

UNIVERSITE DE BORDEAUX III – MICHEL DE MONTAIGNE
U.F.R DE LETTRES

1999

//////////

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE BORDEAUX III

Spécialité : Littératures Française, Francophones et Comparée

présentée et soutenue publiquement

par

Kangni ALEMDJRODO

le 9 septembre 1999

***MEMOIRE ET CREATION POETIQUE
DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE
RACHID BOUDJEDRA***

Directrice de thèse

Professeur Martine MATHIEU

JURY

Jacques NOIRAY

Christiane CHAULET-ACHOUR

Abdellah BOUNFOUR

Professeur à l'Université Paris IV - Sorbonne

Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise

Maître de conférences à l'INALCO, Paris.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont à ma directrice de thèse, le professeur Martine Mathieu de l'Université de Bordeaux III, pour son rôle plus qu'administratif, son soutien complice et amical depuis 1992 et, surtout, sa capacité toute empreinte d'humanisme à rester à l'écoute de mes difficultés silencieuses.

J'exprime également ma gratitude à Messieurs Pierre Faugère et Philippe Samain, anciens conseillers culturels de l'Ambassade de France au Togo : grâce à eux, j'ai pu bénéficier d'une bourse pour mener à bien mes recherches.

Je remercie en outre le professeur Alain Ricard, directeur de recherches au CNRS et au Centre d'Études d'Afrique Noire (IEP-Bordeaux), ainsi que son épouse Bérénice : leur maison et leur bibliothèque ont toujours été un peu les miennes depuis 1993.

Je suis reconnaissant à mes amis bordelais : Guy Lenoir et Jean-Norbert Vignondé, pour diverses raisons qu'ils ne peuvent ignorer, de même qu'à mon frère Richard et ma sœur Sophie qui ont, respectivement, fait le déplacement depuis Saarbrücken et Lomé pour me soutenir.

Enfin, je veux dire à mon épouse Blandine, ma totale reconnaissance pour son dévouement à me suppléer dans mon rôle de père, auprès de notre fille Kanlé Jessica. A celle-ci, je dédie ce travail, par-delà le temps et le manque de temps.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : LA TOILE DE L'INTERTEXTUALITE

CHAPITRE I - BOUDJEDRA ET L'ENGENDREMENT DU *VERBE*
LITTÉRAIRE

CHAPITRE II - FONCTIONS MYTHIQUES DE
L'INTERTEXTUALITE

**DEUXIEME PARTIE : FIGURES MYTHIQUES DE L'AUTORITE
ET STRATEGIES DU SUJET FACE À L'AUTORITE**

CHAPITRE I- LA TRILOGIE DES « MÂLES »

CHAPITRE II- LA MISE EN FORME ROMANESQUE DE
L'IDENTITE FEMININE : PRISE DE PAROLE ET MATURITE
ABSTRAITE

**TROISIEME PARTIE : HISTOIRE ET SUBJECTIVITE
ROMANESQUE**

CHAPITRE I: HISTOIRE ET FICTION: PROLEGOMENES
THEORIQUES

CHAPITRE II : ÉCRITURE DE SOI. ÉCRITURE DE L'HISTOIRE.

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

TABLE DES MATIERES

INDEX

INTRODUCTION

Dans *Le Démantèlement*¹, Rachid Boudjedra écrit à propos de l'un de ses personnages :

*Tahar El Ghomri avait écrit selon le rythme de l'histoire et ses manuscrits ne formaient qu'une seule et même phrase, certes inachevée, mais ayant cette qualité et cette propriété de refléter le mouvement houleux du monde et l'afflux ininterrompu de la vie.*²

En reprenant la formule et en l'appliquant *stricto sensu* à l'œuvre littéraire de Rachid Boudjedra, on constate d'étranges similitudes avec son personnage fictif. L'œuvre romanesque de Boudjedra, multiple et unique, s'est inscrite, en effet, depuis *La Répudiation*³, dans une dynamique de relecture historique et rhétorique du réel maghrébin en général et algérien en particulier, dont elle épouse les courbes historiques, fouille les contradictions sans jamais poser la clôture, comme si ledit réel devenait évanescant au fur et à mesure que l'écrivain essaie d'en délimiter les contours.

Et ce n'est pas faute de ressources de la part d'un écrivain évoluant dans des registres aussi divers que ceux de la parodie, du réalisme le plus cru, voire du scabreux, de l'exorbitant, mais aussi de l'hyperbole. Autant de registres, en somme, qui génèrent à l'intérieur de l'œuvre romanesque de Boudjedra un espace circulaire où la redondance, la réitération, les répétitions de figures aboutissent à créer chez le lecteur cette impression générale que le romancier

¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982.

² *Ibidem*, p. 297.

³ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Denoël, 1969. Nous utilisons la version Poche Folio 1326 de février 1989.

algérien a définitivement réussi à créer ce qu'il faut bien appeler à la suite de Mauron un *mythe personnel*¹.

L'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, effectivement, fait la part belle aux métaphores obsédantes. Ses personnages, pour la plupart héros ou anti-héros psychotiques, évoluent régulièrement dans cet univers circulaire auquel nous faisons allusion, un univers où le rêve le plus échevelé le dispute à la réalité la plus hallucinante qui soit, un univers singulier où le sexe et le sang, figures centrales du mythe boudjedrien, finissent par devenir paraboles historiques d'une Algérie moderne dominée par le Père castrateur. « Singularité et répétition créent des figures caractéristiques. L'imagination de l'écrivain (...) ne paraît s'attacher qu'à un petit nombre de ces figures. Il les varie plus qu'il n'en change »².

L'étalage des rêves sordides, la description crue des sécrétions humaines, des odeurs féminines, des menstrues, du sang, de faits incestueux, etc., tout cela choque le lecteur. Cependant, le recoupement des thèmes d'une œuvre à l'autre fait apparaître clairement le projet littéraire, philosophique et politique : l'exploration sur le modèle de la surenchère et de la polémique, et par le biais de la violence textuelle, des atavismes de la société algérienne, des maux de la tribu et de la Révolution avortée, « avec un glissement vers le fantastique et une rhétorique nourrie de théorisations intellectuelles, autour des pôles du marxisme et de l'Islam, qui font de Boudjedra un chantre de l'allégorie révolutionnaire... »³.

De ces variations et recoupements de figures naît le mythe boudjedrien, fruit moins d'une pensée léchée, construite, en quête de sa propre logique et unité

¹ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1980.

² Charles Mauron, *op. cit.*, p.209.

³ Hédi Bouraoui, in *Écrivains francophones du Maghreb*, anthologie dirigée par Albert Memmi, Seghers, 1985, p.20.

que des avatars complexes de ce que Freud nomme la « sensibilité endo-psychique », sorte d'oscillation entre la conscience écorchée vive, dilatée du créateur et ses fantaisies intrinsèques, lesquelles, en définitive, révèlent sa personnalité profonde.

De la redondance voulue ou pas (irait-on jusqu'à oser la thèse d'un inconscient littéral ?), de ces figures mythiques naît, dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, une problématique intéressante à bien des égards. Une situation scripturale que nous qualifions d'*inversion intertextuelle*, en ce sens que l'œuvre romanesque, au lieu de s'accomplir en sa forme achevée d'histoires racontées, l'œuvre donc s'épanche sur elle-même et l'écriture de Boudjedra devient une écriture qui réfléchit sur ses propres sources d'élaboration, sur sa littéralité.

L'importance d'une telle problématique nous est apparue dans le cadre d'un T.E.R. que nous avons consacré à l'auteur¹. A l'issue de ce travail, nous avons pu constater que, malgré les nombreuses possibilités qu'elle offrait, la méthode structuraliste linguistique que nous avons utilisée ne nous avait pas toujours permis d'explorer à fond comment l'œuvre de Rachid Boudjedra, complémentairement à ses configurations structurales, instaure en son sein cette série de figures devenues mythiques à force d'être redondantes.

Au nombre de ces figures, l'Autorité, sous toutes ces formes : religieuse, patriarcale, étatique, sexuelle, historique... , mais aussi l'autorité littéraire, celle-là même qui surgit au départ de tout engendrement littéraire, celle que convoque de façon claire ou diffuse le créateur dans le processus du *verbe* littérature, le verbe

¹ Kangni Alemjrodo, *Esthétique romanesque et discours social dans La Répudiation de Rachid Boudjedra*, T.E.R. de Maîtrise, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, novembre 1993.

ici étant le verbe parole dont parle Gadamer, un *singulare tantum*, « la parole qui touche (...), la parole qu'on se laisse dire, la parole qui tombe dans une connexion de vie (...) et reçoit justement son unité de cet ensemble de la connexion de vie... »¹ D'où l'idée d'une approche qui allie l'anthropologie à la sémiologie, permettant ainsi une autre lecture plus ouverte du mythe personnel et des figures obsédantes.

On sait que la méthode dont Charles Mauron est l'inventeur, la psychocritique, se résume pour l'essentiel en deux définitions : celle de son moyen, les *superpositions* de textes effectuées à travers l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain ; celle de son but, la mise au jour du mythe personnel, autrement dit de la structure fantasmatique dont chacun des textes d'un même auteur apparaît comme une variation.

La pratique même de Mauron révélait déjà la difficulté de cette notion d'un mythe personnel : on peut le voir qui oscille entre la forme littérale du texte où se repère le mieux son paradigme et l'interprétation toujours ouverte du conflit psychique dont il dépend ; entre l'unité d'un fantasme dominant et la pluralité de divers fantasmes dont l'articulation reste problématique.

On comprendra aisément notre prudence envers une utilisation mimétique des schémas psychocritiques. Le mythe personnel revêt parfois la forme du mythe culturel, lequel tire son prestige et son autorité du hors-texte auquel il se réfère. Ce statut du mythe est négligé par le courant psychocritique, or il peut se révéler à l'étude d'une grande richesse herméneutique.

¹ Hans-Georg Gadamer, *Langage et vérité*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Gens, Gallimard, 1995, p. 157-164.

Gilbert Durand l'a fait remarquer, l'image obsédante a tout un trajet anthropologique à parcourir avant d'atteindre le statut de mythe. Il énonce le postulat de base qu'une image obsédante, un symbole moyen,

(...) pour être non seulement intégré à une œuvre, mais encore pour être intégrant, moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'œuvre d'un auteur, doit s'ancrer dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les stades de l'inconscient biographique¹.

La lecture de ce fonds primordial, c'est surtout celle des mots, des idées et des réseaux d'images de l'écrivain, mieux de cette « surculture » dont parle Durand,

(...) surculture (...) puisque toute culture s'origine nécessairement aux structures - limitées - du comportement humain, des attitudes fondamentales de l'espèce zoologique homo sapiens, qu'est la nature de l'espèce humaine avec toutes ses potentialités d'espèce zoologique singulière. Car la fameuse nature humaine, bien loin de fonder l'homo sapiens dans l'indétermination d'une Nature objective et amorphe, est déjà équipé structural de gestes, d'attitudes, de champs d'images qui la singularise comme la singulariseront les dérivations culturelles de cette nature spécifique qui est bien une surculture...²

Durand ose, pour compléter la notion de mythe personnel, celle de *complexe personnel*. Dans une certaine mesure, la notion témoigne bien de la

¹ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 183.

² Idem, p. 183.

complexité du trajet anthropologique de l'image dont nous parlions plus haut, et n'exclut pas du tout l'attention qu'il faut porter au travail de l'auteur sur les figures qui génèrent la structure mythique de son œuvre.

Concrètement, le verbe boudjedrien, c'est cette parole particulière qui s'est constituée dès *La Répudiation*, cette parole électrochoc, comme eut à l'écrire la critique à l'époque, cette parole qui laisse rarement indifférent le lecteur, parce qu'elle naît d'un rapport subversif de l'auteur à la machine littérature, mieux parce qu'elle procède d'une connexion à une large culture littéraire et à un positionnement au vecteur linguistique, la langue française. Ceci explique qu'elle se fait captatrice, dévoratrice.

Dans son trajet rhétorique et historique, le verbe boudjedrien se fait *grand code*, selon le mot de Northrop Frye¹, c'est-à-dire modèle verbal se structurant à partir d'autres modèles verbaux que l'auteur manipule à son insu ou systématiquement. Le trajet du verbe est ainsi, qui tient « dans l'intervalle entre l'instant de la perte et celui de la restitution »², un intervalle où le texte qui naît se décline forcément sur le mode inversé de ce qu'il est maintenant convenu d'appeler *intertextualité* et que nous définissons provisoirement comme étant la résurgence d'un texte antérieur dans un texte postérieur, l'utilisation d'un texte dans/par un autre.

L'importance du phénomène dans le discours littéraire est attestée à la fois par les critiques (Kristeva, 1969, Barthes, 1970, Genette, Compagnon, Riffaterre... jusque dans les années 80), et les créateurs eux-mêmes. « Tout est rétrospectif », écrivait Mallarmé, et Borgès, avec son sens de la nuance, ajoutait

¹ Northrop Frye, *Le grand code*, Paris, Seuil, 1984.

² Beïda Chikhi, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, Paris, L'harmattan, 1996, p.47.

qu'on avait pu établir que « toutes les œuvres sont l'œuvre d'un seul auteur qui est intemporel et anonyme ». Pourquoi ce rôle majeur accordé à l'intertextualité ; quelles fonctions assure-t-elle dans l'économie générale du discours littéraire ? Nous essayerons de répondre à ces questions dans la suite de notre analyse. Pour l'heure, nous allons tenter de proposer une description générale et théorique du phénomène intertextuel, avant de le voir à l'œuvre dans l'écriture de Rachid Boudjedra.

L'intertextualité est aux origines d'un engendrement textuel particulier. Le texte littéraire se fait avec et/ou contre ce qui le précède, le texte antérieur étant convoqué de façon explicite ou implicite. Dans le champ littéraire maghrébin, la situation n'est pas nouvelle, l'intertextualité remonterait aux pratiques du discours chez les intellectuels et autres mystiques arabes.

Dans sa thèse sur la passion de Hallâj, Louis Massignon rapporte comment ce mystique du Xe siècle utilisait à des fins discursives particulières les énoncés de ses adversaires dogmatiques, les *Mu'tazilites*¹. Si le champ d'application du phénomène peut donc se situer en dehors de la stricte littérature, cela prouverait au moins une chose : la richesse d'un texte, qu'il soit littéraire ou pas, tiendrait à sa capacité de se nourrir d'autres textes, dans une perspective de jeu sur les référents.

La pratique intertextuelle mêlerait donc fonction créatrice et fonction ludique, aboutissant du coup à une certaine recomposition du récit et à la mise en question du réalisme. L'espace du récit prend alors du volume, il devient stéréophonie et non tabularité, structure plate. A la suite de Genette, il est alors possible de conclure que dans tout processus d'engendrement littéraire, la

¹ Cf. Louis Massignon, *La Passion de Hallâj*, Paris, Gallimard, 1975.

coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre, tire d'une écriture monophonique, une écriture polyphonique qui est l'indice d'un genre en devenir dans sa structure syntaxique et de par son écriture sémantique¹.

Le choix de l'intertextualité chez Boudjedra relève d'un projet littéraire clairement assumé. Pour lui-même et pour ses lecteurs, la circulation intertextuelle fonctionne comme garantie et manifestation de littéralité.

Dans un paysage littéraire maghrébin fortement marqué par la fascination et le rejet de la langue de l'Autre², il était capital de redonner ses lettres de noblesse à l'acte littéraire, d'insister sur les propriétés intrinsèques qui font d'un tel acte plus qu'un acte de résistance, plus qu'une pratique de contestation. Le poids de la langue française ne doit pas occulter le fait que la prise de parole littéraire situe l'écrivain en territoire inconnu, lequel territoire doit alors être « reterritorialisé », dirions-nous, pour reprendre un concept cher à Deleuze et Guattari.

Dans cette reterritorialisation, l'intertextualité fonctionne comme institution, mise en place à part entière des traditions personnelles de l'écrivain,

¹ Cité par Nourredine Bousfiha, « Les écrivains maghrébins de langue française entre la langue française et l'identité nouvelle », in *Nouvelles du Sud*, n° 11, mai - juin 1989, Paris, Silex/Cerclef, p.55.

² Nous ne reviendrons pas ici sur ce vieux serpent de mer, ce débat sur la légitimité ou non du recours à la langue française, vécue dans les littératures d'Afrique Noire et du Maghreb comme instrument de domination. Ce n'est pas nier le travail souterrain de l'idéologie à l'œuvre dans toute langue imposée, mais sortir d'un débat qui fait la joie des critiques, mais n'empêche pas les écrivains francophones de continuer à produire dans leur langue première. Comme le fait remarquer Séwanou Dabla, « Il y a même lieu de se demander si... l'intertextualité ne constitue pas un passage obligé du discours littéraire africain de langue étrangère dans son projet de dire un univers spécifique en dehors de la langue utilisée. » Cf. J.J. Séwanou Dabla, « Pour une intertextualité féconde », in *Palabres*, revue d'art, de littérature et philosophie, vol. I, n°3 & 4, Gbanou Sélom et Kolyang Dina Taiwé (eds), Bremen, 1997, p.9.

ses traditions de lecture, son immersion ou non dans sa culture de base et son rapport au monde. L'intertextualité est rapport et présence au monde, elle situe le scripteur dans la chaîne littéraire, complexe à souhait, elle est, par rapport au lecteur, cette « transsubstantiation qui fait que le texte fini (l'est-il jamais vraiment ?) est un objet de communion au service de la perpétuation d'une mémoire, la nôtre devenue sienne et la sienne rendue nôtre. »¹

Face à l'idéologie à l'œuvre dans le code linguistique, l'écrivain joue sur le registre ludique, annihilant du coup la suspicion du lecteur, lui présentant l'œuvre imaginaire comme œuvre vraisemblable. A ce sujet, la remarque de Boureau est pertinente, qui rappelle une des fonctions majeures du procédé :

*L'intertextualité pose une certaine transparence des textes et des sujets ; elle prétend nier l'historicité des langages et des sujets. Cette transparence illusoire est un lieu de complicité idéologique ; c'est une fragile complicité des sujets contre l'histoire qui les traverse.*²

Convoquer toutes les mémoires au service de la littérature, c'est mettre un bémol au sentiment de culpabilité longtemps entretenu par les écrivains maghrébins eux-mêmes. Rachid Boudjedra en a fait une profession de foi. Son œuvre romanesque fonctionne par absorption permanente d'un texte par un autre. Il inscrit volontairement son art romanesque dans une lignée contemporaine qui a définitivement fait son deuil du roman linéaire et non-digressif,

¹ M'hamed Alaoui Abdallaoui, « La langue, la rupture et la mémoire », in *Notre Librairie*, n°96, janvier - mars 1989, p.20.

² Alain Boureau, « Pour une sémiologie de l'intertextualité », in *Linguistique et sémiotique*, Faculté des Lettres et des Sciences de Rabat, Maroc, 1976, pp. 48-49.

(...) non pas gratuitement mais parce que tout le travail qu'a fait Freud autour de la conscience et de ses supports ; en même temps que toutes les révolutions politiques, artistiques et scientifiques du XXe siècle, ont permis l'avènement d'une littérature où la mémoire va jouer un rôle essentiel¹.

Cette « tautologie de l'intertextualité » dont parle le romancier, - et dont il essaie d'élaborer les fondements en les élargissant à diverses civilisations² - affecte, à un niveau très global, l'ensemble de sa production. Notre travail dans cette première partie consiste à montrer comment les romans de Boudjedra sont le lieu de multiples rencontres entre textes provenant d'espaces culturels divers.

Avant d'aller plus loin, une question de méthode : comment décrire l'intertextualité ? Une fois posée l'existence dans un roman de couches et strates intertextuelles, comment décrire efficacement le procédé ? Car il ne s'agit pas seulement d'affirmer qu'il y a intertextualité, encore faut-il déceler l'unité ou le réseau d'intertextes, autrement dit pouvoir lire les textes assimilés ou absorbés dans les textes d'arrivée.

Problème : il arrive, dans certains cas, que les sources soient non explicites, que rien ne désigne le fragment d'intertexte, et même dans les cas où une référence en établit clairement la nature, il n'est pas forcément prouvé que cela serait pour la critique d'une richesse herméneutique certaine. Mieux (ou pis), les sources peuvent être multiples. Comment gérer alors la prolifération des

¹ Rachid Boudjedra, in Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p.78

² Ibidem., p. 78 : « La symbolique soufie, là-dedans, joue un rôle essentiel. Le cercle, le losange aussi, sont importants. Mais pas le carré. Peut-être aussi, une autre raison à cette structure concentrique, c'est la passion de la courbe et de l'ovalité dans l'architecture berbère et arabo-musulmane ; la sacralisation du concentrique chez les Aztèques et les Mayas. »

sources, d'abord au sein du texte pris comme modèle, à l'intérieur du texte qui joue avec le modèle ensuite.

Allons plus loin et supposons effective l'identification de l'intertexte. Tout n'est malheureusement pas réglé. En effet, comme le fait remarquer Boureau, la description de l'intertexte, qui emprunte ses schémas aux modèles de description sémiologiques, repose sur le postulat d'une immanence de l'énoncé à décrire. Or, « l'intertexte est à la fois dans une situation immanente et transcendante par rapport au texte » (Boureau, 1976, 49). C'est cette situation que décrit Bakhtine¹ lorsqu'il montre comment l'espace littéraire se situe au croisement de l'axe horizontal du *dialogue* qu'entretiennent l'auteur et le destinataire du discours littéraire et de l'axe vertical de l'*ambivalence* impliquant la prolifération d'intertextes, situation évoquée plus haut. L'identification et l'interprétation de l'intertexte sont donc deux actes distincts et complémentaires qui font appel à différents axes de compréhension. Une fois cela reconnu, on peut tenter de poser le cadre théorique d'une sémiologie féconde de l'intertextualité.

Cette sémiologie s'intéresse principalement aux conditions de possibilité d'un lexique et d'une syntaxe de l'intertextualité, autrement dit réfléchit sur certaines unités distinctives se constituant en signes et leurs modalités d'assemblage, de combinaison selon un minimum de règles.

Mais comment isoler des fragments intertextuels et les constituer en signes ? Quelle peut être l'unité minimale d'intertextualité ? Il faut se résoudre à choisir, l'ampleur du fragment isolé dépend en réalité d'une lecture personnelle, d'un repérage intentionnel. En clair, cela revient à affirmer que dans un même

¹ Cf. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

texte, l'effet d'intertextualité pourra être perçu au niveau du mot, de la phrase ou de l'ensemble du texte.

Pour illustrer cette affirmation, prenons l'exemple d'une citation parfaitement repérée et délimitée à l'intérieur de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra.

Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leur purification alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Il est vrai que Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime ceux qui bien se purifient¹.

Nous considérons ladite traduction, repérable dans au moins trois romans² de Boudjedra, comme signe intertextuel ayant pour signifiant son texte de départ, Le Coran. Conséquemment, son signifié devient le sens donné à ce fragment dans son texte d'arrivée, par exemple dans *La Prise de Gibraltar*, page 44. La « présence réelle » du fragment, pour reprendre une formule de Steiner³, ne serait donc qu'un cas modèle de connotation. « Et si le signifié d'arrivée est lui aussi un système signifiant, s'il parle des significations, l'intertexte devient un métalangage » (Boureau, 1976, 50).

Cette dernière distinction est capitale, car elle permet de suggérer la possibilité même d'une typologie des intertextes :

¹ Coran, sourate de La Vache, verset 222, dans la traduction de Régis Blachère.

² *La Répudiation, L'Insolation, La Macération*.

³ Cf. George Steiner, *Le sens du sens. Présences réelles*, Paris, Librairie J. Vrin, 1988.

- d'une part, l'intertextualité connotative où le signifié révèle la participation de l'auteur et du texte à un vaste ensemble idéologique ou socioculturel ; la pratique de ce type d'intertextualité joue sur des registres aussi ouverts que celui des stéréotypes, des clichés¹, voire du plagiat...

- de l'autre, l'intertextualité métalinguistique où le signifié dévoile des pratiques aux antipodes de la simple référence ou allusion, par exemple une pratique de dérision du signifiant utilisé ou d'autodérision par le truchement du signifiant, comme cela se voit fréquemment dans les cas du pastiche, de la parodie ou de l'ironie, ou encore du commentaire ou de l'enchâssement.²

A ces situations, il faudrait ajouter les nouvelles distinctions introduites par Gérard Genette³ sous la nouvelle appellation de « transtextualité ». En effet, sous cette notion, le critique français propose de regrouper d'autres manifestations du phénomène intertextuel, à savoir :

- les pratiques de la citation, de l'allusion, du plagiat classées sous une rubrique redéfinie « intertextualité » et qui fait une part importante à la possibilité de « la présence effective d'un texte dans un autre »⁴ ;

- la paratextualité qui regroupe l'étude des liens de l'œuvre littéraire avec son paratexte, c'est-à-dire ses titre, sous-titre, préface, etc. ;

¹ Cf. Laurent Jenny, « Structure et fonctions du cliché », in *Poétique* n° 12, Seuil, 1972.

² Cf. Josette Rey-Debove, *Étude linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Mouton, 1971.

³ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

⁴ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, Points, 1979, p. 87.

- la métatextualité, définie comme le lien de « commentaire qui unit un texte à un autre dont il parle, sans nécessairement le citer... »¹ ;
- l'hypertextualité, définie de façon détaillée comme « toute relation unissant un texte B (... hypertexte) à un texte antérieur A (... hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »².
Au nombre des pratiques hypertextuelles, G. Genette distingue les transformations simples (la parodie, le travestissement, la transposition) et les transformations indirectes ou imitatives (pastiche, charge, forgerie) ;
- enfin l'architextualité, situation d'ordre taxinomique, qui étudie les relations d'une œuvre littéraire à un genre donné.

Il importe donc de le reconnaître : la grammaire de l'intertextualité peut faire l'objet d'une étude relativement précise autour des deux axes ci-dessus mentionnés, permettant ainsi de donner sens au fragment d'intertexte, ce qui va plus loin que le simple repérage des intertextes.

De façon provisoire, nous admettrons comme nécessaires à toute constitution de modèles de lecture, les affirmations suivantes, à savoir que l'intertextualité revêt fondamentalement deux formes bien différentes : dans un cas, l'intertexte a une présence réelle ; dans un second cas, il est diffus et court tout au long du texte. Il est la seconde voix du récit. Autrement dit, l'intertextualité relève en définitive des phénomènes d'énonciation : il y a des énoncés intertextuels qu'il convient d'étudier dans le strict cadre d'une énonciation intertextuelle.

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 10.

² *Ibid.*, pp. 11-12.

Pour clore cette introduction, nous allons donner quelques détails sur notre plan de travail. Le choix a été fait de prendre comme axe d'étude sept romans de Rachid Boudjedra, sur une production qui compte à ce jour exactement 19 publications dont 13 romans, 2 recueils de poésie et 4 essais. Le choix de notre corpus est thématique, à l'inverse de la démarche chronologique et linguistique adoptée dans une thèse récente sur Boudjedra par Lila Ibrahim-Ouali, laquelle a centré son travail « sur les six œuvres d'expression française écrites avant que R. Boudjedra ne fasse le choix de la langue arabe ».¹

Sans rejeter un tel choix (choix d'ailleurs stimulant pour une étude intracomparative du chassé-croisé que Boudjedra dit pratiquer désormais en écrivant ses romans en arabe avant de les traduire en français), il nous a semblé que, par-delà le vecteur linguistique choisi, demeure chez Boudjedra le souci dialectique de construire une œuvre qui lit et interprète les contradictions dont la société algérienne est continuellement traversée. Dialectique, avons-nous dit ? Dans le cas de Boudjedra, marxiste et écrivain, l'adjectif semble ironiquement approprié. On comprendra tout le sens d'une telle dialectique dans la deuxième partie de la thèse en partie consacrée à l'étude *stricto sensu* de 5 romans choisis, à savoir : *La Répudiation* (1969), *L'Insolation* (1972), *La Macération* (1984), *Le Démantèlement* (1982) et *La Pluie* (1987). La troisième partie que l'on pourrait intituler « Histoire et subjectivité romanesque » sera une sorte de synthèse par l'étude de *La prise de Gibraltar* (1987) essentiellement, et accessoirement des *1001 Années de la nostalgie* (1979), du rapport à l'Histoire de l'individu boudjedrien.

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Écriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Université Clermont-Ferrand 2, 1996, p. 6.

La délimitation en trois parties de notre travail est liée au choix du corpus. Mais pour situer le travail dans un cadre théorique qui nous évite les déambulations aléatoires, nous avons également subordonné cette division à deux concepts opératoires : ceux de *verbe* et d'*énoncé*. Nous partons des définitions qu'en propose Hans-Georg Gadamer, philosophe allemand du langage :

Lorsque je dis le verbe, écrit Gadamer, je ne veux pas dire le mot dont le pluriel est les mots tels qu'ils se trouvent dans le dictionnaire. Je ne veux pas non plus dire la parole dont le pluriel est les paroles et qui forme à chaque fois avec les autres paroles le contexte de la phrase, mais je veux dire le verbe/parole qui est un singulare tantum. C'est la parole qui touche quelqu'un, la parole qu'on se laisse dire, la parole qui tombe dans une connexion de vie déterminée et univoque, et reçoit justement son unité de cet ensemble de la connexion de vie (...)

En opposant en ce sens la parole à l'énoncé, le sens d'énoncé s'éclaire aussi. Nous parlons d'énoncé dans le contexte de la logique des prédicats (...) Or je demande : existe-t-il des énoncés propositionnels purs, et quand, et où ? Ne semble-t-il pas vrai (...) que tout énoncé est toujours motivé ? (...) De toute manière l'exemple extrême de la culture moderne scientifique (...) me semble montrer que l'isolement de l'énoncé par rapport à tout contexte de motivation devient problématique dès que l'on dirige son regard sur l'ensemble de la science. Ainsi il reste vrai que ce que nous entendons par énoncé est un énoncé motivé (...) Ceci est clairement visible par tous, particulièrement dans l'usage poétique de la langue. »¹

¹ Hans-Georg Gadamer, *Langage et vérité*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Gens, Gallimard, 1995, pp. 157-164.

