



MOUNIR HAMMOUDA

Université Mohamed Khider de Biskra, Algérie.  
ORCID iD : 0000-0002-6979-5927  
m.hammouda@univ-biskra.dz

## Malek Haddad et l'Occidentale :

La Femme du Nord sous la plume d'un Homme du Sud

### Résumé

Dans l'histoire littéraire, le personnage féminin a longtemps été relégué à une position périphérique, subordonnée aux figures masculines et privé d'autonomie narrative. Ce n'est qu'avec l'avènement d'une littérature moderne qu'il acquiert progressivement une agentivité propre, en s'affranchissant des contraintes sociales et fictives. La littérature algérienne d'expression française, produite durant la colonisation, amorce déjà cette évolution en conférant à la femme un rôle central, souvent chargé d'une portée historique et symbolique. Cette étude se propose d'interroger la représentation de la femme occidentale dans l'œuvre de Malek Haddad (*La Dernière Impression*, *Je t'offrirai une gazelle*, *L'élève et la leçon* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*). Loin de simples figures sentimentales ou sensuelles, ces personnages féminins apparaissent comme des entités symboliques complexes. Leur analyse permet de saisir les dynamiques affectives et identitaires à l'œuvre dans une écriture marquée par les tensions coloniales et les fractures de l'entre-deux culturel.

**Mots clés :** Littérature algérienne, personnage féminin, femme occidentale, étrangère, Malek Haddad.

### Introduction

« Poésie, tout n'est que poésie dans la femme, et tant pis pour les analphabètes. »<sup>1</sup>

C'est par cette déclaration lyrique, citée dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, que Malek Haddad inscrit la femme au cœur de son univers littéraire, en tant qu'incarnation de la beauté, de l'altérité et de l'émotion. Dans l'ensemble de son œuvre romanesque, la figure féminine se déploie sous des formes diverses, oscillant entre amour idéalisé et fantasme charnel, entre symbole esthétique et métaphore identitaire. Si la femme algérienne y occupe une place emblématique, la présence récurrente de la femme occidentale, étrangère et souvent française, interroge. Pourquoi cette insistance sur une figure de l'Autre, dans une littérature marquée par les tensions coloniales et les fractures de l'identité algérienne ?

---

<sup>1</sup> Les citations provenant des œuvres de Malek Haddad seront marquées à l'aide des abréviations suivantes : (D. I.) pour *La Dernière Impression* ; (O. G.) pour *Je t'offrirai une gazelle* ; (E. L.) pour *L'Élève et la leçon* ; (Q. F.) pour *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Ces abréviations seront suivies par la pagination.

La présente étude propose d'explorer la représentation de la femme occidentale dans l'œuvre de Malek Haddad, à travers un corpus écrit pendant la période coloniale et composé des romans *La Dernière Impression*, *Je t'offrirai une gazelle*, *L'Élève et la leçon* et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Dans ce contexte, la femme occidentale est cette figure étrangère et fascinante, qui condense à la fois la différence culturelle et la tentation affective. Elle devient un « personnage-symbole »<sup>2</sup> participant à la profondeur du récit, mais aussi à la mise en crise du sujet algérien. Ainsi, la question centrale à laquelle cette recherche entend répondre est la suivante : que représente la femme occidentale dans l'univers romanesque de Malek Haddad, et comment cette représentation contribue-t-elle à la construction d'une identité en tension ? Dans la perspective de répondre à cette question nous émettons l'hypothèse que la femme occidentale, chez Haddad, n'est pas uniquement un objet d'amour ou de désir, mais une instance textuelle à forte portée symbolique. Elle expose les dynamiques de l'altérité, révélatrices à la fois des aspirations, des conflits et des déchirures du sujet colonial. Comme le souligne Elizabeth Chalier, « l'Autre est d'abord quelqu'un qui n'est pas Moi » (1996, 134), et c'est précisément dans cette confrontation que se révèle, selon Patrick Charaudeau (2009), la prise de conscience identitaire : « il est différent de moi, donc je suis différent de lui, donc j'existe ». La femme étrangère devient ainsi un miroir inversé, à la fois attirant et dérangeant, qui suscite un « un double mouvement : d'*attirance* et de *rejet* vis-à-vis de l'autre » (Charaudeau, 2009).

L'objectif de cette recherche est donc d'éclairer les fonctions narratives, symboliques et idéologiques de cette figure féminine, en analysant ses différentes manifestations dans le corpus étudié. À travers une approche à la fois thématique et symbolique, articulée autour des concepts d'altérité, d'identité et de désir, il s'agira de mettre en évidence comment la plume de Malek Haddad construit la femme occidentale comme « une énigme à résoudre » au cœur du rapport de soi à l'autre, et du moi à la nation.

## 1. Les étrangères dans l'œuvre de Haddad : reflets d'une altérité fascinée

Dans *La Dernière Impression*, premier roman de Malek Haddad publié en 1958, la figure féminine étrangère prend corps à travers le personnage de Lucia, enseignante de philosophie dans un prestigieux établissement de Constantine. D'emblée, son ancrage géographique — la Provence — et son métier dessinent les contours d'une figure à la fois intellectuelle et poétique, porteuse d'une altérité culturelle marquée. Elle est décrite par le narrateur avec une tendresse teintée d'ironie : « Elle avait gardé de sa Provence natale cet accent que l'on sait et qui se trouve juste à la frontière de la poésie et d'une vague vulgarité. Cet accent est une musique en bonne santé. » (D. I., 17) À travers ce passage, on perçoit une double connotation — esthétique et sociale — révélant une fascination ambivalente : Lucia est perçue comme séduisante et raffinée, mais aussi comme une figure partiellement décalée dans le contexte colonial algérien. Française, instruite et cultivée, elle incarne une forme de modernité occidentale, empreinte de savoir et de douceur. Son personnage se distingue par une voix triste et gentille, expression oxymorique qui traduit la complexité de son affect et annonce la tonalité mélancolique de sa relation avec Saïd, le protagoniste. Ce dernier, ingénieur

