiste du cinquième art qu'il s'exprime, car il est aussi réalisateur cinématographique.

-Combattant, il s'est rangé volontairement du côté de la cause algérienne :

« Et maintenant, cette guerre... Si je te disais que je ne me suis pas engagé, je mentirai. La disgrâce est comme l'acier, plus on la trempe plus elle durcit. C'est la même chose pour la guerre, compte depuis 36 jusqu'à 61 ». (p. 79).

- La description de la ville de Djelfa est très concise mais précise, et dans l'ellipse, entre les lignes, se situe le camp de concentration de Djelfa, dans le quartier judicieusement dénommé aujourd'hui « *Ain S'rar* » ou fontaine des secrets :

« Tu vois la colline basse, le marabout -le vrai, avec sa demi sphère plantée sur un bloc carré- de l'autre côté de la petite rivière, la masse obscure du fort, le village poussiéreux. Rien n'a changé... » (p. 81).

Paratextualité

Le rôle de la paratextualité dans le texte aubien est de majeure importance pour la construction du discours. Le paratexte se présente comme un texte en parallèle de la lettre où l'auteur extra-diégétique va greffer des données relatives au contenu afin d'apporter toutes les informations requises à l'embrouille du lecteur. Cela nous rappelle *la stratégie textuelle qui prévoit et contrôle les mouvements du lecteur*¹² ; c'est la clé de l'authentification du leurre, à commencer par la première ligne du texte : une date, comme il sied à toute correspondance, mais une date portant un renvoi en bas de page. C'est là que commence l'énigme.

-Le premier paratexte est la note de renvoi (bas de page), en première page de la nouvelle, (p. 75) qui commence par une date : *8 mars 1961(1)*, suivi d'un petit «1» sur les circonstances de la réception de celle-ci :

« Reçue le 17 mai, souillée, l'enveloppe déchirée, portant un sceau de l'Administration des Postes du Mexique (n°5) dont le cachet signale : « Reçue en l'état ».

Le contenu de cette note est une pure invention de Max Aub. C'est le premier stratagème utilisé par l'auteur pour dérouter le lecteur :

- L'authentification à laquelle il est procédé par l'inclusion de *l'Administration des Postes* y compris le numéro de district de celle-ci n° 5, sont intentionnellement mentionnés pour prouver au lecteur la validité du fait.
- L'état déplorable dans lequel arrive la lettre est aussi un signe de sa soi-disant véracité, après un voyage de 72 jours, plus de deux mois et 10 jours, (du 8 mars au 17 mai 1961), ce qui présuppose que la situation de guerre du pays est la seule excuse à l'état de la lettre et à son retard.

¹² David Fontaine, *La poétique*. Éditions. Nathan, Paris, 1993, p. 96.

Ainsi un lecteur intéressé uniquement par l'intrigue par ce qu'appelle David Fontaine, *l'effet littérature*¹³ -ou le maintien du désir de la lecture-, est pris au piège, il a mordu à l'hameçon de la réalité ; pour lui c'est une vraie lettre, qui a souffert du voyage, avec un énorme retard, avalisée par un sceau officiel, dans la règle de l'art.

- Le deuxième paratexte se manifeste en page 76 en bas de page, dans la narration des souvenirs évoqués au début de cette histoire, quand le narrateur se rappelle de Herrera, un compagnon du camp et qu'il dit :

« -*J'aimerais avoir de ses nouvelles* (1) ». Ce numéro «1» renvoie à la note en bas de page ; mais contre toute attente, cette note est une réponse au narrateur, faite par l'auteur extra-diégétique ; autrement dit, l'auteur va devancer le lecteur qui va trouver la réponse toute faite à la question du narrateur. Cela donne un double jeu : l'auteur a répondu au narrateur et au lecteur :

(1) *Il est mort au front. Face au Rhin, les derniers jours de la guerre.*

Toute la finesse de Max Aub est latente dans ses procédés, il se cache derrière les paratextes pour tirer les ficelles invisibles de ses personnages.

Intertextualité

D'emblée, ce qui situe cet ouvrage dans l'intertextualité est le pastiche ou imitation à la manière des *Lettres persanes* de Montesquieu, dans le rôle emprunté par l'auteur au pseudo personnage pour rendre compte de l'histoire de Djelfa.

Fellaga, harkas, F.L.N. et O.A.S.

La présence d'une terminologie étrangère abonde dans le sens de *la construction de texte comme une mosaïque de citations, absorbant et transformant un autre texte*, chère à Julia Kristeva¹⁴.

