

La mise en abyme dans « *Trois jours chez ma mère* » (2005) de Weyergans et « *Farag* » (2008) de Radwa Achour

Rabab MOSSELHI
Faculté de Pédagogie
Université du Canal de Suez

Cette étude porte sur deux romans contemporains, partiellement autobiographiques, issus de deux espaces culturels différents et qui font la part large à la mise en abyme.

« *Trois jours chez ma mère* » (2005) de Weyergans¹, lauréat du prix Goncourt, est un livre inspiré par « les difficultés de l'écriture ». Le personnage principal, François Weyergraf, a des projets d'avenir et comme c'est un écrivain, il compte écrire un livre intitulé « *Trois jours chez ma mère* ». Il met en scène un second écrivain François Graffenberg qui à son tour crée le personnage de Weyerstein, lui aussi écrivain.

L'écriture se produit en cercle vicieux. Les personnages écrivent tout le temps, mais n'achèvent pas leurs livres et ne publient rien. Il s'agit d'une tranche de vie importante passée dans une salle de travail, où l'écrivain et ses doubles ne cessent de raturer, déchirer, recommencer, redouter, retoucher, abandonner, espérer. L'écriture semble se mettre sans cesse en abyme et la trame du roman est émaillée de multiples anecdotes sur les sentiments du narrateur, ses souvenirs et sa relation avec sa mère.

Quant à « *Farag* » (2008), le roman de Radwa Achour² met en scène Nada, une jeune militante de gauche née d'une mère française

¹ - **WEYERGANS François**, Cinéaste et réalisateur belge francophone, a troqué la caméra de ses débuts pour l'encre et la plume. Il obtient la reconnaissance publique avec son roman « *Le Pitre* » (1973) qui annonce d'ores et déjà la dimension introspective de son œuvre. « *Franz et François* » (1997), « *Trois jours chez ma mère* » (2005), deux récits d'inspiration autographique qui évoquent respectivement les figures paternelle et maternelle pour mieux analyser son propre travail d'écrivain, une problématique abordée de manière encore plus explicite avec les romans « *Macaire le Copte* » (1981), « *Le Radeau de la Méduse* » (1983) et « *Je suis écrivain* » (1991).

² - **ACHOUR Radwa**, est professeur de littérature anglaise à l'Université de Aïn-Chams, spécialisée dans la critique littéraire afro-américaine. Elle a publié plusieurs romans, dont une trilogie historique, « *Grenade* » (1995) puis « *Maryama wal rahil* » (Maryama et le départ, 1995). Elle avait auparavant publié d'autres romans, dont « *Hadjar dafie* » (pierre tiède, 1985), « *Khadija wa*

et d'un père égyptien. Nada qui n'a jamais écrit de roman éprouve le désir ardent d'écrire un livre sur « la prison », espace clos, intérieur et extérieur. Elle, ses amies Siham et Arwa, et plusieurs membres de sa famille (son père et son frère) ont passé une partie de leur vie en prison. Des vingt cinq chapitres qui composent le livre, Nada, dans dix neuf, décrit différentes sortes de prison, considérés comme éléments constitutifs du livre à écrire. Les six autres chapitres disséminés dans le texte représentent des fragments de sa vie personnelle.

La prison est – et reste- donc dans sa conscience. Le texte de « *Farag* » est nourri d'une mise en abyme répétitive sur l'incarcération et la perte de la liberté.

Quant à **la mise en abyme** proposée en 1893 par André Gide dans son *journal*, elle est alors une nouveauté parmi les procédés narratifs. C'est une méthode qui replie l'œuvre sur elle-même. Ainsi, l'œuvre se réfléchit et se regarde. Ce procédé a connu une faveur particulière avec le Nouveau Roman et le nouveau Nouveau Roman¹.

À partir des années 50, les nouveaux romanciers, trouvant dans la mise en abyme un moyen favori pour la déconstruction du roman en tant que genre, l'adoptèrent comme l'un de leurs procédés narratifs préférés; c'est par eux que cette notion, célébrée d'ailleurs par la critique de l'époque, a connu la notoriété. Jusqu'à la fin du XXe siècle les critiques n'ont cessé de l'étudier dans des ouvrages tels « *Les faux Monnayeurs* » de Gide ou « *Le Voyeur* » d'Alain Robbe-Grillet. En 1997 Dällenbach dans son ouvrage « *Le Récit Spéculaire* »², élargit la définition et détermine ce concept en retraçant sa genèse depuis Gide jusqu'à ce jour tout en cherchant à présenter les différentes mutations formelles introduites par son usage.

Sawsan » (Khadija et Sawsan, 1987). « *Qitaa min Europa* » (un petit bout d'Europe, 2003) s'intéresse au Caire du khédivé Ismaïl. « *Farag* », (2008). Elle est également connue pour son engagement politique aux côtés des Palestiniens entre autres, mais aussi en tant que membre du Comité de défense de la culture nationale.

¹ - Le **Nouveau Roman** est un mouvement littéraire des années 1953-1970

² - DÄLLENBACH Lucien, « *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme* », éd. Du Seuil, Paris, 1977.

L'essai de DÄLLENBACH comprend 3 parties. Dans la première, il retrace la genèse du concept, dans la deuxième, il élabore une typologie du récit spéculaire et, dans la troisième, il se livre à une étude diachronique de ce récit dans le Nouveau Roman et « du nouveau Nouveau Roman »

Mais avant d'aborder **la théorie de la mise en abyme** de Dällenbach sur laquelle nous nous fonderons, rappelons rapidement qu'avant lui certains critiques ont abordé ce problème.

Ainsi Claude- Edmonde Magny qui a écrit dans « *Histoire du roman français depuis 1918* », (Seuil, 1950), un chapitre intitulé, « la mise en abyme, ou le chiffre de la transcendance ». Elle y institue définitivement l'expression « mise en abyme » dans la critique littéraire. Cette expression sera conservée, malgré les équivalents proposés par Pierre Lafille dans « *André Gide romancier* » (1954) : métaphore spéculaire, miroir intérieur du récit, composition en abyme, construction en abyme. De même Ricardou, un des pionniers à présenter et à saisir la notion de la mise en abyme et de sa portée narrative, traite cette forme réflexive dans un chapitre intitulé, « l'histoire dans l'histoire »:

« Puisque l'histoire, dans ses linéaments essentiels, est connue avant que la plume n'attaque le papier, n'est-il pas tentant d'injecter en un quelconque point de son cours certain passage qui en offrirait une sorte de résumé ? »¹

Gérard Genette, en 1972, propose également « structure en abyme ».

Mais c'est Dällenbach qui représente l'aboutissement de l'évolution théorique de ce procédé technique. Pour « le rendre cohérent et opératoire. »², il définit d'abord le procédé de la mise en abyme dans ses grandes lignes ainsi:

« (...) est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient. »(p.18)

Poursuivant son enquête, Dällenbach élargit la portée de la définition:

« (...) est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire. » (p.52)

¹ - RICARDOU Jean, « *Problèmes du nouveau roman* », éd. Du Seuil, Paris, 1967, p. 172.

² - DÄLLENBACH Lucien, « *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme* », éd. Du Seuil, Paris, 1977. P.9.

Cette dernière catégorie « réduplication spécieuse » ou « aporistique » désigne un « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (p.51)

De ce fait Dällenbach tente de s'élever à une méditation sur l'analyse de la réflexion qu'avait conçue Gide comme « *le sujet même de l'œuvre* » (Dällenbach, p.61), et qui sera qualifiée par lui d'englobant. Il se demande s'il est possible de « distinguer »

« plusieurs espèces de réflexions en considérant les divers objets- les divers aspects du récit- sur lesquels cette réflexion porte. » (p.61)

Aussi Dällenbach choisit-il une distribution tripartite des réflexions possibles et aboutit à la définition suivante :

« (...) une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l'énonciation ou au code du récit. » (p.62)

D'après lui, grâce à sa réflexivité, cet énoncé a une double signification. Ainsi gardant sa signification première dans le récit porteur, il prend une « métasignification » dans le récit second. Une relation thématique unit cette double signification. D'autre part des indices doivent déceler ce rapport analogique entre le macro-récit et le micro-récit. La participation du lecteur est donc sollicitée, il doit se transformer en decodeur. Dällenbach énonce deux principes que tout lecteur devrait respecter :

- a. Un énoncé ne peut être considéré comme réflexif que si « la totalité du récit » légitime cette interprétation.
- b. Les jeux de miroir ne peuvent être cherchés que dans des récits privilégiant leur dimension référentielle plutôt que leur dimension littéraire¹.

La mise en abyme a également trouvé sa place dans le roman arabe qui a connu, pendant les années 90 du siècle dernier, une évolution considérable tant au niveau des thèmes présentés qu'au niveau des formes et techniques de l'écriture romanesque. En effet, le roman arabe, contemporain, qui embrasse les grandes mutations socioculturelles qui traversent les sociétés, manifeste une diversité et une grande richesse sur le plan technique.

¹ - Pour plus de détails, se référer à Dällenbach, pp. 69-70.

La mise en abyme est connue aujourd'hui comme un procédé narratif. Les utilisations de ce procédé étant fort dissemblables, il est impossible de condenser en une seule recherche ses diverses formes.

Etant donné la complexité et l'amplitude de la théorie de la mise en abyme de Dällenbach nous nous limiterons à rappeler rapidement certains aspects essentiels importants pour notre étude.