---

<sup>2</sup> Un personnage-symbole est un personnage de fiction qui incarne de manière marquée une idée, une valeur, un concept abstrait, ou un ensemble de représentations culturelles, sociales ou philosophiques. Il dépasse la simple individualité psychologique ou réaliste pour devenir une figure allégorique ou emblématique. Son rôle n'est pas seulement narratif mais aussi symbolique : il représente quelque chose de plus large que lui-même, comme le bien, le mal, la justice, la liberté, l'oppression, etc.

algérien voué à la construction de ponts, métaphore hautement symbolique du passage, de la liaison et de la tentative de réconciliation entre deux mondes, éprouve pour Lucia un amour discret, secret, presque inexprimable. Quant à cette étrangère, elle l'aime sans vraiment savoir si ce sentiment est réciproque, elle l'aime et elle sait que l'« on ne peut jamais répondre de l'amour des autres. » (D. I., 26)

Lucia, comme son prénom l'indique (du latin *lux*, « lumière »)<sup>3</sup>, devient le foyer lumineux de la conscience amoureuse du héros, une clarté fugace dans l'opacité de ses dilemmes existentiels. Elle incarne l'élément irradiant d'une relation impossible, condamnée à l'échec par la fracture identitaire et politique du protagoniste. Saïd la trouve belle, singulière, auréolée d'une douceur visuelle : « ses beaux yeux couleur de clair jeudi [souvent] bousculés par sa tristesse. » (D. I., 28) Cette image, à la fois visuelle et temporelle, associe l'étrangère à un moment de grâce suspendu dans le temps, mais voué à être troublé, « bousculé », par la réalité tragique du contexte colonial. La relation entre Lucia et Saïd est traversée par une tension dialectique entre attirance et retenue, entre la volonté de s'unir et l'impossibilité de franchir les frontières symboliques du colonialisme, de l'Histoire et de l'identité. Lucia, dans cette perspective, ne se réduit pas à une figure sentimentale, elle est aussi une instance textuelle qui permet à Haddad de problématiser les rapports entre colonisé et colonisateur, entre soi et l'autre. À travers elle, l'auteur donne à voir une altérité non pas conquérante mais bienveillante, aimante, cultivée, et pourtant inassimilable. Loin d'être un simple objet d'amour ou un personnage secondaire, Lucia s'impose comme un repère esthétique et intellectuel dans le parcours intérieur de Saïd. Cela rappelle ce qu'a conseillé Maurice de Guérin, à propos de la femme intellectuelle, à sa petite sœur Eugénie :

Elle peut, si elle est instruite, être utile dans le cabinet de travail, partager les lectures, les études d'un père, d'un frère ou d'un mari, suggérer une idée, rectifier une erreur, soutenir les défaillances, encourager les efforts. Intelligente, elle participe aux œuvres de l'intelligence, et se sert de la finesse, de la grâce, de la pénétration qu'elle doit à la nature pour ajouter à la pensée forte et virile de l'homme. Il n'est plus seul, il est compris, deviné, aidé ; son travail s'allège, se perfectionne, s'embellit, se complète. Heureuse alliance où il y a tout à gagner, rien à perdre ! (Dérez, 2016, 26)

Lucia devient, donc, à la fois le reflet des aspirations de Saïd vers une modernité éclairée et le symptôme de son inachèvement identitaire, mais ce constructeur de ponts partage son cœur entre cette source de lumière et sa patrie. De ce fait, Lucia condense l'ambivalence fondamentale de la figure féminine étrangère chez Malek Haddad : lieu de beauté, de désir, de culture, mais aussi de distance infranchissable.

Dans *Je t'offrirai une gazelle* (1959), deuxième roman de Malek Haddad, deux figures féminines occidentales, Gisèle Duroc et Gerda, structurent la narration selon deux modalités contrastées de l'altérité féminine. Ces personnages ne se réduisent pas à leur fonction amoureuse ou sentimentale ; ils sont investis d'une densité symbolique

---

<sup>3</sup> Le prénom *Lucia* puise son origine dans le latin *lux*, *lucis*, un substantif féminin qui, dès le Ier siècle avant J.-C., chez Cicéron et Lucrèce, désignait la lumière dans sa dimension la plus essentielle. *Lux* renvoie à une clarté diffuse, à cette lumière qui éclaire le monde et le rend intelligible, mais aussi à un éclat intense, celui des corps brillants ou des pierres précieuses. Par extension, la lumière devient également métaphore de la compréhension et de la révélation intellectuelle : ce qui éclaire l'esprit comme le jour éclaire les choses. Ainsi, le prénom *Lucia*, dérivé de *lux*, signifie littéralement « celle qui apporte la lumière » ou « la lumineuse ». Il évoque non seulement la clarté du jour et la beauté visible, mais aussi une forme de lucidité intérieure, d'éveil et d'illumination, tant sensorielle que spirituelle.

qui participe de la réflexion de l'auteur sur la place de l'autre — l'Occidentale — dans la construction identitaire d'un sujet en crise au sein du système colonial.