Il s'agit donc de rester attentif à cette double articulation du fait littéraire, qui va de l'invention formelle au symbolisme nées d'images sociales récupérées et retravaillées par le romancier. L'indissociable unité des éléments dudit trajet romanesque appelle, selon notre point de vue, à une lecture anthroposémiologique, formule bâtarde peut-être, qui a néanmoins l'avantage de proposer une vision plus charnelle du fait littéraire, en dépassant le formalisme strict dans lequel peuvent nous enfermer les méthodes de lecture. « Par rapport au langage, soutenait Roman Jakobson, tous les autres systèmes de symboles sont accessoires ou dérivés »¹.

Nos références critiques sont essentiellement structuralistes : Genette, Barthes, Kristeva, Eco... Mais puisqu'il s'agit pour nous de lire aussi l'intertextualité dans la perspective d'une connexion à la vie, c'est à dire au sens où l'auteur s'en sert pour s'engendrer comme sujet créateur à part entière par rapport à ses prédécesseurs et à ses contemporains dans une sorte de fragile complicité idéologique, il est clair que le projet devient du coup anthropologique, surtout en situation de diglossie. On convoquera donc d'autres grilles de lecture, entre autres la théorie de la réception, la sociocritique, la psychanalyse et la mythanalyse, tout en espérant garder une certaine liberté, un plaisir de lecture à l'intérieur de toutes ces règles. Bref, nous laissons ouvertes toutes les voies d'un travail qui sera construction patiente et déchiffrement d'un réel littéraire avec tous les outils appropriés de la critique littéraire.

¹ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Le Seuil, 1970, p. 28.

PREMIERE PARTIE
LA TOILE DE L'INTERTEXTUALITE

CHAPITRE I : - BOUDJEDRA ET L'ENGENDREMENT DU VERBE
LITTERATURE.

La Répudiation, premier roman de Rachid Boudjedra, fonde l'écrivain, le propulse sur la scène littéraire francophone du Maghreb. Prix des Enfants Terribles à sa parution, le roman fut livré à la critique, qui en fit une lecture abondante, sociologique la plupart du temps. Il est vrai que sociologiquement, l'imprégnation du roman dans la culture maghrébine permet des lectures qui révèlent la subversion opérée par le romancier.

Depuis, ce dernier est généralement présenté comme le chef de file d'une nouvelle génération de romanciers algériens dont la principale caractéristique demeure la critique sans complaisance des valeurs datées, surannées du monde arabo-musulman, du pouvoir algérien post-indépendantiste¹. Étiquette dont Boudjedra n'a jamais réussi à se débarrasser.

Certes, il est difficile, dans le cadre d'une lecture de l'œuvre de Boudjedra, de passer outre le détail sociologique à l'œuvre explicitement ou implicitement. Cependant, il importe de garder aussi à l'esprit que si la critique sociale est présente dans l'œuvre de Boudjedra, cette œuvre n'est pas une copie conforme de la société algérienne. Il se profile, derrière cette nuance, la question de l'illusion référentielle, autrement dit la question de la signification du texte littéraire, pris dans sa relation avec ce que l'on a coutume de nommer le « réel concret ».

¹ Au hasard des dictionnaires d'auteur, la fiche bio-bibliographique de Boudjedra connaît très peu de variantes. Nous traduisons plus haut l'essentiel d'une note sur Boudjedra puisée dans le *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*, U.S.A., 1995, p.161.

Tout le récit de *La Répudiation*, par exemple, se donne à lire comme la tentative d'un auteur algérien de donner à voir à ses lecteurs cet espace « concret » qu'est (ou que serait) l'Algérie, un pays englué dans d'innombrables contradictions culturelles et idéologiques. Une certaine « authenticité » transparait, à première vue, lorsque le lecteur procède à un travail de parallélisme entre l'imagerie du récit, construite à partir des propres matériaux, des schèmes personnels de l'auteur - de son propre socle culturel et affectif - et certains éléments culturels propres à la société algérienne, comme :

- l'évolution de ladite société vers un système de type patriarcal, avec pour conséquence immédiate la sacralisation, au nom d'Allah, de lois qui avalisent les interdits en les codifiant, et qui encadrent les pratiques sexuelles et les rapports conjugaux en essayant de les moraliser ;

- l'insécurité du statut féminin dont le cas extrême demeure cette pratique de la répudiation qui donne son titre au récit¹ ;

- l'image de la femme algérienne, mère, sœur, épouse, réduite à un sexe, à un objet, image attestée traditionnellement par le *Coran* :

Les hommes ont autorité sur les femmes du fait qu'Allah a préféré certains d'entre vous à certains autres, et du fait que (les hommes) font dépenses, sur leurs biens (en faveur de leurs femmes). Les femmes vertueuses font oraison et protègent ce qui doit l'être, du fait de ce

¹ La confusion atteint son comble, lorsqu'on lit, par exemple, ces mots teintés d'un féminisme condescendant à l'endroit du discours masculin sous la plume de Ghita El Khayat Bennai : « Si l'on ne pouvait disposer que d'un seul texte pour faire parler un homme de la répudiation, ce serait absolument celui de Boudjedra (...) la majeure partie des accents et des points forts du livre évoquent (...) l'atrocité de la condition féminine (...) » Ghita El Khayat Bennai, *Le monde arabe au féminin*, L'Harmattan, 1985, p. 79.

qu'Allah consigne. Celles dont vous craignez l'indocilité, admonestez-les ! Reléguez-les dans les lieux où elles couchent ! Frappez-les !¹

- la précocité du mariage : plusieurs facteurs concourent à ce phénomène que Boudjedra décrit à travers les noces de Zoubida, jeune fille de quinze ans, sacrifiée aux appétits lubriques du père du narrateur. Le premier et le plus immédiat est celui de la nécessité. On se débarrasse d'une bouche à nourrir. Ainsi la nouvelle épouse du père du narrateur dans *La Répudiation* : « Elle racontait que son mariage avec le père n'avait été que la conclusion d'une affaire financière (...) la mère de Zoubida avait besoin d'argent. » (*La Répudiation*, p.124)

Le second facteur est un peu plus complexe, il va puiser ses sources dans un vieux code d'honneur selon lequel, la sexualité naissante de toute jeune fille est une menace à l'honneur de la famille et qu'il vaut mieux l'étouffer dans un mariage précoce plutôt que d'encourir le drame du déshonneur, de la honte pour la famille de la jeune fille.

Bien entendu, il faut exclure la possibilité que la jeune fille puisse, un instant, envisager de vivre un début de sexualité en dehors du mariage et de ses pompes tout orientales, car, il faut prendre ainsi la réalité, sa virginité a une grande valeur marchande, et perdre celle-ci a, de tout temps, été présenté aux filles nubiles comme « une cause de honte effroyable qui doit précipiter dans l'abjection la totalité d'une famille (...), éclaboussant même les glorieux ancêtres dans leurs tombeaux »² ;

¹ *Coran*, sourate IV, verset 3, dans la traduction de R. Blachère.

² Germaine Tillion, *Le harem et les cousins*, Seuil, 1976, p. 113.

- l'homosexualité masculine, incarnée dans *La Répudiation* par les figures de Zahir, de Heimatlos, du taleb... Elle est, socialement, le fait des classes populaires des villes et des campagnes.

Selon Juliette Mincez, « la pénurie des femmes disponibles, et la difficulté de réunir la somme destinée au douaire - toujours obligatoire - retarde souvent le mariage des hommes qui trouvent alors momentanément remède dans l'homosexualité »¹. Boudjedra ne dit pas le contraire :

C'est la pauvreté, écrit-il, qui incite le taleb à l'homosexualité, car dans notre ville il faut avoir beaucoup d'argent pour se marier. Les femmes se vendent sur la place publique, enchaînées aux vaches, et les bordels sont inaccessibles aux petites bourses !²

La recension, même partielle, des éléments sociologiques reflétés par le récit, tendrait donc à faire croire au lecteur de Boudjedra que chez le romancier il y a garantie d'authenticité des œuvres dont la relation au réel concret algérien ne souffre aucun doute. A tout le moins, il s'agirait là d'une conception réductrice de la littérature dont on ignorerait alors les trois fonctions complémentaires recensées par Hans Robert Jauss, à savoir :

1. la transmission des normes, la socialisation ;
2. la critique des normes ;
3. la création de nouvelles normes.

¹ Juliette Mincez, *La femme dans le monde arabe*, Paris, Mazarine, 1980, p. 49.

² *La Répudiation*, p.95.

Il faut lire dans cette triple hiérarchie des fonctions sociales de la littérature, l'apologie d'une nouvelle esthétique de la réception¹ qui exige du lecteur une démarche allant du plus simple au plus compliqué, autrement dit, une réception quasi pragmatique où le lecteur joue le jeu de l'identification et de l'illusion sans s'en laisser accroire, une réception réflexive qui construit le plus de sens seconds, en étant conscient du jeu sur la fictionnalité et entretenant le dialogue avec le modèle de réalité proposé par l'œuvre, car tous les éléments structurants de la fictionnalité se trouvent à l'intérieur du texte.

La réalité que propose Boudjedra, n'est pas une réalité sociale « réelle », pour oser une tautologie, puisque l'œuvre littéraire « ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de la vérité, elle n'est ni vraie ni fausse (...) c'est ce qui définit son statut même de fiction. »²

Contre El Khayat Bennai, finalement, on donnerait plutôt raison à Hédi Bouraoui, lequel ne retrouve dans *La Répudiation* qu'un masque que le narrateur enfle pour tenter d'exorciser les maux de son Moi et de sa patrie, et conclut que ce roman devrait être lu sur un plan symbolique, non littéral, à cause justement de la particularité de « sa » vérité.

Boudjedra lui-même a toujours eu le sentiment d'être resté en deçà de la réalité : « Il se peut que j'aie, de-ci de-là, fabulé, mais le plus souvent je ne suis pas parvenu à restituer toute la réalité », déclarait-il dans une interview à Hafid Gafaïti³.

¹ Cf. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.

² Tzvetan Todorov, *Poétique*, Seuil, 1973, p. 36.

³ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 96.

En effet, *La Répudiation* regorge de ces passages où, manifestement, les faits décrits sont à mettre au compte de l'exagération à valeur symbolique, de l'affabulation ou de la névrose personnelle. Mais, tous ces éléments de dérivation de la réalité que Iouri Lotman¹ a regroupé sous l'expression générique de « bruit » sont, en fait, au service de l'illusion référentielle². Dans le processus de la communication littéraire, le bruit serait sémantisé et, au lieu d'être un élément perturbateur de la loi de signification, s'intégrerait à son ensemble-noyau et provoquerait la complexification de l'ensemble.

Le délire boudjedrien, l'amplification sont autant de techniques mises au service d'un vraisemblable propre à l'œuvre romanesque dont la réalité, nous l'avons vu, oscille toujours entre deux pôles : « le récit nous donne le monde, mais il nous donne fatalement un monde faux (...) Nous savons que dans ce qu'on nous raconte, il y a des choses qui ne sont pas vraies, non seulement des erreurs, mais des fictions »³.

Il est parfaitement établi que Boudjedra a typé ses personnages à partir de personnes qui ont eu / ou ont une existence réelle dans sa cellule familiale. Mais là s'arrête la vérité des modèles. Au niveau de leur représentation scripturale, il y a écart, mensonge assumé, romanesque, masque. Les personnages de Boudjedra sont à la fois des agents narratifs et les figures d'une fresque sociale. Gardons-nous de croire que des personnages comme Rachid et Zahir sont emblématiques de la vie psycho-affective de tous les jeunes Algériens. Ce n'est pas dans toutes les familles algériennes où la mère a été répudiée que les enfants se retrouvent devant ce choix : mourir comme Zahir pour n'avoir pas pu venger la mère ou perdre son équilibre psychique en la vengeant, ne serait-ce que symboliquement,

¹ Cf. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

² Cf. Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in *Littérature et société*, Paris, Seuil, 1982.

³ Michel Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard/Minuit, 1964, pp. 110-111.

avec la marâtre, les cousines, les demi-sœurs et toutes les femmes qui tombent sous la main, et finir dans un hôpital psychiatrique après avoir consommé tous ces interdits.

Les personnages de Boudjedra ne sont que des illusions de personnes, et la critique ne doit pas les traiter comme des êtres de sang, mais comme des êtres de papier, des destins fabriqués par un écrivain démiurge. Un personnage est fait de mots qui le décrivent ; il est un ensemble d'indices : un nom, des attributs morphologiques, psycho-affectifs et socioculturels. Tous ces indices participent d'une typologie unitaire du personnage et demandent à être interprétés comme un ensemble cohérent de systèmes signifiants : la dépendance réciproque de chacun de ses éléments est le principe même de l'organisation fantasmatique de la fiction, de « sa » vérité.

La Répudiation, tout comme les autres romans de Boudjedra, transpose le réel algérien en cauchemar et « noces de sang », et c'est en cela justement que sa vérité singulière n'est en somme qu'une manière de dire cette brisure, de restituer l'atmosphère de « pourrissement (...) au sein de la Berbérie ouverte sur la mer et les ruines (...) »¹, celles réelles des rêves de tout un peuple et celles de Timimoun ou de Tipaza, pour rester dans la continuité de la nostalgie des havres de paix perdus, tels qu'un Camus les décrit dans *Noces*.² Car l'œuvre de Boudjedra se lit en continuité avec toutes celles qui la précèdent. Elle construit sa vérité par référence à d'autres discours fondateurs.

C'est cette catégorie de construction du réel romanesque qu'est l'intertextualité que nous allons étudier à présent, à partir notamment de *La*

¹ *La Répudiation*, p. 249.

² Cf. Albert Camus, *Noces*, Gallimard, 1939.

Républiation et des autres romans de notre corpus. Comme l'a justement écrit Charles Bonn à propos de la catégorie de l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, celle-ci « participe consciemment à la fonction fondatrice du texte romanesque. Et en même temps, elle transforme l'écriture du roman en fête (...) un jeu joyeux et iconoclaste, avec les références qui le fondent en littérature. »¹

Notre travail consiste dans ce chapitre à montrer comment l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra est le lieu de multiples rencontres et confrontations provenant d'espaces culturels éclatés.

A- Intertextes culturels et dialectique de la subversion

Pénétré de toutes parts par des cultures et des langues multiples (arabe, anglais, espagnol, allemand...), Rachid Boudjedra refuse à son œuvre toute homogénéité linguistique qui risquerait de l'enfermer dans le cercle vicieux d'une écriture *altérée* par le rejet trop systématique de l'une ou l'autre des composantes de son identité :

Laudate pueri nulla in mundo pax sincera in furore ! Traduisez-moi ça les enfants ça aussi c'est votre civilisation et n'essayez pas de me rouler avec vos boniments je sais que vous n'êtes pas d'accord mais rien à faire c'est votre civilisation quand même... »²

Assumant sa bâtardise ou, pour reprendre un terme moins ambivalent, moins connoté, son *interculturalité*, l'écrivain maghrébin de la génération post-

¹ Charles Bonn, « Le jeu sur l'intertextualité dans *L'insolation* de Rachid Boudjedra », in *Itinéraires et Contacts de Cultures*, vol. 4-5, séminaire sur les littératures du Maghreb, par le Centre d'Études Francophones, Université Paris XIII, L'Harmattan, 1984, p. 235.

² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, 1987, p.112.

1970, nourri de théorisations littéraires, sémiologiques, psychanalytiques, socio-anthropologiques... a définitivement fait sienne « l'idée d'une capacité propre au travail littéraire résidant dans sa tension à vouloir dégager l'écriture de la langue (en tant qu'ordre) et du style (en tant qu'histoire), tout en reconnaissant la nécessaire inscription du sujet (à la fois singulière et historique) dans sa création. »¹

Concrètement chez Boudjedra, ce refus d'une homogénéité par rejet, exclusion des possibles extrêmes aboutit à une pratique intertextuelle qui se sert, en un premier moment, de référents culturels arabo-musulmans pour jeter le soupçon sur la langue d'écriture, le français : « (...) encore un mot qui nous a été volé pour être déformé, défiguré, dévalorisé : *haschischin* a donné assassin en français, un mot à nous, pacifique, tranquille et inoffensif, il a été couvert de sang et chargé de crimes (...) »²; puis, par un retournement sciemment dialectique, va puiser dans la tradition littéraire et linguistique occidentale les éléments indispensables pour dire le malaise dans la culture originelle. Car le piège est subtil, dans lequel s'enferme l'écrivain en évoluant en vase clos. Boudjedra joue la carte de la subversion littéraire en optant pour le chassé-croisé entre plusieurs codes.

Ce sont les éléments essentiels de ce chassé-croisé culturel que nous allons étudier dans cette partie de notre travail. Dans une première phase, nous étudierons l'utilisation que fait Boudjedra du grand code culturel arabo-musulman regroupant, entre autres, le *Coran*, *Les Mille et Une Nuits*, la poésie arabe classique, les œuvres de ses contemporains évoluant dans le même champ

¹ Naget Khaddat, « La littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », in *Figures de l'interculturalité*, (eds) Jacques Bres, Catherine Détrie, Paul Siblot, « Praxiling », Université Paul Valéry, 1996, p.34.

² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Denoël, 1982, p. 74.

culturel (Kateb Yacine, Driss Chraïbi...), puis, dans une deuxième phase, nous étudierons les liens entre l'œuvre romanesque de l'écrivain en relation avec la littérature occidentale, notamment l'œuvre de Kafka, de Céline et de ceux qu'on appela les « nouveaux romanciers », Claude Simon en particulier.

Au passage, l'analyse du jeu de confrontation littéraire développé par Boudjedra devrait déjà nous permettre d'approcher d'un peu plus près les mécanismes d'élaboration de son mythe personnel.

B- Incursions dans le code culturel maghrébin.

« Il n'y a pas d'œuvre individuelle », écrivait Michel Butor, il y a de cela quelques années, dans la revue *L'Arc*. La formule, un peu lapidaire, mérite quelques explications. Selon son auteur,

L'œuvre d'un individu est une sorte de nœud qui se produit à l'intérieur d'un tissu culturel au sein duquel l'individu se trouve non pas plongé mais apparu. L'individu est, dès l'origine, un moment de ce tissu culturel. Aussi bien une œuvre est-elle toujours une œuvre collective¹.

Le postulat peut sembler relever du paradoxe sous la plume de Butor, mais appliqué à l'œuvre d'un auteur maghrébin, il reçoit un éclairage différent. En effet, il est de notoriété certaine que sa société fait de l'auteur maghrébin un maillon actif dans la longue chaîne discursive où les positions scripteur/lecteur se brouillent souvent du fait même de la prégnance des réalités sociales.

¹ Michel Butor, *L'Arc*, n° 39, Aix-en-Provence, 1969, p. 2.

Les rôles en viennent à s'inverser, l'auteur devenant insensiblement, par un phénomène fréquent dans les littératures francophones d'Afrique ou du Maghreb, lecteur d'un réel (le fameux tissu culturel) dans lequel son œuvre prend attache, noue des racines, des nœuds codés à délier pour qu'apparaissent enfin toutes les stratégies de collectivisation de l'œuvre, de sa prise en charge d'une histoire qui parfois remonte à si profond dans sa conscience qu'il lui est quasiment impossible d'y échapper.

Chez Rachid Boudjedra, le premier nœud à décoder reste inmanquablement le *Coran*, discours le plus collectivisant qui puisse se trouver dans ce réel où son œuvre est apparu.

B-1- Le *Coran* comme référent intertextuel.

Tout comme la mythologie occidentale est largement structurée par le modèle textuel biblique, la mythologie arabo-musulmane reste en grande partie dominée par le modèle textuel coranique. Autorité primordiale aux effets parfois pervers sur la prise de parole de l'individu¹, le *Coran* reste le grand code éternel, le modèle extra-temporel auquel l'écrivain maghrébin échappe rarement. Le contraire eût été surprenant. En effet, comment dire la société maghrébine en évitant la confrontation, même typologique, avec ce discours dominant, incréé et éternel avec lequel l'écrivain maghrébin entretient une relation dès l'enfance ?

La relation de Rachid Boudjedra avec le *Coran* commence dès l'âge de quatre ans, période de son admission à l'école coranique. Il apprend par cœur le Livre sacré, à l'instar de plusieurs générations d'élèves. A-t-il connu les affres,

¹ Ainsi que le fait remarquer justement Ibn Khaldoun, « l'étude du texte coranique ne procure que rarement la faculté de bien parler, car les hommes sachant l'impossibilité de rien produire de comparable au Coran,

les souffrances et tortures des petits écoliers musulmans¹, lors des inévitables séances d'orthoépie coranique (*tajwîd*), la lecture-récitation correcte du *Coran* ? Très peu d'indices nous le laissent croire. Toujours est-il que deux ans plus tard, lorsqu'il quitte la medersa pour l'école française, son éducation coranique est déjà scellée. Plus tard, devenu marxiste et écrivain, Boudjedra n'allait pas manquer dans son œuvre d'établir sa relation critique avec la parole sacrée. Pas à la manière d'un Salman Rushdie violentant la Révélation.

Le rapport boudjedrien à la parole d'Allah est plus feutré, ce qui peut sembler curieux, par rapport à la violence habituelle véhiculée par l'œuvre du romancier. Pas d'attaque frontale, à croire que la peur de blasphémer retient l'écrivain de franchir le pas. Même la citation est biaisée, comme dans ce passage de *La prise de Gibraltar* où le narrateur décrit les étendards portant des inscriptions coraniques des soldats de l'armée de Tarik ibn Ziad devant le Rocher du Déroit :

Derrière le groupe on voyait apparaître cinq étendards 1) Un étendard grisé et sur lequel on avait écrit ceci : (Dis que Dieu est unique et qu'Allah...). Quant au reste de la sourate il n'était pas visible mais il était facile de la compléter de la sorte (... est l'Absolu. Il n'a jamais engendré n'a pas été engendré non plus. Et nul n'est égal à lui...) (sourate 112). 2) Un étendard rouge sur lequel on a tissé ces trois mots : (Allah est grand) ; et entre-les-mots on voit des dessins géométriques d'un rouge plus terne. 3) Un étendard jaune pâle portant des inscriptions de couleur noire sur lequel on a brodé ces mots : (Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah...). Quant

s'abstiennent non seulement d'en faire l'essai, mais d'utiliser et de prendre pour modèles les procédés stylistiques de ce livre », *La Muqaddima*, traduction Jamel-Eddine Bencheikh, Hachette, 1965, p. 176.

¹ Comme celles décrites dans *La Prise de Gibraltar* : « Son père disant (...) : tu en feras ce que tu voudras tu peux le mettre en morceaux le désosser (...) l'écorcher l'essentiel c'est qu'il apprenne le livre de Dieu sans défaillance et sans discussion s'il faut faire couler le sang... », p. 175.

au reste de la phrase (et d'autre prophète que Mahomet) il est aussi invisible, ou plutôt caché par la tête d'un des porteurs de tambours. 5) Un étendard rouge grenat portant cette inscription : (il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah Mahomet...). Le reste de la phrase se trouvant caché par la tête d'un des compagnons de Tarik ibn Ziad dit le Berbère dit le Numide dit le Zénète. Cependant il est facile au spectateur de la compléter presque machinalement ou automatiquement ou mentalement, comme ceci (est son unique prophète). 6) Sur la droite il y a plusieurs drapeaux dont l'étoffe est enroulée autour des hampes sous l'effet du vent, certainement. Ce qui fait qu'il est impossible de lire... les inscriptions coraniques (...)¹

Ces citations biaisées et fragmentées constituent, à notre avis, l'exemple le plus instructif du rapport boudjedrien au texte sacré. Ledit rapport peut se lire comme l'expression subtile de l'essence même du *Coran*, parole particulière dont l'interprétation est souvent subjective, comme l'ont relevé plusieurs spécialistes et exégètes. Bruno Étienne précise, en effet, ce qui rend possible l'interprétation subjective du Livre sacré :

(...) Le Coran est créé (...) puisqu'il est la Parole même de Dieu et le Livre n'est que la reproduction du grand Livre qui se trouve aux pieds de Dieu. Ainsi (...) l'homme est seul face à Dieu avec le Coran pour seul arme. Il ressort de cette conception que l'Homme, dans sa solitude, peut faire n'importe quelle lecture du Coran. Il n'en rendra compte qu'à Dieu lors du Jugement dernier ; d'autant plus qu'aucun musulman n'a autorité sur un autre musulman pour lui imposer une « bonne » lecture du Coran.²

¹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Denoël, 1987, pp. 199-200. A noter qu'aucun détail n'est donné par le narrateur sur l'étendard numéro 4 qui n'est délibérément pas mentionné. Il s'agit ici de la description sommaire de la miniature *Les Cavaliers avant le défilé* du calligraphe et miniaturiste irakien Yahya ibn Mahmud, dit al-Wasiti, un des principaux représentants de l'école de Bagdad au XIII^e siècle.

² Bruno Étienne, *L'islamisme radical*, Paris, Hachette, 1987, p. 52.

Ainsi peut-on comprendre le glissement interprétatif suggéré par Boudjedra dans l'extrait ci-dessus cité où la perception brouillée du narrateur devant la miniature peut être justifiée par des altérations de divers ordres : la tête d'un des porteurs de tambours, la tête d'un des compagnons de Tarik ibn Ziad, le vent (détail réaliste sur le tableau lui-même) qui fait enrouler l'étoffe des drapeaux autour des hampes... La perception joue donc sur la multiplicité des lectures, ce qui aboutit à cette confusion significative dans l'inscription numéro 5, *il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah Mahomet...*

Au niveau scriptural, on peut y lire une subversion de la *sahada*, la profession de foi classique musulmane, Mahomet apparaissant dans une lecture à la lettre comme l'autre nom de Dieu, Allah étant le prénom. La dimension subversive d'une telle confusion est évidente, tant on sait l'impossibilité d'une égalité entre le Créateur et son Prophète, ce que n'ose d'ailleurs pas Boudjedra, certainement au fait des problèmes que pose la traduction de la profession de foi moniste dans une langue étrangère¹.

Ce qui semble se lire comme principe dans ce jeu sur la lisibilité, c'est la possibilité pour un lecteur non familier du code coranique d'aller jusqu'à la laïcisation du nom sacré de Dieu ; et contrairement à ce que le romancier ajoute, comme pour nuancer la gravité du principe, l'automatisme mental « Mahomet est son prophète unique » ne fonctionne pas non plus facilement pour tous les types de lecteur.

¹ Sur le sens ésotérique de la formule de la *sahada*, en arabe *lā ilāha illā 'llāh* et des problèmes que pose sa traduction dans une langue profane (le Coran ayant été révélé en arabe), se reporter au livre déjà cité de Bruno Étienne, *L'islamisme radical*, pp. 67-68.

En règle générale, l'idée d'une lecture subjective du texte sacré guide la pratique intertextuelle qui prend ce dernier pour référent. Les narrateurs du récit boudjedrien, devant l'autorité implacable de la parole divine, la brutalité de ses proclamations réagissent la plupart du temps par des ajustements personnels, comme cet homme à la page 83 de *La Répudiation* qui « récite des versets du Coran, et lorsqu'il oublie un mot (...) le remplace par un autre : le tout reste cohérent car le Coran est euphorique », explique le narrateur. Ainsi également le narrateur adolescent de *La prise de Gibraltar* qui se souvient, enfant, de ses réactions devant une injonction de son maître de Coran :

Il dit un jour : écris : Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : « C'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elle n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leurs purifications, alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Oui Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime aussi qui bien se purifient » (sourate de la Vache, verset 222). J'étais effrayé instinctivement par le sens caché, obscur et farfelu d'une telle assertion. Je réagis spontanément : mais ma mère est pure ! alors que je ne savais même pas de quoi il s'agissait, au juste. J'ai refusé d'écrire.¹

L'amour de la mère ici est plus important que le respect de la parole sacrée. Pour l'enfant convaincu de la pureté maternelle, l'ordre du discours coranique relève de l'affabulation, de la déformation voire d'une invention de l'esprit retors du maître. Il prend la fuite, devant « les mots coraniques exécrationnels » (p.115), vers la maison où il tombe sur la mère en son jardin en train d'étendre sur la corde à linge ses serviettes hygiéniques, et, paradoxe ou innocence enfantine, ce qu'il découvre de l'anatomie maternelle ne fait que

¹ *La Prise de Gibraltar*, p.282.

confirmer chez lui l'idée d'une mère non entachée de souillure : deux aisselles « d'une blancheur incroyable, sans la moindre trace charbonneuse comme je l'avais déjà vu chez les autres femmes » (p.115), au moment où elle lève les bras pour étendre son linge intime.

Lecture enfantine du Coran procédant par comparaison : le blanc, la pureté des aisselles glabres et parfumées à l'essence de roses s'oppose à l'image pressentie sale et démoniaque des menstrues, réalité physiologique dont l'enfant n'avait qu'une idée vague mais dont il rejetait la description instinctivement.

Bien des années plus tard, revenu du choc occasionné par l'image coranique de la femme, le narrateur peut approfondir sa lecture déviante de la sourate. Il ne s'en privera pas, faisant du détournement de sens l'essentiel d'une relecture profane où peut se lire une vengeance symbolique contre l'autorité du précepte divin. La déviation de sens joue avec un détail précis de la sourate que le narrateur pervertit dans cette allusion lourde de sens :

(...) Quand elles ont accompli leurs purifications, alors venez à elles, d'où que Dieu vous l'ordonne... d'où que Dieu vous l'ordonne ! Voilà une phrase intéressante à analyser vicieusement mais c'est vraiment pas nécessaire laisse-moi sinon je vais dire des énormités et des obscénités (...)¹

A l'évidence, les citations du Coran chez Boudjedra n'ont pas seulement une fonction primaire de mémorabilité, mais aussi celle d'engendrement d'un discours qui subvertit le *grand code* dans ses manifestations verbales les plus

¹ Idem, pp. 114-115.

attentatoires ou jugées telles¹ pour l'intégrité physiologique de l'homme en général et de la femme en particulier. En effet, toutes les citations du Coran dans les romans de Boudjedra sont celles qui ont pour cible la femme. Un choix aussi restrictif ne peut s'expliquer que par rapport à une intention de base, un projet discursif précis.