Deux termes d'origine algérienne empruntés au français, un front de libération national et une organisation terroriste, démontrent la connaissance de la situation algérienne, vingt ans après, dans son exil Max Aub a toujours l'Algérie dans le cœur et il démontre qu'il a saisi l'essentiel de la situation du moment -chose qui était déjà latente lors de son séjour en 1941-42-¹⁵.

Le but de la lettre dans l'intention de Max Aub était de saluer le combat algérien et de rendre un hommage posthume à tous les morts républicains enterrés à Djelfa, car il n'a jamais pardonné aux français leur trahison à la cause espagnole¹⁶ et s'il invente cette histoire de sacrilège des français, qui enterrent des

¹³ Ibid., p. 97.

¹⁴ Julia Kristeva, *Le mot, le dialogue et le roman, Sémiotiké*, Editions Le Seuil, Points Essais, 1978, p. 85.

¹⁵ Max Aub, *Diario de Djelfa, Epitafio, /Un jour, le peuple viendra/* p. 60. Dans ce poème il fait une opprobre au directeur du camp, le commandant Caboche, devant les événements et promettant la vengeance du peuple algérien.

¹⁶ Ibid., *Campo cerrado*, Edition Tezontle, Mexico, 1943, quatrième de couverture « ...*Personne ne pensait que la France était aussi pourrie: les prisons, les camps, les Hauts Plateaux de l'Atlas Saharien...* ».

musulmans (*les fellagas*) dans un cimetière chrétien, au mépris des morts espagnols, c'est une manière de rappeler les dépassements dont se sont rendus coupables les autorités coloniales en Algérie.

Il est important de rappeler qu'à cet effet, il s'évertue à mentionner chacun des morts espagnols (14 noms sont cités¹⁷), précisant des détails de leur personnalité et informant sur la manière dont ils sont morts dans le camp. (pp. 82-83). Le message est clair, il dénonce, lui qui a connu aussi bien les français que les algériens, la haine des autorités coloniales aussi bien envers les républicains espagnols qu'envers les colonisés.

Lui qui a assisté à l'élan de solidarité de la population autochtone, qui les soutenait dans leur malheur, lui qui a vu la miséricorde dans la misère¹⁸, va reconnaître les valeureux combattants, dépréciés par la dénomination des autorités françaises : *les fellagas*, -en caractères italiques pour interpeller le dénigrement orchestré par les autorités- (p. 81-82-83), et se sentant partie prenante de la cause algérienne, c'est en véritable patriote qu'il cotise avec le *F.L.N.* (p. 81).

Il n'est pas dupe non plus devant la trahison de certains supplétifs algériens qui se sont vendus aux autorités, *les harkas*¹⁹. Il dénonce les activités de la plus atroce des organisations terroristes des colons, la tristement célèbre *O.A.S.* où active un chef cruel, qui a été leur bourreau le plus abjecte du temps du camp de concentration de Djelfa, le sergent Gravelle²⁰.

Metadiégèse

Au-delà du paratexte, l'auteur omniscient s'immisce dans le récit de son narrateur produisant ce que Genette appelle une métalepse²¹ ; il interrompt le narrateur et se manifeste dans le monde de la narration et forme partie de la diégèse ou histoire, c'est-à-dire, il devient une partie de la meta-histoire ou metadiégèse.

Le paragraphe de la page 82, cité ci-dessous, est important, car il va être répété par le narrateur, auteur extra-diégétique en pages 83-84. Ce qui donne deux fois la séquence de l'enterrement des algériens morts lors d'un accrochage avec l'armée française :

¹⁷ Ce chiffre est approximatif, André Moine, affirme dans son ouvrage *La déportation et la résistance en Afrique du Nord 1934-1944*, qu'il y a eu plus de 50 morts dans le camp de concentration de Djelfa, (p. 141).

¹⁸ Max Aub, *Diario de Djelfa, Toda una historia*, pp. 49-53, il apprécie le geste d'un mendiant qui prend en pitié un compagnon prisonnier affamé, qui ramassait des épluchures d'orange et lui offre le seul bien qu'il possède : un morceau de pain.

¹⁹ La description des harkas dans *Diario de Djelfa, Domingo de Pascua*, est très significative : *...la sentinelle arabe/nous fixe d'un œil borgne /immobile, accroupie/ le mauser sur la cuisse/les talons pleins de crasse/et l'âme vendue/...p. 97.*

²⁰ Fustigé violemment par Max Aub dans une poésie du recueil *Diario de Djelfa, La romance de Gravelle*, pp.104-106.

²¹ Gérard Genette, *Le discours du récit*, Editions du Seuil, Paris, 1980, pp. 243-246.

« Nous alignons décemment les soldats français avec leurs plaques numérotées et leurs croix.