Gisèle Duroc apparaît d'abord comme une intellectuelle française, une lectrice professionnelle travaillant aux Éditions du Ciel à Paris. À travers elle, Haddad interroge le pouvoir du texte à établir une relation intime entre deux êtres que tout sépare. En recevant un manuscrit anonyme, Gisèle ne découvre pas un simple récit, mais elle reçoit une confiance, une voix, une présence qui la trouble. Cette perception romanesque d'un texte comme aveu ou offrande place Gisèle dans une posture d'écoute absolue, elle « avait le silence facile. Alors ses yeux ne bougeaient plus. Des regards pailletés d'or suivaient les mots, les illustrant. Dans ces moments de silence elle semblait une étudiante attentive » (O. G., 75). La narratologie ici s'efface devant l'herméneutique amoureuse, Gisèle écoute l'auteur plus qu'elle ne le lit ; elle interprète avec le corps, avec l'émotion, avec le désir. Son silence n'est pas vide, il est performatif. En devenant une lectrice incarnée, elle illustre ce que Roland Barthes appelle la « jouissance du texte » (1973, 50), non plus un savoir sur l'œuvre, mais un rapport charnel, immédiat, entre le signe et la chair. Ce rapport devient amour, puis souffrance, Gisèle, mariée, continue à penser à l'auteur, à chercher son image, à pleurer ce qu'elle ne peut posséder, « tout son corps inventait ce grand marchand de sable. Le temps passé devenait chose perdue. » (O. G., 109) La sensualité discrète mais insistante de certaines images — la main sur la main, « la palmeraie » (O. G., 119) — inscrit cette relation dans le registre d'un Orient sublimé, convoqué comme métaphore du désir et du dépaysement. Gisèle incarne ainsi une figure d'Occidentale éduquée, sensible, mais insatisfaite, qui projette sur l'écrivain algérien l'altérité fascinante de l'homme du Sud. Elle devient le lieu d'une tension, elle comprend sans pouvoir s'unir, elle aime sans pouvoir posséder.

Gerda, en contrepoint, incarne une tout autre configuration. Allemande venue à Paris pour perfectionner son français, elle est décrite non pas à travers sa parole ou son intellect, mais à travers son corps, sa jeunesse, sa sensualité diffuse. « Un bébé d'Allemande, un bébé de vingt-trois ans » (O. G., 49), dit le narrateur — une formule ambiguë qui conjugue la tendresse et l'érotisation de l'innocence. Contrairement à Gisèle, Gerda n'a pas besoin de mots ou de dictionnaire, elle parle avec son sourire, une mimique qui transcende les frontières linguistiques. Son sourire est décrit comme un héritage culturel, il vient d'« un village de neige, de cèdres élancés, d'une vallée profonde » (O. G., 50). Gerda incarne une Europe préservée, paisible, ancrée dans un imaginaire pastoral, presque mythologique. Sa beauté est plastique, presque picturale, elle dort, elle rayonne, elle respire. Sa peau respirait la santé, ses seins étaient durs et « dessinaient un oiseau dans son vol, à la limite du drap. Ses dents étaient blanches, des brins de lait brillants comme la neige. Ses cheveux flottaient dans la pénombre » (O. G., 83). Sa description relève d'un esthétisme prononcé où chaque trait du visage ou du corps devient signe d'harmonie et de vitalité. Elle est donc moins une interlocutrice qu'une vision, un fantasme d'innocence et de plénitude.

La dualité Gisèle/Gerda n'est pas fortuite, puisqu'elle permet à Malek Haddad de mettre en tension deux figures de l'Occident féminin — l'intellectuelle mélancolique et la jeune femme solaire — toutes deux fascinées par l'altérité masculine incarnée par l'auteur-personnage. Si Gisèle pense, Gerda rayonne ; si l'une lit, l'autre est à peine lettrée mais éloquentement vivante. L'une souffre en silence, l'autre sourit au réveil. Ces deux portraits contrastés participent d'un même processus : l'invention, par l'auteur algérien, de figures étrangères qui symbolisent deux réponses possibles à l'écriture de

soi dans l'exil, à la quête d'une écoute, d'un accueil ou d'un refuge. Mais dans les deux cas, ces figures féminines restent inaccessibles, non parce qu'elles seraient rejetées, mais parce que l'histoire, la langue, et la mémoire coloniale inscrivent une distance irréductible entre les êtres. En ce sens, *Je t'offrirai une gazelle* n'est pas seulement un roman d'amour, mais c'est plutôt une méditation sur l'illisibilité de l'autre, même quand il paraît le plus proche. Gisèle et Gerda, chacune à sa manière, révèlent ce paradoxe : être proche du texte, proche du corps, ne signifie pas être à portée de compréhension ni d'union. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces deux figures féminines partagent la même initiale, la lettre G, qui n'est pas sans portée symbolique. Dans certaines traditions ésotériques et herméneutiques, cette lettre renvoie à des notions de gnose, de germination ou de genèse, autrement dit à des commencements initiatiques, des éveils de conscience. « La lettre G serait l'imaginaire, le guide, l'esprit et le développement de la conscience globale » (Lopez, 2007, 75), ce qui en fait un signe de transformation intérieure et d'ouverture vers une forme supérieure de compréhension. Placées sous ce signe, Gisèle et Gerda apparaissent dès lors comme des catalyseurs de mutation existentielle pour le héros, chacune, à sa manière, fait surgir une tension entre l'appel du dehors – celui d'un ailleurs féminin, libre, intellectuel – et l'ancrage du dedans, propre au sujet dominé, encore incertain de sa place dans le monde. Dans cette perspective, « cette lettre G [...] [est] mise en parallèle avec le chiffre 5 et avec l'Étoile flamboyante » (De Ribaucourt, 2007, 67), symboles d'harmonie dynamique, de savoir en marche et d'élévation initiatique. La lettre devient ainsi seuil, périmètre de passage, où l'amour n'est plus simple attachement sentimental, mais vecteur d'une prise de conscience, voire d'une rupture révélatrice et libératrice.