Rappelons rapidement que pour Dällenbach la mise en abyme se caractérise par trois facteurs :

A- Premièrement son « **objet** », en rapport avec deux éléments du texte qui peuvent être mis en abyme : la réflexion de l'énoncé, c'est-à-dire le retour, le rappel du « *résultat d'un acte de production* » (p.100). Dans ce cas la mise en abyme est soit **fictionnelle**¹, soit **textuelle**.

Or la mise en abyme fictionnelle est en rapport avec l'énoncé, l'énonciation et le code.

Est **mise en abyme de l'énoncé** lorsque le récit reproduit l'histoire racontée (en extrait ou en entier). En la transformant (métaphoriquement par exemple). Il donne lieu à une mise en abyme de l'énoncé, appelée également mise en abyme fictionnelle. Ce miroir, souvent déformant, fait naître au sein du même récit des répétitions qui l'ouvrent sur l'infini.

La mise en abyme de l'énonciation réfléchit « *outré la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur* » (p. 99). C'est ce qu'on appelle en littérature la figure de l'écrivain.

La mise en abyme du code : la mise en abyme du code se présenterait sous la forme de mise en abyme textuelle ou métatextuelle. Elle porte sur la manière dont le texte fonctionne, elle insiste sur les dispositifs qui engendrent le texte et offre une sorte de mode d'emploi au lecteur. Si la mise en abyme textuelle réfléchit non seulement la structure du récit mais révèle en plus ce qui constitue à la fois « *l'origine (du récit), le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions a priori de possibilité* » (Dällenbach, p.131), elle devient transcendante. Plus loin, Dällenbach précise que « *toute mise en abyme transcendante, au moins virtuellement, est aussi une mise en abyme de l'énoncé* »(137).

¹ - On entend par fictionnelle la « *dimension référentielle d'histoire racontée* », alors que la mise en abyme « *textuelle* » est « *aspect littéral d'organisation signifiante.* » (Dällenbach, p. 123)

Avec La mise en abyme du code, un sens premier, littéral recouvre et découvre à la fois un sens second et figuré. Le déchiffrement présuppose la connaissance du récit. C'est-à-dire qu'on ne saurait accéder à une réflexion avant que le récit n'en révèle l'existence et indique son emplacement, ce qui appelle l'intelligibilité du récepteur à se manifester.

B- Le second élément est la réflexion de l'énonciation, qui consiste dans la mise en abyme du contexte ou dans des acteurs de la production et/ou de la réception.

En d'autres termes, il s'agit d'une part du récit qui reproduit **l'amplitude** : elle montre trois figures essentielles de: « **la réduplication simple** », qui consiste en un rapport de similitude élémentaire ; « **la réduplication à l'infini** », dans laquelle le fragment inclus inclut lui-même un fragment ayant cette relation de similitude et « **la réduplication répétée ou spacieuse** », dans laquelle le fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut.

Ces trois types de réflexions peuvent figurer en connivence ou passer de l'un à l'autre, ce qui nous invite à réfléchir sur la manière par laquelle la mise en abyme peut se manifester au sein du récit, prenant la forme de telle réduplication ou de telle autre.

C- Troisièmement, **la portée** : il existe trois sortes de mises en abyme, reflétant trois formes de discordance entre l'ordre de l'histoire (diégèse) et celui du récit (narration) : **la mise en abyme prospective**, qui « réfléchit avant terme l'histoire à venir » ; **la mise en abyme rétrospective**, qui « réfléchit après coup l'histoire accomplie » et **la mise en abyme rétro-prospective** qui « réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit. »(p.83)

Vu les limites de la recherche, elle sera essentiellement centrée sur ces trois formes de mise en abyme dans « *Trois jours chez ma mère* » et « *Farag* », en vue d'analyser la réflexivité comme autoreprésentation et autoréférence. Il s'agira en somme de la mise en abyme fictionnelle.

Notre problématique sera donc la suivante : comment ce procédé de miroir, ou cette mise en abyme fictionnelle fonctionne-t-elle au sein de l'écriture des deux romans en question et au niveau de ses trois aspects : **prospective, rétrospective et rétro-prospective.**

Notre plan, par conséquent sera centré d'abord sur l'analyse de la mise en abyme fictionnelle c'est-à-dire dans « sa dimension référentielle d'histoire racontée », qu'on appelle **la réflexion fictionnelle**, ensuite sur celle des trois aspects qui en dérivent : **la mise en abyme prospective, la mise en abyme rétrospective, et la mise en abyme rétro-prospective.**

Dans « *Trois jours chez ma mère* » l'écriture semble se mettre sans cesse en abyme. Ebauches, notes, plans, paragraphes, déroulement contenu de la pensée, tout ce matériau constitue les couches d'une « poupée russe »¹. Weyergans dans un jeu de miroir pivote continuellement entre son double, son triple, et ses souvenirs.

« *Farag* » de Radwa Achour est un excellent exemple riche en matière de réflexivité. Ce roman offre plusieurs exemples de mises en abyme fictionnelle. Avec Nada, nous lisons des parties de sa correspondance, de son journal, des poèmes qu'elle aime et qui devraient composer la matière du livre qu'elle projette écrire à l'avenir, ainsi que d'autres récits historiques ou philosophiques fictionnels réfléchissant l'ensemble du récit par « *réduplication simple* », « *répétée* » ou « *spécieuse* ».

La réflexion ou la mise en abyme fictionnelle

La réflexion fictionnelle en rapport avec l'histoire racontée, ou mise en abyme de l'énoncé est la plus simple des réflexions. Elle a pour objet de réfléchir la fiction (dite aussi diégèse). C'est à chaque fois, une « *réduplication fictionnelle* » qui se produit ou éclaire, dans une certaine mesure, le récit ou une partie du récit principal. Elle se caractérise par l'itération, étant en elle-même partie intégrante de la fiction qu'elle « *résume* » (Ricardou, p.172).

Dans « *Trois jours chez ma mère* » notre premier texte, il s'agit, rappelons-le, d'un auteur, en manque d'inspiration, qui n'arrive pas à écrire un livre tant désiré par sa mère et de l'achever avant d'aller passer trois jours chez elle. Incapable de réaliser son projet littéraire,

¹ - Les poupées russes ou matriochkas sont des séries de poupées de tailles décroissantes placées les unes à l'intérieur des autres. Le mot matriochka est dérivé du féminin russe *matriona*, traditionnellement associé à une femme rustre de la campagne, corpulente et robuste. fr.wikipedia.org/wiki/Poupée_russe

et à la raison de cet échec il se prive de cette visite promise et tant souhaitée par elle. Il n'effectue cette visite qu'à la mort de sa mère.

« *Cet impossible livre* » (Ricardou, p. 190) est attribué par le romancier à « *un homme très désespéré* », cet homme à visages multiples, expression plusieurs fois répétée au cours du roman (p.63, p.136, p.140, p.201, p.257).

Ce protagoniste aux visages multiples qui a le prénom de l'auteur (François) porte à chaque fois un nom de famille assez proche de celui de l'écrivain. Il s'appelle tour à tour (Weyergraf, Graffenberg, Weyerstein)¹.

Ces personnages dont les noms présentent des sonorités plus ou moins semblables, reprennent toujours la même histoire constituée par les souvenirs, les affres mélancoliques, les ambitions démesurées de toute une vie dont les facettes se reflètent par des mises en abyme qui constituent la structure du récit.

Le premier narrateur Weyergraf, qui se rapproche le plus de l'auteur, annonce à sa mère que « le livre » sera terminé dans une semaine et qu'il ira la voir après.

« *Maman, ça fait des années que je suis convaincu que mon roman sera terminé la semaine prochaine et que j'aurai tout le temps de venir chez toi pendant qu'on l'imprime.* »(p.110)

Weyergraf se substitue ainsi à l'auteur (Weyergans) pour raconter à sa mère la même histoire mais avec de nouveaux détails intéressants pour nous : il mentionne le nom et le titre de l'ouvrage en question.

« *J'ai même pensé à la page de titre. Imprimera-t-on « Trois jours chez ma mère, par François Weyergraf » ou, plus classique, mon nom et le titre en plus gros au dessous ?* » (p.160)

Pourtant le projet semble toujours bloqué. Weyerstein, le 3^{ème} écrivain lui aussi, prend la relève. Il prend en charge ce livre interminable mais

¹ - Notons que, sans entrer dans une étude à proprement parler onomastique, les trois noms par leurs sonorités rappellent plutôt des noms nordiques, belges ou allemands plutôt que français.

« très désemparé le jour de ses cinquante ans, (il) annule tous ses rendez-vous et décide d'aller passer quelques jours chez sa mère pour souffler un peu et faire le point. » (p.201)

Pendant la première nuit qu'il passe chez sa mère, Weyerstein retrouve de vieilles lettres d'amour qu'il avait oubliées au fond d'un carton dans la cave. Il décide de les brûler *« une chose que François Graffenberg n'aurait jamais faite. »* (p.202), se mettant ainsi en comparaison avec le second narrateur et devenant son double.