Fait de langage par définition, la citation est « un énoncé répété et une énonciation répétante » (A. Compagnon, 1979, 56) qui, à ce double titre, insère l'œuvre et l'auteur la reproduisant dans une logique de communication particulière. Dans le cas d'espèce de la citation coranique, il semble que le choix précis de la sourate de La Vache ait une signification particulière dans l'intention boudjedrienne de communiquer.

Le choix se veut rappel, indication de la banalisation, voire de la déréalisation de l'image et du statut de la femme dans les sociétés arabomusulmanes. Statut objectal tant de fois décrit dans la plupart des études sur lesdites sociétés, image négative en totale contradiction, par ailleurs, avec une société arabe qui connut naguère une période où des artistes comme Abou Nouwas, Bachar Ibn Bourd... accordaient à la femme une place centrale et positive.

Toute cette littérature, tout cet art musulman de l'âge d'or a investi d'une façon étonnante le corps et la sexualité. Aujourd'hui... dans cette même aire socioculturelle... il y a un recul effrayant... une pathologie s'est

¹ Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, P.U.F., 1986 (4^e édition), analyse de façon moins tranchée le sens de l'attention constante et parfois trop envahissante que porte le Coran au corps des fidèles. « ...que cette vision totale ne nous aveugle pas au point de méconnaître que ce qui est en cause, c'est, de manière primordiale, le rapport de deux forces : celle du sexuel et celle du sacré. (...) S'agissant de la sexualité proprement dite, ce rôle de la purification s'affirme davantage encore. La sexualité est désacralisante, elle met en jeu des forces qui de tout temps étaient apparues à l'homme comme étranges et mystérieuses et impliquant forcément une coupure avec le sacré. Précisément la purification sera resacralisation et conciliation de l'homme avec lui-même », pp. 72-74.

*installée... par rapport à cette sexualité qui est à la fois bannie et mythifiée.*¹

L'amertume du constat justifie le choix du référent coranique, texte mythique où l'on voit à l'œuvre cette double contradiction du bannissement et de la mythification du féminin que décrit ainsi Abdelwahab Bouhdiba :

*D'un côté l'insistance est constante à chanter la sexualité, à célébrer l'amour, à encourager le lyrisme de la vie. Les forces libidineuses sont exaltées, libérez, déchaînées mêmes. « Coïtez », « Tanâkah'u », ordonne le Prophète. Mais d'un autre côté le dimorphisme sexuel finit par bloquer toute la positivité du côté de la masculinité et par vider la féminité de toute valeur.*²

Le narrateur de *La Répudiation* expliquera ainsi par une citation du Livre sacré « le génie prolifique » de son paternel dont on élève la marmaille dans des patios comme des vers à soie. « Forniquez avec autant de femmes qu'il vous plaira... » (p.123), référence à peine exagérée au fameux « Coïtez et procréez ! » du Prophète, référence croisée qui met au même plan, implicitement, la puissance génésique du Prophète et celle de Si Zoubir, dans l'ordre. Car qui proclame le principe l'a forcément mis à exécution, la transgression des nourritures de la chair (la sourate de La Table parle d'excellentes nourritures qu'Allah a déclarées licites...) étant de l'ordre de l'affront au Créateur. Et la célèbre sourate où Mahomet se fait réprimander pour avoir osé tourner le dos aux charmes de ses neuf épouses est la preuve que le principe du coït polygamique a bel et bien reçu

¹ Rachid Boudjedra, in Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p.107.

² Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, Quadrige, PUF, 1986, p. 261.

la sanction du divin : « O Prophète ! pourquoi recherchant la satisfaction de tes épouses declares-tu illicite ce qu'Allah déclara licite pour toi ? »¹

Plusieurs recensements de hadiths mettent également en relief, à des fins d'apologétique admirative, la puissance sexuelle du Prophète estimée supérieure à celle des autres hommes : « Le Prophète - Allah le bénisse et lui donne salut - faisait le tour de ses femmes en une seule nuit, et il avait neuf femmes »². Avec la même arrière-pensée apologétique, Ibn Sa'd, consacre un petit chapitre à ce sujet ; il rapporte par trois fois le même hadith qu'il fait authentifier par trois chaînes différentes de transmetteurs, et selon lequel le plus saint des musulmans « était doué de la puissance de quarante hommes dans le coït. » Conséquemment, ajoute-t-il, au paradis, les hommes bienheureux auraient la puissance sexuelle de quatre-vingts. (*Tabaqât*, II, 135-136)³

Face à tant de témoignages, on comprend que ce soit aux sources mêmes de la parole sacrée que va pulser le romancier pour élaborer les grandes lignes de sa critique contre le sort réservé aux femmes dans la société maghrébine. L'art de la citation biaisée du *Coran* rend paradoxalement la charge plus forte contre une telle autorité qui prétend régenter la vie sexuelle entre hommes et femmes, mais n'aboutit qu'à la pervertir, du moins pour ce qui est de l'image et du statut féminins.

En établissant la distance avec le référent coranique par la possibilité laissée au lecteur d'une lecture ouverte, personnelle et subjective (ce qui soulage

¹ *Coran*, XXIV, 32, traduction Régis Blachère, p. 371.

² Al-Bukârî, *Sahîh*, édition officielle en 9 vol. du sultan Abdulhamid II, Le Caire, 1312 h., vol. III, 188.

³ C'est une logique qui différencie fondamentalement l'islam du christianisme, à savoir l'organisation et la continuation *post mortem* des plaisirs de la chair. Il est promis à chaque Élu, entres autres, l'érection éternelle et des rapports amoureux avec soixante-dix houris, sans compter ceux avec ses femmes terrestres légitimes. Pour d'autres détails sur cette organisation, lire A. Bouhdiba, *La sexualité en Islam*, chap. VII, « L'orgasme infini », pp. 91-107.

eu égard à l'excès affiché dans la plupart de ses romans), Boudjedra fonde ainsi sa critique du modèle sur des bases littéraires souples et démocratiques.

Cela nous donne, au final, quelques œuvres majeures qui mettent à mal l'envers pourri de la *mentalité instrumentalisante* du mâle maghrébin et surtout la Tradition prophétique génératrice d'une telle mentalité, un Modèle « en dégradation continue » (Bouhdiba, 13), qu'il faut dénoncer avec sérénité. La différence entre les projets boudjedrien et rushdien apparaît alors clairement, surtout à la lumière de cette déclaration faite par Boudjedra à Hafid Gafaïti :

Dieu n'existe pas (...) et cela ne me désespère pas pour autant. Il y a chez moi un athéisme (...) qui peut sembler désuet (...); mais il s'agit d'une attitude vitale et saine dans les pays où l'islam représente une force politique qu'il ne faut pas négliger, sans trop la dramatiser non plus comme on le fait dans les pays occidentaux. (Gafaïti, 1987, 72)

La référence intertextuelle au Livre sacré sert finalement le projet boudjedrien de dévoilement des inversions de mentalité à travers le temps. Cependant, le *Coran* n'est pas le seul référent auquel a recours le romancier.

B-2- La tradition orale berbère et le patrimoine littéraire arabo-musulman

Au nombre des autres référents qui lui servent au tissage de sa toile intertextuelle figurent également dans l'œuvre de Rachid Boudjedra de nombreuses utilisations de textes anciens relevant de la tradition orale berbère ou du vieux fonds littéraire arabe.

Ce n'est vraiment plus une surprise pour l'analyste des littératures africaines aujourd'hui : le recours à la tradition orale comme élément de construction d'une identité littéraire moderne est l'un des paradoxes les plus porteurs de sens dans ce que Mudimbe a qualifié de *l'ordre du savoir*¹, un ordre auquel les créateurs africains n'ont eu accès jusque là que de façon procuratoire.

Mais alors, même lorsqu'il s'est agi d'écrire enfin des *récits pour soi* comme moyens exploratoires des échecs antérieurs et de nouvelles voies vers l'avenir (« critical means for understanding the past and its failures in order to be able to act differently in the future »²), les choix des figures et mythes populaires, leur traitement narratif a parfois abouti sous la plume de nos auteurs à des glorifications intempestives aussi peu subtiles que le déni dont l'Autre frappait les mêmes figures et mythes.

Quelques exemples particuliers, cependant, font prendre la mesure exacte de l'importance de tels recours aux mythes et figures populaires dans le cas d'espèce de la littérature du Maghreb, dont le projet, au sortir de la colonisation française, peut être résumé par cette idée de « réintégrer la terre par le mythe », idée à laquelle beaucoup d'auteurs ont eu longtemps recours.

C'est le cas par exemple de Keblout, l'ancêtre glorieux, auréolé de son prestige immémorial de combattant et de fondateur de nation chez les poètes Jean Amrouche et Malek Haddad, chez Kateb Yacine, mais aussi de Hannibal, de Mokrani, d'Abdelkader, de Ben Badis, Amirouche ou celui de Jugurtha revisité par Henri Kréa et surtout par Amrouche comme « contre-mythe de l'éternel méditerranéen latin de Louis Bertrand ou de l'éternel méditerranéen grec de

¹ Cf. V.Y. Mudimbe, *The invention of Africa. Gnosis, philosophy, and the order of knowledge*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, James Currey, London, 1988.

² Mudimbe, idem, p. 169.

Camus et d'Audisio. L'éternel Jugurtha est présenté comme un héros national régénérateur, un justicier »¹.

Seulement voilà, le principe est connu : à force de répétition, les mythes finissent par lasser. Phénomène classique de saturation. A un moment donné de l'histoire, ces figures ancestrales ont fondamentalement besoin d'un réajustement, d'une lecture renouvelée et adaptée aux nécessités contemporaines. C'est contre l'utilisation de ces figures mythiques, on le sait, que l'œuvre de Rachid Boudjedra, en partie, s'est constituée.

Ses réticences envers l'utilisation par un auteur de la stature de Kateb Yacine de la figure mythique de l'ancêtre Keblout sont connues, et elles sont plus la manifestation d'une tentative de *meurtre du père* que le signe d'une lecture attentive de l'œuvre de son prédécesseur : « Je me suis insurgé, déclarait-il, contre le mythe des ancêtres considérés comme des êtres exceptionnels et extraordinaires. Kateb a été le promoteur de ce mythe dangereux et malhonnête parce que chauvin et passéiste. »² D'où un retour à des figures très peu ancestrales, moins glorieuses mais non moins fonctionnelles de la poésie orale berbère comme le personnage de Djoha, lequel apparaît pour la première fois chez Boudjedra dans *L'Insolation*³, le roman qui fait suite à *La Répudiation*.

Le Djoha de *L'Insolation* emprunte son nom à une figure légendaire qui a longtemps fécondé l'imaginaire des créateurs et autres conteurs maghrébins. Boudjedra n'est donc pas le premier auteur à réactualiser cette figure dans le champ littéraire francophone du Maghreb.

¹ Jean Déjeux, Maghreb. *Littératures de langue française*, Arcantère Éditions, 1993, p. 160.

² Idem, p. 159.

³ Cf. Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, Denoël, 1972.

D'après plusieurs commentateurs, la mention écrite du nom du personnage apparaît pour la première fois dans l'œuvre du célèbre écrivain Djahiz¹ durant la première moitié du IXe siècle (IIIe siècle de l'Hégire). Dès cette époque déjà, on attribue au personnage des caractéristiques récurrentes : bourdes répétées et simplicité d'esprit. Mais il faut noter que bien avant Djahiz, la réputation de « gaffeur » du personnage était profondément établie, comme l'atteste un recueil anonyme, le *Kitab Nawâdir Djuh'a* (Le livre des bons mots de Djuh'a), au IVe siècle de l'Hégire. A travers le temps donc, l'image du personnage va se démultiplier. Ainsi, comme l'écrit Déjeux, à la fin du Moyen Âge on retrouve un personnage du même type chez les Turcs, mais sous le nom de Nasr al-Dîn Khodja. Le personnage déborde carrément le monde musulman, on a pu retrouver ses traces sur la côte orientale d'Afrique, en Nubie, à l'île de Malte, en Sicile, en Albanie, en Russie...² Mais une constante demeure malgré sa démultiplication d'une aire culturelle à l'autre : une sorte d'universalité atteinte par le personnage dont les traits modélisés l'élèvent au statut d'emblème, de symbole des gens simples qui voient en lui la cristallisation de leurs rêves impossibles ou constamment différés de contestation dans une société où la domination des puissants leur pèse. Il demeure avant tout « un instinctif (...), une force brute de la nature contre laquelle... [les] conventions sociales ne peuvent rien. »¹

La simplicité de Djoha, son côté non ancestral, voilà justement ce qui rendra le personnage intéressant à Boudjedra, dans la mesure surtout où il n'appartient pas à cet univers décrit par Luthi comme « la grande famille des gens sages et habiles dont l'hypocrisie sociale a fait des hommes confits dans leur

¹ Abu Uthman Amr ibn al-Djahiz, écrivain et théologien arabe (Bassora v.776 - id. 869), un des créateurs de la prose littéraire arabe.

² Jean Déjeux, *Djoh'a, héros de la tradition orale arabo-berbère hier et aujourd'hui*, Naaman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1978.

respectabilité ». Ce héros simple de la tradition populaire incarne certaines valeurs essentielles recoupant celles défendues dans l'œuvre du romancier algérien, au nombre desquelles figure le rire, « correction » selon Bergson.²

Dans *L'Insolation*, le personnage nous sera présenté sous les traits notoirement grossis à dessein d'un révolutionnaire déguisé en idiot « pour des raisons de stratégie globale » ou d'entrisme comme on dirait dans une perspective typiquement marxiste de changement d'un système de l'intérieur, car toute la tactique du personnage est là, se faire passer pour un farfelu pour détourner de lui la suspicion néfaste à son travail souterrain de sape. « ...les gens s'attroupent sur le passage de Djoha et le prennent pour un pauvre d'esprit alors que lui se sait le gardien vigilant de la Contrée. Mais quelle solitude ! »³

Le portrait que donne Boudjedra de Djoha, en dehors de sa toute nouvelle filiation marxiste, n'est pourtant pas si éloigné que cela de la figure légendaire. La nouvelle filiation qu'il confère au personnage fera de lui un « père spirituel » pour Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*, comme nous l'étudierons de façon plus détaillée dans la deuxième partie de ce travail.

Plus fréquentes, itératives et tout aussi fonctionnelles, les références au corpus littéraire arabo-musulman. Des *Conquêtes mecquoises* de Ibn 'Arabî aux *Prolégomènes* ou à *L'Histoire des Arabes et des Berbères* d'Ibn Khaldûn, tout y passe, en une véritable boulimie référentielle. Certes Boudjedra use des classiques arabes, mais il faut remarquer que les références n'ont pas une finalité

¹ Jean-Jacques Luthi, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1789-1945)*, Paris, L'École, 1974, pp. 190-192.

² Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1941, 7^e éd. p. 157.

³ *L'Insolation*, p. 102.

unique dans son œuvre. D'un roman à l'autre, la pratique génère un sens particulier.

Dès *La Répudiation*, l'utilisation des *Mille et Une nuits* par exemple, texte classique s'il en fut de la littérature orientale, avait une fonction principalement « diégétique ». La structure du roman, en effet, rappelle celle des contes du texte classique. Céline, la compagne de Rachid dans le roman de Boudjedra, joue un rôle à peu de choses près similaire à celui de Shahrâzâd (ou Shéhérazade) relançant constamment le conte pour éviter sa mise à mort : « Si l'histoire que je viens de dire est merveilleuse, combien plus, sire, celle qui va suivre... ». Rôle similaire à peu de choses près disons-nous, en ce sens que Céline, l'amante étrangère de Rachid est plutôt celle qui provoque la narration, en même temps que celle qui écoute la fabulation.¹ « Elle semblait attendre, puis, tout à coup, elle répétait de sa voix monocorde et enrôlée : parle-moi encore de ta mère » (p. 16).

Le drame qui se joue derrière cette mise en parole constante du narrateur est moins fatal que celui qu'affronte la conteuse des *Mille et une nuits*, il s'agit plutôt d'une libération par la parole qu'entreprend le narrateur par l'entregent de son amante. C'est Rachid qui se retrouve ici dans la position de Shéhérazade, obligé de parler pour ne pas tomber en folie, comme celle dans laquelle tombent souvent tant de personnages des romans maghrébins et africains¹, ou mourir d'une autre mort, celle que pourrait occasionner le refoulement permanent des blessures d'une enfance saccagée.

¹ Céline provoque et écoute la narration, ou plutôt feint d'écouter la narration. : « Céline n'était pas quelqu'un qui savait écouter... », rapporte le narrateur, p. 28. Dans son analyse du personnage de Céline, Déjeux compare son rôle à celui de l'ange Gabriel apparaissant dans la caverne où méditait le Prophète Mahomet (« récite ! ») ; seulement Céline/Gabriel n'apporte aucun message à Rachid/Mahomet et il est même plutôt loisible d'assimiler le « message » du narrateur à un anticoran qu'à une révélation fiable ! Cf. Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 389.

Moi, coincé entre le délire verbal et le mutisme superbe ; j'appréhendais que mes mots n'aillent à contre-courant de ma conscience striée par la fugacité de sa propre matière, pressée par la chronologie d'un temps somme toute illusoire (mais parler est essentiel, disait-elle)².

Comme dans *Les Mille et une nuits*, on assiste à la mise en scène de micro récits par un personnage extradiégétique, mieux les univers des deux textes se recourent puisqu'ils instituent en leur sein les mêmes limites, les mêmes brouillages entre réel et fiction. Au mensonge des contes inventés nuit après nuit par une Shéhérazade aux abois, Boudjedra oppose le mensonge névrotique d'un Rachid halluciné. Et le fait que l'écoute de Céline soit distraite s'explique aussi par la supériorité du mensonge du conte sur le mensonge névrotique.

Autant le Calife se laisse attendrir par la force de l'imaginaire déployé par Shéhérazade pour maintenir son attention autant Céline reste indifférente aux efforts de son amant montant visiblement son récit en épingle pour se fabriquer une image de martyr. « Elle savait, comme par un sixième sens » que Rachid avait « des tendances à la mythomanie et qu'en réalité la vie dans la maison de Si Zoubir n'était pas aussi grotesque » que son amant voulait le laisser entendre. Sur le plan de la narration, Céline porte bien son titre de « coopérante technique », car elle est cause primordiale de ce long soliloque aux allures d'autoflagellation. Sans sa présence, le récit aurait certainement pris des chemins plus linéaires, comme cela aurait été le cas des *Mille et une nuits*, sans la présence au sein de la diégèse du personnage de Shéhérazade.

¹ Lire à ce propos les pertinentes analyses de Comlan Prosper Deh, *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine*, thèse de doctorat de Lettres, Lille III, oct. 1991.

² *La Répudiation*, p. 19.

Dix ans plus tard, Boudjedra allait dépasser le simple usage des cadres formels de la narration des *Mille et une nuits* en réévaluant le texte classique à la lumière de l'histoire contemporaine dans *Les 1001 années de la nostalgie*, roman dont le titre à lui seul est programmatique de la démarche intertextuelle du romancier.

Certes dans cette lecture du texte classique on reconnaît toujours, ainsi que l'écrit Giuliana Toso Rodinis « la volonté de démontrer visuellement le rapport de continuité des littératures en s'insérant dans l'éternelle spirale des exigences scripturales plurielles toujours renouvelées »¹, néanmoins la perspective demeure critique, avec un accent particulier mis sur l'analyse du « merveilleux fallacieux » opérant à l'arrière-plan, « l'opium que cette histoire fait brûler pour assoupir les consciences inquiètes »².

De ce retour critique aux non-dits du texte, il apparaît un rapport à la notion même de l'histoire perçu comme phénomène *non métaphorique en soi* que l'écrivain doit interroger par un recours au langage métaphorique de la fiction aux fins d'élucidation des contradictions voilées et de mise en perspective des époques. L'étude de cette métaphorisation du réel, clairement perçue chez Boudjedra par la plupart de ses critiques mais n'ayant jamais fait l'objet d'une étude systématique, sera l'objet d'une analyse dans le dernier chapitre de la deuxième partie.

L'arbitraire du choix des références confirme la thèse de la signification multiple des fragments intertextuels. Dans *La Répudiation*, par exemple, lorsque Zoubida, la jeune marâtre du narrateur cite le poète persan Omar, le fameux

¹ Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, 1994, p. 158.

² Ibidem, p. 159.

auteur des *Roubāiātes* : « Le vin est un grain de beauté sur la joue de l'intelligence, a dit le poète Omar, inconnu de toute la ville et interné dans un asile d'aliénés » (p. 83) ou « ...Grand Dieu ! a-t-on jamais vu chose plus étrange ? Je suis dévoré par la soif et devant moi coule une eau fraîche et limpide... » (p. 117).

Les citations sont juste l'expression poétisée de l'état d'esprit d'une amante jouant de sa féminité pour torturer un amant pris au piège d'un amour incestueux suscité par elle. La citation a valeur d'emphase dans le cadre précis de cette relation-là. Zoubida attise le désir de son amant par provocation, comme d'ailleurs elle le fait constamment sur le chemin de son bain maure mensuel avec tous les mâles de la ville, pères de famille pour la plupart, dont elle « aimait pourrir les nuits blasphématoires ».

Citation à usage privé, si l'on peut dire, d'autant que sur le plan de la diégèse, elle se situe avant « l'acte colossal » (p. 119), la scène de la consommation du tabou qui verra Rachid commettre l'inceste avec la jeune épouse de son père.

D'une toute autre portée est la citation dans l'exemple suivant, que nous trouvons dans *La Pluie*¹. Comme par hasard, le personnage qui profère la citation est un personnage féminin et le cadre de la citation est celui d'une relation amoureuse. La narratrice se rappelle son premier amant, vorace, immature et plein de fatuité. Mais à l'inverse de Zoubida, la situation du coït lui échappe, elle se sent « spectatrice » de la perte de sa propre virginité et la seule parade qu'elle trouve pour décontenancer l'homme et reprendre le dessus est une allusion

¹ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, Denoël, 1987.

parodique à la célébration de l'amour réputé courtois autrefois dans cette société musulmane où, depuis, les hommes ont beaucoup changé.

Et moi me disant tu commets là ton premier faux pas ton sexe n'est pas une tumeur obscène c'est le lieu de l'être. C'est vrai que ça ne sert pas qu'à pisser... Le mépris me submergea. J'avais compris qu'il se comportait en vandale qui souille les femmes. Je freinai sa frénésie. J'eus un fou rire. Je me rappelai un poème courtois (Ibn Hiliza. Deuxième siècle musulman) que nous avons transformé en contrepèterie lorsque nous étions des élèves excessivement chahuteuses. Souad urina et mon cœur se remplit d'ammoniaque. Au lieu de : Souad apparut et mon cœur se remplit de mélancolie. L'eau du désir sécha vite. Lui en resta là. Bouche bée. Sans esprit.¹

La nostalgie en situation de manque explique le ricanement et l'incongruité de la citation parodiée est forcément un élément déstabilisant dans un moment aussi intime. La charge est d'autant plus forte que la référence parodiée vient, non seulement d'une femme, mais surtout rappelle à la mémoire de l'amant maladroit tout le passé glorieux de ses ancêtres où l'érotisme, la sensualité, les manières courtoises étaient louées par les poètes et autres mystiques. Pour pointer du doigt ce décalage dans les mœurs sexuelles du musulman d'aujourd'hui, il était important pour le romancier de faire réinvestir les mots par des personnages. On a confirmation du procédé et de sa pertinence dans un autre roman de Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*².

¹ Ibidem, pp. 75-76.

² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Denoël, 1982.

Les mêmes vers parodiés par la narratrice de *La Pluie* se retrouvent, avec une variante légère¹, dans les souvenirs de Selma, cette fois-ci attribués au poète Kaab Ibn Zoheïr (574-645), lequel l'aurait déclamé devant le prophète en signe d'allégeance, après sa conversion à l'islam : « Souad est apparue et mon cœur s'est effrité / Devenu orphelin, il jappe / par la faute de son amour comme un chien entravé. » Une fois de plus, aux vers courtois appris par cœur pendant les cours de versification, Selma et ses copines vont substituer « une parodie monstrueusement obscène : (...) *Souad a uriné et mon cœur s'est mouillé / Ma bite brûlante, sous le coup s'est ratatinée...* »²

Giulana Toso Rodinis a raison de le rappeler : ce qui confère foncièrement son goût de scandale à la parodie, c'est aussi le fait que ces vers sont « une greffe audacieuse (...) sur des versets coraniques de la sourate 111 d'Abou Lahab. »³ Mais pour nous, le renversement de perspective dans la prise de parole féminine demeure le prisme fondamental au travers duquel s'évalue correctement la portée de ses parodies intertextuelles.

On pourrait multiplier dans l'œuvre de Boudjedra les exemples du recours à la tradition littéraire musulmane : la nouvelle du grand écrivain Djahiz, « La mouche et le cadî » dont il s'est largement inspiré pour la description du personnage du circonciseur, « le maître des opérations... avec ses attitudes d'ascète fasciné par le vol d'une mouche dont il suivait mélancoliquement les méandres insoupçonnables », (p. 27) au début du chapitre 2 de *L'Insolation* ; l'émir Abdelkader et Ibn 'Arabi abondamment cités dans *La Macération*⁴ comme

¹ Ceci prouve au moins quelque chose, à savoir que l'intertextualité chez les auteurs arabes de la période classique était un phénomène courant fortement établi comme nous le suggérons dans notre introduction.

² *Le Démantèlement*, p. 256.

³ Giulana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, 1994, p.196, note numéro 39.

⁴ Toute la charpente du roman est une application des théories de Ibn 'Arabi sur les rapports entre le textuel et le sexuel tel qu'il l'exprime dans *Les Conquêtes mecquoises*. « J'ai été d'autant plus frappé par ce texte, avoue

« génie de la langue et d'une modernité époustouflante parce qu'il a su trouver la liaison entre l'impact terrible des lettres et leur interpénétration quasi sexuelle, et le désir de jouissance qui existe entre l'homme et la femme » (p. 279), et Ibn Khaldoun, et Ibn Batouta¹, et le poète Ibn Erroumi « que sa sympathie pour les pauvres avait mené à la mort » (p. 283) et Attaouhidi cité largement pour servir d'autorité, de caution non déclarée au point de vue du romancier lui-même sur la résistance particulière de l'outil linguistique et le travail à accomplir par le créateur pour le soumettre à l'expression de ses idées :

(...) Attaouhidi !

Et elle : Qui est-ce donc ?

Et moi : C'est l'auteur d'un seul ouvrage : Le Livre de la plaisance et de la complaisance.

Et elle : Un livre érotique ?

Et moi : Pas du tout ! Un livre sur la langue. Écoute ce qu'il écrivait (déjà) au IIIe siècle : La langue est une matière complexe et résistante qui ne répond pas à quiconque veut l'utiliser et n'accompagne pas qui le désire. Ses dangers sont innombrables et ses adeptes très orgueilleux. Elle a la pugnacité de la jument rebelle, l'insoumission de la mustang, la soumission des rois, la fulgurance de l'éclair. Elle apparaît parfois gracile et d'autres ingrate. La matière de la langue a sa source dans la raison. La raison a souvent la réaction facile, l'apparence trompeuse ; mais sa voie royale emprunte le fantastique le plus débridé. Le fantastique a un débit rapide et sa réalisation passe nécessairement par la langue. La langue est implacable. Elle est composée de mots locutés, de traces

Boudjedra, que j'ai moi-même toujours eu cette impression qu'écrire c'était avoir et donner du plaisir, à la limite sexuel... », in Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p. 106.

¹ A propos duquel un personnage a des mots assez durs : « ... il n'avait rien compris aux autres races et surtout aux femmes ; contrairement à Tabari et à Messaoudi et à Ibn Khaldoun... Il n'avait aucune méthodologie ni ouverture d'esprit !... Un fieffé idiot Ibn Batouta », *La Macération*, p. 236.

écrites et de travail minutieux qui nécessite beaucoup de doigté. Celui qui la perçoit profondément se fonde sur sa mythologie propre. Celui qui la maîtrise fait partie de l'élite élue par Dieu. Celui qui la tisse a besoin de beaucoup de finesse et de sensibilité. (Mac., 280)

Tout ce que la littérature préislamique arabe peut compter d'autorités marginalisées est convoqué par le romancier algérien pour servir ses desseins littéraires propres. Cette longue citation avait pour but d'attirer l'attention sur cet autre sens de la citation littéraire chez Boudjedra : l'utilisation du fragment intertextuel à des fins de légitimation d'une entreprise littéraire personnelle mais, surtout, de glorification de ce passé littéraire riche en théoriciens de la littérature, preuve d'un certain métissage (*déjà*) ! Car peu de choses différencient le point de vue sur la langue cité plus haut de celui du romancier dans sa pratique de la littérature. La passion des mots, le travail sur la langue-matériau, ce sont là quelques-uns des traits qui font de l'écriture de Boudjedra une mise en pratique des théories sur l'écriture formulées plus haut. Ainsi qu'il l'expliquait dans un entretien,

(...) il y a dans l'écriture une passion des mots dans la mesure où ils sont instables, ils sont fragiles, ils sont poreux, ils nous échappent un peu. Les mots permettent le déplacement de sens, (...) le jeu du mot(...) .Écrire. c'est alors se battre avec les mots(...) En réalité je pense qu'il y a là une tâche impossible parce que, justement, les mots ne se laissent pas faire.¹

L'impossibilité de cerner la nature évanescence du mot, de la soumettre au bon vouloir de l'écrivain peut conduire celui-ci justement vers la non-écriture, synonyme de frustration, ou dans les cas les plus extrêmes à une écriture qui pose

¹ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p. 60.

en catégorie esthétique ou principe d'exploration scripturale le phénomène de *répétition*.