Dans *L'Élève et la leçon* (1960), troisième roman de Malek Haddad, la figure féminine occidentale se manifeste à travers Germaine, jeune Française que rencontre Idir Salah durant ses études de médecine en France. Cette relation amoureuse, vécue à l'ombre des vendanges provençales, condense l'ensemble des tensions affectives, intellectuelles et identitaires propres au parcours du personnage principal, reflet assumé de l'auteur lui-même. Germaine n'est pas seulement un objet d'amour ; elle est tout à la fois interlocutrice, confidente et partenaire intellectuelle. Sa première qualité, selon le narrateur, est son intelligence : « elle souriait comme on comprend. Elle avait ceci de commun avec [lui] qu'elle parlait davantage de littérature que de médecine. C'est assez rare dans ce métier » (E. L., 96), ce passage inscrit le sourire dans l'ordre de l'intelligibilité et de la complicité silencieuse. Ce sourire devient le signe d'une communion rare, qui dépasse les mots pour s'ancrer dans une forme d'intuition réciproque. Germaine partage avec Idir un intérêt marqué pour la littérature, ce qui confère à leur relation une coloration réflexive et esthétique. Dans un univers médical souvent dominé par la rationalité scientifique, leur dialogue sur les lettres introduit une poésie du soin, que résume admirablement la formule du narrateur : « la médecine, qu'est-ce donc sinon de la littérature en action ? » (E. L., 96). Ainsi, la femme occidentale n'est plus ici une simple image fantasmée de l'ailleurs ou du désir, elle devient le double intellectuel du sujet algérien, un miroir où celui-ci se reconnaît, non pas par contraste, mais par affinité élective.

L'amour entre Idir et Germaine se déploie, aussi, dans un décor pastoral, au bord de la Durance, en octobre, au temps des vendanges. Ce cadre bucolique, qui évoque à la fois la fertilité et la fin d'un cycle, confère à leur relation une dimension mythique et presque cosmique, leur amour vendangeait les étoiles. Cette métaphore céleste illustre l'idée d'un amour total, extatique, qui s'élève au-delà des contingences sociales et

culturelles. Pourtant, cette plénitude apparente masque une fragilité structurelle, l'amour entre Idir et Germaine est inscrit d'emblée dans un temps suspendu, un entre-deux menacé par le retour, l'éloignement, l'Histoire. Idir ignorait que « les étoiles ne se vendant pas » (E. L., 102). Cette étrangère, dans ce contexte, incarne la figure rare d'une Occidentale non seulement aimée, mais aimante, compréhensive, et investie dans une relation d'égal à égal. Elle ne projette pas sur Idir un regard exotisant ni condescendant ; elle l'écoute, le comprend, partage ses centres d'intérêt. En cela, elle échappe aux figures féminines stéréotypées de l'Occidentale dominatrice ou inaccessible. Cependant, cette relation idéale ne saurait se maintenir durablement : elle est, comme chez Haddad, condamnée par les frontières géographiques et symboliques que l'auteur ne cesse d'interroger dans son œuvre.

À travers Germaine, Malek Haddad esquisse une image nuancée de l'altérité féminine occidentale, une figure à la fois proche et inaccessible, enracinée dans la simplicité d'une France rurale et marquée par une certaine ouverture à l'Autre. Si elle semble, dans un premier temps, incarner la possibilité d'une rencontre authentique entre deux mondes, cette promesse est rapidement désillusionnée. Fiancée à un Français, ce que le protagoniste découvre trop tard, Germaine demeure symboliquement liée à son propre univers culturel, et leur histoire avortée devient le reflet d'un amour impossible, condamné par des appartenances irréconciliables. Cette dynamique, fondée non plus sur la réciprocité mais sur un malentendu fondateur, confère à *L'Élève et la leçon* une tonalité de mélancolie lucide, qui prolonge et approfondit la réflexion de Haddad sur l'échec des ponts entre les êtres.

Dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus* (1961), ultime roman de Malek Haddad, la figure féminine occidentale prend les traits ambigus et troublants de Monique, épouse de Simon, l'ami d'enfance de Khaled, écrivain et narrateur du roman. À travers elle se révèlent à la fois le malaise existentiel, la fatigue conjugale et le pouvoir d'attraction qu'exerce l'Autre — ici l'écrivain algérien — sur une femme européenne en quête de sens et d'émotion. Monique est décrite comme une Parisienne au charme assumé, issue d'un milieu bourgeois où l'ascendance sociale (un amiral, deux procureurs) vient renforcer l'image d'une femme éduquée, mais enfermée dans les conventions. Cette femme occidentale ne connaît pas l'Algérie ; elle se tient donc face à Khaled avec une forme de distance teintée d'incompréhension, mais aussi d'un désir diffus. Cette méconnaissance n'est pas seulement géographique ou culturelle, elle est existentielle : Monique se sent étrangère non seulement à Khaled, mais à elle-même, dans une vie devenue routinière et désenchantée. Face à l'écrivain, elle abandonne les faux-semblants. Elle n'est plus l'épouse fidèle, la Parisienne mondaine, mais une femme lasse, à la recherche d'un élan vital. Son discours et son attitude suggèrent une tension entre la sensualité assumée et le désespoir contenu : « *Elle sait que son ventre est offrande. Ses cuisses attendent l'impérialisme qui ne vient que de la force* » (Q. F., 19). Ce passage, d'une densité poétique et symbolique saisissante, inscrit le corps de Monique dans un double mouvement, celui du don et de l'attente, de la soumission désirée et de la conquête espérée. L'usage du mot « impérialisme » est à la fois provocateur et ironique, il inverse les rôles historiques, attribuant à la femme occidentale le désir d'être dominée, non par une puissance politique, mais par la force charismatique d'un homme étranger, écrivain, dépositaire d'un autre monde.