Ces portraits aux miroirs, sont présentés de sorte à faire égarer le lecteur dans un jeu de reflets vertigineux. *« Trois jours chez ma mère »* classé génériquement comme roman (sur la couverture) devient une autofiction et aussi une fiction. Tous ces trois narrateurs successifs se ressemblent et ressemblent à l'auteur lui-même. Weyergraf s'en rend compte un jour au hasard des promenades :

« Il colla sa tête contre la vitre (d'un magasin) et aperçut en surimpression, flottant au milieu d'un décor de broussailles, un visage blême et crispé, le sien, avec son front reconnaissable, haut et dégarni, ses paupières gonflées et sa bouche aux lèvres minces. Il eut envie de se dire à lui-même : « qu'est-ce que je peux faire pour toi ? » ce visage si près du sien lui inspirait une profonde sympathie. Il avait eu mille fois l'occasion de surprendre sa silhouette dans des vitrines ou des miroirs et, avant même de réaliser que c'était lui » (p.189)

Ajoutons que ces dualités ou cette pluralité troublent le réel; les différents niveaux de la narration s'enchevêtrent à tel point que le lecteur, comme le narrateur, ne distingue plus ce qui est, supposé, réalité de ce qui est fiction.

« (...) il y a des moments où je crois que le réel, c'est ce que j'invente au fur et à mesure que j'écris. » dit Weyergraf, le premier sujet parlant. (p.107)

Les mises en abymes brouillent ainsi les pistes et font passer pour vrai ce qui est faux et l'inverse. François Weyergans, lors d'une interview, signale la part de fiction de son roman en parlant du premier narrateur.

« Mon personnage a des projets, et comme c'est un écrivain, il a le projet d'écrire. Les gens pensent que ce sont mes projets, alors que je les ai inventés.... »¹

Le lecteur, en prenant plaisir à ce jeu, arrive tout de même à constater que les mises en abyme réfléchissent à chaque fois une part essentielle de la fiction concernant « le projet d'écriture » et résumant son vrai sujet : l'impuissance de l'écrivain à achever son livre.

Quant au roman égyptien, « *Farag* », Radwa Achour y donne la parole à Nada, une jeune narratrice de mère française et de père égyptien, répétons le, qui rêve d'écrire un livre sur la vie en prison, espace d'isolement intérieur et extérieur où trois générations de cette famille ont passé une partie de leur vie : le père, la fille, et le frère (considéré par l'héroïne comme son fils).

Nada, l'héroïne de « *Farag* », commence son récit par relater sa visite à son père, professeur d'université, détenu en prison, visite qui l'a marquée toute sa vie ; et sur laquelle elle reviendra plusieurs fois par des mises en abyme.

« Tout ce monde, ce bruit, ce désordre, n'étaient pas seuls responsables de destruction cruelle et rapide de tout ce que j'avais imaginé les jours passés.

La visite m'a préoccupée, j'y pense, j'en parle, et je l'imagine avec tous ses détails. »²

La narratrice commence son récit par une mise en abyme « inaugurale » fictionnelle, renvoyant à l'image qu'elle se faisait de la prison avant cette visite. Nous ignorons ce qu'elle avait vraiment imaginé à propos de la prison, mais la mise en abyme introduit indirectement et dès la première page, le vrai sujet de la fiction : la prison et ses formes, comme l'affirme Radwa Achour elle-même :

¹ - Entretien avec PAQUE Jeannine, le 25/10/2005, publié dans le livre de Jeannine PAQUE, « *François Weyergans, romancier* », aux Editions Luce Wilquin, Belgique, 2005, p.150.

² - ACHOUR Radwa, « *Farag* », éd. Dar El Shrouk, Le Caire, 2008, p. 5.

N.B. Dans toute la recherche la traduction est personnelle.

« La première prison définie par le roman est celle de la détention politique (...).

Une autre prison existe tout au long du roman, celle causée par un social cruel »¹

Plus loin dans le roman nous apprenons que l'imaginaire de la protagoniste la conduisait vers un projet d'écriture *« écrire un livre qui porterait sur l'expérience de la prison. »* (p.34)

L'emprisonnement, ses formes et ses conséquences sont donc au centre des préoccupations de la romancière. Dans différents chapitres du livre se répètent plusieurs formes de prison endurée ou racontée par les prisonniers politiques.

Dans la mise en abyme la réduplication fictionnelle reproduit le récit dans sa dimension référentielle *« d'histoire racontée »* sur la prison. Radwa Achour essaye de la sorte de doter

« l'œuvre d'une structure forte, d'en mieux assurer la signification, de la faire dialoguer avec elle-même et la pourvoir d'un appareil d'auto- interprétation. »²

L'écriture de ce livre sur la prison devient le vrai sujet de la fiction. Le récit figurant des mises en abymes sur la prison (matière du livre à écrire) explique l'obsession de Radwa Achour de définir le sens de l'incarcération et les restrictions qui en découlent. Cette même obsession motive l'ambitieux projet de Nada, la narratrice, qui dit :

« Aussi ai-je pu grouper pas mal de livres dans ma bibliothèque. (...). J'ai même pu me faire acheter d'autres nouveaux livres sur des expériences similaires au Sud Liban, aux prisons israéliennes, à la prison Tazmamarte au Maroc et la prison de Robben Island en Afrique du Sud. » (p.34)

¹ - Entretien de Radwa ACHOUR avec Marwa KAMAL, in *« Radwa ACHOUR : mon projet romanesque, mélange entre l'imaginaire et le documentaire »*, publié sur revue El- Shrouk, sur net le 4/7/2009.

حوار مروة كمال مع لاضوى عاشور تحت عنوان "رضوى عاشور: مشروعى الروائى خليط من المتخيل والوثائقى" منشور بصحيفة "الشروق" المصرية 6 ابريل 2009 و منشور على النت فى 4 / 7 / 2009

² - DÄLLENBACH Lucien, *op.cit.*, Selon Dällenbach, la mise en abyme dans ce cas « se préoccupe moins cette fois de porter un coup décisif à l'illusion référentielle que de se muer en embrayeur d'isotopie et de réaliser ainsi une pluralisation du sens. », p. 79.

Hantée par ce projet d'écriture, elle ne cesse de lire des livres sur l'expérience de la prison et elle confie plusieurs de ses lectures à Hazem, personnage fictif mais lecteur virtuel du roman « *Farag* ». Ainsi la prison devient « l'origine » du récit, la grande métaphore transcendante dont se nourrit la plupart des mises en abyme indépendantes l'une de l'autre : chacune parle d'une prison ou d'une expérience de prison (à titre d'exemple l'histoire de Siham). Ces mises en abyme constituent les textes à insérer dans « le livre ». Mais ce livre n'est jamais terminé : le sens de la prison étant trop vaste. Incapable de tout écrire et de tout recenser, le livre de Nada, comme celui de Weyergans est « un livre impossible ».

Le miroir du « livre impossible » dans les deux romans nous amène donc à repenser la place de la mise en abyme, selon la position qu'elle occupe dans la diégèse ou récit, et les enjeux qui en découlent.

Dans les deux romans on distingue trois espèces de mises en abyme: la mise en abyme « **prospectif** » ou « **inaugurale** », qui anticipant sur le macro-récit, joue le rôle de révélateur ; la mise en abyme « **rétrospectif** » ou « **terminale** » qui sert à « universaliser le sens du récit » (Dällenbach, p.87) et la mise en abyme « **rétro-prospectif** » la plus fréquente, qui possède un grand pouvoir sémantique. Placée dans le contenu narratif entre ce qui est su et ce qui reste à savoir, la mise en abyme rétro-prospectif fait « pivoter la lecture » (p. 93) en aidant le lecteur à prévoir le sens du contexte suivant.

La réflexion prospective

C'est lorsque l'histoire enchâssée anticipe l'histoire enchâssante en d'autres termes elle « *réfléchit avant terme l'histoire à venir* » (p.83). Cette réflexion inaugurale comme la nomme Dällenbach, donne une parfaite illustration de l'objet mis en abyme.

Dans « *Trois jours chez ma mère* », Weyergans, commence son récit par les paroles de Delphine disant à son mari :

« *Tu fais peur à tout le monde, m'a dit Delphine hier soir.* »
(p.9)

À la première lecture, le sens de cette phrase demeure mystérieux et constitue « un suspens » puisque nous ne savons pas encore de quoi il s'agit, mais avec la répétition s'éclairciront son/ ses sens.

Dällenbach se penche sur le problème de la mise en abyme liminaire en insistant sur la valeur de la répétition.

La première mise en abyme prospective à l'ouverture du récit « double » la fiction et détermine son sort : Le lecteur sait dès l'incipit qu'il s'agit d'un écrivain en difficulté avec son monde et qui se juge sévèrement, et s'en étonne :

« (...) moi François Weyergraf, ayant réalisé cinq films et publié deux romans, je fais peur à tout le monde. » (p.10)

Une telle phrase pourquoi la note-t-il au début du texte ? Il s'interroge lui-même : « D'où sort ce tout le monde ? » (p.10)

Et le lecteur se trouve devant une ambiguïté. Quelle est la relation entre cette phrase et le titre du roman ? « Ce tout le monde » est-il uniquement le sien ou bien celui de toute sa famille et ses connaissances.

Ses difficultés proviendraient-elles d'un sentiment de culpabilité envers sa mère, ou bien d'un comportement général avec tout le monde ? Est ce la raison qui le pousse à chercher refuge dans la demeure maternelle « trois jours chez ma mère » ou bien s'agirait-il d'un autre problème ?

Mais la mise en abyme qui intervient dans la page suivante, renseigne partiellement le lecteur sur l'objet de la question marquante dont elle vient fournir le substrat, en même temps qu'elle fait écho à l'idée véhiculée par le titre de l'œuvre.