Chez Boudjedra, justement, la répétition se fait plutôt auto-plagiat, auto-citation ou transtextualité d'une œuvre à l'autre. L'œuvre de départ, *La Répudiation*, se trouve prise comme point de départ d'une abondante pratique transtextuelle avec *L'Insolation*, et ainsi de suite, le romancier va développer, à partir d'une œuvre, par rapport à celle qui la précède toute une série de transpositions sémantiques qui font de l'œuvre de Boudjedra une œuvre fondamentalement narcissique.¹

Ainsi dans *La Macération*, ce sont des pans entiers de *La Répudiation* que l'auteur transpose volontairement. Cette pratique est bien visible aux pages 151 de *La Répudiation* et 24 de *La Macération* où l'on retrouve, à quelques variations près, les mêmes phrases :

Il fallait donc quitter les errements autour de ma mère, de la marâtre, des cousines, des chats, des oncles, du père et enfin de Leïla, pour s'installer définitivement dans la rancœur. (Rép., 151)

Il fallait donc que j'abandonne mes allées et venues autour de ma mère, des marâtres, des cousines, des chats tranquilles, de la vieille servante (tante Fatma), des oncles, du père, de mes demi-sœurs, etc. Je décidais de délaisser dorénavant de tels enfantillages et de telles futilités écoeurantes et de m'installer dans l'enfer de la rancune et de la vengeance. (Mac., p. 24)

¹ Cf. Jany Fonte-Le Baccon, *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, thèse de 3^e cycle, Rennes 2, 1989.

De la même manière, la description de l'enterrement de Zahir dans *La Répudiation* et celle d'Abdallah dans *La Macération* correspondent.

Les descriptions démarrent ainsi :

- *Zahir n'avait jamais eu de père(...)* (Rép., p. 153)
- *Mon frère n'avait jamais pu mettre la main sur la paternité (...)* (Mac., p. 26)

Elles continuent ainsi :

- *Dès que le bateau eut accosté, le chef du clan fit une sortie remarquée : habillé d'un des costumes de Zahir réajusté par quelque tailleur virtuose (...)* (Rép., pp. 160-161)
- *Dès que le bateau eut accosté, le chef du clan fit une sortie remarquée, habillé d'un des costumes d'Abdallah réajusté par quelque tailleur italien et virtuose (...)* (Mac., p. 26)

Elles se terminent exactement de la même manière :

- *Le fourgon cahotait sur l'espace noué par la chaleur ; nous restions emmurés dans notre impuissance à tout nier et à partir nous laver dans les criques fabuleuses afin de délivrer nos muscles de ces espaces tavelés par la lumière, et de la chair croupissante d'un mort erratique.* (Rép., 165 – Mac., 29)

On pourrait multiplier les exemples des nombreuses reprises auxquelles l'œuvre de Boudjedra a depuis longtemps habitué la critique. Ces reprises expriment l'idée chez l'auteur et les porteurs du récit d'un inassouvissement du désir de narration, certes, mais surtout l'idée d'un traumatisme profond lié aux images de « l'enfance saccagée » dont l'auteur et ses personnages ne se sont jamais remis. Le fait que *La Répudiation* fournisse l'essentiel du matériau de cette transtextualité n'est pas le fait du hasard : tout part du récit originel et y revient sans cesse. Les personnages changent de nom (par exemple dans *La Macération*, Zahir est devenu Abdallah et Kamar rappelle étrangement Zoubida, tandis que Myriam (Maria) prend la place de Céline pour remplir les mêmes fonctions d'amante et d'oreille du narrateur), mais au fond les situations restent les mêmes, réorganisées, soumises à d'autres éclairages.

La redondance n'est pas absolument signe défectueux ou faille rhétorique, comme l'ont écrit certains critiques de Boudjedra visiblement agacés par ses manies et ses tics d'écriture. Certes, la répétition est souvent perçue comme antinomique de la création – le « mal absolu » (Artaud) – mais comme dirait Deleuze, il existe « Au-delà de la répétition nue et de la répétition vêtue, au-delà de celle à laquelle on suture la différence et de celle qui la comprend, une répétition qui *fait* la différence ». ¹ Faut-il d'ailleurs le rappeler, « la textualité romanesque implique en son essence même la répétition, en ce qu'elle développe *une programmation initiale* qui est déjà sa finition structurale. » ²

Dans l'économie générale de la transtextualité boudjedrienne elle peut être lue comme

¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968, p. 374.

² Michel Zérafà, « Fiction et répétition », in *Création et répétition*, Paris, Clancier-Guénéau, 1982, p. 123.

*supplément d'information du même système narratif visant à combler dans la transmission littéraire, le vide inévitable de tous les souvenirs ou de toutes les urgences sentimentales, ou encore à satisfaire toute tentative de traiter à fond des questions d'ordre moral d'extrême gravité*¹

Le narrateur de *La Macération*, scribe de ses fantasmes échevelés et des rêves des autres personnages du roman, nous éclaire davantage par ses réflexions sur la finalité de ce ressassement perpétuel et les difficultés intrinsèques à toute entreprise d'exploration complète de la mémoire : « A vrai dire ma vocation m'épuise. Je la porte depuis l'enfance. J'aspire à une *rotondité* (nous soulignons !) laineuse. Mais auparavant que d'efforts pour franchir le vide qui enroule frileusement mes mots ! »²

La quête de la circularité pleine du récit semble relever finalement de l'ordre du mythe puisque la libération par la parole n'a jamais lieu dans le récit boudjedrien. « Mais où donc est l'issue ? », comme se demande le narrateur de *La Prise de Gibraltar* au terme d'un parcours critique de la mémoire historique arabo-berbère. Probablement en assumant entièrement la fonction de mythification de la littérature, et donc de l'impossible clôture du mythe. C'est finalement l'option clairement assumée par Boudjedra dans l'écriture de cet immense roman familial que constitue son œuvre.

Il est important d'insister sur la fonction de mythification de ces transpositions dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. C'est l'une des rares œuvres littéraires où le procédé d'auto-répétition est ainsi systématiquement

¹ Giuliana Toso Rodinis, op. cit., p.231.

² *La Macération*, p. 262.

mis en application dans un processus imitant dans l'ensemble le divan freudien, la séance chez le psychanalyste.

Mais, réaffirmons-le, tout porte à croire que la cure psychanalytique aboutit dans l'œuvre de Boudjedra à un échec complet, un « embrouillamini total » qui s'explique par la typologie même des personnages censés explorer à fond le traumatisme remontant à l'enfance. L'onomastique n'est pas la réalité la plus importante chez les narrateurs principaux, ce qu'il importe de saisir comme fil conducteur dans leur typologie c'est, d'abord, leur participation à une même destinée, et ensuite le désir manifeste chez chacun de greffer ses fantasmes personnels sur le récit originel commun.

L'enfance n'est pas l'objet d'un dédoublement, car alors sa relation ne donnerait pas lieu aux transpositions sémantiques auxquelles Boudjedra nous a habitués. Les héros boudjedriens, par contre, le sont systématiquement. Les transpositions s'éclairent alors d'une autre manière, elles sont l'expression d'une « relation poétique » du même et du semblable, d'un fonds diégétique commun que chaque narrateur éclaire d'un jugement personnel.

L'image du père, par exemple, chez les narrateurs de *La Répudiation* et de *La Macération* illustre la maîtrise du procédé. Il est clair que l'enfermement contre lequel butent ces narrateurs est le même, même si celui de *La Macération*, dans son portrait du père se fait plus conciliant, le présentant sous un éclairage nouveau, avec des traits moins chargés comme c'est le cas dans le premier roman.

Est-ce à dire que la figure n'est plus la même ? Pas du tout. Elle est restée la même, « inextricable, incontournable, incernable et inénarrable » (*Mac.* 11),

mais la présenter sous un angle positif, reflet d'un désir inconscient du narrateur d'un père positif, permet de la mieux approcher, d'en « démonter les mécanismes, ... les structures et ... les motivations ».

Au terme de cette tentative de renouveler l'analyse de la figure paternelle, l'échec du narrateur est patent, comme il le laisse entendre : « En vain. J'en retrouvais mes obsessions et mes idées fixes : mon père m'avait poursuivi de sa haine tenace depuis l'enfance ! » (Mac., 11)

C'est dire à quel degré la figure originelle dépeinte dans le premier roman demeure rétive à tout réajustement intempestif, à toute velléité de ravalement d'une figure irrémédiablement typée qui trouve rarement justice sous la plume des écrivains maghrébins de langue française.¹ C'est dire aussi certaines impasses du roman boudjedrien dans sa quête et sa construction d'un mythe personnel. Nous reviendrons sur lesdites impasses à la fin de cette première partie.

La répétition chez Boudjedra est ainsi structurale, « interne à l'œuvre, présente au niveau de sa structure et plus ou moins apparente pour celui qui la reçoit. »² Elle est même génératrice au sein de l'œuvre d'isotopies sémantiques, c'est-à-dire d'un « ensemble redondant de catégories (...) qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit » (Greimas)³. C'est le cas concret du mythe du fœtus

¹ Il est aussi une autre réalité qu'il faut ici pointer : l'échec du réajustement n'est-il pas aussi symptôme du non-désir (l'incapacité ?) de l'écrivain maghrébin de sortir la figure du père de son carcan stéréotypé de *père impossible* ? Nous empruntons l'expression à Abdellah Bounfour, dans son analyse des « positions subjectives » liées justement à la construction de l'image du père "caillou" dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi. L'incapacité à trouver la faille dans le caillou, voilà ce qui ferait de cette image stéréotypée un "Idéal" exagéré, divinisé. « Savoir où est la faille ou savoir de la faille, voilà ce qui est au cœur de toute fondation, y compris celle des positions subjectives. C'est pourquoi (...) ce savoir (...) relève (...) du mythe (...) ». Abdellah Bounfour, « Langue, identité et écriture dans la littérature francophone du Maghreb », *Cahiers d'Études Africaines*, XXXV(4), 140, 1995, pp. 919.

² René Passeron, *Création et répétition*, éd. Clancier-Guénau, Paris, 1982, p. 15.

³ Cité par Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, p. 117.

qui court tout le long de *La Répudiation*, véhiculé par Zahir, le frère du narrateur :

Zahir, revenu à son courage, clamait... contre le fœtus des menaces terrifiantes... au fond il était dépassé par son propre mythe. Il ne savait rien du fœtus mais ne voulait pas le reconnaître. L'une des sœurs prétendait savoir ce qu'était l'énigmatique chose et qu'il ne fallait pas en parler. (Rép., 88-89)

Les lectures en déclinent des sens différents, simple détail ou élément de cohérence dans la structure de lecture. En effet, le sens du mythe du fœtus dans ce roman dépend de la lecture qu'on en fait.

Quand on a décidé du parcours de lecture au niveau discursif, on peut inférer différentes histoires à partir des structures actualisées ; l'histoire morale dépendra de l'actualisation discursive morale, de même que l'histoire littérale dépendra de l'actualisation discursive littérale. Mais les deux histoires... ne sont pas mutuellement exclusives : au contraire, elles sont complémentaires, au sens où le texte supporte d'être lu simultanément d'une façon ou de plusieurs, chacune venant renforcer l'autre au lieu de l'éliminer.¹

Nous savons que si nous considérons le sens littéral du mot « fœtus », c'est « le produit de la conception non encore arrivé à terme, mais ayant déjà les formes de l'espèce » (Larousse). Le fœtus auquel Zahir en avait serait ainsi celui de Zoubida, la nouvelle et jeune épouse du père : « J'ai été à la villa... Zoubida

¹ Umberto Eco, *Idem*, p. 126.

dormait dans le grand lit avec Si Zoubir et le fœtus dormait dans Zoubida » (p. 102).

Par contre, si nous considérons le sens moral, la mise à mort du fœtus correspondrait à la libération de Zahir de la tutelle, de l'emprise paternelle. S'il touchait le fœtus, Zahir toucherait Si Zoubir dans ce qu'il a de plus cher, sa puissance génésique.

Mieux, le fait que le thème du « fœtus » génère des isotopies sémantiques complémentaires permet d'en élargir l'interprétation dans un sens plus vaste, plus politique ainsi que le suggère Rachid, le narrateur, à la fin du récit :

L'énigme restait lié au mythe du fœtus inventé par Zahir lorsque nous étions enfants et qu'il n'avait jamais explicité ; maintenant que mon frère aîné était mort, j'étais sûr qu'il m'avait caché quelque chose et qu'il avait eu un secret pour en finir avec cette obsession lancinante ; le mythe ne concernait pas seulement la recherche du père (aujourd'hui assimilé aux membres du Clan des bijoutiers), mais au-delà de lui l'engeance fratricide de la tribu enchaînée pendant cent trente ans à une structure avilissante ; en fait il s'agissait d'un acte avorté pendant très longtemps, et le fœtus n'était pas l'enfant à venir de la marâtre-amante, mais le pays ravalé à une goutte de sang gonflée au niveau de l'embryon puis tombée en désuétude dans une attente prosternée de la violence qui tardait à venir.
(Rép., 241)

Nous retrouvons là une critique métaphorique de l'échec programmé de la Révolution, échec exprimé par Mimouni quelques années plus tard en ces termes : « Les chefs de la lutte contre l'occupant étranger, la libération réalisée,

ne pouvant limiter amiablement leurs respectives ambitions, décidèrent de s'en remettre à la force des armes. »¹

Les isotopies liées au thème du fœtus sont *dénotativement alternatives* et dessinent la structuration des mondes de significations possibles. Ce qui n'est pas le cas de l'image du corps féminin, typé, répété d'un roman à un autre sous des traits qui finissent par faire des personnages féminins des stéréotypes, et du récit boudjedrien un récit qui s'épuise « en une désignation perpétuelle de ses propres prémisses, sans jamais aboutir à une conclusion » (Zéraffa, 1982, 123), malgré le phénomène de dédoublement des narrateurs évoqué plus haut, à cause du ressassement, finalement, de la même histoire cauchemardesque évoqué plus haut également.

Les personnages féminins n'existent que sous le regard des narrateurs. Plus que par leurs actions ou leurs idées, ils sont donc typés par leurs corps en tant que réalité vue par ceux-ci. Ainsi remarque-t-on que leur caractérisation est sensiblement la même, intégrant toujours des références à des traits sexuels et érotiques. Ainsi Céline sous le regard de Zahir : « (...) Ses mollets gainés de nylon (...) Ses fesses volumineuses et ses seins dont la nette séparation étonnait (...) » (Rép., 12).

Ce corps est un objet qui excite « les regards ténébreux et fiévreux » du mâle, un merveilleux objet qui suscite le désir : un corps-signifiant qui, comme toute manifestation signifiante, semble exprimer une idée antérieure, préexistante en quelque sorte chez les narrateurs.

¹ Rachid Mimouni, *L'Honneur de la tribu*, Paris, Laffont, 1989, p. 27.

Le corps se manifeste donc par une gestualité dont le signifié correspond au désir. Mais il apparaît aussi sous son aspect antinomique, doublement fascinant et dégoûtant, la sensation de dégoût l'emportant malheureusement le plus souvent. Chez Yasmina et Zoubida, on retrouve le même détail caractérisant : la poitrine, qui éveille chez le narrateur une angoisse frisant le cauchemar :

Yasmina sortit alors un sein banal de fillette précoce que je m'empressai de malaxer, pour faire quelque chose, mais la chaude mamelle minable me rappela, avec son téton dur et bleuâtre, le pis des chèvres qu'il m'était arrivé de voir traire dans les fermes (...) et à chaque instant, je m'attendais à ce que le lait tiède giclât du sein de la gamine (...) inondât mes habits, envahît toute la maison et fit miauler les chats qui l'auraient lapé en deux coups furtifs de langue rose. (Rép., 51-52)

Pas étonnant que les femmes en viennent à avoir honte de leurs corps, surtout lorsque l'autorité burlesque du mâle s'y exerce sans finesse, comme ici dans cette « relation » d'un acte qu'on a de la peine à qualifier d'amoureux entre la mère et le père du narrateur de *La Répudiation* :

Elle se déshabille en silence et très lentement, comme on va à l'échafaud. Corps lourd et que la sieste rend plus lourd encore... Si Zoubir lui caresse vaguement le pubis, net comme la paume de la main. Elle refuse de se donner, laisser faire... La communication presque évidente devient bâclée. Prise. Elle aurait passionnément hurlé, mais seul un soupir d'aise s'échappe de la bouche de mon père... Un peu de sperme sur la cuisse de Ma atteste l'acte-rot. (p. 34-35)

A l'image du corps est liée aussi l'image non moins redondante du sang, autre catégorie structurant le récit boudjedrien. Il correspond au signifié de violence et son apparition reste tributaire d'un acte de violence. Une lecture sémiologique de l'image nous permet d'ailleurs de la situer sur un plan de structuration mythique¹, en ce sens qu'on peut la relier à la geste du père surpuissant, lui-même signifiant phallique et figure culturelle mythique de l'autorité.

Il se manifeste de façon violente, chaque fois que l'on se trouve face à une gestualité de genre mythique, par laquelle on ne vise pas à la communication directe mais à la « transformation du monde ». C'est le cas, par exemple, du sacrifice de la chèvre et de l'aspersion de son sang sur le corps de Samia dans *L'Insolation*, geste ayant pour but d'annuler l'acte de défloration qui venait d'avoir lieu : « Tu n'as rien perdu. Le sang a remplacé le sang. » (*L'Ins.*, 25).

Même lorsqu'il se présente sous des aspects à première vue non mythiques, l'image conserve toujours sa force de structuration diégétique, sauvant ainsi le récit de la simple accumulation d'horreurs. Ainsi le sang menstruel obsédant tous les narrateurs des romans de Boudjedra a sa signification, donc son origine, dans la peur de la femme comme projection de la peur de castration.

A nouveau, le mythe du sang m'assaillait de toutes parts. (...) Tout vacillait à nouveau, juste au moment où j'allais émerger et comprendre que le rite du sang n'était qu'une diabolique invention de ma conscience choquée et triturée par le réel démesurément violent, saccageur de toute entité de Rêve. (Ins., 124)

¹ A. J. Greimas, « Conditions d'une sémiotique du monde naturel », in *Langages*, n° 10, juin 1968, p. 9.

Dans une étude qui se voudrait sémio-anthropologique, il faudrait remonter aux conceptions culturelles liées à cet élément qui correspond - on le verra - chez Boudjedra à un signifié de violence et dont la manifestation la plus remarquable se fait sous la forme du sang menstruel qui obsède le narrateur de *La Répudiation*.

A vomir, je retrouve toujours la même sensation putride, ressentie lorsque je vis pour la première fois du sang de femme ; il coulait sur la cuisse de ma mère... je n'aime pas vomir, mais dès que je pense au sang, mes intestins m'arrivent à la bouche. (Rép., 104)

Culturellement aussi, et les romans de Boudjedra s'en serviront, cette inversion mythique d'effets néfastes ou bénéfiques du sang reste lié à d'autres phénomènes comme le sacrifice, la circoncision, la défloration, mais le domaine le plus persistant du mythe à travers son œuvre romanesque demeure celui des réactions liées au sang menstruel, qui tissent d'un roman à l'autre une intertextualité autocitationnelle.

Dans son étude sur *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*¹, Gilbert Durand rappelle cette réalité : « chez la plupart des peuples, le sang menstruel, puis n'importe quel sang, est tabou. » (Durand : 1992, 119). Le Coran enseigne à ce propos que le sang menstruel est synonyme de période d'impureté et dicte aux croyants la conduite à adopter pendant la période menstruelle :

Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles

¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

n'en soient purifiées. Quand elles ont accompli leurs purifications, alors venez à elles d'où que Dieu vous l'ordonne. Oui Dieu aime ceux qui bien se repentent et il aime aussi qui bien se purifient.(Sourate de la Vache, verset 222).

La période menstruelle est ainsi objet d'interdits rigoristes :

(...) non seulement dans la plupart des peuples les rapports sexuels sont interdits en période des règles, mais encore il est interdit de rester dans l'entourage d'une femme réglée. Aux époques menstruelles on isole les femmes dans les huttes, et la femme ne doit même pas toucher la nourriture qu'elle absorbe. (Durand, 119)

Les huttes de réclusion correspondraient en société arabo-musulmane à l'institution du harem, construction topologiquement située toujours assez loin de la demeure du souverain et placé sous la garde de l'eunuque.

Qu'une simple réalité gynécologique ait été chargée aussi négativement - Durand a tenté de l'expliquer par de nombreux exemples issus des cultures de plusieurs peuples - ne devrait pas surprendre. Le sang véhicule tellement d'images liées à la vie et à la mort, grandes appréhensions pour l'homme s'il en fut, que son imagination s'est insensiblement acheminé du « concept de la tache sanglante et de la souillure vers la nuance morale de la faute » (Durand, 120). De simple réalité gynécologique, le sang atteint au statut du symbole nyctomorphe qui joint, par des raccourcis saisissants, le sang aux ténèbres, à la mort, au désordre, à la sorcellerie, bref à tout ce qui s'oppose à la lumière. La psychanalyse rejoint sur ce point la sémantique religieuse et l'observation anthropologique.

L'évocation du sang dans *La Répudiation* reste liée ainsi à ce que le narrateur dénomme « l'enfance saccagée », désordre à l'échelle individuelle et familiale : « L'enfance ... fut un saccage ... il ne restait plus rien que cette égratignure fatidique dans l'étoffe du rêve, cauchemar passé à l'ocre d'un sang qui séchait ... chez la mère répudiée ». (Rép., 191)

On pourrait classer dans le même ordre d'idée, la mort de Yasmina à la suite d'une défloration traumatisante, l'égorgement des moutons à la fête de l'Aïd... On pourrait multiplier les exemples, pour arriver à cette conclusion confirmée par maints travaux sur l'œuvre de Boudjedra que le sang provoque la plupart du temps chez ses personnages une forte réaction de répulsion.

Par delà sa connotation répulsive, le sang exerce sur les personnages de Boudjedra une fascination qu'il nous paraît intéressant de noter. Jacques Madelain l'a déjà précisé dans sa thèse (*La recherche du royaume. Essai sur la spiritualité maghrébine dans les romans algériens et marocains de la langue française*. Thèse de 3e cycle, Bordeaux III, sept.1980), à la lumière d'un rapprochement avec des réactions analogues à celles d'autres personnages chez des auteurs aussi différents que Flaubert, Giono, Chrétien de Troyes, etc.

A plusieurs reprises, rappelle Madelain, on trouve chez Boudjedra « côte à côte, comme projetés sur une toile aveuglante, sang, chaux vive et soleil » : « Nous voyons surgir, dit le narrateur de *La Répudiation*, des taches de sang rouge et grumeleux sur les murs burinés par le soleil et blanchis par la chaux vive, comme des cratères jetés là par hasard dans un monde vertigineux, abstrait, irréel! » (197).

Phénomène identique dans *L'Insolation*, où les ouvriers chargés de chauler les murs de la maison, où devait avoir lieu la circoncision l'ont tellement criblé de chaux qu'ils (les murs) ressemblent finalement à un brasier qui aveugle les musiciens :

Leurs yeux étaient striés par les mille flamboiements du soleil sur la chaux vive ; même que le boute-en-train de l'orchestre, le gros noir là-bas qui suait sang et eau (...) disait qu'il n'avait plus d'yeux, mais des excavations vides, sans pupilles, devenues les repaires de mille fourmis rouges et chauffées à blanc. (32)

Après le sacrifice de l'Aïd,

tout le monde avait peur de ce sang qui allait à nouveau éclabousser les murs - comme s'il ne suffisait pas des moutons égorgés pendant la fête de l'Aïd - qu'il faudrait à nouveau couvrir de couches épaisses et presque solides de chaux blanche dont l'éclat ferait mal aux yeux (...) (Ins., 142).

On retrouve les mêmes éléments dans cette description du sacrifice d'un coq : « Une fois la tête coupée en un clin d'œil, le coq s'en alla se flanquer sur le mur d'en face, butant comme un aveugle - sans tête - sur la blancheur démente de la chaux qui allait se couvrir d'énormes taches de sang rouge et grumeleux » (Ins., 145)

« Ainsi se développe, conclut Madelain, le thème de l'aveuglement et de la folie amenés par la *fascination* du sang sur le blanc de la chaux vive, rendu démentiel par le soleil » (Madelain, 129). Boudjedra n'est pas le seul auteur à

développer le thème, qu'on trouvait également déjà chez Giono ou Chrétien de Troyes.

Dans *Un roi sans divertissement* de Giono, l'itinéraire du roi Langlois est placé sous le signe d'une fascination morbide du sang de l'oie qu'il fait couler sur la neige (assimilée à la chaux vive de Boudjedra) dans un geste interminable avant de se suicider.

Chez Chrétien de Troyes, c'est Perceval qu'on observe fasciné par le sang répandu sur la neige d'une oie blessée par un faucon. Le rapprochement de ces deux éléments qui rappellent à Perceval sa Blanchefleur, le plonge irrémédiablement dans une « rêverie cataleptique » dont il est en sort pour commettre les meurtres des gens de la cour venus le réveiller.

C'est dire à quel point le sang comme image est évocation d'agression ou de violence potentielle, surtout lorsqu'on l'associe à d'autres éléments tout aussi porteurs de signification à l'instar du soleil, dont on peut observer l'effet d'incitation au meurtre sur Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus.

Le sang, métaphore associative, participe clairement de la constitution d'une *métaphore obsédante* chez le romancier algérien. Sous les structures voulues du texte, certaines associations faites entre des images à première vue incompatibles, font penser à un *trauma* originel qui aurait contribué à la formation chez l'écrivain d'un *mythe personnel*, expression de processus psychiques profonds. A proprement parler, ces associations obsessionnelles, dont les fonctions littéraires nous importent plus que leur origine, constituent les signes manifestes, et souvent les seuls signes manifestes de ces instances structurelles hypothétiques communément appelés moi et surmoi.

La hantise du sang se retrouve à plusieurs niveaux : l'égorgement des moutons, les menstrues féminines, la circoncision, etc., et son lien avec l'idée de mort est manifeste dans la longue citation qui suit :

(Carnet de Zahir...)

A vomir, je retrouve toujours la même sensation putride, ressentie lorsque je vis pour la première fois du sang de femme ; il coulait sur la cuisse de ma mère. Je crus en mourir. Je n'aime pas vomir, mais dès que je pense au sang, mes intestins m'arrivent à la bouche. Je ne simule rien du tout, je suis véritablement malade. Ma mère était assise et du sang coulait le long de sa cuisse gauche, vite une rigole se forma par terre. C'était l'été ; il faisait très chaud... un instant je crus que ma mère allait trépasser mais elle se leva vite et partit en poussant des cris. Heimatlos est comme moi : il n'aime pas le sang des femmes, et c'est pour cette raison que nous nous aimons. Au fond, ce besoin de vomir n'est pas dû à la nausée mais à l'incompréhension ; lorsque je ne vois pas clair je vomis. Un déclic dans ma mémoire : je retrouve une origine plus lointaine à mon malaise, impression de couleur jaune orange. Huit ans. Découverte, derrière la porte de la cuisine, des chiffons imbibés de sang noirâtre. Odeur fétide. Entre chaque morceau, un tissu gélatineux. Le soleil tombait en plaques aveuglantes sur l'ignoble paquet. Une des tantes me surprit et me gifla mais je ne pouvais partir car ma bille était coincée sous les chiffons sanguinolents. Ce jour-là, je compris que c'était du sang de femme. Je vomis pour la première fois. Dans mon enfance, je rêvais de monceaux stagnants de saleté qui attireraient un grand nombre de mouches et de bestioles avides de sang féminin. Je rêvais aussi que toutes les femmes

étaient mortes et qu'elles étaient parties en ne laissant pour toute trace de leur existence que cette puanteur. Depuis cette rencontre avec l'intimité féminine, j'ai considéré les femmes comme des êtres à part, porteurs de plaies redoutables (...) (p. 105).

Le sang, ailleurs, sera associé à un grand trou noir, à la nuit, bref un ailleurs mystérieux que le narrateur a de la crainte à explorer. Une fois, de façon explicite, le sang s'écoulant de la gorge du mouton, sera associé au sang menstruel, et la gorge au sexe « moite » des femmes.

Le sang menstruel semble même la cristallisation de la souillure du corps de la mère considérée ainsi comme pure ; et si l'égorgeage du mouton fait gicler le sang sacrificiel, la saignée de la circoncision est convertible en signe de purification à rebours : c'est que la saignée du corps qui parcourt en pointillés le récit se fait sur des axes antithétiques.

Le texte fait référence à la page 119 à l'envahissante « prophétie du sang et du lait ». L'association métaphorique sang/lait est la plus complexe et la plus riche qu'on puisse relever dans *La Répudiation*. Elle est, fondamentalement, l'expression d'un rapport ambigu à la figure maternelle.

Le lait figure l'imaginaire maternelle dangereuse, tout comme l'eau dans le mythe grec de Narcisse. Rachid observe la nouvelle épouse de son père donner le sein à son bébé, et la vue du lait déclenche chez lui des « envies folles » (p.117). Le lait représente ici l'élément par lequel un refoulé - le désir d'inceste avec la mère, le « retour au fœtus imprécis et dégoulinant mais solidement amarré aux entrailles de la mère-goitre » (p. 125) - fait son retour.