- *Et dans ce coin ? - demande un capitaine*

- *des espagnols.*

- *Ils ont bien pourri. Qui se rappellent de tout cela. Vous me les empilez, ou bien vous les jetez par dessus le mur. Et dans la fosse, vous entassez ces chiens (pour les indigènes).*

Tu sais de qui il s'agit, de ceux qui sont morts ici, -dans le camp- cela fait déjà vingt ans. Nous leurs avons aussi mis, si tu te rappelles, leurs plaques et leurs noms». (p. 82.)

... Quand ils jugèrent qu'il y avait suffisamment de place, ils y entassèrent les fellagas, et pourtant il a dû rester quelque chose des nôtres » (p.83).

Le narrateur ne manque pas de souligner l'insulte de l'officier (ces chiens/les indigènes), dénonçant par là même la haine et l'humiliant mépris affichés par le militaire envers les martyrs algériens.

- La métalepse de l'auteur est cette confidence (*La vérité était toute autre...*), isolée par des parenthèses ; ce changement de focalisation par lequel nous sommes projetés en dehors du texte, c'est la voix de l'auteur omniscient, extra-diégétique qui fait une confession sur la délicatesse du narrateur homodiégétique, qui répugne à reproduire les propos crus du sous officier, (p. 84) :

(La vérité était toute autre :

« - *Creusez ici – dit le sous officier.*

- *c'est plein d'ossements.*

- *Jetez-les là où l'envie vous chante. Creusez et enterrez ces fils de putes »*

Vraisemblablement, il a eu honte de l'écrire avec autant de simplicité. Les hommes tournent toujours autour du pot. » (pp. 83-84.).

Cette métalepse est comme un *flash back* sur le caractère du personnage, son éducation et son rang de maître d'école ne lui permettent pas des écarts de langage.

A remarquer la grande différence faite entre les morts français du moment et les morts espagnols du passé, s'ils sont tous européens, ils ne sont pas forcément tous catholiques, car le narrateur, qui compare les deux enterrements, précise bien que pour les premiers (les français), ils ont posé les noms et les croix, pour les deuxièmes (les espagnols), ils ont posé les plaques et les noms, pas de croix. Ce détail anticlérical a son importance, car les républicains ont répudié l'église catholique partisane du franquisme.

Cette répétition n'est pas sans fondement, l'auteur réel désire dénoncer doublement les agissements, le sacrilège et l'irrespect des français.

- Toute l'habileté transtextuelle de Max Aub se trouve synthétisée dans une phrase de la conclusion de la lettre. Cette fois, grâce à la poétique de la lecture qui

donne au lecteur un rôle déterminé, comme l'affirme Genette²², le lecteur est impliqué dans la lecture du texte :

« *Ah! -disait la fin de la lettre du Lièvre, comme nous appelions Pardiñas- j'oubliais de te dire —ou bien je ne le voulais pas, je ne sais plus—qu'on va me fusiller demain. Comment demain! Aujourd'hui, dans un moment, parce qu'ils disent que mes mains sentent la poudre. Ils oublient que nous naissons ainsi.* »
(p. 84).

L'auteur extra-diégétique refait son apparition dans la première phrase :

« Ah! -disait la fin de la lettre du Lièvre, comme nous appelions Pardiñas-

<u>Ah!</u> :	narrateur
<u>-disait la fin de la lettre du Lièvre,</u> :	mode passif : la lettre du Lièvre
<u>comme nous appelions Pardiñas-</u> :	nous : auteur extra-diégétique et lecteur.
<u>j'oubliais de te dire</u> :	narrateur

Entre « Ah ! » et « j'oubliai de te dire », l'auteur réel incruste une phrase qui va désarçonner et déstabiliser par le glissement de la focalisation qui sème le doute sur l'identité du narrateur.

- la phrase entre les tirets explicatifs *-disait la fin de la lettre du Lièvre-* qui suivent l'interjection, projette le narrataire (l'auteur extra-diégétique) et le lecteur hors du texte et détrône le narrateur.

Le destinataire devient l'expéditeur pendant une fraction de seconde. C'est une véritable volte-face, le narrateur n'existe plus, ce n'est plus sa lettre, on parle de lui comme du sujet de la correspondance, seulement.

- Mais la virgule qui suit cette phrase nous implique, car l'auteur omniscient paterne le lecteur-spectateur par la fusion de la première personne du pluriel *nous*, qui les englobe et qui les propulse hors du texte, comme des observateurs et vole la vedette au narrateur homodiégétique en le désignant par son surnom *Le Lièvre*, lui conférant un côté impersonnel ; produisant l'effet d'un jeu de miroirs multiples (chers à Velázquez²³) qui est de mise dans cette perspective pluridimensionnelle.