Monique exprime son admiration pour Khaled à travers son œuvre, elle aime profondément son dernier livre, et c'est par la littérature qu'elle tente d'entrer en

relation avec lui. Son désir d'« embrasser sa main qui écrit »<sup>4</sup> n'est pas seulement érotique, il est aussi intellectuel, spirituel. Elle admire l'homme de lettres autant que l'homme tout court. Elle confond l'auteur et son œuvre dans une forme de sacralisation du geste créateur. À travers Monique, Malek Haddad dresse un portrait nuancé d'une femme occidentale en crise : en apparence sûre d'elle, élégante, issue d'un univers social stable, mais intérieurement fracturée, avide d'ailleurs, d'intensité et de sens. Monique incarne le paradoxe d'un Occident féminin à la fois dominant et vide, curieux mais ignorant, attiré mais désarmé face à l'altérité. En cela, elle s'oppose aux figures précédentes, comme Germaine ou Gerda, qui incarnaient plutôt l'écoute, l'échange et la tendresse. Ici, la relation est impossible, marquée par le désir et la fracture, la fascination et le refus implicite.

Dans ce dernier roman, la figure féminine occidentale devient ainsi le miroir d'un monde clos sur lui-même, où même l'amour devient silence. Monique ne reçoit pas de réponse du quai aux fleurs. La littérature, refuge ultime de Khaled, ne saurait accueillir pleinement l'amour de cette femme, trop tardive, trop occidentale, trop désespérée. Ce roman clôt la tétralogie romanesque de Haddad sur une note de rupture, où l'incommunicabilité l'emporte sur la fusion espérée entre les êtres et les mondes.

## **2. De l'attrance à la menace : l'altérité comme mise en crise de l'identité**

Si, dans les premiers romans de Malek Haddad, la figure féminine occidentale incarne souvent une promesse d'ouverture, un appel à l'altérité dans sa dimension la plus séduisante et civilisatrice, cette dynamique évolue progressivement vers une zone de tension. L'Autre, d'abord perçue comme possibilité de dépassement de soi, devient progressivement un foyer de trouble, de déséquilibre, voire de menace. Ce glissement traduit moins une rupture affective qu'une faille plus profonde dans le processus d'identification. Car la rencontre amoureuse dans un contexte colonial ne saurait être neutre, elle met en jeu des asymétries historiques, culturelles et symboliques qui résonnent jusqu'au cœur de l'identité du sujet dominé. Dans cette optique, l'altérité n'est plus seulement ce qui attire ou fascine, mais ce qui confronte, interroge et parfois disloque. Patrick Charaudeau explique que :

Ces jugements négatifs ont une conséquence fâcheuse : en jugeant l'autre négativement on protège son identité, certes, mais on caricature celle de l'autre, et du même coup la sienne, et l'on se persuade que l'on a raison contre l'autre. Il en est du jugement stéréotypé comme du phénomène de réfraction/réflexion d'un rayon lumineux sur une surface liquide : le jugement que je porte sur l'autre dit quelque chose sur l'autre, mais en le gauchissant (réfraction), et en même temps, il dit quelque chose sur moi-même (réflexion). (Charaudeau, 2009).

---

<sup>4</sup> L'action d'embrasser une main qui écrit est investie d'une forte charge symbolique. On peut la comprendre comme un acte de vénération intellectuelle, car embrasser une main qui écrit, c'est saluer la pensée, la création, la capacité à dire le monde. Le geste devient alors un acte de reconnaissance de la puissance symbolique de l'écriture, de ce qu'elle porte comme mémoire, comme identité, comme révolte. Il s'agit d'un hommage rendu non à l'individu seulement, mais à l'acte d'écrire en tant que résistance, transmission et élévation. Mais on peut la lire aussi comme une sacralisation de l'écrivain, puisque ce geste peut s'interpréter comme une mise en piédestal de l'écrivain, qui devient figure presque sacrée. La main qui écrit devient médiatrice entre le silence du monde et sa verbalisation. L'embrasser revient à reconnaître la fonction quasi prophétique, ou du moins visionnaire, de celui qui met en mots les blessures de son peuple. Dans le cas de Monique, qui embrasse ou désire embrasser la main de Khaled, cela peut aussi traduire une attrance vers un univers qu'elle ne comprend pas complètement mais qu'elle admire. La main est le prolongement du sujet, mais aussi le lieu d'une distance : on peut l'embrasser, mais non l'atteindre entièrement. Cela exprime à la fois le désir et la séparation.

Ce mécanisme de défense identitaire s'ancre dans une dynamique de projection, en érigeant l'Autre en altérité menaçante le sujet renforce en miroir une image positive de soi. La caricature de l'Autre devient ainsi une stratégie de légitimation de l'identité propre, et c'est précisément ce que donne à lire Haddad dans la relation ambiguë entre ses personnages masculins algériens et ses personnages féminins occidentaux.