C'est donc, en premier lieu, contre le désir d'une identification amoureuse à la mère qu'il se défend, « mon odieuse peur du lait », p. 119, identification qui n'a pu être accomplie dans l'enfance en raison de la force des pulsions agressives. Toutes les pulsions sexuelles dirigées vers la mère sont éprouvées comme une menace pour le Moi, puisqu'elles tendent à un rapprochement avec l'imgo de cette mère hostile. Le sujet Rachid est alors littéralement persécuté par l'élément lacté, même après son inceste avec Zoubida, sa conquête du sein de la marâtre :

Dormir en la femme convoitée durant des années, aller rejoindre le fœtus énigmatique... La marâtre se fermait... Le bébé, dans l'autre chambre pleurait et elle s'en allait toute nue lui donner un sein encore meurtri par mes caresses et humide de ma bave ; puis elle revenait dégoulinante de liquide lacté qu'elle essayait en vain d'arrêter. Je me rappelais les seins malingres¹ de la petite cousine et mon odieuse peur du lait se réalisait. Nous nous taisions. Tout le coton qu'elle utilisait n'arrivait pas à faire cesser l'hémorragie blanche... (fallait-il tuer le bébé de Si Zoubir pour en finir avec la calamité ?) (pp. 118-119).

Sang/lait ou lait/matrice, l'association métaphorique constitue une tentative de description du processus d'identification, processus toujours créateur d'ambivalence, puisque toute identification crée une double image inconsciente (ou imago), une imago « bénéfique » et une imago « maléfique ».

Faut-il considérer les métaphores par rapport à leur auteur, ainsi qu'il est habituellement d'usage ? Cette question est importante pour lever une fois

¹ L'épisode des « seins malingres de la cousine » se trouve à la page 51 du roman. Il s'agit d'un acte manqué d'investissement du sexe féminin dont la conséquence sera la fuite dans l'alcool. Gérard Mendel fait remarquer que « l'alcool est le fait de l'adulte. L'alcool, ainsi qu'on dit réchauffe l'âme, adoucit la réalité externe qui paraît moins étrangère au Moi, abolit les frontières entre le Moi et l'univers extérieur, augmente le sentiment de confiance en soi » ; cf. Gérard Mendel, *La révolte contre le Père, introduction à la sociopsychanalyse*, Payot, 968, p.209.

pour toutes l'équivoque habituelle entre la portée d'une métaphore littéraire et sa réalité sociologique.

C'est une réalité que chez Boudjedra, lorsque le récit s'articule sur l'espace-corps de la femme, cette dernière est automatiquement associée à un « objet » avec lequel on s'amuse : on la consomme et on la rejette ; on la répudie. On la viole (Yasmina) et on la méprise ; on lui attribue un prénom de putain pour mieux jouir d'elle. La femme n'apparaît ainsi que comme une chair à donner du plaisir et un instrument à faire des enfants. Elle est impureté constante et interdite (h'aram) en même temps que sanctuaire réservé. D'où la colère d'une lectrice du roman maghrébin :

Intellectuelle ou ignorante, âgée ou jeune, algérienne ou étrangère, la femme, dans la littérature algérienne écrite par les hommes apparaît souvent sous l'image d'une femme-objet : objet de plaisir..., de défoulement sexuel, littéraire ou psychologique et, dans le meilleur des cas, un simple instrument dans la lutte pour la libération de la patrie... La femme « objet sexuel »... (est)... surtout la conséquence d'un manque de maturité chez la plupart des écrivains masculins et d'une dualité qu'ils visent à l'intérieur d'eux-mêmes. Entre le discours qu'ils tiennent et leurs obsessions sexuelles propres, le fossé est infranchissable. Ils ne diffèrent en rien de ces intellectuels et de ces cadres algériens d'aujourd'hui qui, tout en œuvrant pour une « révolution socialiste », ne toléreront jamais qu'une telle « révolution » arrive dans leurs foyers¹.

¹Ahlem Mosteghanemi, *Algérie, Femme et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985, pp. 151-152.

Vision simpliste marquée au coin d'un féminisme agressif, qui en arrive à la conclusion que le « mythe Boudjedra » relève de l'irréel et de la fantaisie. C'est oublier que dans le fonctionnement des mécanismes métaphoriques,

*Les images et les tendances profondes... empruntées à l'inconscient sont projetées sur l'écran d'un langage, subtilement construit pour les traduire sans cesser de recueillir en même temps les suggestions de la pensée consciente. La synthèse se fait au niveau du langage, et la structure de ce dernier joue certainement un rôle par son pouvoir de combiner plusieurs logiques à la fois.*¹

Dernier cas particulièrement intéressant à noter, qui contredit la lecture univoque du corps féminin, toujours présenté *négativement sexué* : son utilisation pour la première fois dans *La Macération* comme l'espace même de la narration, équivalence parfaite de l'acte sexuel et de l'acte d'écrire ainsi que l'exprimait déjà Ibn Arabî, dans ses *Conquêtes mecquoises* :

*C'est ainsi qu'on peut définir le rapport existant entre la plume et le papier comme un rapport sexuel ; et qu'on peut appeler semence l'encre dont s'imprègne la feuille et qui la féconde à la manière de la semence mâle qui imprègne les entrailles de la femme. Ibn Arabi, Les Conquêtes mecquoises. Deuxième voyage, p. 314.*²

Ainsi donc, à partir du postulat énoncé par le mystique soufi, l'écrivain développe une narration qui veut imiter l'inassouvissement du désir sexuel. Les

¹ Charles Mauron, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1980, p. 239.

² Cité par R. Boudjedra, *La Macération*, p. 289.

ébats sexuels entre le narrateur et son amante Myriam (Maria) ponctuent le récit à intervalles réguliers, « technique » à l'œuvre déjà dans *La Répudiation*, la différence étant que dans *La Macération*, l'acte sexuel dépasse l'anecdote pour se hisser à une réflexion sur le caractère sexué des mots : « pénètre-moi comme la lettre active pénètre la passive », demande l'amante à son amant (Mac., 289). Il faut retourner à Ibn Arabî pour comprendre le sens de la distinction :

Sache donc que la relation qui régit certaines lettres est de l'ordre du désir et de la passion amoureuse. L'aimantation qui existe entre ces lettres ne peut être que de l'ordre du mouvement amoureux. C'est ainsi que le mouvement de certaines est subjectif, et le mouvement d'autres est objectif. C'est alors qu'est apparue la domination des unes sur les autres, parce que c'est elles qui créent l'action et le mouvement (Mac., 288).

En fonction de ce principe, les mots pour la captation de la mémoire familiale se feront flottants, hésitants, ou piétineront du mouvement même d'un amour mal assuré. D'autres fois, la brutalité de la narration équivaut à celle de l'acte sexuel : « J'enfonçais mes mots grossiers dans sa chair à elle (l'amante), je les y fourrais. » (Mac, 252) Entre les mots pour narrer, l'espace où tombe la narration et les lieux de narration/pénétration, l'équivalence stylistique ne fait pas de doute. Ainsi l'image obsédante du mûrier tout le long du roman s'éclaircit-elle à la fin comme allégorie de l'arbre par lequel accéder à la claire remémoration et à la connaissance du sens des souvenirs ainsi captés. Tout le long du roman, le narrateur n'a pas cessé de faire allusion à ses racines qui lui envahissaient la mémoire, devenant du coup un obstacle de plus dans son entreprise de dévoilement et de reconstitution, obstacle mouvant où macèrent des pans entiers du passé du narrateur.

Puis de nouveau, le mûrier attira mon attention et m'assaillit comme une sorte de matière à la fois solide et liquide, sorte de lave verte en cours de fusion ; presque un tissu spongieux à la trame très serrée et très dense (touffue ?) peut-être même une sorte d'immense aquarium rempli d'eau à la fois dormante et torrentielle dans laquelle (...) circule une sorte de vase (la matière verte à l'état brut ?) visqueuse, caséuse, vaseuse, argileuse, glaiseuse. (Mac., 287-288)

L'invite de l'amante est tout aussi claire : il faut se débarrasser du souvenir du mûrier. « ...débarrasse donc toi de ce mûrier qui envahit tes entrailles et ne cesse de les bourrer d'herbe de mousse et de vase baise-moi ! » Elle amène le narrateur sous l'arbre qui le hante, comme dans un rituel pour conjurer l'objet du mal en utilisant la présence de celui-ci, et lui offre son corps pour une écriture plus sereine de la mémoire tourmentée : « incise-moi comme la plume pénètre le papier et l'infibule » (289). Échec. Dans le sexe de l'amante, « dans les profondeurs de ses entrailles visqueuses », le narrateur retrouve la même vase, la même « mouillure collante et visqueuse » (289). Le corps féminin, espace de remémoration et d'écriture de la mémoire, ne sera pas non plus le moyen d'apaisement du narrateur boudjedrien, puisqu'il est lui aussi l'équivalent du « borbier nauséabond (...) avec ces eaux familiales, sales et stagnantes, c'est-à-dire ces eaux croupissantes de la macération. » (Mac., 293)

Il importait de signaler l'existence, au sein même de l'œuvre de Rachid Boudjedra, de ces pratiques autoréfentielles complémentaires à l'usage des classiques ou de la tradition orale, mais il reste que la pratique intertextuelle boudjedrienne puise également aux sources plus contemporaines de la littérature.

C. Modernité de l'écriture : Boudjedra et la littérature contemporaine

Aux origines du roman afro-maghrébin, genre importé et bâtard par excellence, on retrouve toujours le phénomène de la transformation. Écrire c'est transformer. Toute œuvre littéraire porte en elle des traces d'une transformation stylistique qui fait sa singularité, certes, mais aussi définit sa place dans le vaste commerce de fictions qu'est la littérature. C'est le phénomène décrit par Genette sous le vocable d'hypertextualité :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerais, bien sûr hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (...) Cette dérivation peut être soit de l'ordre descriptif et intellectuel, où un métatexte "parle" d'un texte. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération, que je qualifierai (...) de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple... ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.¹

C'est une vérité définitivement admise en poétique : « ...chaque roman offre des modes de présentation ou de construction que l'on peut retrouver sous des formes analogues dans d'autres romans passés ou contemporains. »² Entre les romanciers contemporains s'établit un dialogue formel constant où les

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982, pp. 11-12.

² Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.

expériences des uns éclairent la démarche narrative des autres. Ce n'est pas d'imitation simple qu'il s'agit, ni de simple influence, mais bien d'un dialogue intertextuel, d'autres diront même interculturel, puisque la circulation d'un texte à l'autre se fait sans attention particulière aux cultures où ces textes s'originent. Le roman contemporain est un laboratoire sans frontières définies, un genre qui tend de plus en plus à générer des principes propres à lui. C'est ainsi qu'on ne sera pas surpris d'entendre les critiques relever chez des auteurs à première vue éloignés l'un de l'autre dans l'espace des similitudes formelles.

Lecteurs de ses contemporains, Rachid Boudjedra n'échappe pas à la règle. Lui-même avouera, par exemple, une certaine communauté de pensée avec les américains Dos Passos et Faulkner, ce qui est facile à démontrer tant l'attention portée au contexte local, singulier, au ressassement des thèmes d'un univers personnel, ressassement censé hisser l'œuvre à l'universel est le même chez ses modèles et lui. Le lecteur averti, pour peu qu'il soit familier de l'œuvre de Boudjedra et connaisse bien la littérature contemporaine peut lui-même se faire une idée des « emprunts » du romancier algérien. Saint John Perse, par exemple, dont le goût du faste descriptif et de l'incantation innerve l'écriture boudjedrienne, dans *La Prise de Gibraltar* notamment. Les références à Albert Camus aussi demeurent remarquables mêmes si elles ne sont pas très marquées. Ainsi ce passage de *L'Insolation* n'est pas sans rappeler l'atmosphère de certains récits camusiens comme *L'Étranger* (1942) ou *La Chute* (1956) :

Nadia boudait. Parce que, la veille, j'avais à nouveau, évoqué cette histoire de jeune fille (...) noyée sans que je puisse lui porter quelque secours parce que le soleil me martelait les tempes et que l'insolation

*m'avait emporté dans un labyrinthe sordide où tout geste m'avait paru excessif et saugrenu...*¹

Sans même s'éterniser sur l'étrange similitude entre les deux espaces de récit, en l'occurrence la plage, on peut néanmoins, à l'instar d'un critique de Boudjedra se poser des questions sur la caractérisation des personnages principaux des deux romans. En effet, par rapport à certaines similitudes, on peut se demander s'il ne s'agit pas là d'une dette de reconnaissance (certains y verront de l'ironie déceptive) envers Camus, tellement les personnages des deux romans se ressemblent. C'est ainsi qu'on s'autorise certains rapprochements entre le Mehdi de *L'Insolation* et le Meursault de *L'Étranger*.

*Vu l'attachement de Mehdi pour Selma on ne peut qu'être frappé de lui voir les « yeux secs » (p. 221) se demander [s'il aimait réellement sa mère] et l'on pense inévitablement à Meursault qu'évoquait déjà depuis le début l'atmosphère de la plage. Même rapproché du style de communication d'un Siomar, le soulignement du mode de l'annonce du décès, entre tirets – télégraphiquement – a manifestement l'allure d'un clin d'œil aux premières lignes de *L'Étranger*. Et la veillée près du corps, le cortège funèbre se lisent alors sur le mode du commentaire ou de la parodie du premier chapitre du grand œuvre de Camus s'achevant précisément par la mise en garde de « l'infirmière déléguée » sur les risques « d'insolation ».*²

Nous n'irons pas plus loin, tant il reste évident que par-delà ces rapprochements plausibles, il existe d'irréductibles différences entre l'écriture

¹ *L'Insolation*, p. 54.

² Marc Boutet de Monvel, *Boudjedra L'insolé. L'Insolation, Racines et greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 115.

camusienne, toute de retenue et celle de Boudjedra connue pour ses dégagements plutôt tirés vers le délire. Mieux encore, autant Camus célébrant Tipaza¹ semble tirer de la célébration de ses vestiges gréco-romains les linéaments fondateurs d'une modernité algérienne, autant Rachid Boudjedra ira chercher les signes de la même modernité dans les contradictions mêmes d'une société se nourrissant à ses sources arabo-berbères. Et ce n'est pas là une différence négligeable entre les deux romanciers, mais ce n'est pas ici notre propos.²

D'autres auteurs contemporains ont laissé des traces plus profondes chez Boudjedra. Nous choisissons donc, pour continuer cette étude, de prendre uniquement ceux dont nous jugeons les traces, les empreintes significatives dans l'œuvre de Boudjedra, ceux dont la paternité formelle souffre peu le doute ou le reproche d'une analyse trop forcée, tant il est vrai qu'en matière d'étude de l'intertextualité, le risque est grand de prendre pour vérités des intuitions qui peuvent se révéler plutôt inductives à l'épreuve de la vérification.

C.1- Kateb Yacine

Son œuvre est unanimement considérée comme fondatrice de la nouvelle écriture maghrébine de langue française, même si Boudjedra n'a de cesse d'en vouloir atténuer la portée, l'importance : « Kateb Yacine..., proclame-t-il, n'écrit pas comme il voit ; il écrit comme il est, ce qui est différent, il écrit comme un vieil homme. »³

¹ Albert Camus, *Noces*, Gallimard, 1939.

² Boudjedra, Camus, l'Algérie et ses guerres, celles d'hier et d'aujourd'hui, Tipaza comme référence intertextuelle constitutive d'une prise de position politique : lire à ce sujet l'article de Rachid Boudjedra, « Les murs sanglants de Tipaza », in *Sud-Ouest*, Bordeaux, 13 octobre 1997.

³ Cité par Luc Barbulesco et Philippe Cardinal, *L'Islam en questions*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, p. 210. Faut-il voir dans ces attaques incessantes, violentes et un brin puérides la tentative désespérée d'un meurtre idéologique du père ? Nous dirons oui, sincèrement.

Malgré ces déclarations péremptoires, le repérage de traces katébiennes, notamment celles de *Nedjma*¹ dans l'œuvre de Boudjedra ne fait plus de doute aujourd'hui. Charles Bonn l'a déjà démontré, l'influence du roman de Kateb Yacine sur les premiers romans de Boudjedra était inévitable, eu égard aux conditions mêmes d'émergence et de production des fictions, aux luttes de positionnement idéologique et identitaires traversant la société algérienne postcoloniale.

La référence intertextuelle privilégiée de La Répudiation à Nedjma n'est pas un hasard : si Nedjma instaure le mythe de la littérature algérienne, le mythe donc d'une identité littéraire, s'il est le mythe d'origine du roman algérien de langue française en tant que texte, le roman de Kateb tire justement sa force de sa fonction mythique même. La geste des Keblouti y développait, pour la première fois, dans le cadre d'un roman, une mythologie des origines, au-delà d'une tribu particulière, du pays tout entier. Nedjma, en ce sens, a pu être interprétée comme une allégorie de l'Algérie, et le récit des aventures de l'héroïne et de ses quatre amants faisait passer le temps historique du roman à la dimension exemplaire du temps mythique, générateur de l'identité collective. Or, les pères dans le cycle des œuvres de Kateb, étaient justement ceux par qui l'identité s'était perdue, et au-delà de qui il fallait la retrouver, quitte à passer sur leur corps.²

Tout s'éclaire, par conséquent. L'interrogation sur la paternité « inaccessible » qui court tout le long de *La Répudiation* et des autres romans de Boudjedra pourrait être considérée comme la quête du père, quête tragique par

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

² Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisé ?* Paris, L'Harmattan, 1985, p. 264.

excellence dans une société où le père ayant échoué dans sa fonction de modèle pour les fils, s'est endurci aux cris, aux récriminations de ces derniers. La mort de Zahir, figure emblématique, au début de l'œuvre de Boudjedra, de cette quête désespérée de la paternité, est l'exemple extrême qui révèle et met à nu l'affrontement de deux générations séparées par une guerre coloniale et une vision moderniste et analytique du monde maghrébin.

Les marcottages sont subtils par lesquels Boudjedra prolonge le mythe katébien du sang, de la guerre donc. *L'Insolation*, à cet égard, offre le meilleur exemple de ce type de transformation et de prolongement de l'œuvre de Kateb Yacine.

Il y a d'abord la scène de la défloration de Samia, « l'ineffable vierge étendue sur une plage devant les yeux impassibles d'un nègre, gardien de mausolée » (*Ins.*, 52) qui rappelle, sur un mode inversé, la scène capitale dans *Nedjma* du meurtre de Si Mokhtar par un nègre prétendument « envoyé par les Génies pour veiller sur les filles de Keblout. »¹

Dans les deux cas, l'image du nègre est la même : gardien des traditions, il est celui qui veut préserver aux filles leur honneur, leur virginité. C'est par méprise qu'il tue Si Mokhtar, croyant Nedjma abusée. Chez Boudjedra, la joie de Samia, heureuse d'avoir perdu sa virginité décontenance un instant le nègre :

Le nègre, avec sa face lippue d'idiot..., restait collé à la vitre du petit mausolée où elle jubilait, béante... Lui, demeurait figé au-dessus de moi, imperturbable, à la lucarne, dans le bruit du ressac de la mer, avec l'odeur de sang... Elle, déflorée pour l'éternité, jubilait plus qu'il ne

¹ Kateb Yacine, *Nedjma*, p. 141.

fallait (...) heureuse d'avoir rompu les amarres avec son féodal de père atteint définitivement par la honte et le déshonneur. (Ins., 20-21)

S'il ne tue pas le narrateur, c'est qu'il n'a plus de doute sur la dépravation et l'esprit de rébellion de Samia, alors le nègre optera pour la guérison rituelle : le remplacement du sang virginal par celui de la chèvre et le bain marin : « Va te laver maintenant... Tu n'as rien perdu. Le sang a remplacé le sang. » (Ins., 25) Certes Samia se noie, mais il est impossible d'imputer au nègre la noyade de la jeune fille, aucune preuve dans la narration ne peut justifier l'accusation. Nègre apaisé ? En quelque sorte, mais toujours gardien de la vertu des filles de la tribu. Il laisse partir le narrateur, lequel sera incarcéré plus tard pour le « meurtre » de Samia. Dans ce geste, on a l'impression de réentendre la voix du nègre assassin dans *Nedjma* : « Keblout a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, ... qu'ils vivent en sauvages, par monts et par vaux... »¹

Il y a ensuite que, dans le souvenir du narrateur, il reste l'image du sang de Samia, dont elle a consenti l'offrande, la perte en un geste de défi. Et c'est à l'asile où il se retrouve, livré à ses cauchemars que cette image allait prendre de nouvelles significations pour le narrateur. De manière somme toute imprévisible.

A ce sujet, une scène illustre bien comment la mémoire du narrateur parvient à renouer avec la signification de l'image qui l'obsède. La scène a lieu dans les toilettes de l'asile où le narrateur s'est enfermé en compagnie de Nadia, l'infirmière frigide et jalouse (elle confond Samia avec Samia Gamal, célèbre danseuse égyptienne) qui n'avait qu'une obsession, pouvoir jouir enfin avec l'aide du narrateur. Une fois de plus, l'infirmière ne connaîtra pas la jouissance sexuelle, à cause d'un incident que décrit ainsi le narrateur :

¹ *Nedjma*, p. 142.

(...) elle criait maintenant qu'il ne fallait pas que je m'occupe... Jusqu'à ce que mon regard tombât sur un récipient suspendu au-dessus de la tinette, à hauteur d'homme, sur lequel s'entassaient des pochettes de papier, avec une écriture bleue sur fond jaune. Je me retirai en vitesse, affolé tout à coup, ayant compris trop tard, délaissant l'amante frissonnante de colère et d'espoir déçu, par ma faute. Il me fallait comprendre ce que le récipient venait faire dans mon cauchemar, quel était son message. Inutile de demander à Nadia qui se rajustait et pleurait de grosses larmes lourdes... Je prenais une pochette et je lisais en quatre langues¹ : (...) C'était une publicité pour serviettes hygiéniques, qu'on avait héritée avec les villas de la douleur, après la guerre de sept ans. À nouveau, le mythe du sang m'assaillait de toutes parts. Je n'avais aucun répit... Jamais le sang n'avait cessé de me hanter ; et voilà qu'occupé à jouir sournoisement avec mon amante, il fallait que le dégoût me prît, que j'eusse les membres glacés et que j'allasse dans la tinette vomir toutes mes tripes, avec dans ma tête des images de massacres collectifs. (Ins., 124)

On se souviendra que Kateb publiait *Nedjma* en 1956, en pleine « guerre de sept ans » et que le nègre assassinait Si Mokhtar parce qu'il croyait que ce dernier « voulait arracher Nedjma à la tribu ». Le sang des massacres entre les fils de la tribu s'est ainsi finalement superposé à celui de Samia et Boudjedra rejoint ainsi Kateb autour d'une même image. Une correspondance s'établit par le biais de l'image du sang et permet d'introduire dans la trame romanesque un autre niveau de violence, qui fécondera le roman à son tour, celui du récit historique des exactions coloniales pendant la guerre d'Algérie.

¹ Arabe, Français, Anglais, Allemand.

D'autres détails non moins importants chez Boudjedra révèlent le jeu intertextuel avec l'œuvre de Kateb Yacine. Ainsi la mention à la page 96 de *L'Insolation*, la référence à « l'homme à la barbiche de soie », n'est-elle pas sans évoquer le titre d'une pièce de théâtre de Kateb Yacine, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*¹, dans laquelle il exaltait les luttes tiers-mondistes à travers la figure légendaire du leader vietnamien Ho Chi Minh. On peut aussi relever d'autres emprunts purement lexicaux rappelant *Le Polygone étoilé*², autre roman du même Kateb Yacine. Signalons, pour terminer ce tour d'horizon des parallélismes entre les œuvres des deux romanciers, la ressemblance entre les hommes arpétant la ville à « la recherche de quelque amante sauvage » (*Rép.*, 83) et les héros de *Nedjma* rôdant autour de la villa de Beauséjour. Ainsi que l'a déjà fait remarquer Bonn à propos du chapitre 8 de *L'Insolation*, il s'agit bel et bien là d'une « parodie burlesque de la quête vaine à travers la ville à laquelle elle s'identifie, par les héros de *Nedjma*. D'ailleurs cette amante, Samia, est bien un double de Nedjma »³.

Il importe d'insister sur le caractère parodique des emprunts chez Boudjedra. Le meurtre symbolique du père commandait fondamentalement de « sortir de Kateb », pour reprendre une formule qu'affectionnait Rachid Mimouni. D'où l'appropriation de Kateb à des fins de construction d'une œuvre personnelle. Ainsi peut-on conclure à la suite de Beïda Chikhi, citée par Charles Bonn, que les emprunts à Kateb ne relèvent pas d'une réduplication de l'univers romanesque de ce dernier

¹ Kateb Yacine, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, Paris, Seuil, 1978.

² Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.

³ Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, P.U.F., coll. Etudes Littéraires, 1990, p. 116.

dont il s'agit de débusquer les effets de miroir, mais de la mise en paroles d'une passion spirituelle entre le « Maître » et l'écrivain naissant, (...) à l'intérieur d'un texte dont la dimension anaphorique ne renvoie en fin de compte qu'à sa propre écriture :... fonction fondatrice de la référence katébieenne... Cette référence permet à l'écrivain... de s'assumer comme tel à partir d'un TEXTE littéraire maghrébin collectif légitimé.¹

C.2 – Driss Chraïbi (*Le Passé simple*)²

Un autre texte maghrébin contemporain dont l'univers croise celui de Boudjedra, c'est le premier roman de l'écrivain marocain, dont la publication précède *La Répudiation* de quinze ans. Récit tout aussi iconoclaste que celui de Boudjedra, *Le Passé simple* fut aussi un scandale à sa parution, ce qui a d'ailleurs amené certains lecteurs à croire que l'exil de l'écrivain est la conséquence de la publication de ce roman. Il est vrai que Chraïbi n'y allait pas par quatre chemins dans son « violent réquisitoire contre... l'injustice sociale, contre la sclérose et l'étroitesse de la bourgeoisie musulmane »³

L'image du père chez les deux auteurs est l'axe à partir duquel se déploie ladite critique, avec, d'un côté comme de l'autre, chez Driss Ferdi et Rachid, respectivement personnages du *Passé simple* et de *La Répudiation*, un retour, une insistance particulière sur l'image dévaluée de la mère, dévaluée par rapport à celle terrible et écrasante du père s'entend, pour une raison commune aux deux auteurs : l'absence du père malgré (ou à cause) de son envahissante présence.

¹ *Ibidem*, p. 118.

² Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954.

³ Lahcem Benchama, *L'œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 12.

Cette « absence » de paternité commandait chez Ferdi sa quête d'unité familiale, (« J'ai besoin d'un père, d'une mère, d'une famille »), où le père existerait autrement « que par sa parole d'ordre indiquant le permis et l'interdit. »¹ Le *surmoi familial* des personnages de Chraïbi et Boudjedra se caractérise ainsi par l'absence caractérisée du paternel, un manque générateur de la crise d'affirmation, la mise en valeur de leur *moi* qui les projette irrémédiablement dans l'inconnu de la révolte contre cette entité, monstre d'indifférence.

Plus que les fils, c'est avant tout la mère qui subit l'interdit et l'absence paternels. Le corps, les dires de même que les silences de la mère, dans les deux romans, sont le lieu d'engendrement discursifs identiques. La mère est investie et décrite comme infantile et diminuée par la réclusion, réalité objectale sur laquelle porte la violence du père castrateur, violence générant l'enfer dans le cercle familial brisé.

Par conséquent, la défense de la mère est valorisation de principes de vie sur ceux de mort, par le truchement d'un langage poétiquement semblable qui porte, non seulement le récit d'une si dérisoire révolte loin de la simple leçon de morale et lui confère une esthétique, mais surtout « restaure l'écran des préjugés et des fantasmes et la femme déshumanisée »², schéma connu s'il en fut, dans les lettres maghrébines, que nous avons déjà commenté *supra*. Défendre la mère c'est surtout vouloir pour soi « cette femme promise... terre d'exode symbolisant l'impossible retour à un jardin d'Eden devenu mythique »³. C'est dans cette croisade qu'apparaît la continuité entre le romancier marocain et Boudjedra, car

¹ Jean Déjeux, *Maghreb, Littératures de langue française*, p. 149.

² Naget Khadda, citée par Monique Carcaud Macaire et Jeanne-Marie Clerc, « De l'Algérie comme mythe féminin à l'histoire des femmes algériennes. De Kateb Yacine à Assia Djebar », *Europe*, 76^e année, N° 828, Avril 1998, p. 128.

³ Monique Carcaud Macaire et Jeanne-Marie Clerc, art. cit., p. 124.

la relation à la mère, le désir de sa possession est de l'ordre de l'inceste « toujours frôlé et jamais consenti » (Jacques Berque). Le phénomène, implicite chez Chraïbi et parfaitement bien analysé par Kacem Basfao¹, est complètement manifeste chez le romancier algérien dont les héros, pour fuir l'inceste, iront, comme le fait remarquer Déjeux, « vers l'étrangère, l'altérité qui permettra peut-être la libération et la personnalisation. »²

Au total, à travers Chraïbi et Boudjedra, une fois de plus, est parfaitement lisible en continuité le rapport père / mère, père / fils et mère / fils, rapport sans communication directe, sans espoir, à l'intérieur duquel la souffrance personnelle de la mère, suffocante, cristallise toutes les rancœurs et les itinéraires de tumulte et de débauche des fils.

C.3 - Boudjedra et Kafka : approche de l'espace concentrationnaire

Corollaire de la critique de la société castratrice, l'idée d'une société concentrationnaire qui aliène l'individu dans sa tentative d'affirmation est une donnée de première importance dans l'œuvre de Boudjedra. C'est une évidence, un autre lieu commun du roman maghrébin : la société arabo-musulmane, coloniale ou postcoloniale, ressemblerait par certains endroits à une vaste prison qui entraverait la personnalité, à l'instar de l'asile où finit reclus le narrateur de *L'Insolation*. Pis, lorsque l'autorité carcérale décide de juguler l'individu, cela se passe, la plupart du temps sans cadre logique permettant à celui-ci une claire appréciation de ce qui lui arrive. L'ordre du discours de l'autorité carcérale,

¹ Kacem Basfao, *Trajets. Structure(s) du texte et du récit dans l'œuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 8-1988, 2 vol.