« Dans la séquence du cimetière de Huit et demi, quand le metteur en scène interprété par Mastroianni voit son père lui apparaître, il constate tristement qu'ils se sont bien peu parlé : (...) Il se pourrait bien qu'un jour je regrette à mon tour non pas d'avoir trop peu parlé à ma mère (...), mais de l'avoir trop peu vue, surtout depuis quelques années. » (pp. 10- 11)

L'écrivain ne regrette pas d'avoir trop peu parlé à sa mère puisqu'il « lui téléphone presque chaque soir, » (p. 11)

La séquence du cimetière de « Huit et demi » fait peur à l'écrivain et il ressent le remord qui le ronge. Serait-il dans la même situation que Mastroianni ? regretterait-il un jour de « l'avoir trop peu vue » surtout qu'il avait quitté la demeure maternelle très tôt. La mère résume la situation en disant:

« *Finalement, je ne t'aurai pas beaucoup vu dans ma vie.* »
(p.11)

Nous comprenons alors pourquoi Weyergraf fait surgir la figure maternelle dans le titre : c'est pour ôter « *le clou* » « *qu'elle avait enfoncé* » en lui affirmant : « *Tu es parti très tôt de la maison* » (p.11). Quelques lignes plus loin nous apprenons qu'il est dans un embarras matériel :

« *J'ai touché de l'argent pour écrire des livres dont je n'ai rédigé que les débuts. Je ne publie plus. Je n'en ai plus envie. Mon Dieu ! L'étrange embarras qu'un livre à mettre au jour* », a écrit Molière. » (p.13)

L'embarras est double « mettre un livre au jour » et aller visiter la mère « *je verrais plus souvent ma mère si j'arrivais à publier* » (p.15). Le narrateur met donc en évidence cette relation entre l'enfantement éventuel de son succès futur en tant qu'écrivain, et la visite qu'il doit rendre à sa mère.

Aussi comprenons- nous que la problématique de l'écriture, passe par la sphère maternelle, et par la relation du narrateur avec sa mère. Le narrateur est désespéré. Il cherche à définir son état, le lecteur reconnaît sa peine : il va mal parce qu'il n'arrive pas à finir ce livre, il va mal parce qu'il tardera à aller voir sa mère, et n'arrive pas à finir son livre parce qu'il va mal...etc.

Autant que le narrateur, le lecteur se trouve dans un cercle vicieux de mise en abyme.

La mise en abyme prospective présente au lecteur une fiction qu'il doit prendre en vitesse. Elle se réalise donc dans l'image d'un écrivain en train de ne pas écrire et face à un échec d'un projet qu'il pensait pouvoir réaliser.

Pourtant, le narrateur constate que « *être en mesure de fantasmer sur son propre enterrement prouve qu'on est en vie.* » (p.25). Avec cette affirmation, il modèle, en effet, le principe de la création du texte sur celui du fantasme de l'enterrement : car ici l'acte de fantasmer sur l'incapacité de l'écriture assure la présence de l'écriture, elle même. Selon Jeannine Paque, « *l'impuissance créatrice* » devient « *le moteur de son récit* »¹.

¹ - PAQUE, Jeannine « *François Weyergans, romancier* », aux Editions Luce Wilquin, Belgique, 2005, p.100.

La mise en abyme prospective sera donc le plus souvent au centre de l'autoréflexion et joue le rôle d'une procédure de métafiction¹.

Dans « *Farag* », Radwa Achour inaugure son roman par le récit de la visite de Nada à son père en prison. Cette visite, première expérience avec la prison et le sens carcéral qui s'en dégage, va influencer toute sa vie. Nada attribue toute souffrance dans sa vie à ce que son « *père ne (l') avait pas alors reconnue* » (p.15)

« *C'est que mon père ne connaissait pas que j'étais Nada. Je me disais qu'il m'avait oubliée, qu'il me haïssait et je ne cessais de répéter ces phrases en sanglotant* » (p.15)

Deux pages plus loin, Nada demande que signifie « prison » et la mère de répondre « *lieu fermé d'où on ne peut pas sortir.* » (p.17)

Cette première réflexion ainsi que le récit qui le précède constituent l'élément déclencheur de la mise en abyme prospective : mode de préparation qui condense ou cite la matière d'un récit.

« *Je dois, par l'imagination, « reconstruire » ce qui s'est passé dans notre maison à l'aube du 1^{er} janvier 1959* » (p.16)

Ainsi, l'intention d'« écrire », plus tard, un livre sur « ce qui s'est passé », c'est-à-dire la métafiction, est explicitement annoncée et le processus de la création de la fiction est déclenché.

¹ - Rappelons qu'en littérature, la **métafiction** est une forme d'écriture **autoréférentielle** qui dévoile ses propres mécanismes par des références explicites. Il ne faut pas confondre la métafiction avec la métatextualité, le métatexte n'étant pas fictionnel par définition. (LEPALUDIER Laurent, « *Métatextualité et métafiction* », Centre de recherches inter-langues d'Angers, 2002, 211 p., p. 10). **La métafiction**, c'est le terme littéraire décrivant la littérature de fiction qui, de manière consciente et systématique, s'interroge sur son statut en tant qu'objet, en soulevant des questions sur la relation entre fiction et réalité, et souvent ironie et introspection. Elle peut être comparée à la représentation théâtrale, qui ne fait pas oublier au public qu'il regarde une pièce; **la métafiction** ne permet pas au lecteur d'oublier qu'il est en train de lire une œuvre de fiction. Elle est principalement associée à la littérature moderne et postmoderne. Elle a pris de l'ampleur dans les années 1960. <http://fr.Wikipedia.org/wiki/métafiction>

Le livre de Radwa Achour, divisé en 25 chapitres a pour objet principal la dénonciation de la détention des militants politiques et leur incarcération injuste. Objet de chacun des récits, elle devient ainsi instrument de retour, et donne lieu par conséquent « à une répétition interne. » (Dällenbach, p.76)

Dans seize chapitres intitulés : « *La petite est atteinte de la fièvre* » ; « *Qui de deux hommes est le meilleur ?* » ; « *Al Mahariques* » ; « *Problèmes de traduction* » ; « *Paris en 1968* » ; « *le retour au Caire* » ; « *Nous avons besoin de vous pour une heure ou deux* » ; « *Le Panopticon* » ; « *Des contradictions* » ; « *Une rencontre* » ; « *un événement* » ; « *El Eid Elkebeir* » ; « *Les véhicules bleus* » ; « *Siham* » ; « *La prison à vie, la fleur de l'âge* » ; « *Farag* », la narratrice parle de l'expérience de la prison à la fois semblable et dissemblable dans chacun de ces chapitres. Eléments d'un projet à venir, cette mise en abyme prospective décrit ainsi la difficulté de vivre, la souffrance endurée par les militants détenus et leur espoir de retrouver un jour leur liberté et leur dignité.

Le lecteur constate donc que cette visite, qui constitue le déclencheur de la mise en abyme prospective, restera inscrite dans l'inconscient de Nada, qui revient au thème de la prison deux fois plus tard dans des mises en abymes rétrospective et rétro-prospective.

La réflexion rétrospective

Ce genre de réflexion intervient surtout à la fin de l'histoire ainsi elle « *réfléchit après coup l'histoire accomplie* ». Dans « *Trois jours chez ma mère* » nous savons que la visite à la mère est fortement liée à l'écriture de l'œuvre, pas seulement par le titre mais encore grâce aux nombreuses remarques que « les différents narrateurs » font pour rendre la publication de leurs écrits et la visite de la mère interdépendantes. Prenons à titre d'exemple :

« *Je dois d'abord finir le roman sur ma mère.* » (p.66)

« *Si j'écrivais en vitesse ce livre sur les volcans ? (...) j'irais passer Noël en Provence chez ma mère.* » (p.68)

« *Je suis convaincu que mon roman sera terminé la semaine prochaine et j'aurai le temps de venir chez toi (sa mère) pendant qu'on l'imprime.* » (p.110)

En fait, le projet du livre à écrire a échoué et le projet de la visite à la mère pour lui prouver son succès, a également échoué. Double échec pour le narrateur qui ne trouve la maison maternelle que pour assister à la mort de celle qui ne peut que lui offrir la fin d'un livre qui restera effectivement inachevé, donc « un livre impossible ».

Ainsi ni le livre sera achevé ni la visite sera accomplie, objets essentiels du projet initial de l'écriture :

« *Je me disais qu'on n'écrit que pour sa mère, que l'écriture et la mère ont partie liée.* » (p.257), résume Weyergraf le premier narrateur.

Cet échec total qui constitue la fin du roman représente une mise en abyme rétrospective, car c'est à travers cette fin que le lecteur voit revenir au début du roman et à ces tentatives d'écriture des trois narrateurs, résumant en eux l'aventure intérieure de l'auteur qui attribue son impuissance au facteur temps : « *le temps file, il me faudrait mille vies.* » (p.131)

La mise en abyme rétrospective met l'accent sur le « mal » que saisit un narrateur pris au piège par la difficulté de l'écriture. Le narrateur persiste à plaider coupable, mais « le manque » est déjà comblé par d'autres activités qui fournissent la matière de l'autofiction dont il est effectivement question dans « le livre » produit, publié.