- Le verbe *nous l'appelions*, précédé de la conjonction *comme* est une invitation à la complicité du lecteur qui est mêlé malgré lui à l'auteur et aux compagnons du camp de Djelfa.

La complication de cette fameuse phrase perturbe et interpelle à la fois. Qu'a oublié de dire le narrateur ?

Son exécution comme fellaga :

²² Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 8-9.

²³ Diego de Vélasquez, peintre du XVIIème siècle, a devancé son temps par la création de la perspective aérienne tridimensionnelle.

« Ah !... j'oubliais de te dire —ou bien je ne le voulais pas, je ne sais plus—qu'on va me fusiller demain.

Ce n'est qu'à cette hauteur (le dernier paragraphe) que le lecteur se rend compte qu'il a été piégé dès le départ. Trop d'éléments l'ont détourné sur les intentions du narrateur, comme le fait de jouer sur le passé et le présent, et pourtant, ce ne sont pas les indices qui ont manqué, comme cette explication, de la quatrième page du récit, tel une prolepse qui anticipe sur la suite des événements, rappelant les techniques cinématographiques :

« **Voilà, j'en arrive au but de cette lettre que je veux longue exprès parce que je n'en écrirai pas d'autres et j'ai quelques heures devant moi , jusqu'au lever du jour.** » (p. 78).

Personne ne peut se douter qu'il est condamné à mort et qu'il profite des quelques heures qu'il lui reste avant l'aube, pour faire ses adieux au destinataire.

« *Sidi El Hayachi arrive. Je continuerai plus tard.* » (p. 80).

C'est à la sixième page que survient cette phrase significative qui fait allusion au lieu (la prison) où se trouve le narrateur et qui va faire sourciller un lecteur averti : cela suppose qu'il a été interrompu dans son écriture par un garde et qu'il n'a pas intérêt à ce qu'on le surprenne, comme un dangereux prisonnier (un fellaga) sous étroite surveillance. Et c'est le cas, c'est ce que l'on apprend dans la confession du dernier paragraphe! Rien ne laisse entrevoir son emprisonnement. Tout était présupposé.

Cela va même changer la diégèse : « Pardiñas le narrateur, qui a lutté dans les rangs du *F.L.N.* est en prison, il va être fusillé incessamment, entre temps, il écrit son ultime lettre à son ami Max Aub.»

Ce subterfuge dans l'écriture a pour effet de maintenir le doute sur l'identité de celui-ci, rappelons-nous au début de la lettre avec quelle insistance était relaté l'état dans lequel elle avait été reçue, rien ne laissait entrevoir qu'il y avait « maldonne ».

Ce texte donne un aperçu sur ce qu'appelle David Fontaine la « *stratégie textuelle* » qui manipule le lecteur qui élude des détails d'importance²⁴. C'est ce qu'a fait l'auteur en maintenant le suspense jusqu'au bout, en soutenant l'attention du lecteur, qui dans son élan, va omettre les informations majeures qui marquent un tournant décisif dans le fil de la narration ; pour enfin se voir renvoyer à une relecture.

Dans cette étude, Max Aub confirme son statut de pionnier de la transtextualité avant la lettre²⁵, il a démontré une fois encore, à travers cette nouvelle *El*

²⁴ David Fontaine, op. cit., p. 96.

²⁵ Saliha Zerrouki Kherbouche, *Max Aub et l'Algérie: "Diario de Djelfa. Entre littérature, réalité et symbolique"*. Thèse de Doctorat d'Etat, Université d'Oran, décembre 2005, pp.130-216. La première publication de *Diario de Djelfa* date de 1944.

cementerio de Djelfa, la maîtrise de l'art et la manière de manipuler un texte, se situant de plain pied dans la mouvance de la littérature à la manière des théoriciens de la « signifiante²⁶ ».

Max Aub qui s'est exercé dans tous les genres possibles, poésie, essai, roman, roman historique, théâtre, critique littéraire et aussi un cinéaste ; il a tourné, en compagnie de André Malraux, le film « *L'Espoir* » sur la guerre civile d'Espagne.

Avec cette nouvelle, Max Aub ajoute à ses trophées artistiques celui d'épistolier, faisant de l'écriture « aubienne » une aubaine pour la critique littéraire, car ses multiples écrits sont une source inépuisable de possibilités, par leur conception et leur contenu et proposent des perspectives de travail toujours nouvelles.

²⁶ Riffaterre, M., *La sémiotique de la poésie*, traduction de Jean-Jacques Thomas, titre original *Semiotics of Poetry*, Editions Du Seuil, Paris, 1983, pp. 13-25.