² Jean Déjeux, op. cit., p. 150.

abondamment décrite par Foucault¹, est un ordre singulier, ambigu, qui n'obéit apparemment qu'à ses propres critères.

En littérature, l'œuvre qui nous a donné la description la plus sèche et la plus complexe, à la mesure de la complexité de la réalité carcérale, est sans conteste le classique de Kafka, *Le Procès*.² Ce n'est pas surprenant que Boudjedra, très au courant de la littérature occidentale, ait « puisé » chez Kafka l'atmosphère particulière de cet espace pour illustrer le côté répressif et absurde de la société algérienne nouvellement entrée dans l'ère de son indépendance politique.

Tout le chapitre 15 de *La Répudiation* (pp. 213-236) est ainsi placé sous le signe de Kafka, notamment avec le fameux interrogatoire de Rachid, qui ressemble à s'y méprendre à celui de Joseph K. : même longueur, même caractère absurde, même soudaineté dans l'arrestation du personnage de Boudjedra (p. 213) qui ressemble à l'intrusion brutale des gardiens dans la chambre de Mademoiselle Bürstner où a lieu le premier interrogatoire de Joseph K. L'incolite du cadre où se retrouvent les personnages après leur arrestation renforce l'absurdité de l'interrogatoire. Loin du cliché, la chambre-prison de Rachid terrifie par son côté non conventionnel.

(...) l'espace (...) abstraite à force de blancheur et de propreté, prenait des proportions inquiétantes d'autant plus que, malgré mes cris et mes hurlements, il n'y avait pas le moindre écho dans la pièce, pourtant vide et immense ; je craignais par-dessus tout ce lieu aseptisé, inodore et incolore ; d'après les témoignages que j'avais lus sur les salles de torture,

¹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

² Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1933.

les lieux étaient exigus, humides et sales avec un plancher couvert de vomis accumulés en couches plus ou moins épaisses... Rien de semblable dans cette villa ! Aucune trace de souffrance... Cela n'en était que plus terrible, plus inhumain.¹

Comme chez Kafka, un double alibi est à l'origine de la culpabilité *sans délit*² qui conduit Rachid à l'enfermement sans jugement.

Ils insistaient surtout pour savoir deux choses : pourquoi j'avais été demander plusieurs fois le journal au marchand, cette fameuse matinée, alors qu'on m'avait bien spécifié à plusieurs reprises qu'il n'avait pas paru et qu'il était inutile d'insister ; ensuite pourquoi j'avais cassé délibérément mon poste de radio juste le jour où l'on diffusait sans arrêt l'hymne national et la musique militaire.³

Aussi irréfutable intérieurement qu'improvable de l'extérieur, le fonctionnement de la culpabilité sans délit est mécanique, répétitive à épuisement et inflige à l'individu une sanction tout aussi mécanique. C'est justement cet automatisme de la sanction qui la rend absurde, inévitable et inégale, puisque les arguments que l'individu pourrait opposer à la sanction n'ont aucune prise sur les « nécessités » de la raison carcérale :

J'eus beau répéter que cela était dû au hasard, mes tortionnaires ne voulaient rien savoir et s'évertuaient à me poser les mêmes questions. Je reconnus que ma radio, quoique détraquée depuis des mois, n'avait jamais été en si mauvais état qu'en ce jour mémorable ; mais là encore,

¹ *La Répudiation*, p. 222-223.

² Marthe Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, p. 22.

³ *La Répudiation*, p. 223.

ils ne voulurent pas me croire. Pour le journal, je répondis qu'ayant contracté la mauvaise habitude de commencer ma journée par la lecture des journaux du matin, j'avais été très gêné de ne pas avoir mon quotidien, ce qui m'avait amené à redescendre chez le marchand de journaux plusieurs fois pour en avoir le cœur net...¹

Le narrateur n'a aucune prise sur la raison carcérale, parce qu'elle est fuyante en sa réalité, incompréhensible, absurde et surtout programmée. A croire que les questions posées au prisonnier ne servent qu'à l'amener, par leur *a priori*, à l'enliser imperceptiblement dans la folie de l'univers carcéral, en lui faisant perdre tout moyen d'en sortir, allant jusqu'à lui insinuer des doutes sur sa culpabilité réelle ou supposée, pour finalement le plonger dans l'illogisme et l'irréel.

La plus grande « victoire » des bourreaux de Rachid consiste en son conditionnement à force de torture morale. Alors que, à aucun moment pendant son interrogatoire, personne n'a évoqué la possibilité de sa mise à mort, son subconscient en était venu à se constituer un sens sur la finalité de cette séquestration, à tel point, dit-il, que « chaque fois que la porte s'ouvrait, je levais instinctivement les mains devant mon visage comme pour me défendre contre quelque abominable agression. »²

Ainsi, marqué définitivement par la peur de la violence, de la mort, le narrateur peut aisément coopérer, cédant alors au désir de ces tortionnaires heureux de le voir soumis et résigné. Un individu brisé, en somme, par la tyrannie de l'autorité pénitentiaire.

¹ *La Répudiation*, pp. 223-224.

² *Idem*, p. 231.

A en croire Marthe Robert, Kafka aurait voulu donner à son œuvre le titre global de *Tentative d'évasion hors de la sphère paternelle*¹. Si l'on sait que, symboliquement, le Père représente les formes multiples de l'Autorité tyrannique, on comprendra aisément pourquoi *La Répudiation* aurait tout aussi bien pu être intitulée *Le Procès*.

C. 4.- Voyage dans l'univers célinien.

Le cas du rapport de Rachid Boudjedra à l'univers du *Voyage au bout de la nuit*² de Louis-Ferdinand Céline est, sans conteste, un cas intertextuel à part dans son œuvre romanesque. Il est le plus explicite qui soit, dès son premier roman *La Répudiation*, où apparaît le personnage homonyme de Céline, l'amante étrangère de Rachid le narrateur.

Tout de suite, une question s'impose à l'esprit du lecteur : pourquoi Boudjedra a-t-il donné le nom de Céline à la maîtresse du héros de *La Répudiation* ? Est-ce en souvenir du romancier français dont l'œuvre lui est familière et à qui il avait consacré un mémoire de D.E.S. intitulé *Création et Catharsis dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline* ? Toujours est-il que les ressemblances entre Rachid et les héros céliniens restent exemplaires. Et cela passe, inévitablement, par les procédés d'écriture, le dire propre aux deux romanciers.

En effet, ce qui caractérise les deux auteurs, c'est une certaine pratique du langage littéraire. En nous inspirant de l'appellation de « monologue intérieur »,

¹ Marthe Robert, *op. cit.*, p. 161.

² Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1932.

ce procédé littéraire porté à sa perfection dans l'*Ulysse* de Joyce, nous définirions volontiers *Voyage au bout de la nuit* et *La Répudiation* comme des « monologues extérieurs », en ce sens qu'une voix, un « je » prend la parole pour s'adresser à un lecteur, parfois à travers un lecteur/auditeur intermédiaire, le cas de Céline, intermédiaire provoquant le récit de Rachid. En bout de chaîne, le lecteur peut reprendre cette parole à son compte, car le romancier donne à lire la parole de son narrateur comme une confidence, un aveu, l'expression d'une révolte, en clair comme une parole de portée *immédiate*, volontairement non composée, non écrite, une parole parlée. Et c'est là toute la subtilité du procédé : faire entrer la parole littéraire dans l'ordre du discours oral.

Le « monologue extérieur » a la spontanéité manifeste du propos oral. Il se donne à déchiffrer sans effort, comme entendu, revendique l'aspect d'un langage parlé avant d'être écrit, il refuse le procédé d'une confession anonyme pour des lecteurs inconnus et lointains. Les romans de Céline et Boudjedra, sur le plan formel, sont composés de telle manière qu'ils ne s'adressent pas de l'extérieur à un vaste auditoire anonyme, au contraire, ils permettent à chaque lecteur de s'appropriier, d'incarner le « je » qui est en proie au délire.

Car cette parole orale se manifeste particulièrement à travers une écriture du délire, le délire étant ici l'expression d'une parole prétendument incontrôlée échappée à l'individu, une parole libératrice dont la vertu première est d'aider le héros à sortir de sa conscience douloureuse, à dire la déraison l'espace d'un récit, révélant ainsi toute la vérité de misère de son entourage, de sa société, une misère définitivement comprise et non plus subie. Et le délire joue bien pour les héros céliniens et boudjedriens ce rôle de révélateur des mensonges et apparences sociales. Galérien, malade et enchaîné à un lit d'hôpital, Bardamu dénonce les

injustices, les misères, remet en cause l'ordre politique et social environnant. Exactement comme Rachid, enfermé dans un hôpital psychiatrique.

Presque tous les critiques qui se sont intéressés à l'œuvre de Boudjedra ont souligné ce trait de son écriture, généralement résumé par l'expression « diarrhée verbale » ou *délire scriptural*. Cette écriture a un statut particulier car elle tend à envahir tout le champ stylistique du romanesque, allant jusqu'à se confondre avec la parole des personnages, parole coincée « entre le délire verbal et le mutisme superbe »¹ dans un univers aux apparences fragmentées et inintelligibles.

Cependant, il importe de distinguer, dans le cadre de l'économie instauratrice de l'œuvre, entre les notions de *délire scriptural* et *parole de délire*. Cette dernière n'aboutit pas forcément à une écriture incontrôlée, « dès lors sa définition s'élargit et peut regrouper aussi la parole *mensongère* (par définition) et consciente de distraction comme la parole *cynique* pour améliorer son état »². C'est ce type de parole que pratique abondamment le narrateur de *La Répudiation* :

*Je me remettais à parler de nouveau, cherchant par mes palabres(...) à puiser dans la structure des mots ce vertige nécessaire à ma somnolence définitive (...) savait-elle que le récit était fictif? (...) j'avais des tendances à la mythomanie (...) l'imagination fertile, j'exagérais(...)*³

A l'inverse de la parole de délire de Rachid, le narrateur de *La Répudiation*, le *délire scriptural* est un effet de style, un procédé délibéré,

¹ *La Répudiation*, p. 19.

² Frédéric Vitoux, *Louis-Ferdinand Céline : misère et parole*, Paris, Gallimard, 1973, p. 273.

³ *La Répudiation*, pp. 29-31.

parfaitement contrôlé. Si Boudjedra fait le choix d'une telle écriture, c'est pour simuler le récit oral, ainsi que nous l'avons observé plus haut, rester au plus près de l'épanchement incontrôlé et affectif qui concorde avec la personnalité schizophrénique du narrateur Rachid. Le *délire scriptural* est donc simulateur de confession relâchée, d'écriture automatique et n'a rien d'une soumission aux caprices d'une inspiration fantasque.

Boudjedra suggère le délire par le truchement d'un récit déformant les apparences et renonçant à la maîtrise de l'objectivité, pour livrer le fil de la narration aux impressions, aux hallucinations que la réalité lui inspire. Autrement dit, le romancier, à partir de données réalistes, recompose une fantasmagorie encore plus improbable que les apparences qui lui ont servi de point de départ.

Au niveau du langage du roman, plusieurs procédés traduisent le délire. D'abord, l'accumulation. Nous la définirons ici comme le regroupement cumulatif et répétitif de détails ayant trait non pas seulement au même champ lexical mais aussi au même champ d'expression d'une idée constamment ressassée jusqu'à la nausée. L'exemple le plus concret demeure le délire du narrateur autour de l'élément lexical « sang » que nous avons déjà étudié plus haut dans le cadre de l'analyse du procédé de la répétition structurale chez Rachid Boudjedra. Sa manifestation constante produit dans le discours du narrateur un effet de fixation, caractéristique principale des situations de délire.

Autre procédé pour simuler le délire, l'utilisation des phrases nominales, construites autour d'un terme qui n'est pas un verbe conjugué à un mode personnel, auquel tous les autres sont subordonnés. Jean Dubois propose l'appellation de phrase nominale « pour la phrase assertive dont le prédicat ne

comporte ni verbe ni copule (...) On appelle aussi phrase nominale une phrase impérative, interrogative, emphatique, sans verbe. »¹

Dans son délire, il arrive que le narrateur de *La Répudiation* fasse l'économie d'un développement descriptif. Dépassé ou fatigué, il accumule les phrases nominales : « Hôpital. Va et vient. Nuit maussade. Raclement de gorge. Chasse d'eau... Vent dans le parc. Chien dans la villa voisine... Soupir de pauvres malades... » (146)

Les nominales se suivent comme n'ayant aucun sens précis, mais à y regarder de près, elles permettent au narrateur de livrer en très peu de mots, comme en raccourci, des informations capitales sur son environnement :

*boutiques de forgerons, minuscules : bric-à-brac monstrueux et rouillé
(...) odeurs acres. Cris. Tintamarre (...) Viande (...) Tripes (...) Disputes
(...) Subterfuges (...) Hideur pénétrante des cuisines faméliques (...)
Viande pour riches, viande pour pauvres(...)* (58)

Tout est dit, en quelques expressions, sur le souk. La nomenclature révèle un état d'esprit précis, celui d'un narrateur pressé d'aller à l'essentiel. Mieux, l'usage des nominales correspond parfaitement à une narration de style oral faite de concision malgré l'état psychologique assez émotif du narrateur.

C'est exactement le même effet que va provoquer l'accumulation des onomatopées dans le récit boudjedrien. Perçues par certains critiques comme des phonèmes sans grande importance ou à valeur folklorique, les onomatopées sont en réalité des adverbess descriptifs qui peuvent valablement être considérés

¹ Cité par R. Gobbe, *La Grammaire nouvelle*, Bruxelles, de Boeck/Duculot, 1980, p. 135.

comme expression à l'état primitif de l'oralité dans la littérature écrite. Elles abondent dans *La Répudiation* :

« Ouohh ! Ouohh ! (cris du repasseur de couteaux) » (74)

« Zzz ! Zzz ! » (74)

« Couic ! » (87)

« Vlan ! » (91)

« Zvitt ! » (95)

« Hop ! Clac ! » (96)

« Baah ! » (107)

« Cou-Cou » (108), etc.

Comme le fait remarquer Lila Ibrahim-Ouali dans son analyse des influences céliniennes sur le style de Rachid Boudjedra, l'accumulation de ces éléments confère au récit « toute son intensité ; la narration se pare de la vivacité de la théâtralisation de l'action qu'une narration indirecte aurait atténuée. »¹

Le style oral commande d'aller au plus concis, certes, mais le délire verbal épouse aussi les méandres de la conscience. D'où la propension du narrateur en délire à vouloir tout dire sans rien celer de son histoire. Cette préoccupation d'être véridique, de ne point ajouter à la réalité se marque dans le récit par l'utilisation des parenthèses. Mais en même temps, les divers usages des parenthèses démontrent le rapport du narrateur au langage : rapport presque maladif de l'individu sujet à la logorrhée, la diarrhée verbale, bref celui de l'individu à la recherche de l'exhaustivité la plus complète qui puisse se trouver.

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Écriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Doctorat Nouveau Régime, Université Clermont-Ferrand 2, 1996, p. 199.

Le plus souvent, les parenthèses dans le récit servent à donner une information supplémentaire : « Avec la fin de l'hallucination venait la paix lumineuse... nous avons donc cessé nos algarades (lui dirais-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ?)¹ Elles servent également à apporter une nouvelle précision dans l'expression d'une idée : « Engelures (les femmes-corbeaux des cimetières de Constantine se transforment en mouettes blanches et préparent du couscous dans les maisons bourgeoises et chez les promus sociaux de la Coopération technique). »²

En serrant l'analyse, on distingue mieux ce qui, d'abord, peut n'apparaître que comme un changement d'aspect difficile à interpréter. Parfois à l'intérieur même des parenthèses, d'autres, marquées par des tirets, font état d'un second niveau de preuves, comme s'il s'agissait de décourager la méfiance du lecteur ou de l'auditeur par une accumulation de détails qu'il se fatiguerait de contester, ainsi qu'on peut le noter dans la longue parenthèse, trop longue à citer, aux pages 130-131 de *La Répudiation*.

Enfin, il arrive que les parenthèses enferment des aveux, des confidences d'un ton plus intime :

Ma folie pointe à ras d'un pot de nuit écarlate-garance-couleur-fouet... était-ce un pot qui appartenait à Zoubida ? (paresseuse, elle ne voulait pas quitter sa chambre et avait essayé de faire comme les hommes dans le lavabo, ce fut un échec(...)). (Rép., 131)

¹ *La Répudiation*, p. 9.

² *La Répudiation*, pp. 132-133.

Ces multiples parenthèses paraissent ainsi destinées à renforcer l'impression d'une réalité qui obsède le narrateur et dont il tente de se délivrer en recourant à un langage des plus cumulatifs.

Comme dans tout récit essentiellement oral, le romancier procède également par segmentation du langage. On peut ainsi relever une grande variété dans le registre linguistique. Nous en choisirons trois pour l'analyse : le registre concret, le registre abstrait et le registre érotique.

Par registre concret, nous entendons ici les constructions phrastiques ayant pour sujets des êtres singuliers, matériels ou/et discontinus, facilement intégrables dans un espace-temps réel. Les romans boudjedriens, bien qu'étant tous, peu ou prou placés sous le signe du *délire scriptural*, offrent néanmoins quelques exemples de détails concrets, montrant par là toute la mesure du projet narratif qui concilie constamment vérité et affabulation. Lorsqu'il décrit par exemple le cadre de sa maison familiale, le narrateur de *La Répudiation* investit ce cadre du récit par rapport à la géographie plus vaste de sa ville : « Coincée entre le souk des forgerons et celui des bouchers, notre maison était juchée sur une hauteur d'où l'on dominait toute la ville. Juste en bas, passait le tramway ferrailleux et sans âge. »¹ La description souscrit ici aux impératifs de communication : mots simples, références palpables au service d'un message précis : « Nous étions donc entourés de dangers... » (p.57). En dehors du vocable « souk », code topographique culturel qui renvoie à un habitat particulier, les termes de la description sont d'un accès facile pour la majorité des lecteurs et n'impliquent pas un certain savoir, un « conditionnement particulier » du lecteur pour décoder le message. Parfois même, le souci de tout dire, tel qu'analysé avec le procédé des parenthèses, combiné au procédé d'accumulation aboutit à des

¹ *La Répudiation*, p. 57.

poussées expressionnistes où la simultanéité le dispute à la profusion des détails. Pas grand risque de télescopage, toutefois. Bien que livrés pêle-mêle, les détails obéissent à la logique de la complexité de l'oral.

L'autre registre dans lequel le langage boudjedrien excelle est celui de l'abstraction. Todorov définit le registre abstrait comme celui des « réflexions générales qui énoncent une *vérité* hors de toute référence spatiale ou temporelle. »¹ On s'attendrait à les voir proliférer dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, œuvre portée la plupart du temps par des préoccupations idéologiques.

A l'analyse pourtant, l'auteur algérien semble avoir évité, tout comme Céline, de faire de ses récits des compilations de philosophie sociale. Au contraire, même lorsque le récit évolue dans les sphères du langage technique, comme c'est le cas dans *L'Escargot entêté*², ou dans celles de la réflexion mystico-philosophique sur le langage, comme dans *La Macération*, l'auteur réussit toujours à atténuer la charge, à empêcher le récit de tomber définitivement dans l'abscons.

Les nombreuses réflexions qui émaillent ainsi le récit dans *La Répudiation* sont essentiellement d'ordre social ou politique, et peuvent être qualifiées d'« abstractions simplifiées », c'est-à-dire mises à la portée du lecteur par un traitement littéraire qui amoindrit l'inefficacité prévisible de l'abstraction dans une narration aux contours fondamentalement poétiques. Un tel travail de *désabstraction*, pour oser un néologisme un peu barbare, apparaît bien dans la relation du narrateur à son enfance. L'enfance, saccage et gaspillage, est aussi

¹ Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 40.

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, Denoël, 1977.

« cette égratignure fatidique dans l'étoffe du rêve, cauchemar passé à l'ocre d'un sang qui séchait dans la grande cour chez la mère répudiée... »¹. De tels propos définissent le rapport presque dramatique du sujet à son passé. Les termes exprimant ce rapport sont, en réalité, des termes mi-poétiques mi-abstraites dont le sens éclate à l'intérieur d'un ensemble textuel plutôt analytique :

*(...) la cassure était évidente mais nous ne pouvions pas la localiser (...) et (...) nous parvenait (...) le sentiment de notre impuissance originelle à voir clairement ce que nous voulions, à comprendre le sens des symboles posés entre nous et le monde des adultes, au lieu de nous entortiller dans le sommeil qui ouvrait des failles dans notre corps englouti et démantelait notre langage (...) notre effort pour nous rappeler l'exigence vitale se faisait sans aucun remous, au sein de cette distance qui nous séparait de nos propres idées jetées dans un coin de cauchemar ; comment se traîner, marcher à quatre pattes pour les récupérer quand nous avons le dos fourbu, la langue coupée en deux et, à la place des yeux, deux guêpes somnolentes dont nous ne voulions, à aucun prix, gêner l'évolution satinée.*²

C'est l'indicible que tente de dire ici le romancier. Comment avoir prise par les mots sur une réalité douloureuse foncièrement ineffable ? Cette citation à propos de l'utilisation du registre abstrait chez Boudjedra nous permet de faire une remarque importante : la *désabstraction* emprunte la figure du symbole dont l'une des fonctions essentielles, ainsi que le rappelle Daniel Briolet, est l'évocation par mots interposés de « la présence physique et concrète de réalités non linguistiques telle que les perçoit un sujet donné ou que les reconstruit son

¹ *La Répudiation*, p. 191.

² *Idem*, p. 201.

imaginaire. Il s'agit, en quelque sorte, d'une entreprise de conversion des *signes* en *symboles*. »¹

La définition que propose Lalande du mot « symbole » éclaire davantage le sens de notre propos ; pour Lalande, en effet, le symbole est « signe concret évoquant, par un rapport naturel, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir. »² L'exploration d'un passé douloureux, inaccessible bien que vivace, tel est le sens qui transparaît des réflexions ci-dessus rapportées. L'œuvre romanesque de Boudjedra fourmille d'autres exemples du même registre qui sont les prémisses philosophiques d'une réflexion à la fois personnelle et altruiste.

Dernier élément de notre tentative de cerner les catégories linguistiques du texte de Rachid Boudjedra, le registre érotique qui fait entrer de plain-pied son travail dans la sphère d'influence du roman célinien. Mais on peut même dire que c'est là justement où Boudjedra, à la fois, se rapproche et s'éloigne de Louis-Ferdinand Céline.

En effet, autant l'érotisme célinien, érigé en figure de style, ne laisse point de doute sur ses prétentions à se servir du vulgaire pour explorer le monde des hommes, « caverne fécale » selon Bardamu, et toucher le lecteur, autant celui de Boudjedra a toujours de la peine à se constituer entièrement en simple registre ordurier.

L'érotisme boudjedrien oscille constamment entre la poésie et l'obscénité, à telle enseigne que certains critiques le réduisent à de la simple pornographie vulgaire. Cependant, il suit un trajet esthétique gradué dans son déploiement à

¹ Daniel Briole, *Le langage poétique : de la linguistique à la logique du poème*, Paris, Nathan, 1984, p. 46-47.

² André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1962, p. 1080.

travers le délire narratif. D'une œuvre à l'autre, on observe le même univers glauque dominé par le sang, les odeurs de toutes sortes et les déjections qui prennent le lecteur à la gorge. Les narrateurs boudjedriens se plaisent, selon les termes de Jean Déjeux, « à farfouiller avec démenche au-dessous de la ceinture ».

Néanmoins, nous ne pensons pas que ce constat suffise pour conclure au caractère complètement pornographique du récit boudjedrien, car en réalité la frontière qui sépare l'érotisme de la pornographie est assez ténue, parfois même il y a coïncidence, étant donné que les contours moraux et intellectuels des deux manifestations peuvent se révéler flous.

Dans le langage cinématographique, par exemple, il est convenu de considérer que l'érotisme a son domaine de manifestation dans le virtuel, puisqu'il est souvent réduit à ce qui se passe dans la tête des personnages, alors que la pornographie c'est ce que les corps font, le spectacle qu'ils donnent dans une relation amoureuse filmée de pied en cap. L'érotisme serait ainsi de l'ordre de la suggestion, la pornographie de l'ordre de la démonstration. Or deux exemples tirés de chefs d'œuvre du cinéma mondial nous permettent de comprendre la difficulté qu'il y a à cerner l'un et l'autre ; très souvent, il y a coïncidence entre imagination et spectacle.

Ainsi dans *Le Dernier Tango à Paris* (1972), film de Bernardo Bertolucci, ce plan célèbre de Marlon Brandon utilisant une motte de beurre pour lubrifier sa partenaire avant de la sodomiser ; ou l'image suggérée de cette jeune femme trouvée dans la rue, errant depuis plusieurs jours avec le sexe coupé de son amant dans *L'Empire des sens* (1976) de Nagisa Oshima. Sommes-nous en présence de films érotiques ou pornographiques, ou érotico-pornographiques pour user d'une formule assez alambiquée, surtout que dans le film d'Oshima, long poème

cinématographique consacré à la passion amoureuse la plus totale, les scènes de copulation ne sont même pas filtrées ? Au Japon, le scandale fut total, mais pour le cinéphile, aujourd'hui encore, tout comme avec *Le Dernier Tango...*, la personnalité de l'auteur et la tonalité de l'œuvre empêchent toute assimilation à la vulgarité simple.

Cette dernière remarque est aussi valable pour un roman comme *La Répudiation* qui fit scandale à sa parution et un auteur aussi outillé que Boudjedra qui, grâce à une expression très poétique, même parfois épique, est capable d'élever son récit au-dessus de la platitude réaliste, loin du style descriptif et linéaire qui n'aurait abouti qu'à un récit pornographique, vulgaire. Dans une société maghrébine engluée dans divers tabous, piégée par ses contradictions à propos de la sexualité, « le jeu des interdits, qui se greffe sur le langage du corps, n'est guère possible sans un passage obligé par le travail de l'énonciation, les paraboles de l'écriture et la subversion des signes. »¹

Le discours sur le corps a besoin, pour exister dans un espace quadrillé d'interdits, de la subtilité de la poésie, surtout lorsqu'il est tenu par une femme. Ainsi celui de la narratrice de *La Pluie*, discours feutré, furtif, ou celui de Yasmina, personnage de *La Répudiation*, dans une lettre qu'elle envoie à son cousin Rachid pour lui relater son viol :

Fontaine de sang. Frelon pavoisé de la couleur du feu ; je déambule dans des extases jamais insoupçonnées. Violée sur le fauteuil dans lequel je subissais l'électrochoc, ma rage tomba. Pépites d'or. Un enfer en travers des cuisses. Au lieu de mourir de honte. Je choisis de dormir dans un

¹ Rachida Saïgh-Bousta, « Polysémie et motricité discursive : pour une lecture de *Harrouda* », *Nouvelles du Sud*, n° 11, mai-juin 1989, p. 64.

vague paquet de chair molle appartenant à mon horrible infirmier bedonnant... Que faire, Rachid ? Devenue amoureuse, je béais de tous les côtés et m'évanouissais d'amour au seul bruit de mon infirmier.¹

Yasmina poétise son corps et l'utilisation que les hommes en font. Le discours sur le sexe se rétracte dans les enclaves du discours parabolique. Rachid aussi suit le même itinéraire esthétique ; son discours sur le sexe passe de l'enclave parabolique à la désaliénation des entraves verbales et langagières. A treize ans, sa vision du sexuel est voilée :

Au cours de mathématiques, c'est une dame qui nous enseignait... nous lancions des gommages sous la chaise du professeur et, en allant les récupérer, nous regardions sous sa jupe... Horribles profondeurs... Nous restions là, pervertis par la géométrie et la peur du noir, à l'orée de la masturbation.²

Une autre fois, il tentera de franchir le pas, de passer du fantasme à l'acte :

L'une de mes cousines ne dormait pas encore... je parvins facilement à glisser ma main sous sa chemise de nuit et lui pétrir les cuisses... je la caressai avec une violence qui la fit gémir et, un instant, j'osai lui toucher le sexe, mais ma main ne rencontra qu'un renflement de poils humides ; écéuré, je la retirai précipitamment... Peur... je n'en étais pas à ma première tentative. Échec encore !³

¹ *La Répudiation*, p. 138.

² *Idem*, p. 54.

³ *Idem*, p. 50.

Le parcours qui mène à la jouissance effective du sexe est ainsi jalonné de plusieurs actes manqués, de plusieurs fuites en avant, dans la drogue et l'alcool ; le projet de mise en discours du sexe suit les mêmes hésitations jusqu'à son aboutissement violent, caractérisé par une amplitude scripturaire qui autorise la dérive dans l'ambiguïté polysémique.

La mise en discours du sexe détruit l'écran-cache¹ de la métaphore et le récit de l'investissement sexuel peut alors pleinement prendre son envol entre érotisme et ce qu'on qualifie consensuellement de vulgarité :

Soupir sur nos corps fiévreux parvenus à la limite de l'impatience qui rendait nos désirs l'un de l'autre hargneux et vorace, faisant fi de la couleur de la peau (...) et nous appréhendions ces retrouvailles de la chair, parce qu'au lieu de nous prendre il s'agissait pour nous de nous happer avec une telle virulence que nous engendrions le cauchemar, surtout lorsque la femelle jaillie de sa propre sève laisse apparaître, en écartant les jambes, une chair tuméfiée et saccagée jusqu'à la rougeur d'un fouillis obscur et grave (...) son sexe bavait sur mes jambes un liquide épais et collant, coulant de l'atroce tuméfaction où j'aimais pourtant m'engloutir... il fallait que ma chair molle allât dévaster la chair molle de Céline, et elle alors, bénissant le va-et-vient flagrant, s'écartait encore plus, prête, dans sa certitude de femme atteinte par la plus grosse horde, à engloutir l'immensité totale (...)²

¹ Pour T. Todorov, « l'écran-cache effectue un écart et un déplacement dans le texte considéré comme une écriture à double-fond (...) la signification structurée (...) fonctionne comme un écran-cache. », *Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972, p. 447.