D'ailleurs « *Trois jours chez ma mère* » est un roman qu'on peut considérer dans son entier comme un flash-back. La mise en abyme rétrospective dote l'écriture d'une métaphore qui dépasse la relation intime du narrateur avec sa mère pour établir un rapport fondamental avec le temps, avec l'écriture, avec le monde et avec l'existence même. Cette mise en abyme rétrospective s'opère par le moyen des récits de vie insérés et croisés, qui seuls permettent de représenter la réflexion et son objet, et mettent le lecteur sur la voie de comprendre « *la prédilection avec laquelle le récit recourt à la mise en abyme rétro-prospective* » (Dällenbach, p.89)

Dans « *Farag* », l'énonciation est basée sur la reprise d'une « réflexion rétrospective » qui prend plusieurs formes et changent de sens d'après le contexte. Parfois il s'agit seulement d'inscrire un poème retenu par la mémoire dès l'enfance, tel « *le petit cheval blanc* »

*« Le petit cheval dans le mauvais temps, qu'il avait donc du courage !
C'était un petit cheval blanc, tous derrière et lui devant.
Il n'y avait jamais de beau temps dans ce pauvre paysage
Il n'y avait jamais de printemps, ni derrière ni devant. »*

Ce poème, placé une première fois en français (p.89) et une deuxième fois traduit par l'auteur en arabe (p.130), phénomène d'« intertextualité », se transforme en mise en abyme par la répétition et le renvoi rétrospectifs à l'enfance de la narratrice, ensuite au temps de la prison partagée, à l'âge adulte avec une autre amie d'enfance, militante qui finit par se suicider.

L'œuvre est parfois décentrée, et souffre de distorsions dues à la fréquence de commentaires, incidents, ou événements qui constituent autant de mise en abyme. Prenons à titre d'exemple le Xème chapitre intitulé « Le Panopticon »¹ dans lequel la narratrice décrit en détails, d'après Michel Foucault², le panoptique, cette prison devenue emblème d'une société de grande surveillance.

« Le Panopticon est polyvalent. Son dispositif peut être mis en œuvre non seulement pour les prisons, mais aussi les hôpitaux, les ateliers, les écoles, et plusieurs édifices. Devenue transparente, la façade de l'Université, des usines, des écoles, des casernes, des hôpitaux, tous ressemblent aux prisons » » (Farag, p.82).

¹ - Le Panoptique est un type d'architecture carcérale imaginée par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham à la fin du XVIIIe siècle. L'objectif de la structure panoptique est de permettre à un individu, logé dans une tour centrale, d'observer tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ceux-ci ne puissent savoir qu'ils sont observés. Ce dispositif devait ainsi créer un « sentiment d'omniscience invisible » chez les détenus. Le philosophe et historien Michel Foucault a particulièrement attiré l'attention là dessus dans « Surveiller et punir » (1975) en faisant le modèle abstrait d'une société disciplinaire, inaugurant une longue série d'étude sur le dispositif panoptique. <http://fr..wikipedia.org/Panoptique>

² - FOUCAULT Michel. 1926-1984. Philosophe français. « *Histoire de la folie à l'âge classique* » (1961), « *les Mots et les choses* » (1966), « *l'Archéologie du savoir* » (1969), « *Surveiller et punir* » (1975). « *Histoire de la sexualité* », trois tomes : « *la Volonté de savoir* » (1976), « *l'Usage des plaisirs* » et « *le Souci de soi* » (1984). « *Dits et écrits, 1954-1988* » (1994).

Cette mise en abyme précède immédiatement le récit de résistance et des événements de 1973, la torture et les souffrances des détenus politiques dont elle-même a fait partie à un certain moment de sa vie.

Par une comparaison latente, la narratrice condamne toute sorte de fermeture, toute opposition à la liberté, un système socio- politique où l'espace carcéral s'étend hors de la prison transformant ainsi tout l'espace habité en grande prison.

A ce concept, s'ajoute de petits récits qui donnent de prime abord l'impression d'un écart, mais en réalité ces récits ou ces mises en abymes, donnent l'effet d'un miroir reflétant l'amertume et le désespoir de toute une génération enfermée dans une grande prison. L'une de ces histoires est celle du suicide de deux camarades de notre protagoniste « Nada », et la mort d'une dizaine de jeunes gens lors des manifestations contre les forces de la sécurité d'Etat en 1973.

« Il y avait certainement plusieurs autres affaires dans des années antérieures et ultérieures à cette date (1972, 1975, 1977, ... etc.), mais je m'intéresse aux événements de 1973. » (p.84)

Et plus loin elle écrit:

« (...) c'est une photo collective prise un matin il y a trente ans dans un lieu tout ensoleillé (...) voici Siham, je la regarde longtemps, et je¹ me revois en sa compagnie à la prison de Kanater, récitant un poème français qu'on avait appris à l'école. » (p.89)

Remarquons l'effet du miroir qui se fait dans l'intérêt particulier accordé par le texte à cette mise en abyme rétrospective, où les personnages, à travers la pellicule continuent à vivre avec la narratrice à travers ses souvenirs.

L'espace carcéral cadre plusieurs micro- récits et c'est par des mises en abyme rétrospectives que se dévoilent « *les causes du rêve avorté* » dans une tentative de retrouver « *la véritable image* » (p.91) de toute une époque révolue.

La réflexion rétrospective intervient donc dans le récit principal comme témoignage ou preuve d'une version véridique d'un passé noir et ténébreux de tout un groupe d'intellectuels ayant vécu la même expérience.

¹ - Par ce « je » du sujet parlant, la narratrice- auteure se révèle comme personnage actant du récit.

La réflexion rétro- prospective

L'obligation de conserver la balance entre « *le déjà de la garantie* » et le « *pas encore* » de la spéculation prédestine la mise en abyme rétro- prospective à « *occuper dans le récit une position non seulement intermédiaire, mais médiane.* » (Dällenbach, p.90).

Charnière entre « *un déjà* » et un « *pas encore* », la mise en abyme rétro- prospective met le lecteur sur la voie de comprendre un sens que l'écrivain a essayé de ne pas révéler explicitement. La mise en abyme rétro- prospective possède donc le pouvoir d'interprétation et de faire « *pivoter la lecture* » (Dällenbach, p.93). En ce cas, elle inverse le fonctionnement qui l'utilise : « *réagissant aux dispositions prises par le contexte, elle assure au récit une espèce d'auto-réglage.* » (Dällenbach, p.94)

En somme, elle « *réfléchit l'histoire en découvrant les événements antérieurs et les événements postérieurs à son point d'ancrage dans le récit.* » (p.83)

Dans « *Trois Jours chez ma mère* », nombreux sont les passages où Weyergraf, 1^{er} personnage principal, cherche à définir son état voyant très bien la spirale sans fin où il s'enlise. Confronté à une grave crise de la page blanche, et à un sentiment de culpabilité vis-à-vis de sa mère, le narrateur, incapable d'écrire, joue parfois sur les répétitions mais en alternant l'émotion et l'autodérision.

« Je n'en peux plus. C'est pire de jour en jour. Avant, j'allais déjà plutôt mal, même si je n'avais pas encore affaire à ce que les psychiatres appellent le destin inexorable du mélancolique. Aujourd'hui, je suis en plein dedans. « Mélancolique » est un mot trop faible, mais je suis d'accord avec « destin inexorable ».

(...) Je ne parle plus. En même temps, tout ce qui m'arrive m'intéresse. » (p.72)

Cette mise en abyme rétro-prospective représente le reflet du miroir qui nous permet de faire référence au passé avec « *avant* » ou au présent « *aujourd'hui* » puis annonce le futur avec « *destin inexorable* ». ce futur est un réel qui se définit par la relation entre un fils qui va mal psychologiquement et sa mère qui va mal physiquement, ce qui se réalise en fait à la fin du récit.

Le rôle de la mise en abyme rétro-prospective vise « *par artifice, à rendre l'invisible, visible* ». (Dällenbach, p.100)

« *Trois jours chez ma mère* », reflète donc en miroir l'état d'âme de son protagoniste, le personnage principal, ayant peur au plus profond de son être qu'on lui dise: « *Tu es quelqu'un qui rejette trop volontiers sur les autres la responsabilité de ton incapacité.* » (p.160)

Dans ce cas la réflexion permet à la narration de se poursuivre et en sert donc de moteur.

« *J'ai déjà trois chapitre du récit avec la mère, où elle n'est qu'annoncée. J'ai même pensé à la page de titre. Imprimera-t-on « Trois jours chez ma mère, par François Weyergraf » ou, plus classique, mon nom et le titre en plus gros en dessous ?* » (p.160)

D'autres procédés contribuent à réfléchir « le déjà » et « le pas encore » c'est le retour aux vieilles lettres qu'il écrivait sans savoir à qui il les adresserait et qu'il retrouve et relit longtemps après, en pensant au « livre impossible », avec un autre narrateur

« *Ce début de lettre pourrait être un début de livre : « La semaine prochaine, j'aurai cinquante-deux ans. Comme je ne m'attends pas à en avoir vingt-trois, ce ne sera pas une surprise. » Je n'arrive pas à déchiffrer la suite.* » (p. 136)

Sur la même feuille mais au verso, se trouve un résumé du livre obsédant :

« *Au verso, je retrouve un projet de résumé de Trois jours chez ma mère qui devrait m'intéresser : « Un homme très désespéré décide, le jour de ses cinquante ans, d'annuler tous ses rendez-vous afin de savoir où il en est. Il souhaite changer de vie, de métier, de femme, de ville et même d'époque. »* (p.136)

Des notes :

« *François avait esquissé une page de notes sur cette nuit-là : Liisa en robe longue, velours et mousseline de soie. François Weyerstein en smoking...* » (p.215)

Puis un commentaire qui suit la note précédente nous renvoie encore une fois au projet du fameux « livre » :

« 1.Note de François Weyergraf: je ne peux pas, décidément ni décevant, développer cette histoire entre Graffenberg et Juliette Chavoz dans le livre sur ma mère.... » (p.230)

Ces divers notes, surgies d'un passé oublié et se projetant dans un projet à venir ne sont que des mises en abyme qui mettent en évidence l'écriture comme obsession et reflet de l'écrivain, mais où est la figure de son représentant ? Le cas échéant, l'expérience du narrateur sera celle de ses doubles et sa figure éparpillée entre eux : dans ce jeu de miroir continu, ils partagent le même métier, les mêmes préoccupations, et les mêmes soucis d'écriture¹.