Dans *La Dernière Impression*, Lucia, par son prénom même – Lucia, lumière – est d'abord l'incarnation poétique et idéalisée d'un ailleurs rayonnant. Mais cette lumière, si elle éclaire, aveugle aussi. Elle est porteuse d'une culture, d'un langage, d'une histoire : elle est la France, l'Occident, l'ancienne puissance coloniale. Saïd l'aime, mais il l'aime dans le silence, dans l'ombre d'un conflit plus vaste que leur histoire personnelle. Le « silence » de Saïd est un discours en creux, un langage de l'indicible, celui de la tension entre l'intime et le politique, entre l'élan amoureux et la fidélité à une appartenance profonde. Il confie : « Je ne sais pas si je suis nationaliste. Ce que je sais, et ça je le sais bien, c'est que je suis Algérien. Et j'ai même peur d'être devenu autre chose encore... » (D. I., 29). L'aveu, esquissé mais aussitôt contenu, révèle la profondeur du tiraillement : « il n'osa avouer, parce que Lucia promenait sa main sur ses cheveux, sa main, mouette fraîche sur la vague en colère... Saïd n'osa avouer qu'il avait peur d'être devenu anti-français » (D. I., 29). L'amour se heurte à la guerre, au colonialisme, à l'irreprésentable fracture entre les deux rives de la Méditerranée. L'Occidentale aimée ne peut être que partiellement aimée, car aimer sans réserve reviendrait à trahir une part de soi. La dichotomie entre l'intimité des corps et l'historicité des identités empêche l'harmonisation de la relation. Comme le souligne Étienne Balibar, « ce qu'on appelle "identité culturelle" est constamment rapproché et à la limite confondu avec une identité nationale » (1994, 57), et c'est précisément dans ce chevauchement que naît la tension. L'identité de Saïd n'est pas seulement individuelle ou sentimentale : elle est saturée par l'histoire, façonnée par la mémoire coloniale, cernée par une lutte pour l'émancipation politique et culturelle.

Ainsi, la figure de Lucia ne peut plus rester l'image d'un amour lumineux. Elle devient l'autre du même, l'étrangère dont l'altérité ravive les blessures du passé et les paradoxes du présent. Le silence de Saïd n'est plus le silence de l'amoureux timide, mais celui de l'homme empêché, divisé, en proie à une forme de loyauté intérieure qui rend l'amour impossible. Ce silence est l'espace d'une parole interdite, celui d'une subjectivité qui se heurte aux frontières de l'Histoire. *La Dernière Impression* donne ainsi à lire une altérité tragique, où la relation entre le Soi et l'Autre est condamnée par la pesanteur des identités en conflit. L'Autre, d'abord perçu comme promesse, se révèle être l'élément déclencheur d'une crise, une crise intime et politique, qui oblige le sujet à choisir non pas entre deux êtres, mais entre deux appartenances inconciliables.

La parole de Ma-Messaouda, dans ce roman, résonne comme un verdict ancestral, à la fois intime et collectif, qui scelle le destin amoureux de Saïd avant même qu'il n'ose en franchir les seuils. Dans le souffle mourant de cette grand-mère, figure matricielle enracinée dans la terre d'Algérie, s'exprime toute une mémoire blessée, transmise comme un legs sacré : « ne jamais épouser une Française » (D.I., 31). Cet interdit n'est pas seulement un interdit amoureux ; il est un interdit identitaire, un interdit civilisationnel. Il porte en lui la trace d'un exil subi, celui d'un fils devenu autre – devenu français – au contact d'une femme étrangère, Simone. Pour Ma-Messaouda, cette union a été non pas l'expression d'une ouverture, mais un vol, une dépossession, une mort symbolique : « elle a volé mon fils » (D. I., 32), dit-elle. Ce n'est pas seulement l'amour qui est mis en procès, mais la puissance dissolvante de l'Autre sur l'identité du Soi.

Dans cette perspective, l'amour entre Saïd et Lucia ne saurait être vécu hors du poids de l'histoire, hors de l'héritage d'une mémoire blessée. L'amour ne peut ici se déployer librement ; il est toujours déjà contraint par une appartenance communautaire, linguistique, culturelle, mais aussi mémorielle. L'Autre, aimée, désirée, n'est plus simplement différente, elle est le lieu d'un soupçon, d'un risque de dissolution de soi. L'altérité amoureuse devient le vecteur d'une aliénation redoutée. À l'identité nationale en pleine construction vient ainsi s'ajouter une identité culturelle tout aussi puissante, structurant les représentations et les choix intimes, de ce fait le fossé entre les deux amoureux s'est creusé davantage, un fossé à la fois affectif, symbolique et politique.

Ce motif de l'amour impossible, voire condamné, traverse l'ensemble de l'œuvre romanesque de Malek Haddad, et devient l'un des signifiants majeurs de sa poétique de l'exil. À chaque tentative de rapprochement amoureux entre un Algérien et une Européenne, répond inévitablement une rupture. L'auteur, dans *Je t'offrirai une gazelle*, rompt avec Gisèle lorsqu'il comprend que son amour n'est pas fondé sur une véritable reconnaissance de son altérité : l'amour ne respecte pas, donc il ne peut durer. La différence devient ici le signe d'un malentendu profond, d'une incompatibilité de fond, que la tendresse ou la passion ne sauraient résoudre. De même, il renvoie Gerda, la jeune Allemande, comme s'il fallait refuser la douceur illusoire au profit d'une fidélité intérieure plus exigeante. Le geste est moins celui du rejet que celui de la lucidité : l'amour, dans ce contexte, est une impasse.