² *La Répudiation*, pp. 10-11.

Ainsi donc, « après l'égarement, après la spoliation d'un langage trituré dans sa signification et craquelé de signes », vient l'emphase de ce qu'on qualifierait volontiers d'éjaculation scripturaire. Le roman se donne à lire ouvertement « comme l'espace d'une écriture qui met en exergue les ruptures tragiques du langage du corps et de la parole désirante »¹, d'où des descriptions dont l'immédiateté crue ne laisse plus de doute sur l'intention de dire le sexuel en sa réalité violente : la mère du narrateur est décrite se masturbant avec une chatte et les prostituées sont décrites comme « de grosses putains qui s'amusaient... à s'enfoncer dans le vagin des bouteilles de Coca-Cola » (176). Avec ces dernières, on peut même dire qu'on atteint le sommet de la description vulgaire :

*La putain se mettait... à califourchon et je percevais clairement, au moment où elle se lavait, le clapotement de l'eau entre les mains et le sexe. Elle s'étendait ensuite sur le lit, les fesses bien au-dessus de la serviette tendue, levait les jambes et tout à coup, sans aucune transition, le sexe énorme apparaissait sanglé dans ses chairs molles et fuyantes, craquelé de poils et de plis.*²

On le voit, le registre érotique dans l'œuvre de Boudjedra n'a rien d'uniforme. S'il est violent ou ordurier, il ne l'est qu'à l'issue d'un parcours précis. De façon générale, on peut dire que tous les procédés d'écriture qui rapprochent Boudjedra de Céline sont loin d'être des procédés systématiques. Ils obéissent à un principe d'articulation des données selon des règles que semble imposer une logique interne au texte.

¹ Rachida Saigh-Bousta, art. cit., p. 70.

² *La Répudiation*, p. 134.

Par exemple, lorsque Boudjedra utilise les néologismes, leur création trouvent justification au sein même du discours général. Comment peut-il en être autrement, puisque l'emploi d'un néologisme relève presque toujours d'une situation de dépendance effective, d'un rapport entre le verbe, insuffisant par nature, et la complexité d'une réalité à exprimer ? Les « navrance », « carêmeurs », « ambulations accessoires », « trouillarhée » (trouille + diarrhée) et autres « reine immolestée », « traumaturge » ont peut-être pour fonction d'impressionner le lecteur, avec effet suspensif de lecture, le temps d'une réflexion sur la « chair pulpeuse des mots », toujours est-il que leur constitution relèvent d'une logique de prise de la parole, de communication ainsi que l'explique le narrateur de *La Répudiation* : « Je nageais.. dans un monde dilué qui m'obligeait à créer, pour mon propre usage, des mots dont l'abstraction excessive me laissait pantelant. »¹

C'est au même principe général de logique intradiégétique qu'obéit le procédé de plurivocalisme, ouverture du texte à toutes les langues qui traversent le romancier, ses narrateurs et l'espace de narration. L'intrusion de langues autres que le français dans le texte boudjedrien rappelle une vieille pratique célinienne de contamination délibérée.

Mais, comme le fait remarquer Lila Ibrahim-Ouali citant Godard, à juste titre, leurs pratiques, malgré des similitudes formelles, puisent leurs justifications et motivations à des sources divergentes. Autant la démarche célinienne repose manifestement sur le « désir de faire entendre d'autres langues au sein de la sienne »², autant chez Boudjedra, en dehors du latin, de l'anglais, de

¹ *La Répudiation*, p. 45.

² Henri Godard, *Poétique de Céline*, p. 13, cité par Lila Ibrahim-Ouali, *Écriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Doctorat, 1996, Clermont-Ferrand 2, p. 204.

l'allemand..., l'usage de l'arabe correspond à un désir tout autre : « mettre fin au caractère étranger de sa langue. »¹

Ce choix linguistique peut, en effet, être considéré comme une articulation syntaxique spécifique sur la langue centrale de la narration d'une langue porteuse du réel décrit par le biais du français, héritage de la colonisation. Il y a dans cette articulation un évident souci de *reterritorialisation linguistique*, de préservation d'un équilibre (assez inégal) entre deux systèmes linguistiques. Toutefois, on ne peut s'empêcher de se poser une question incontournable : ces greffes, censées redonner un visage neuf à une œuvre littéraire *mineure*, ne ressemblent-elles pas plutôt à du saupoudrage² dans une œuvre maniant la langue française à la « perfection » ? Cela expliquerait certainement le choix de Boudjedra, après plusieurs années de publication en français, d'opter pour l'écriture de ses romans directement en langue arabe et leur traduction par la suite en français en collaboration, semble-t-il, avec Antoine Moussali, son traducteur attitré.

L'influence célinienne sur Boudjedra est de l'ordre de l'évidence. Il nous reste, pour compléter ce tour d'horizon, l'étude des emprunts boudjedriens à Claude Simon, un autre auteur contemporain dont l'écriture, sur certains points, rejoint aussi celles de Céline.³

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Ibidem*.

² Pas dans le sens du saupoudrage ethnologique pratiqué par certains romanciers maghrébins de la première génération, certes mais dans un récit où la langue française arrive tout de même à permettre aux narrateurs d'exprimer la profondeur de leurs sentiments, la greffe arabe est-elle un recours obligé ?

³ On pourrait même étendre ce tour d'horizon à un auteur aussi éloigné du champ européen ou nord-américain que Gabriel Garcia Marquez. Certains pensent que son roman « réaliste merveilleux » *Cent ans de solitude* (1967) a pu avoir une influence sur le baroque *Les 1001 Années de la nostalgie* de Boudjedra. Reste à savoir si tout cela a vraiment une importance considérable ! Sur les similitudes quant au type d'écriture et d'imaginaire entre Céline et Claude Simon, cf. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

C. 5.- Le mimotexte¹ boudjedrien au regard du Nouveau Roman

A travers l'étude des rapports entre Boudjedra et Claude Simon, il s'agit, en réalité, de mettre au jour les liens du romancier algérien avec le mouvement littéraire français connu sous l'appellation de Nouveau Roman dont l'auteur de *La Bataille de Pharsale*² et autres romans, récipiendaire du Prix Nobel de Littérature en 1985, fut pendant une courte période le représentant iconoclaste, toujours en marge, toujours en avance sur ses confrères quant à la subversion même des règles édictées par le mouvement.

Rachid Boudjedra n'a jamais celé ses liens avec le Nouveau Roman ; comme la plupart des romanciers maghrébins de sa génération, il s'est très tôt intéressé au renouvellement de la forme romanesque initiée par les partisans du groupe *Tel Quel* en rupture de ban du roman classique et traditionnel. On peut même dire que ce qui fit connaître cette jeune littérature au monde littéraire et intellectuel occidental, c'est essentiellement cette appropriation des techniques modernes de composition romanesque, ce souci d'établir la prééminence du style sur le thème, le style étant défini ici comme une vision large de la forme et du traitement thématique, une tension particulière entre l'esthétique et l'idéologique.³

Alors que le roman négro-africain, constamment soucieux de son articulation à l'idéologie de contestation, s'enfonçait dans la sclérose du thématisme échevelé, son pendant immédiat, le roman maghrébin, prenait son envol esthétique, loin des pièges de l'autosatisfaction d'une œuvre souscrivant

¹ Défini par Gérard Genette comme « texte imitatif ou agencement de mimétismes », *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982, pp. 87-88.

² Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

³ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1997. Lire particulièrement le chapitre intitulé « La Question des critères esthétiques », pp. 422-429.

aux normes de la littérature dite engagée. Il n'est que de comparer le nombre des auteurs du Maghreb et d'Afrique Noire publiés chez les grands éditeurs parisiens, faiseurs et défaiseurs de modes, certes, mais baromètres sensibles de l'état des lettres et des « avancées » en matière d'esthétique littéraire : au Seuil, par exemple, on compte à ce jour moins de dix auteurs d'Afrique Noire¹, alors que le nombre de romans maghrébins publiés chez le même éditeur est visiblement plus important. C'est dire à quel point la rencontre de Boudjedra avec les nouveaux romanciers français était « inévitable ».

Au départ d'une telle rencontre, la même conception de « l'essence du romanesque ». Le roman traditionnel rendait aisée la caractérisation de cette « essence », mais aujourd'hui, depuis Proust, Joyce, Woolf, Sartre, Robbe-Grillet..., il est à peu près aléatoire de dire ce qu'est ou deviendra le roman. On peut même dire qu'il est passé du simple au complexe, obéissant à la loi d'une complexité croissante dont l'évolution future est imprévisible.

Même le Nouveau Roman, dans sa tentative de renouvellement de la forme romanesque, n'a pas réussi à l'épuiser dans son expansion. Et l'on peut même affirmer après analyse des dispositifs qui président à l'élaboration des textes des nouveaux romanciers, dispositifs qualifiés de « générateurs » de la fiction par Ricardou², que le Nouveau Roman portait dès l'origine les signes de son propre épuisement, car tous ces dispositifs qui l'encadraient exposaient *a priori*, inévitablement, les auteurs au risque de la redondance à l'intérieur même d'une écriture devenant maniérée et prévisible.

¹ On peut même les citer tous : Le controversé « Renaudot » Yambo Ouologuem, Ahmadou Kourouma, feu Sony Labou Tansi, Henri Lopès, Tierno Monémbo, et tout récemment Kossi Efoül.

² Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973.

Il fallait donc, pour le romancier algérien, à la fois se rapprocher, s'inspirer et s'éloigner de ces procédés. D'autant plus que le genre romanesque lui-même, acte de parole sujet à multiples transformations, autorise la suspicion et le rejet du confinement à un territoire culturel limité. Ce postulat implique, pour un romancier non-occidental, d'envisager le Nouveau Roman tout juste comme une étape dans les transformations du roman-acte de parole, puisqu'il lui est impossible, *a priori*, d'intégrer les données constitutives du genre sans y apporter un peu de sa culture et de sa personnalité.

Les perceptions desdites données constitutives sont, en effet, des plus mobiles : les perceptions spatiales ou temporelles, de personne ou de personnages, des situations de récit, varient avec les diverses cultures et sociétés (et au sein des mêmes sociétés) et par voie de conséquence les visions et les conceptions de l'imaginaire romanesque également. Il est dorénavant acquis, d'après les travaux de psychologie sociale, que si les stimuli qui agissent sur les individus sont physiquement identiques, les comportements perceptifs des individus appartenant à divers groupes culturels sont différents.¹ Nous voilà ainsi ramené au relativisme pur. A la limite, on devrait dire, à chaque culture son type de roman.²

Inspirée de Hegel, la dynamique de la forme romanesque et de ses éléments structuraux est une complexité-réponse d'un sujet donné à sa situation dans la société et une interaction des structures dans le processus dialectique opposant deux « complexes éthiques ». Cette position a un avantage

¹ Cf. Jean Stoetzel, *La Psychologie sociale*, Paris, Flammarion, 1965.

² Parlant de la structure complexe de son premier roman, Rachid Boudjedra déclare : « Cette structure, je ne l'ai pas inventée : elle existait depuis longtemps dans la littérature arabe du patrimoine. Je pense en particulier aux *Mille et Une Nuits* qui est le livre de chevet des grands écrivains, de Proust à Garcia Marquez. Contrairement à ce qu'on prétend parfois, il ne s'agit donc pas d'un transfert, d'un mimétisme occidental, mais d'une résurgence de l'esthétique arabo-islamique qui est une esthétique du labyrinthe, de l'emboîtement, de la structure complexe », in « Le patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales*, n° 2, juillet 1987, p. 5.

considérable, elle permet de saisir le roman comme un genre, une essence instables, un processus placé sous le signe de l'inachèvement constitutif. Comme le souligne Françoise Coupry, dans le numéro spécial de la revue *Roman* de Septembre 1984,

Le roman dans son indépendance (...) c'est le lieu où l'on peut tout dire ! Et c'est... fondamental. C'est à la fois du cinéma parce que on peut décrire des images, c'est à la fois beaucoup plus, parce qu'on peut dire ce que pense un personnage, ce que pense un caillou, ce que pense un chemin, on peut faire l'histoire, on peut dire ce que l'un des personnages croit que l'autre croit, il y a une épaisseur des possibles. Tous les registres, tous les aperçus et toutes les relativités sont permis... Et le roman idéal, le roman rêvé, le roman absolu, c'est celui qui tiendrait à tenter de dire tout ce qui se passe... Le roman n'a pas de limites précises, ni techniques ni morales, ni scénique, ni de langue donc (...) (pp. 167-168)

La relation de Boudjedra au Nouveau Roman apparaît alors sous un éclairage nouveau. Certes, il a sacrifié à cette « mode » littéraire française, mais à y regarder de près, il ne s'est approché du Nouveau Roman que pour en subvertir les procédés, l'utiliser comme un accessoire. Un roman comme *Topographie...*¹, véritable « encyclopédie des écrivains de *Tel Quel* », selon la formule de Lila Ibrahim-Ouali, ira jusqu'à pervertir par une charge constante et volontaire les procédés et théories des Nouveaux romanciers. « Sa tactique le pousse à imiter pour faire contre plus sûrement. L'emprunt devient une démonstration par l'absurde de la vanité des formes les plus novatrices. »²

¹ Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, « Folio », 1975.

² Lila Ibrahim-Ouali, *Écriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Doctorat, 1996, Clermont-Ferrand 2, p. 255.

Contre des procédés dont l'application aveugle risquaient de n'en faire qu'un piètre imitateur, Boudjedra choisit d'inscrire sa démarche dans une logique architextuelle, négation pure et simple des formes élaborées du Nouveau Roman, qu'il considère non-closes sur elles-mêmes et sous-tendues par un principe dynamique de *variabilité structurante*, le caractère polymorphe du genre romanesque autorisant le passage du simple mimotexte à l'architexte, défini par Genette comme « la relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit »¹.

Mais cela, les critiques de Boudjedra qui lui ont reproché d'avoir copié jusqu'à l'outrance les tics et manies des Nouveaux Romanciers français semblent, manifestement, ne pas l'avoir relevé. L'architexte boudjedrien, tout en ridiculisant le Nouveau Roman, va tenter donc de se constituer comme une *structure différentielle* capable d'englober « à la fois des écarts entre les différents modèles..., leur somme et leurs interprétations en tant que corrélats de leur identification. »². En cela, Boudjedra avait déjà un maître, le solitaire Claude Simon.

Il n'échappe à personne que le mouvement du Nouveau Roman n'a jamais été un bloc monolithique. La diversité des personnalités en son sein a d'ailleurs fait sa relative durée dans le temps et a permis certaines « hérésies » salutaires du genre de celle opérée par Claude Simon en 1981 avec la publication des *Géorgiques*³. Fait très important : à la parution de ce roman, le Nouveau Roman n'était déjà plus qu'une forme banalisée, dépourvu de l'aura de scandale qui avait entouré le mouvement lors de sa naissance ; mieux, il connaissait une

¹ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, pp. 87-89.

² Wladimir Kryszynski, *Carrefours de signes : essais sur le roman moderne*, Paris, Mouton, 1981, p. 75.

³ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981.

évolution certaine, un changement en germe depuis le Colloque de Cerisy en 1971 où, comme le rappelle Nathalie Piégay-Gros¹, l'on pouvait déceler le passage du Nouveau Roman de la fin des années 50, genre relevant surtout du réalisme phénoménologique, au nouveau Nouveau Roman qui tentera de développer une nouvelle combinatoire où le signifiant joue un rôle prépondérant. Parmi les romans emblématiques de la nouvelle tendance, on peut citer *Mobile* (Michel Butor), *La Maison de rendez-vous* (Alain Robbe-Grillet) et *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon dont s'inspirera Boudjedra pour la construction de son roman, au titre presque homonyme, *La Prise de Gibraltar* en 1986. La publication des *Géorgiques* sera l'aboutissement d'une correction de certaines thèses trop rigides parce que, ouvertement enfin, Claude Simon opérerait un retour certain au personnage et à l'histoire. Avec ce roman, en effet,

*Tout se passe(...) comme si Claude Simon lui-même se détachait de certaines positions trop extrêmes : ainsi affirme-t-il en 1982 que, contrairement à certaines assertions un peu trop radicalement formulées, le roman ne cesse pas pour autant d'être le récit d'une ou plusieurs aventures, mais il apparaît maintenant qu'il est aussi en même temps, l'aventure d'un récit.*²

Ainsi donc, fort de ce blanc-seing, Boudjedra approchera le Nouveau Roman sans se sentir obligé d'étaler une fidélité aveugle à ses principes théoriques. Nous choisissons d'illustrer les étapes de cette réappropriation à travers une analyse comparée de *La Bataille de Pharsale* et de *La Prise de Gibraltar*.

¹ Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon, Les Géorgiques*, Paris, P.U.F., 1996, p. 30-31.

² Claude Simon, *Révolution*, 22 janvier 1982, p. 28. Cité par Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 32.

« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau ». Ainsi débute *La prise de Gibraltar*, plaçant du coup le roman en particulière perspective. En effet, on retrouve dans cet incipit, comme un clin d'œil à Claude Simon dont le roman démarre ainsi : « Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau ». Tout le roman de Boudjedra, on peut l'affirmer sans grand risque de se tromper, est contenu dans cette exposition. Dans le modèle comme dans le mimotexte, on retrouve le même thème de la bataille, moteur du récit et des éléments similaires, à peine transformés dans l'art de la description. Il suffit de comparer les débuts des deux romans pour s'en apercevoir :

La Bataille de Pharsale :
 « Jaune et puis noir temps
 d'un battement de paupières et
puis jaune de nouveau : ailes
 déployées forme d'arbalète
 rapide entre le soleil et l'œil
ténèbres un instant sur le
visage... puis lumière ou
 plutôt remémoration
 (avertissement ?) rappel des
 ténèbres jaillissant de bas en
 haut à une foudroyante
 rapidité (...) flèche fustigeant
 fouettant déjà disparue
 l'empennage vibrant les traits
 mortels s'entrecroisant
 dessinant une voûte chuintante
 comme dans ce tableau vu

où ? combat naval entre
 Vénitiens et Génois sur une
mer bleu-noir... » (p. 9)

La Prise de Gibraltar :
 « Jaune puis jaunâtre puis
jaune à nouveau. La grue
 s'élançant dans l'air, ou plutôt
 son bras ne cessant pas d'aller
 et venir, de parcourir la même
 distance, telle une flèche
 s'enfonçant dans la matière
bleue qui compose
 généralement ce qu'on appelle
 – communément – un ciel ;
 (...) Jaune donc. Puis
 jaunâtre. Puis jaune, à

nouveau ! A chaque passage
devant le soleil et à chaque
passage dans la zone d'ombre.
 (...) Jaune donc à la manière
 des chevaux amassés devant le
détroit de

Gibraltar... Incapable de dire
 exactement d'où elle
 provenait, cette vieille
 miniature persane. Ou
 arabe ? » (p. 11-16)

La comparaison révèle parfaitement l'effet de contamination fondatrice de l'incipit simonien sur *La Prise de Gibraltar*, à travers notamment un vocabulaire qui souligne l'analogie, tout au long du roman sur les lieux de combat, l'espace modèle où s'enracine l'idée d'affrontement, le ciel et l'océan, la nature (tout aussi déraisonnable que l'Histoire) et l'Histoire (tout aussi violente que la nature).

La catachrèse fait apparaître de part et d'autre la nature comme un champ de bataille remotivé par l'affrontement jusqu'à épuisement des éléments « flèche » et « grue », l'histoire des éléments dans la nature entretenant un rapport évident avec l'histoire de la bataille sur mer entre « Vénitiens et Génois » d'une part, et entre Tarik ibn Ziad et Roderic le roi des Wisigoths de l'autre. Et ce « tableau vu où ? », manière toute simonienne d'éviter la relation à tout référent pour s'en tenir à ce que Ricardou a appelé la « bataille de la phrase »¹, la bataille littérale et scripturale, abstraite en somme, Boudjedra l'intertextualise à son tour dans *La Prise de Gibraltar*, par l'allusion à la miniature de Al Wasiti (1210-1278) utilisée pour la mise en abyme du récit. Au passage, signalons qu'on retrouve la même utilisation des tableaux de Pannini dans *La Modification* (1957) et plus tard de multiples détails picturaux dans *Description de San Marco* (1963), *Mobile* (1962) et *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965) de Michel Butor. *La Prise de Gibraltar* se présente ainsi comme la représentation d'une

¹ Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Le Seuil, 1971.

représentation et la narration va tenter de figurer, non seulement le tableau, mais aussi les *personnages* qui le contemplant.

Même les clôtures des deux romans relèvent de la répétition par dissémination et élargissement d'une idée de Claude Simon : chez le romancier français, on voit le personnage dénommé O. clôturer le récit par l'inscription au coin supérieur gauche d'une feuille de la phrase suivante : « jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune à nouveau » (p. 271), exactement la phrase liminaire du roman, comme pour dire l'impossibilité de mettre fin à l'éternel ressassement de l'Histoire, d'en trouver une fin qui satisfasse notre appétit de logique.

Même si Boudjedra ne reprend pas *in extenso* le procédé, il est évident que c'est la même idée d'impossibilité de clôture ou de sortie logique de l'Histoire qui apparaît dans le geste final du narrateur de *La Prise de Gibraltar* prenant une ordonnance à en-tête vierge du dispensaire et écrivant dessus cette phrase ambivalente : « *mais où donc est l'issue ?* » (p. 311).

On pourrait multiplier les exemples de similitudes entre les deux œuvres, comme l'utilisation de la fable latine, Plutarque (*César*) chez Simon, Salluste (*Bellum Jugurthinum*) chez Boudjedra, l'utilisation des formules mathématiques, équations, idéogrammes et autres hypothèses abstraites, l'usage de données arithmétiques et géographiques dans la description comme on peut le relever dans les deux extraits suivants :

La Bataille de Pharsale: « Pompée venu de Larissa avec 110 cohortes (117 d'après César) et 7000 cavaliers avait établi son camp à l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet César venu par l'O. avec 87 cohortes et 1000

cavaliers s'était campé à 5,5 km à l'O. et au N. de la pointe du mont Krindir la ligne de bataille s'étendit du N. au S. sur une longueur de » (p. 27)

La Prise de Gibraltar : « Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçaïr, en compagnie de quelque 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar). Ils y installèrent leurs campements et construisirent des fortifications. Roderic le roi des Wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. » (pp. 21-22)

Ces données arithmético-géographiques introduisent dans le tissu narratif une impression de « vérifiable », procédé bien proche de ce « réalisme objectif » caractéristique principale des romans traditionnels réalistes à la Balzac, qui facilite l'adhésion du lecteur à la fiction.

La fonction rhétorique d'un tel procédé est assez ambiguë, car en même temps qu'on prétend chasser le réel, le vérifiable permet de le maintenir à un niveau de présence minimum (réalité verbale) qui peut troubler la lecture d'œuvres souvent situées aux antipodes de la réalité immédiate. D'où l'utilisation de textes déjà écrits. On joue sur les réflexes du lecteur toujours porté à confondre l'ordre des réalités et à se raccrocher à du concret.

On sait tout l'usage poétique que les Nouveaux Romanciers ont fait de ce procédé. « Ces romanciers ne recréent pas des situations pour compenser

l'absence de *situation*, mais recréent des situations », ainsi que le rappelle Françoise Van Rossum-Guyon, à juste titre, « pour mettre à nu leur pouvoir d'invention et d'intervention. Une telle littérature apparaît de plus en plus clairement tendue vers une exploration de l'imaginaire et de ses pouvoirs par l'exercice de l'écriture. »¹

L'écriture de l'Histoire chez Simon et Boudjedra emprunte aussi énormément à l'imaginaire des archives et à l'usage de l'histoire familiale. Et c'est sur ces points justement, particulièrement sur le point relatif au rapport histoire familiale/Histoire que l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra s'éloigne radicalement de celle des Nouveaux Romanciers.

Rappelons les termes de cette divergence sur laquelle nous reviendrons de manière plus détaillée, quant à ce qui concerne l'usage des archives historiques, dans la troisième partie de notre travail, à travers l'étude de l'écriture de l'Histoire dans *La Prise de Gibraltar* et *Les 1001 Années de la nostalgie*².

Chez les Nouveaux Romanciers, les documents historiques, loin d'apparaître comme preuves autorisant le discours sur le passé, sont ni plus ni moins de véritables matériaux bruts. Ils sont utilisés la plupart du temps, dans l'œuvre des tenants du mouvement, sans résorption ni remarquables modifications, avec leurs incertitudes, lacunes et autres insuffisances constitutives.

Une telle modalité d'insertion des archives dans le roman, (...) traduit surtout la volonté de laisser émerger le document dans la narration sans

¹ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, p. 65.

² Rachid Boudjedra, *Les 1001 Années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979.

le mettre au service de l'édification d'un monument : il ne s'agit jamais de reconstituer, grâce aux archives, un tout cohérent qui témoigne d'un sens plein, indifférent aux lacunes et à la discontinuité ; à cet égard, le traitement qui est fait par Claude Simon des archives n'est pas étranger à celui de la « Nouvelle Histoire » dans la mesure où il dénie toute mise en évidence d'un sens et où l'archive, discontinuë, ne saurait renvoyer à une continuité de la mémoire. Le traitement qui est fait des archives témoigne également du refus de les mettre au service d'un roman historique classique.¹

Sur ce dernier point, il est clair que Boudjedra et Claude Simon se rejoignent dans leur volonté manifeste de recadrage de l'écriture du roman historique. Mais, si chez Simon la subjectivité du narrateur face à l'Histoire implique le rejet du sens de celle-ci et de toute « continuité de la mémoire », chez Boudjedra c'est l'inverse, *stricto sensu*. La subjectivité n'a pas les mêmes fonctions dans leurs œuvres : elle implique chez le romancier français la nécessité pour le narrateur de s'effacer devant la matérialité brute des faits historiques, tandis que chez le romancier maghrébin elle est accessoirement un instrument d'élucidation, de déchiffrement de « l'enchevêtrement inextricable des données historiques. » (*Gib.*, 310)

Affrontement de subjectivités, en somme, la subjectivité moderne occidentale *neutre* et bourgeoise² s'opposant à la subjectivité maghrébine *dialectique* et prolétarienne. Dans le cas de Boudjedra, marxiste et romancier aux prises avec la difficile modernité de son pays et de son continent, ces distinctions

¹ Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, pp. 90-91.

² Lire à ce sujet Jacques Ellul, *Métamorphose du bourgeois*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, notamment le chapitre intitulé « Être bourgeois (suite). L'assimilation », pp. 109-164 où il montre bien comment la pensée bourgeoise et les avant-gardes se rejoignent sur des points comme le primat du « faire » et l'insignification de l'œuvre d'art.

prennent un sens particulier. Il ne s'agit pas tant ici d'opposer subjectivité occidentale et subjectivité africaine que de prendre acte des leçons que tirent les uns et les autres des contradictions historiques : au sortir des guerres mondiales et de la guerre d'Algérie, l'Histoire a pris un sens nouveau pour les intellectuels occidentaux et maghrébins.

Face aux tentatives d'écriture officielle de celle-ci, ils se retrouvent contraints de prendre position. Le cadavre de l'*homme* est resté sur les champs de bataille et dans les camps de concentration, il s'agit pour l'*individu* de dire la radicalité du mal sans tomber dans le ressassement officiel.¹

Les uns choisiront de dire sans dire, exercice ambigu, difficile dont les raisons ont pour nom ineffable, indicible, impossibilité de dire, impuissance du langage... avec pour corollaire en littérature la mise à mort du roman. Les autres choisiront simplement, *a contrario*, de miser sur la capacité du langage à trouver les failles, questionner les silences de l'histoire officielle.

Entreprise non moins difficile, car fondamentalement basée sur une contradiction : la logique du roman est de l'ordre du sensible, alors que la logique historique se veut *véridique*, objective. Comment, dans ces conditions, concilier roman et histoire ? En faisant confiance absolue à l'écriture pour trouver de façon *non véridique* un sens (n'importe lequel) à l'Histoire, semble dire Boudjedra en investissant les zones d'ombre du discours officiel. Pour Claude Simon « toute volonté de faire de l'écriture le lieu et le moyen de la mise en ordre du réel et de

¹ « En tant qu'Algérien », rappelle Boudjedra, « je me suis trouvé très jeune confronté à la résistance anticolonialiste. En 1954, j'avais treize ans. A seize ans je me suis engagé dans le F.L.N. ; puis deux ans plus tard dans l'A.L.N. J'ai vu la guerre de très près et cela m'a fait comprendre l'importance vitale de l'histoire. » Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p. 35.

sa rationalisation, comme si le langage possédait une logique qui pouvait s'imposer à l'Histoire, est vouée à l'échec » (Piégay-Gros, 100).

Les dernières pages de *La Prise de Gibraltar* expliquent davantage la finalité boudjedrienne de trouver un sens à l'enchevêtrement des histoires, la grande et la petite.

Cela faisait trente ans que j'avais subi cette agression traumatique à l'école coranique. J'avais alors l'impression que l'histoire s'infiltrait à travers tous les plis et les replis de mon corps d'enfant.. C'était l'enfance enrobée dans une énorme graisse et enracinée profondément dans les atrocités de la guerre. J'en ai gardé une nostalgie mêlée d'une certaine stupeur et, aussi, d'une certaine sensualité due – peut-être – à cette peur atroce dans laquelle je vivais alors que la guerre prenait des proportions désastreuses. Comme un goût permanent de larmes refoulées constamment. Ma mère me disant : ne te fâche pas c'est ton maître de Coran après tout ! tu ne peux lui en vouloir... Mon père prenant une voix de stentor pour lire l'exhortation de Tarik ibn Ziad, adressée aux armées, avant la prise de Gibraltar (...) un jour où il me surprit en train de regarder des miniatures avec des chevaux furieux... Maman disant devant mes questions, mon dégoût et ma révolte : ne t'inquiète pas, tu comprendras tout cela quand tu seras grand... Si ton grand-père vivait encore il t'aurait tout expliqué, lui qui était si communiste !¹ (Nous soulignons !)