Remarquons que le lecteur est attiré à la fois par la dimension psychologique du récit, et par le processus de son énonciation narrative puisqu'on voit émerger après les différents « je » des sujets parlants, la troisième personne (il), celle de l'auteur- narrateur, à la deuxième partie du roman (le chapitre sept). Son apparition coïncide avec le début du récit narré par François Weyergraf le premier narrateur rencontré dans le roman. C'est ainsi que les protagonistes (François Weyergraf, François Graffenberg, François Weyerstein) forment avec le narrateur- auteur une seule et même figure.

« (...) l'écriture de ce roman lui faisait prendre l'amère conscience de la distance qui le séparait de lui-même. (...) Weyerstein serait-il son souffre-douleur plutôt que son porte-parole ? » (p.220)

L'usage de cette technique de la mise en abyme rétro-prospective crée une certaine complexité entre Weyergans et son lecteur. Comme Weyergraf, les deux autres personnages narrateurs, ne parlent jamais de leur travail, soit aux autres personnages du roman, soit au lecteur. Ce sont précisément les descriptions des activités auxquelles ils s'adonnent au lieu de travailler, qui deviennent la matière de l'autoréflexivité de la production du texte, et des mises en abyme.

A l'auteur et ses doubles s'oppose donc le lecteur. Un lecteur inscrit dans le texte, et qui représente un personnage-lecteur. Ce personnage-lecteur sera pour Weyergans à la fois le lecteur réel et virtuel.

¹ - Selon DÄLLENBACH « l'effet d'une mise en abyme énonciative varie lui aussi selon le degré d'analogie existant entre (l'activité de) l'auteur et (celle de) son représentant... » (p. 103)

« *Le lecteur voudra savoir, dit le deuxième narrateur, ce qui se passe en lui : ne pas ménager la chèvre et le chou, raconter ce qui lui plaisait là-dedans.* » (pp.232-233)

L'attention est donc accordée au lecteur ; il n'est autre qu'une « figure de l'écrivain en puissance »¹ qui énumère à son intention des vers, des mots, des noms de pays ou d'écrivains, des fragments, et des citations pour la plupart placés dans des mises en abyme.

« (...) *je découvrirai les Antilles néerlandaises et entendrai parler là-bas, au soleil, la langue maternelle de Rembrandt, Spinoza, Van Gogh et Karel Van den OEver, un poète anversois dont je connais quelques vers : (...)* » (p. 102)

Il ne manque pas de lui communiquer d'autres connaissances à propos d'autres cultures.

« *Nous traduisions un passage d'Albius Tibullus, l'ami d'Ovide et d'Horace, le célèbre poète élégiaque.* » (p.104).

De même cette citation de Victor Hugo qui a un lien évident et significatif avec sa situation: « *Finir mon livre !* »

Cette dernière phrase est devenue une obsession chez Weyergraf et qu'il répète à plusieurs reprises :

« *Voilà quatre ans que j'habite avec cette pensée, toujours seul avec elle, toujours courbé sous son poids ! Autrefois, j'étais un homme comme un autre homme. Je pouvais penser à ce que je voulais, j'étais libre. Maintenant, je n'ai plus qu'une conviction : je dois finir ce roman.* » (p.95)

La mise en abyme, comme citation de contenu ou comme résumé intertextuel, bien qu'elle soit partie intégrante de la fiction du roman, coïncide avec le vrai problème de l'écrivain : « *le temps, se dit-il, mon éternel problème.* » (p.97).

¹ - On sait que le lecteur n'est qu'une figure de l'écrivain en puissance puisque l'écriture ne peut s'accomplir sans passer par la lecture. En plus, dans notre cas, ce lecteur supposé représenté par l'auteur lui-même, mais cette fois en tant que récepteur du récit fait par les autres personnages narrateurs.

Par ailleurs la mise en abyme dote le récit d'une forme d'éparpillement, mais en même temps d'un leitmotiv d'unification dans la mesure où le narrateur veille à rattraper le temps qui file. Le lecteur est alors soumis à une sorte de rééducation durant laquelle il est maintenu à distance. Ainsi, parfois, Weyergans n'hésite pas à introduire par exemple un récit en langue allemande.

En lisant ce récit, l'auteur introduit le lecteur supposé francophone dans le monde de l'incompréhensible ce qui le perturbe.

Un autre procédé est l'énumération de certains noms propres, qui appartiennent à d'autres espaces et à d'autres cultures, produisant chez le lecteur une sorte de dépaysement dont l'auteur est conscient.

« Les seules voix qu'il écoutait étaient enregistrées. Toutes ses nuits avec Nat King Cole et les moines Zen du Myoshin-Ji avec le pandit Jasraj, Oum Kalsoum, Isolde et la Tosca...etc »
(p.172)

Chanteurs, dit-il, inconnus de ses *« parents qui n'ont jamais mis les pieds dans une boîte de nuit »*. » (p.172)

En somme, l'objet même du livre, répétons- le, est une mise en abyme puisque le livre relate sa propre genèse et admet un regard dans *« la salle de montage »*. (p.94)

Malgré l'affirmation de Weyergraf de ne pas pouvoir terminer l'œuvre, elle est finalement écrite mais dans la forme d'une métafiction qui met en scène le processus de sa création (un narrateur supérieur confie l'écriture à un narrateur secondaire qui à son tour la confie à un troisième).

En fait la déclaration répétitive de la difficulté, voire de l'impossibilité de l'écriture, suppose la présence d'un narrateur réel ou latent, un narrateur homodiégétique, système dans lequel le personnage- narrateur remplit la fonction de la duplication du narrateur latent. La mise en abyme se réalise donc par l'image d'un écrivain souffrant des affres de l'écriture et présentant dans ce jeu de miroir la réflexion de sa propre production.

Si la difficulté ou l'impossibilité de la production d'une fiction, et qui constitue l'objet essentiel de l'œuvre, est contredite par la réalisation effective du livre portant le titre prévu dès le début *« Trois jours chez ma mère »*, cela ne réduit en rien, la dimension du vide représenté par l'objet miroité : réussite du processus de l'écriture du projet initial. Nous avons ainsi comme l'écrit Istvan Miskolczi une métafiction vide

« née d'une forme de l'auto-négation : la fiction suggère d'une manière déjà classique la réflexion de sa production. L'œuvre est finalement écrite, mais dans la forme d'une métafiction vide qui ne met plus la création en scène, mais son absence fausse, pourtant vraie. »¹

Quant au roman de Radwa Achour, c'est le chapitre IV, intitulé « Al Mahariques » qui remplit les fonctions d'une mise en abyme « **médiane** » ou **rétro-prospective**.

D'une part, il revient sur l'expérience du père de Nada en prison qui inaugure le texte, et qui devient l'embryon générateur du récit.

« Mon père n'a pas écrit son expérience de détention, et ne la racontait pas » (p.29)

et d'autre part, ce chapitre trace le contour de l'action future :

« Je tenais à informer Hazem de mon intention d'écrire un livre sur l'expérience de la prison. » (p.34)

Le lecteur apprend ainsi que Nada avait « un projet d'écrire un roman sur l'emprisonnement » dans lequel elle montrera, contrairement à la logique que, « *le prisonnier est celui qui vit en dehors de la prison et non pas celui qui vit dedans* ». Elle constate que « *c'est simplement une idée qui (lui) passe par la tête, et qui sera, semble t-il, le thème d'un roman* », elle se demande avec étonnement « *d'où m'est venue cette idée folle ?* » (p.37)

Ce chapitre qui dans la typologie établie par Dällenbach, remplit les fonctions de pivot rend compte de la forme du livre « projeté » par Nada. Conversant avec Hazem, elle lui confie ses intentions:

*« - j'ai conçu trois plans pour mon livre.
- Le premier ?
- D'abord, j'ai pensé écrire un livre qui raconterait l'expérience de tous les détenus égyptiens à la prison « Al Mahariques » et qui serait terminé par un chapitre sur l'expérience de mon père.*

¹ - MISKOLCZI Istvan, « *Les œuvres de la non-écriture. La métafiction vide dans les romans contemporains* » in Revue d'Etudes Françaises, n 14, 2009. Diffusé sur net in http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF1...