Dans *L'Élève et la leçon*, Idir se retire sans éclat, presque silencieusement, lorsqu'il apprend que Germaine, qu'il aime, va bientôt se marier avec un autre. Il ne tente pas de s'y opposer, comme s'il savait d'avance que cette relation n'avait pas vocation à s'épanouir. Quant à Khaled, dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, il choisit de quitter Monique, laissant derrière lui une femme en larmes, pleine d'espoir déçu. Cette répétition romanesque n'est pas anodine, elle illustre une structure affective constante, une dramaturgie de l'amour condamné. L'homme algérien, chez Haddad, aime l'Occidentale, mais ne peut jamais rester avec elle. Le lien se rompt toujours, et cette rupture prend valeur de nécessité tragique. Non pas que l'amour soit mensonge, mais il est rendu impossible par la force des appartenances et la violence symbolique de l'histoire. Et c'est justement là que réside la singularité du regard de Malek Haddad, car en refusant de céder à une vision naïve du métissage amoureux, il montre que les affects sont structurés par des dynamiques collectives, que l'intime est traversé par le politique, et que l'histoire coloniale pèse sur les cœurs. L'amour, en contexte colonial, n'est jamais pur. Il est toujours traversé par les écarts, les blessures, les fidélités et les peurs. Et ces ruptures, loin d'être de simples péripéties narratives, traduisent une vérité fondamentale : dans l'univers de Haddad, l'amour de l'Occidentale n'est pas interdit par morale, mais par mémoire.

L'Altérité, d'abord désirée, puis rejetée, devient, par la suite, chez les personnages de Malek Haddad le révélateur d'une identité jusque-là incertaine, en voie de cristallisation. Ainsi, lorsque Lucia décide de retourner dans son pays, son geste ravive une douleur silencieuse chez Saïd, mais surtout suscite chez lui une forme de prise de conscience existentielle. Lucia l'aime, certes, mais elle n'aime pas le pays de Saïd. Or, cette dissociation entre l'homme et sa patrie est insoutenable, on ne peut aimer l'un sans l'autre, car l'un se confond désormais avec l'autre. Devant cette situation, Saïd demeure silencieux, mais son silence n'est pas vide, il est chargé de sens, de tensions, de pensées inexprimées. Le silence est ici l'expression de l'indicible, ce qui échappe aux

mots, mais non à la conscience. Son « *regard lourd qui allait plus loin qu'une pensée* » (D. I., 45) exprime une intériorité qui se transforme en profondeur. Il ne s'agit plus seulement de souffrir d'un amour qui s'effondre, mais de se repositionner dans l'histoire, dans le tissu des appartenances. Le dilemme est irrésolu, entre sa patrie et son amour, entre Lucia et l'Algérie. L'une incarne le désir, l'autre la fidélité. L'une appelle l'évasion, l'autre impose le retour. Mais le héros est sommé de choisir, et la structure tragique se met en place.

L'écriture devient alors un substitut à la parole. Incapable de dire à Lucia ce qu'il ressent, Saïd s'installe à son bureau, il écrit, mais il sait déjà que « *les mots ne parlent pas* » (D. I., 51), que le langage est impuissant à contenir la complexité de son être. Ce silence n'est pas un repli, mais une attente. Comme le rappelle le *Dictionnaire des symboles*, il est prélude à une révélation, espace de gestation où se prépare un événement décisif. Nietzsche l'exprime avec force : « *les plus grands événements — ce ne sont pas nos heures les plus bruyantes, mais nos heures les plus silencieuses* » (1903, 189). Le silence de Saïd précède l'action, comme si le passage par la perte était nécessaire pour accéder à une forme de vérité. La mort de Lucia, bouleverse le héros, non par le chagrin immédiat, mais par l'étrangeté du sentiment, il n'avait pas envie de pleurer. Il n'était pas malheureux puisqu'il était étonné. Ce moment de stupeur marque le basculement. Il ne s'agit plus de pleurer l'aimée, mais de redéfinir sa place dans le monde. Comme l'analysait Elizabeth Chaher Visuvalingam, « *l'étranger n'est que l'alter-ego de l'homme national* » (1996, 148), à travers l'Autre, c'est soi-même que l'on découvre, dans un jeu de miroirs inversés. L'Autre devient ce masque nécessaire qui révèle les insuffisances du sujet, son incomplétude, son besoin de se retrouver. C'est pourquoi la mort de Lucia n'est pas un simple événement narratif : elle est l'élément déclencheur d'un processus de réappropriation identitaire. En rejoignant le maquis, Saïd rompt avec l'amour et entre dans l'histoire. Il cesse d'écrire des lettres sans réponse pour devenir acteur de la lutte. De même, Khaled, dans *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*, ne comprend la trahison de son épouse Ourida qu'à la lumière de sa séparation d'avec Monique. Et c'est en prenant ce train fatal qu'il affirme une forme de cohérence tragique, dans la mort même. Dans l'univers de Haddad, l'Autre est toujours ce catalyseur qui fait naître le Soi, en perdant l'aimée, le héros se gagne lui-même. L'altérité, paradoxalement, permet une reconquête.

Ainsi, la trajectoire des personnages est marquée par une double dynamique, l'amour les pousse vers l'Autre, mais le conflit culturel et la fidélité nationale les ramènent à eux-mêmes. Cette dialectique produit non pas une clôture, mais une ouverture, la perte devient donc libératrice et la rupture fondatrice. C'est dans cette tension, entre l'amour impossible et la patrie retrouvée, que s'inscrit toute la poétique de Haddad.

## Conclusion

L'œuvre de Malek Haddad s'inscrit dans l'interstice des cultures, dans le frottement sensible entre deux mondes irréconciliables, mais qui s'effleurent à travers les corps et les émotions. À travers ses romans, Haddad ne cesse d'explorer cet espace de tension où se rencontrent l'Algérie colonisée et la France colonisatrice, mais surtout où se croisent des êtres porteurs de ces géographies conflictuelles. Ses héros, toujours en exil, oscillent entre deux terres, deux langues, deux fidélités. Et c'est souvent dans l'amour, dans ce lieu fragile et sacré, que les contradictions prennent corps.