- *Le deuxième?*
- *Le second serait un livre dont chaque chapitre présenterait un texte écrit par un détenu politique dans un pays arabe ou non arabe. L'introduction du livre serait une étude sur la prison, et les souffrances des détenus.*
- *Et le troisième ?*
- *J'hésitai et je répondis : j'ai oublié. Je n'avais pas oublié mais j'étais embarrassée de parler du projet du roman qui m'envahissait.» (pp.36-37)*

Cette mise en abyme rétro-prospective relie la mise en abyme inaugurale dans laquelle Radwa Achour nous a présenté l'objet autour duquel se construit le récit, et la mise en abyme terminale qui évoquera précisément la fameuse prison de « Tazmamarte » et l'histoire du pigeon « Farag », symbole de la liberté, qui donne son titre au dernier chapitre et au roman.

Sans nous attarder pour l'instant sur la justification du titre « Farag », une question se pose sur la technique de cette mise en abyme rétro- prospective, et comment elle aide le lecteur à prévoir la suite et la fin du roman.

En effet, jusque là la romancière n'arrivait pas à concevoir réellement la forme finale que prendrait l'écriture de son livre. Ce projet était-il simplement « *une idée qui lui passait par la tête de temps à autre* » et lui paraissait alors « *le noyau d'un ouvrage romanesque quelconque* » ? Elle déclare qu'« *elle n'était pas romancière* », et se demandait d'où lui était venue « *cette idée folle d'écrire un roman.* »(p.37)

Aussi peut-on supposer que le dernier chapitre que Radwa Achour intitule « Farag », et qui met terme au récit, concrétise une vraie libération de la hantise d'écrire. La mise en abyme rétro- prospective devient donc un élément métafictionnel qui annonce déjà la clôture du roman et met fin à l'hésitation de Nada.

Ce procédé spéculaire n'est pas le seul auquel a eu recours Radwa Achour, il faudrait y joindre les intertextes tels les poèmes et les lettres qui jouent aussi le rôle de texte miroir de l'état d'âme de « Nada » et son entourage, en quelque sorte la « prison » tant intérieure qu'extérieure dans laquelle ils se trouvent.

Bien que les poèmes jouent un rôle primordial, et deviennent matière d'autoréflexivité dans la production du texte et des mises en abyme, la lettre se révèle le plus actif des supports réflexifs. Car les lettres permettent aux lecteurs d'en savoir plus sur les personnages, leurs caractères, leurs sentiments, leurs véritables intentions.

L'exemple le plus saisissant : c'est celui de la lettre écrite par la mère de Nada. Cette lettre qui appartient au passé et qui restée inachevée, n'est pas un simple support réflexif, mais élément narratif qui s'emboîte dans le récit principal : cet élément est celui de la douleur de la mère après son divorce. Elle n'avait jamais pu comprendre pourquoi son mari la qualifiait d' « *aveugle* » quand elle l'interrogeait « *pourquoi il pleurait un homme (Nasser) qui l'avait mis en prison pendant cinq ans.* » (p.140).

Cette lettre joue le rôle d'un miroir qui consiste à donner un point de vue non seulement sur un aspect invisible de la vie de la mère, mais aussi sur l'état psychologique des personnes issues de cultures différentes, étant elle-même d'origine française et qui vivent un moment important de l'Histoire.

« *Suis-je vraiment aveugle ? (...) c'est la question qui n'a jamais cessé de me hanter durant des mois ou des années* » dit la mère. (p.141)

Mais ce qui nous intéresse surtout, c'est l'importance de ce retour au passé, retour à un moment déterminant de la vie de Nada et de son projet d'écriture. C'est à la suite de ce divorce que sa vie prendra un autre cheminement, tant au niveau familial- son père s'étant remarié- qu'au niveau personnel : la prison étant une expérience complexe qui peut éclairer l'homme sur ses vraies situations et convictions. Il ne reste point « *aveugle* », sans vision réelle du moment et des circonstances vécues.

Expérience qui mérite donc d'être l'objet de réflexion et d'écriture.

Prenons un autre exemple, le chapitre XXI intitulé « *El Eid Elkebeir* », où figure la première lettre adressée à Hazem, après sa mort. Il s'agit donc d'une correspondance à sens unique où le destinataire, à des moments divers, se confie et confie ses projets à un destinataire inexistant. L'instrument épistolaire se confond ainsi dans une grande mesure avec l'écriture d'un journal, et des notes intimes.

Au début du chapitre on peut lire cette phrase écrite par la narratrice : « *Hazem avait été la première personne avertie de mon projet de voyage.* » (p.173). par suite, dans cette première lettre, ce même sujet de voyage est repris et revécu dans son contexte :

« (...) *tu me manques beaucoup, mais je vais laisser ça de côté pour le moment. Maintenant je te raconte ce qui s'est*

passé. (...) j'ai l'intention, dès que j'en aurai l'occasion, de visiter le sud Liban » (p.173)

Or ce projet d'abord inséré et annoncé au début du chapitre avec ses circonstances et ses conséquences est longuement raconté dans ce chapitre alors qu'il a été effectivement réalisé.

Ainsi ce voyage, projet d'avenir, d'abord écrit, comme un moment du passé « *Hazem avait été la première personne avertie de mon projet de voyage.* » repris comme un moment présent « *j'ai l'intention, dès que j'en aurai l'occasion* » puis raconté dans ces détails comme événement déjà passé, devient le lieu de reflets et de jeu du miroir, une mise en abyme à la fois rétro- prospective.

Radwa Achour recourt ainsi à l'insertion des divers variations du thème de la prison qui nourrissent le récit et lui donnent une densité particulière. Des mises en abyme rétro- prospectives réfléchissent l'endurance de cette militante, la frustration née des événements, et les réactions vis-à-vis de la résistance palestinienne. La position et la situation de la prison « Kham »¹ entre la Palestine, la Syrie, et le Liban, ses cellules atroces... etc soulèvent l'indignation de la narratrice.

En fait, le lecteur est pris dans le cercle d'un livre qui n'est pas un livre, mais une réalité qui ne cesse pas de durer et de se renouveler.

Jusque là notre analyse a essayé de mettre en évidence l'importance des mises en abyme comme reflet des préoccupations et des méthodes fictionnelles de l'écrivaine. Dans ce sens, elles ne racontent pas seulement des expériences personnelles restrictives, mais celles de toute la génération de la romancière qui ont partagé le même sort, et les mêmes angoisses, ainsi que ceux qui connaissaient et connaîtront ces moments de détresse et de désarroi. De même ces mises en abyme révèlent le souci de Radwa Achour, en tant que romancière confrontée aux problèmes de l'écriture, de choisir parmi les techniques narratives actuelles celles qui conviennent le mieux aux matériaux et au titre du roman élément essentiel de ce matériel puisqu'il fonde souvent la relation du lecteur avec le texte et détermine son horizon d'attente².

¹ - **Kham** ou **Al-Khiyam** (arabe: الخيام) est un village situé au sud du Liban, près de la ville de Nabatiyeh. Le fort de Kham est transformé en une base de l'armée libanaise, avant d'être occupé par les Israéliens. Ces derniers le transforment en une prison clandestine et un centre de torture sous le commandement des officiers de l'Armée du Liban-Sud. In <http://fr.wikipedia.org/wiki/kham#cite-note-o>

² - « *Si lire un roman est réellement le déchiffrement d'un fictif secret constitué puis résorbé par le récit même, alors le titre, toujours équivoque et mystérieux, est ce*

Il nous est alors permis de nous poser ici une question quant au sens qu'implique ce titre mystérieux « Farag » et son rapport avec la mise en abyme.

Dans une interview, accordée à Marwa Kamal (revue El Shrouk), Radwa Achour répond à une question portant sur le choix du titre « Farag », en disant :

« Farag apparaît à la fin du roman, et précisément dans les quatre dernières pages (...) le lecteur se demande qui est Farag ? Où est Al Farag (la délivrance) ? Pourquoi Farag ? Dans un roman dont les événements ne renvoient à aucun « Farag », je laisse ainsi au lecteur le plaisir de le découvrir par lui même »¹

Dans le dernier chapitre intitulé justement « Farag », Nada, la narratrice parle de la prison de « Tazmamarte »².

Le protagoniste de ce récit, le dernier du roman, est Marzouki, écrivain marocain célèbre, dont le livre intitulé « *Tazmamarte cellule 10* » a été le plus gros succès d'édition que le Maroc n'ait jamais connu. Marzouki y décrit en détails, ses 18 ans d'enfermement dans le sinistre bagne de Tazmamarte.

Marzouki, enfermé, comme d'autres, dans une des cellules souterraines étroites, accueille un jour un pigeon ramier³. Cet événement inattendu fut reçu par les prisonniers de différentes façons. Les uns voyaient dans ce pigeon un signe de malheur, d'autres, par contre retrouvaient en lui une lueur d'espoir. C'est

*signe par lequel le livre s'ouvre (...) »*écrit GRIVEL Charles, dans son livre « *Production de l'intérêt romanesque* », Paris- La Haye, Mouton, 1973, p.173.

¹ - Entretien de Radwa ACHOUR avec Marwa KAMAL, , *op.cit.*

² - La prison de Tazmamarte fut construite entre 1972 et 1973, juste après le premier coup d'État avorté de Skhirat contre le roi Hassan II du Maroc le 10 juillet 1971. Après l'échec de la tentative du général Oufkir dans le second coup d'État des aviateurs du 16 août 1972, 58 officiers et sous-officiers des Forces armées royales furent envoyés à la prison centrale de Kenitra et plus tard à Tazmamarte. En 1991, sous la pression de groupes internationaux de défense des droits de l'Homme, ainsi que de certains gouvernements étrangers, le roi Hassan II décida de fermer la prison et de relâcher les derniers détenus. www.bibliomonde.net/livre/tazmamart-cellule-52html

³ - “qui vit dans les bois”; “touffu” (forêt), av. gros pigeon sauvage qui niche dans les arbres, parfois, aussi dans l'intérieur des villes (Paris, Venise...)

« Je voyais à travers les aiguilles les boules rondes des ramiers serrés » (GENEVOIX). V. Palombe- Adj. Pigeon ramier. (Dictionnaire : Petit Robert).

pourquoi on l'appelle « Farag » qui signifie libération ou délivrance, devenant ainsi le symbole de la liberté tant rêvée.

Choisissant comme titre de son roman, ce nom/ symbole, Radwa Achour universalise¹ le sens de son roman.

En fait, ce texte intitulé « Farag », titre du dernier chapitre, et qui renvoie au nom donné au pigeon du roman de Marzouki semble ainsi avoir été généré par ce roman dont il reprend le thème, roman écrit par un écrivain réel relatant une expérience réellement vécue, dans un texte effectivement écrit et publié. Celui de Radwa Achour paraît ainsi une sorte de mise en abyme du récit de Marzouki.

D'autre part, entre le titre qui ouvre le roman et le chapitre qui le clôture avec le même nom « Farag » la parenthèse se ferme sur un texte où récits et méta-récits se répondent et se réfléchissent dans un jeu continu de miroir. Un récit où le réel et le fictionnel s'interpénètrent et se fondent dans un même réel : celui de l'horreur de la prison et celle de l'injustice humaine.

Est-ce à dire que le projet initial d'écrire un « livre » sur la prison a été effectivement « écrit » ? il faut ici souligner le fait que tout le long du récit de Radwa Achour la narratrice reprend en leitmotiv, ce projet qu'elle compte « écrire » et pour lequel ces récits répétitifs qu'elle rassemble et relate, n'en formeront que le matériau qu'elle devra reprendre pour le « livre » tant désiré et qui demeure jusqu'à la fin « un projet » à produire.

A l'instar de « *Trois jours chez ma mère* » de Weyergans ce livre n'a point vu le jour, et devient comme lui « le livre impossible ». Ce qui reste c'est Farag qui n'en est en quelque sorte que sa réflexivité.

Conclusion :

L'approche comparée choisie pour étudier l'emploi des mises en abyme fictionnelle, prospective, et autres parvient à démontrer que les deux romans objets de notre étude constituent une excellente pierre de touche réflexive pour étudier la diversité dans le traitement d'un thème commun : le livre le plus difficile à écrire.

Dans « *Trois jours chez ma mère* », la difficulté d'écrire est tellement centrale qu'elle donne lieu à une mise en abyme presque répétée. Le jeu du miroir, la succession des personnages fictifs qui

¹ - « *La destinée singulière d'un être et d'un récit*, dit Dällenbach, *dès qu'elle est prise dans l'ordre du symbole, ne peut qu'irradier et devenir l'index d'une signification universelle.* » (pp.88-89)

reprennent le même rôle selon une perspective prédéterminée communique cette multiplicité.

Dans « *Farag* », la mise en abyme est basée sur un récit bien documenté de l'expérience réelle des militants. Toutefois l'imagination prend de temps en temps les rênes de la narration pour composer le livre qui n'existe pas encore. Le récit devient ainsi terrain de jeu et l'histoire- non linéaire- accueille dans les « abymes » commentaires, dialogues, histoires secondaires, lettres et même fragments du journal intime, éléments qui devaient servir de matériau pour « le livre impossible ».

Dans « *Trois jours chez ma mère* » et dans « *Farag* » les mises en abyme ne cherchent pas à justifier la raison d'être du texte ; elles reflètent plutôt son absence, absence qui devient paradoxalement le noyau central du roman.

Les mises en abyme constituent ainsi une stratégie de l'œuvre. Fictionnelles, elles sont investies au service des principaux paramètres diégétiques révélant certaines obsessions caractéristiques de l'écriture.

Grâce à la comparaison se confirme dans ces deux romans contemporains la définition de T. Todorov que nous avons préféré garder - étant son universalité- pour la fin, à savoir que la mise en abyme est:

« Ce morceau qui permet le déroulement de l'intrigue et l'apparition de l'histoire de la création où tout le récit se retrouve comme sa propre partie constitutive »¹

¹ - TODOROV. Tzvetan., « *Littérature et Signification* », Paris, Larousse, 1967, p.48

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Corpus.

- ACHOUR Radwa, « *Farag* », éd. Dar El Shrouk, Le Caire, 2008,
- WEYERGANS François, « *Trois jours chez ma mère* », éd. Bernard Grasset, Paris, 2005

Ouvrages critiques

- BARTHES Roland, « Le Degrés zéro de l'écriture » éd. Seuil, 1991.
- BLANCKEMAN Bruno et MILLOIS Jean-Christophe, « *le roman français aujourd'hui, transformation, perceptions, mythologies* », éd. Prétexte éditeur, 2004.
- BLANCKEMAN Bruno, MURA- BRUNEL Aline, DAMBRE Marc, « *Le roman français au tournant du XXIe siècle* », éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- DÄLLENBACH Lucien, « *Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme* », éd. Du Seuil, Paris, 1977.
- FAROUK May, « *Etude des enjeux réflexifs dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun* », éd. L'Harmattan, Paris, 2008.
- GERMANANGUE Marc et MANHES Yves, « *L'analyse du roman* », éd. Hachette, Paris, 2000.
- GODARD Roger, « *Itinéraires du roman contemporain* », éd. Armand Colin, 2006.
- GOLDENSTEIN Jean-Pierre, « *Lire le roman* », éd. De Boeck Université, 2005, 8^e édition, 2^e tirage, 2007.
- GRIVEL Charles, « *Production de l'intérêt romanesque* », Paris- La Haye, Mouton, 1973.
- JOUVE Vincent, « *La poétique du roman* », éd. Armand Colin, 2001.
- LEPALUDIER Laurent, « *Métatextualité et métafiction* », Centre de recherches inter-langues d'Angers, 2002.
- MAGNY Claude- Edmonde, « *Histoire du roman français depuis 1918* », Seuil, 1950.
- RAIMOND Michel, « *le roman* », éd. Armand colin, 2000.
- RICARDOU Jean, « *Le Nouveau Roman* », éd. du Seuil, 1973.
- RICARDOU Jean, « *Problèmes du nouveau roman* », éd. Du Seuil, Paris, 1967.

- RULLIER-THEURET François, « *Approche du roman* », éd. Hachette, 2001.
- TODOROV Tzvetan, « *Littérature et Signification* », Paris, Larousse, 1967.

Ouvrages et Articles sur WEYERGANS François.

- BEGLE Jérôme, « *Trente cinq ans chez ma mère* », in Paris Match, 19 septembre/ 5 octobre 2005.
- DE MONTREMY Jean-Maurice, « *Weyergans, la vie sur un fil* » in Livres Hebdo, 23 septembre 2005.
- LECLERE Marie- François, « *Héros Thérapie* », in Le Point, 22 septembre 2005.
- MISKOLCZI Istvan, « *Les œuvres de la non-écriture. La métafiction vide dans les romans contemporains* » in Revue d'Etudes Françaises, n 14, 2009.
- PAQUE Jeannine, « *François Weyergans, romancier* », éd. Luce Wilquin, Collection L'œuvre en Lumière, Paris, 2005.
- PERRIER, Jean-Claude « *Weyergans : par ici la sortie* », in Le Figaro- 13 septembre 2005.

Ouvrages et Articles sur ACHOUR Radwa

HESHMAT Dina, *Traduction de la lettre manquante*, in Al- Ahram Hebdo, 4/2/2009.

- حوار مروة كمال مع رضوى عاشور تحت عنوان " رضوى عاشور: مشروعى الروائى خليط من المتخيل و الوثائقى" منشور بصحيفة "الشروق" المصرية 6 ابريل 2009 .
- حوار نائل الطوخى مع رضوى عاشور "رضوى عاشور: أكتب كما أعرف" عن أخبار الأدب 20 ديسمبر 2008 .

Dictionnaire

- ROBERT Paule, "Le petit Robert », éd. Le Robert, 1987.

Webographie

- <http://www.ditl.info/arttest/art2025.php>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Panoptique>
- www.bibliomonde.net/livre/tazmamart-cellule-52html
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/khiam#cite-note-o>

- <http://fr.Wikipedia.org/wiki/m%C3%A9tafiction>
- <http://www.moheet.com/newsPrint.aspx?nid=242581>
- <http://hebdo.ahram.orgeg/arab/ahram/2009/2/4/litto.htm>
- <http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup+&print=no&id=95009>
- <http://dictionnaire.sensagent.com/mise+en+abyme/fr-fr/>
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mise-en-abyme>
- <http://www.lepoint.fr/actualites-litterature/2007-01-17/litterature-weyergans-la-vie-sur-un-fi...>
- http://www.e_litterature.net/publier2/spip/spip.php?page=imp_rim&id-article=209&var-mo...
- http://cief.elte.hu/Espace_recherche/Budapest/REF1...
- <http://209.85.229.132/search?q=cache:FrgDeHjvB91J:www.sfs...>