L'amour pour l'étrangère, récurrent dans l'univers haddadien, apparaît d'abord comme une promesse d'union, une utopie où la différence culturelle se dissout dans l'intimité des sentiments. Mais cette promesse est constamment trahie par la réalité. L'étrangère n'est jamais simplement une femme aimée, elle est une frontière, un miroir, un révélateur. Belle, douce, lointaine, souvent déjà engagée ou promise à un autre, elle incarne le fantasme d'un monde autre, d'une modernité séduisante, mais inaccessible. Et si elle aime, elle ne peut aimer pleinement, car elle ne peut aimer *le pays de l'homme*. L'Occidentale devient alors la figure de l'ambiguïté : aimée mais inaccessible, désirée mais source de perte, elle représente une Altérité à la fois magnifiée et menaçante. Elle sépare le héros de ses racines, le tire vers un ailleurs qui nie sa patrie. L'amour qu'elle propose, bien que sincère, implique toujours une forme d'arrachement. Et chaque fois, l'histoire d'amour se conclut par une séparation. Pourtant, cette rupture, loin de signifier une simple fin, agit comme une métamorphose. Car chez Haddad, l'échec amoureux n'est jamais gratuit. Il est initiatique. La mort, la séparation, le silence, le suicide même, deviennent autant de passages vers une conscience plus aiguë de soi. En se détachant de l'étrangère, le héros se retrouve. Il revient — à la terre, au combat, à l'écriture, à l'Histoire. L'étrangère devient alors adjuvante paradoxale : celle qui détourne le héros de sa voie pour mieux lui permettre de la retrouver. Elle incarne le détour nécessaire pour parvenir à l'essentiel. Comme une figure mythique, elle conduit le protagoniste à travers l'épreuve, vers sa propre vérité.

C'est ainsi que l'amour chez Malek Haddad, aussi tragique soit-il, n'est jamais vain. Il est le théâtre d'une dialectique entre le moi et l'Autre, entre l'Algérien et l'Occidentale, entre la mémoire et l'oubli. Et c'est dans cet entre-deux, dans cette tension non résolue, que se forge l'identité du héros. Une identité douloureuse, certes, marquée par la perte, mais aussi transfigurée par la parole, par l'engagement, par le retour au pays. Chez Haddad, l'étrangère ne détruit pas le héros : elle le façonne.

## Bibliographie

- Balibar, E. (1994). Identité culturelle, identité nationale. *Quaderni*, 22, Exclusion-Intégration : la communication interculturelle. pp. 53-65. <https://doi.org/10.3406/quad.1994.1062>
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Éditions du Seuil.
- Chalier-Visuvalingam, É. (1996). Littérature et altérité, penser l'autre. *Revue d'études françaises*, 1, pp. 133-162.
- Charaudeau, P. (2009). Identité linguistique, identité culturelle : Une relation paradoxale. Dans C. Lagarde (Éd.), *Le discours sur les « langues d'Espagne »* (pp. 21-38). Presses universitaires de Perpignan. <https://doi.org/10.4000/books.pupvd.299>
- De Ribaucourt, E. (2007). La lettre G : lumière et liberté. *La chaîne d'union*, 39(1), pp. 60-67. <https://doi.org/10.3917/cdu.039.0060>.
- Détrez, C. (2016). La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation. *SES et Littérature, Idées économiques et sociales*, 4(186), pp. 24-29. <https://doi.org/10.3917/idee.186.0024>
- Haddad, M. (2008). *Je t'offrirai une gazelle*. Éditions Média-Plus.
- Haddad, M. (2008). *L'Élève et la leçon*. Éditions Média-Plus.
- Haddad, M. (2008). *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*. Éditions Média-Plus.
- Haddad, M. (2015). *La Dernière Impression*. Éditions Média-Plus.
- Lopez, F. (2007). G comme « gigantesque ». *La chaîne d'union*, 42(4), pp. 72-77. <https://doi.org/10.3917/cdu.042.0072>.
- Nietzsche, F. (1903). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Trad. Henri Albert. Société du Mercure de France, 1903.

## Malek Haddad and the Western Woman:

The Northern Female Figure through the Pen of a Southern Man

### Abstract:

In literary history, the female character has long been relegated to a peripheral position, subordinate to male figures and deprived of narrative autonomy. It is only with the advent of modern literature that she gradually acquires agency, emancipating herself from both social and fictional constraints. Algerian literature written in French, produced during the colonial period, initiates this evolution by assigning women a central role, often imbued with historical and symbolic significance. This study aims to examine the representation of the Western woman in the works of Malek Haddad (*La Dernière Impression*, *Je t'offrirai une gazelle*, *L'élève et la leçon*, and *Le Quai aux Fleurs ne répond plus*). Far from being reduced to sentimental or sensual figures, these female characters emerge as complex symbolic entities. Their analysis offers insight into the affective and identity dynamics at play in a literary discourse shaped by colonial tensions and the fractures of cultural in-betweenness.

**Keywords:** Algerian literature, female character, Western woman, foreigner, Malek Haddad.

### Informations de publication

Prim  litteris

ISSN : ... / e-ISSN : ...

Vol. 00, n° 01, mars 2026

Date de soumission : 29.05.2025

Date d'acceptation : 01.10.2025

Date de publication : 16.03.2026

### Pour citer cet article :

Hammouda, Mounir. (2026). « Malek Haddad et l'Occidentale : La Femme du Nord sous la plume d'un Homme du Sud ». In Primalitteris, vol. 0, n° 1, pp. 23-34.

Attribution 4.0 International (CC BY-NC 4.0)