L'histoire individuelle et familiale, en prise directe avec deux événements ayant eu lieu dans l'histoire du pays du narrateur, mise en perspective singulière

¹ *La Prise de Gibraltar*, p. 310-311.

(20 août 711, prise de Gibraltar par les armées arabo-berbères et 20 Août 1955, massacre d'Algériens à Constantine par l'armée française) n'a de sens que soumis à une lecture dialectique. S'il y a échec (« mais où donc est l'issue »), c'est moins tant la faute à l'aspect fragmenté des données qu'à une incapacité du narrateur à réussir la saisie dialectique des données, à trouver les conjonctions logiques entre les situations prises séparément puis ensemble.

L'allusion aux lumières manquantes du grand-père communiste n'est pas sans éclairer la raison de cet échec d'interprétation de l'histoire. Ce personnage manquant est même à mettre en comparaison avec O., le personnage simonien de *La Bataille de Pharsale* que l'on retrouve sous le même nom dans *Les Géorgiques*, où il apparaît sous les traits d'un militant idéaliste que n'aident, dans la compréhension de la révolution à laquelle il a adhéré, ni sa croyance en l'idéologie marxiste, ni son éducation, ses lectures. Pour le Nouveau Roman il semble donc que l'idéologie n'est d'aucun recours pour le sujet dans sa tentative d'herméneutique de l'Histoire, tout simplement parce qu'il n'y aurait rien à comprendre à celle-ci.

C'est ce nihilisme historique que semble récuser le romancier algérien en réaffirmant le droit du romancier à pratiquer l'histoire de façon critique et subversive. La subversion boudjedrienne consiste à « montrer, non pas en tant qu'historien, mais sur le plan sensible et littéraire, comment l'histoire aussi garde ses silences, ses falsifications »¹ de façon à en éclairer des pans entiers restés dans l'ombre.

Le poids du réel algérien et ses effets sur l'individu expliquent l'impossibilité du nihilisme historique. Dans une société en proie aux soubresauts

¹ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, p. 35.

de l'histoire, est-il meilleur moyen pour l'individu qu'une interrogation critique sur le sens des crises et conflits récurrents et sa place à l'intérieur de ceux-ci ? Une certaine compréhension de l'histoire, même subjective, nourrit en fait sa démarche d'individu et lui permet, on peut le croire, d'avancer moins inquiet, dans sa quête de modernité.

La position de Boudjedra n'est pas à confondre avec une pratique militante de la littérature. Si le réel familial, voire le réel tout court, est une donnée constante dans son œuvre, il va de soi qu'un c'est un réel tout aussi soumis à une lecture subjective, un réel réinterprété pour des besoins de vraisemblable.

Cette position ambiguë est assez riche esthétiquement pour dire à quel niveau le rattachement permanent au *hors-texte* ne signifie un assujettissement de l'art au réel brut et aveugle, encore moins à une cause officielle. Tout le rejet des préceptes dogmatiques du Nouveau Roman est contenue dans cette position nuancée.

Si Boudjedra adhère au soupçon jeté par les Nouveaux Romanciers sur le personnage romanesque et à l'importance inédite accordée au monde des objets et aux logiques autonomes du texte littéraire, il est loin d'adhérer au rejet pur et simple de l'exploration des mouvements de la conscience de l'individu et de toute causalité psycho-sociale comme l'illustrent *Topographie idéale... pour une agression caractérisée*, récit très robbe-grilletien, et surtout *La Répudiation*.

Les interdits du Nouveau Roman fonctionnent peut-être dans une société occidentale où l'écrivain croit qu'il n'a plus rien à subvertir (position que nous qualifions de *bourgeoise*) mais sont complètement inopérants dans un contexte

aussi mouvant que celui du Maghreb où le réel secrète constamment des mythes qu'il appartient à l'écrivain de déchiffrer.

En cela on peut dire que Boudjedra a emprunté à Claude Simon le sens des nuances face aux assertions dogmatiques. Il emprunte certainement une technique d'écriture aux Nouveaux Romanciers, mais aucun de ses romans n'est une preuve qu'il souscrit à leur nihilisme.

CHAPITRE II : – FONCTIONS MYTHIQUES DE L'INTERTEXTUALITE

Il y a un aspect de la pratique intertextuelle de Rachid Boudjedra dont nous voudrions faire l'inventaire dans ce chapitre final de la première partie, l'utilisation parodique à des fins de constitution d'un mythe personnel de fragments intertextuels. A partir de ces fragments, Boudjedra se construit un réel improbable, propre à son univers romanesque. La parodie est constitutive de l'organisation d'une réalité hors norme, autoréférentielle dont on peut présumer que la fonction de mythification relève une fois de plus d'une entreprise de subversion littéraire.

La première sous-section, « Parodie et interprétation du réel » sera consacrée à l'étude de cette forme particulière d'écriture mythique du réel. Nous concluons la première partie de ce travail par une deuxième sous-section intitulée « Mythe personnel et inassouvissement du désir narratif » qui tente de cerner l'aporie et les limites d'une écriture narcissique. La question que nous nous posons est identique à celle que pose Pierre Zima : « un individu solitaire peut-il, en construisant un mythe personnel, en postulant une disjonction sémantique absolue, créer une valeur sociale ? »¹ Puisque la réécriture du réel passe aussi chez Boudjedra par une écriture de soi, la question est de savoir si Narcisse dans son univers est toujours de plain-pied avec son environnement réel, si le mythe personnel a valeur d'échange et d'usage dans une société où l'isolement narcissique et la mise en valeur de l'individualité contre les forces

¹ Pierre V. Zima, *L'Ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, Verlag Peter Lang GmbH, Francfort-sur-le-Main, 1988, p. 327.

globalisantes non-rationnelles apparaît le plus souvent comme une position asociale. En d'autres termes, nous tentons ici l'articulation de deux problématiques distinctes, celle du *mode de production d'un réel du roman*, et celle du *mode de production culturelle* de l'œuvre littéraire « conçue dans ses rapports avec l'ensemble du système socio-politique où elle surgit. Il s'agit de mettre en relief, avant tout, la position du créateur de culture par rapport au secteur dominant (du point de vue politique et économique) et au *projet* que ce dernier propose à la collectivité. »¹

A.- Parodie et interprétation du réel

La notion d'illusion perceptive ou *référentielle*² - pour reprendre une catégorie structuraliste - au cœur du débat sur la perspective narrative dans les romans modernes a certainement l'avantage d'avoir définitivement ramené l'attention de la lecture critique sur le texte comme unité principale de signification. Ce qui n'est pas apport négligeable, puisqu'elle conduit l'analyste hors de l'impasse du non-sens où il pourrait se retrouver engagé lorsqu'il cherche, coûte que coûte, à raccrocher son interprétation à un réel sociologiquement connoté. Il y a donc une leçon à tirer de cette situation nouvelle de *signifiance* « produite et régie par les propriétés du texte » (Riffaterre, 1982, 94), surtout en situation intertextuelle où le réel référencé est parodié, digéré et rendu à travers la double conscience réfléchie de l'auteur et la conscience réfléchissante du narrateur.

¹ Jean-Paul Borel, « Caractéristiques du *mode de production culturelle* en Argentine et en Uruguay », in : *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain*, Actes du colloque de Lausanne, Les Cahiers du Cedaf, Asdoc-Studies, 1-2-3, mars 1987, p. 21.

² Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in : Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre, Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.

Comment lire, en effet, ce réel surdéterminé par une instance narrative double, donc ambiguë ? Question de confiance, puisque l'un des deux porteurs de la perspective narrative joue à se retrancher derrière l'autre porteur, de façon à renforcer « l'intensité de l'illusion », selon le vœu d'un Henry James¹ et induire notre unicité de vision d'une construction parfaitement cohérente.

L'ambiguïté, en effet, n'exclut pas la cohérence du projet, et c'est peut-être là une aubaine pour l'analyste, puisqu'il peut trouver dans cette cohérence un code pertinent de lecture, en considérant simplement le(s) personnage(s) porteurs de la vision comme intermédiaire(s) et médiateur(s) de l'auteur. Nous optons pour cette voie, conventionnelle certainement mais porteuse de finalité, qui nous dispense d'une lecture absolument manichéenne qui tenterait de faire le *distinguo* entre les différents porteurs de vision au sein de l'œuvre littéraire.

Cette mise au point méthodologique faite, revenons à notre problématique de départ, à savoir la lecture du réel qui naît de fragments d'intertextes parodiés et réutilisés à des fins de constitution d'un univers mythique personnel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. Il est vrai, ainsi que le fait remarquer Charles Bonn, que la parodie boudjedrienne est « un mode de signification particulièrement efficace du réel par l'écriture ou le récit. » (Bonn, 1985, 261)

Nous prendrons un exemple pour illustrer le procédé, l'intégration de l'espace « ville » comme élément épique et parodique du réel dans l'étoffe de la narration boudjedrienne. Deux raisons au moins justifieraient ce choix. D'abord, la ville, comme espace physique où se joue le drame des jeunes héros boudjedriens, établit une correspondance structurelle avec leur espace mental,

¹ Henry James, *The Art of the novel*, critical prefaces with an introduction by Richard P. Blackmur, New-York, 1950.

configuration assez « normale » qui fait du réel citadin un certain reflet d'un univers intérieur chaotique, « ...le *percevoir* transform(ant) le *perçu* au gré des scénarios internes que développe le sujet optique de l'instance descriptive. »¹

Or, en admettant le principe que l'espace du drame intérieur est lui-même originellement le fruit d'une composition fabulée à l'extrême, on comprend l'intérêt que peut revêtir l'étude du réel urbain dans son aspect doublement transfiguré. Ensuite, le choix du procédé épique met à notre disposition une méthode assez dynamique permettant de suivre de près les courbes du texte, notamment à l'exacte charnière où le réel parodié livrerait ses propres repères de réel transfiguré.

Le principe de parodie, on le sait, aboutit la plupart du temps à la déconstruction du fragment ou de l'unité pris comme modèles. Mais il est aussi des cas où le procédé, changeant de statut, renonce, ainsi que le rappelle Annick Bouillaguet, « à l'effet de fulgurance nécessairement fugitive que produit la brève insertion pour se doter des caractéristiques d'une œuvre à part entière »², comme c'est le cas chez Boudjedra parodiant Kateb Yacine.

En effet, pour synthétiser Charles Bonn, si un roman comme *La Répudiation*, avec son univers chaotique fait référence peu ou prou au « cercle des représailles » familial, le texte manifeste mieux encore sa dette intertextuelle à l'égard de Kateb Yacine par son choix de l'espace « ville » dont la description privilégiée n'est pas sans liens avec celle qui a cours dans *Nedjma*. Il y a certes des transformations vers le burlesque des détails empruntés à Kateb, mais les recouplements dégagent une certaine permanence.

¹ Marc Gontard, « La pulsion descriptive. Paysages de villes dans *Nedjma* », *Europe*, n° 828, avril 1998, p. 84.

² Annick Bouillaguet, *L'Écriture Imitative. Pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 95.

Ainsi, dans cette sorte de « voyage au bout de la nuit » que constitue la découverte de la ville dans *La Répudiation*, Rachid, le narrateur, s'est trouvé un guide en Zahir son frère, son « double », de la même manière que Si Mokhtar était le double initiateur d'un autre Rachid dans *Nedjma*. Rachid Boudjedra va plus loin encore dans la parodie, projetant à rebours les héros katébiens dans la ville de *La Répudiation* où nous les retrouvons métamorphosés en fumeurs « transpercés de part en part par l'extase » (allusion aux fumeries sur le Rhummel dans *Nedjma*) et se souvenant « d'être morts jadis, épuisés par la recherche de quelque amante sauvage », Nedjma en l'occurrence, laquelle n'est plus chez Boudjedra qu'un souvenir éthéré, « une odeur d'amante enchaînée à son luth et à son mari », incapable d'apparaître, de réaliser pleinement sa parousie mythique sans « qu'on fit couler du sang en son honneur » (*Rép.*, 83) dans un rituel violent qui conduit ses amants organiques vers Thanatos plutôt qu'Éros.

Les transformations sont réductrices à souhait. Par ce biais, Boudjedra peut ainsi laisser la bride à son humour. La transformation des lieux de récit s'obtient principalement par un jeu de substitutions.

On reconnaîtra, ainsi, dans ce café minable pour homosexuels de *La Répudiation*, où « un gros nègre, la tête enveloppée dans une serviette de toilette écarlate (l'aurait-il emprunté à Si Mokhtar ?), fume le narguilé » (*Rép.*, 82), la légendaire caverne du Nadhor où régnait le terrible nègre justicier de Kateb, qui « n'est pas pris au sérieux » sous la plume de Boudjedra. Charles Bonn fait remarquer, en lecteur averti du roman algérien, que, dans le cas de la transformation parodique des lieux, « Nedjma n'est pas le seul texte parodié..., puisque dans ce même café on voit apparaître le double du *type* de la *metabkha* qui ouvre *Qui se souvient de la mer* de Dib. Seulement, poursuit Bonn, si ce type

faisait baisser les yeux de honte aux consommateurs attablés chez Dib, il n'a ici d'air mystérieux que parce qu'il « ne sent pas des pieds (...) La parodie, ici, fait sombrer la situation lourdement signifiante (chez Dib) dans le *non-sens*. Celui de Lewis Carrol, ou de tel texte surréaliste. » (Bonn, 1985, 262)

Heureusement le « non-sens » a valeur de « plurivocalisme », cette instance de multiplication des sens. L'intertexte « ville », réapproprié par Boudjedra acquiert statut de ville réinventée. Dans plusieurs interviews, Boudjedra a souvent fait allusion à l'absence de la ville dans le roman maghrébin comme espace essentiel d'un art romanesque moderne. Ce qu'il tente dans ses romans, c'est justement cela : redessiner l'espace-ville, longtemps ignoré par le roman ethnographique, de façon que la texture intertextuelle de cet espace entre dans un *fonctionnement mythique* renouvelé. La ville chez Boudjedra est en perpétuel mouvement. Celle de *La Répudiation* est tentaculaire et violente, comme l'autre ville décrite par Dib dans *Qui se souvient de la mer* et comme la Bône de Nedjma qui « donne aux passant des visages d'un siècle à venir, les coupe et les découpe en figures géométriques, colle sur leurs visages des impressions de kaléidoscope. » (*Nedjma*, 90)

Boudjedra réinvente ainsi la ville par

le biais d'une écriture dont les résonances intertextuelles en font une dimension propre au roman algérien de langue française. Elle devient de ce fait un élément d'une écriture dont La Répudiation participe. En désignant la ville à travers ses référents textuels, La Répudiation l'intègre dans la reconstruction mythique de l'espace culturel maghrébin. (Bonn, 1985, 262)

Un nouveau récit mythique naît de l'emboîtement des fragments intertextuels les uns dans les autres. De nouveaux héros surgissent dans le nouvel espace culturel, qui cherchent leurs marques ailleurs que dans le retour à l'histoire au passé, mais dans l'histoire au sens moderne du terme.

La nouvelle ville est l'espace où évoluent désormais ces héros de chair humaine, de sang et de douleur pour qui « les grands pactes vont perdre de leur importance au profit d'une histoire douloureuse vécue », comme le déclarait Boudjedra à Hafid Gafaïti dans un entretien (Gafaïti, 1987, 38). La ville n'est plus qu'un espace antithétique où les héros vivent leurs conflits intérieurs.

Le récit construit donc en partie sur et dans la citation qui lui confère sa valeur fondatrice, et grâce à laquelle l'anecdote particulière prend une dimension exemplaire, rejoignant ainsi certaines fonctions perdues du mythe. Si le mythe célèbre les origines, le roman compense la perte des origines par la création d'une Histoire : son Histoire de roman algérien de langue française. Et ce qui ainsi se désigne comme Histoire littéraire va permettre au texte romanesque d'enjamber la rupture première, culturelle, historique, scripturale, dont il procède, pour aller à la rencontre des origines perdues. (Bonn : 1985, 262-263)

La ville nouvelle a donc des racines littéraires endogènes aux lettres maghrébines, et Boudjedra en poursuit la construction à sa manière en la démultipliant, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple suivant d'une traversée urbaine.

L'articulation narrative en question, extraite de *La Répudiation*, relate la descente aux enfers du narrateur, c'est-à-dire la traversée de la ville d'Alger vers

le four où l'enfant doit porter les têtes et les pattes des moutons égorgés à l'occasion de la fête musulmane de l'Aïd-el-Kebir, pour les faire griller. Dans la perception de l'enfant, la ville est à facettes multiples, composée de trois villes miniatures que sont les quartiers arabe, juif, et européen.

A vrai dire, chez Boudjedra la description de l'espace urbain ne fonctionne pas sur le modèle traditionnel, elle est buissonnière et plutôt déterminée par les états d'âme du narrateur que par la force des détails physiques. Ce côté flâneur de l'approche, il suffit d'étudier de près la durée narrative de chacune des facettes dudit espace pour s'en rendre compte. La vitesse du récit se mesure au rapport de la distance entre la maison (point de départ) et le four (point de chute) et le nombre de pages consacrées à la description de chaque isotopie sous-espace. L'absence d'isochronie intrinsèque à ce type de rapport prouve au moins une chose, à savoir que les impressions liées à chacun de ces sous-espaces sont différemment interprétées dans la conscience du jeune narrateur.

La première ville que traverse le narrateur, la ville arabe, est de ce point de vue représentative à double titre de la technique descriptive boudjedrienne et de la variabilité des impressions du narrateur. « Traverser la ville arabe n'est pas un jeu d'enfant. S'arrêter. Cafouiller... sur place. » (Rép., 205) Deux pages sont consacrées à une description impressionniste de la ville de tous les dangers, tant physiques que psychiques. En effet, la traversée de la ville arabe se fait dans une ambiance de terreur constante. On le voit bien dans la récurrence d'un lexique particulièrement significatif : « J'ai peur », « Suspicion. Trouille », « Trouilles », « Se méfier des voitures », « Se garer des trolleybus ». La peur reste liée à la permanence d'une « mémoire utérine » particulièrement dégradante et dégradée, ce qui explique que l'imaginaire de l'enfant met en place un dispositif isotopique foncièrement névrotique pour son projet de « vengeance » tout le long du trajet

vers le four. La ville arabe est la ville des origines du narrateur, tout son « capital névrotique » s'est ici constitué autour de ce que Boudjedra, rappelons le, a nommé le « saccage de l'enfance », saccage tournant essentiellement autour de l'image du sexe, et rappelé par l'enfant, une fois de plus ici, dans sa forme pédophile, à travers la brève allusion aux « fumeurs qui n'auront jamais plus accès à nos fesses ! » (204). « Dès lors, la production du texte descriptif est d'ordre pulsionnel et l'opération d'*identification-caractérisation* qui (...) articule la proposition d'action à sa *deixis* spatio-temporelle, pose la ville comme sujet anthropomorphe sexué. »¹

La ville arabe apparaît en effet sexuée femelle, comme on peut le lire à travers la nomenclature du sujet descripteur : « rigoles et cône de déjection » (204), « Côtes à monter », « caniveau », « bouches d'égout » (205) constituent autant d'indices lexicaux pour suggérer le processus d'anthropomorphisation. Elle est remplie de déjections, poisseuse et dévorante (« happés par les bouches d'égout », 205) à la manière du sexe féminin dont le projet d'éradication scande le désir de l'enfant plié sous le poids des abats animaux. « Le panier pèse à mon bras. Les femmes ! il faut se venger. Pas tout de suite, mais dès que l'odeur de sang aura disparu de partout (maisons, rues, rigoles et cône de déjection). » (204)

Logiquement, le contentieux entre les femmes et le narrateur s'étend aussi aux oncles, mais, retournement intéressant à relever, ce n'est pas sur ces derniers que l'enfant projette son crime. Il s'agit pour lui d'atteindre les hommes à travers leurs maîtresses françaises, (« tuer leurs maîtresses est largement suffisant » (205)) et même symboliquement à travers une seule, prise comme représentante du groupe, bouc émissaire, victime expiatoire : « Se venger sur l'une d'entre elles. La lacérer. Lui jeter du vitriol sur la motte ! » (204) Mais à aucun moment,

¹ Marc Gontard, op. cit., p. 86.

cette violence n'atteint l'image de la mère, conservée pure dans cette rêverie sordide : « Ma prépare des mets savoureux pour la fête de l'Aïd. » (205)

Pour compléter la géographie physique de la ville-sexe, le regard a recours également à deux éléments physiologiques, à savoir le sang et l'eau dont la présence au sein du paysage constitue un indice supplémentaire de signifiante. « Liquide : sang dégénéré, mêlé à l'eau, pourri par l'air, perdant de sa vigueur et de sa couleur. » (205). L'élément liquide complète la signifiante par son ambivalence. Le sang et l'eau ont valeur d'éléments dynamiques dans la construction du réel rêvé. Si la ville est tout de sang, menstruel et sacrificiel, il faut néanmoins remarquer que, par le *cône de déjection*, ce liquide perverti et délétère s'écoule hors de la ville : « Le cône (...) il faudrait aller vérifier de plus près (...) C'est du côté de la mer, il faudrait y aller et perdre ses rancunes. » (204)

Ce sang qui coule vers la mer est promesse en creux du réajustement de l'image de la ville, de son sauvetage, d'une régénération de l'espace vital psychologique de l'enfant. Difficile d'échapper à la signification de l'élément *mer* comme élément utérin, signification qui place du coup la purification de la ville vénale par sacrifice des femmes sous l'instance d'une régénération par retour aux origines, à la source mer/mère, océane et maternelle.

A l'opposé de la ville arabe, la troisième et dernière ville avant le four, la ville européenne a par excellence toutes les caractéristiques d'une ville masculine, en quelque sorte *phallique* par son paysage érectile où pointent les symboles de son urbanité avancée et ordonnée : « Escaliers (...) Immeubles étonnants (...) Églises futuristes » (208), tous éléments l'inscrivant

« symboliquement dans une hiérarchie patriarcale »¹. Doublement patriarcale, si l'on peut dire, puisqu'elle est l'espace protégé du parrain étranger avec lequel le père géniteur, gros commerçant, s'est lié d'intérêt, ainsi que le laisse entendre le descripteur : « Tous les juges français étaient des amis de mon père, malgré ses opinions politiques nettement tranchées. » (207). Ville coloniale donc, mais surtout ville où l'on retrouve encore des femmes, objet de haine du sujet descripteur, et un nouvel indice lexical de caractérisation péjorative inexistant dans le premier espace traversé : « les chiens » promenés aux bras des femmes.

L'opposition des deux villes est une fausse opposition, à y regarder de plus près. Effectivement, malgré ses rues propres et ordonnées, antithèse du souk arabe, ses « cafés rutilants », la ville coloniale semble livrée à une saleté d'un autre type, saleté humaine et animale, celle des femmes du premier espace décrit s'étendant aux femmes d'ici, celle des chiens urinant « sur les troncs d'arbre des avenues » (207). Et logiquement, (logique du paradoxe, bien sûr !), la peur se développe dans l'esprit du descripteur, qui craint moins les chiens, (« j'apprécie par-dessus tout la correction des chiens dans ce quartier » (207-208)) que leurs propriétaires adeptes de la pollution fécale, et leurs maris prompts à faire feu sur tout Arabe suspect. La correspondance entre les espaces arabe et européen s'établit ainsi par le détour du même signifiant lexical à la négativité renforcée par adjonction du référent canin, ainsi que par la lecture anthropomorphe et sexuée qui les relie.

Intermédiaire entre la première et la troisième ville, la ville juive, configurée par le regard descripteur comme ville ludique, « royaume d'enfance » en quelque sorte, espace d'éclosion où l'enfant retrouve des sensations de

¹ Marc Gontard, op. cit., p. 89.

l'enfance et se sent « prêt à trahir la tribu et la race pour une partie de billes » (206) malgré la cruauté de ses compagnons de jeux.

Sous son regard candide, la ville juive révèle progressivement sa configuration, celle d'un espace qui fait la synthèse des espaces arabe et européen. Synthèse par identité et dépassement en quelque sorte, puisqu'on y retrouve la même misère sociale que dans la ville arabe s'exprimant à travers l'aspect crasseux, morveux et souffreteux des gamins et la division intérieure de la ville en ville pauvre « du côté du port » et ville riche « du côté d'El Biar » avec ses villas fleuries et ses « rues étourdissantes », le même racisme anti-Arabe que dans la ville européenne, le dépassement pouvant se lire au niveau d'une liberté affichée plus ouvertement dans la vie de tous les jours, notamment la vie sexuelle des femmes juives qui, nous dit le narrateur, « ne portent pas le voile... aiment les Sénégalais, depuis mai 1945 » (205) « et mâchent du chewing-gum depuis le passage des troupes américaines dans le ghetto. » (206)

Pourtant, l'élément femme garde ici encore sa signification négative. Son ressort à l'animalité est rappelé dans le fait que les femmes juives ont les aisselles poilues, expression pour un gamin habitué à voir sa mère s'épiler, d'un manque d'hygiène certain et d'une identité entre celles-ci et les animaux (chiens et chats) le poursuivant pour lécher « le sang sacramental ».

Tous les éléments sont encore rassemblés pour rendre impossible à vivre le « royaume d'enfance » pressenti, surtout quand s'exprime le racisme communautaire. Il sortira de la ville dépossédé de ses billes, accessoires ludiques censés faciliter la communication avec le groupe en face.

En nous tenant à la conclusion de cette traversée, c'est-à-dire à l'épisode du viol de l'enfant au four, on peut affirmer que le récit et l'espace suivent la même évolution. L'espace décliné sur le double modèle d'espace donné comme réel (décor) et d'espace perçu permet ce jeu d'alignement de la narration sur le réel.

Et c'est à ce niveau, justement, que se joue le jeu boudjedrien de la constitution du réel. Le décor, très peu décrit, reste un décor sans plus, dont quelques détails vrais suffisent à nous faire accepter l'existence, mais l'important reste le regard des personnages, ce que reflète leur conscience structurante. La démarche aboutit, logiquement, à « une évolution du réel vers le symbolique, au glissement du *véritable* au *fictif* »¹.

Et l'étude de ce glissement nous conduit, inmanquablement, à un des aspects fondamentaux de la constitution de la réalité dans l'œuvre de Boudjedra, l'aspect hallucinatoire. La perception hallucinatoire des personnages des romans boudjedriens fonctionne sur le double principe de *l'intentionnalité* et du *statut de la chose perçue*, puisque, dans une perspective phénoménologique, ainsi que le rappelle justement Jean Naudin, « la perception renvoie aussi bien à la chose perçue qu'au sujet percevant »².

Un autre exemple, pris dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), va nous servir à préciser davantage le propos. Il s'agit du parcours dans le labyrinthe du métro parisien d'un émigré maghrébin ayant

¹ Elisabeth Ravoux-Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 83.

² Jean Naudin, *Phénoménologie et psychiatrie. Les voix et la chose*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 18. Nous empruntons l'essentiel de notre étude de la constitution du réel à travers le discours hallucinatoire à cette relecture critique de la philosophie husserlienne à la lumière des travaux du psychiatre Ludwig Binswanger. « Cette critique porte essentiellement sur le lien de la perception au récit. Il s'agit d'entendre

totalément perdu ses repères. Ici également, nous assistons à une véritable descente aux enfers sur fond de marche sans fin, de traversée hallucinée du réel.

Le réel en question, c'est l'espace du métropolitain dans lequel, comme à un piège, semble être pris « l'homme à la valise ». Vidé de sa fonctionnalité, le métro, à ses yeux, n'est ni plus ni moins qu'un immense traquenard dont les panneaux de direction, les couloirs sans fin, les bruits, les couleurs et les odeurs, voire les usagers fébriles constituent autant d'éléments agressifs. La topographie commande les réactions psychologiques du personnage qui se retrouve, en fin de compte,

(...) au bord de l'évanouissement, regardant les êtres et les objets s'amenuiser dans un clignement synchrone de lumières de plus en plus faibles, gagné par l'hallucination et le saccage, pris soudainement d'une certitude, convaincu qu'il n'irait pas loin dans ce traquenard absurde (...)¹

C'est à peu près le même schéma que l'on retrouve dans *La Pluie*, où la ville est décrite ainsi par une narratrice perdue et au bord du suicide, emmurée dans sa solitude et sa névrose :

(...) je me sens paumée dans cette ville et dans ses labyrinthes perçus de ma fenêtre (au travers du mûrier vorace et fou) comme un volume énorme et boursoufflé qui dégringole par paliers successifs et niveaux multiformes entre la mer et la colline. La ville ignore tout de sa propre maladie qui la

dans le discours de l'halluciné ce que *ses voix* peuvent nous apprendre de l'expérience humaine en général et de son horizon narratif. » (Avant-propos, pp. 7-8).

¹ *Topographie*, p. 140-141.

*ronge de l'intérieur. (...) Elle souffre de son développement hypertrophié et de ses bourrelets monstrueux. Le port est une cicatrice (...)*¹

Ainsi que le fait justement remarquer Jany Le Baccon, la configuration de la ville commande les réactions de repli sur soi de la narratrice du roman :

*La ville (...) se révèle périlleuse à cause de la demande sexuelle incessante des hommes. (...) il existe une identité entre la cité et la narratrice à cette différence près : la première ignore tout de la maladie qui la ronge de l'intérieur, la seconde connaît son mal, « terrible névrose » dit-elle. L'identité devient presque parfaite si l'on ajoute que la ville possède ses plaies, à l'instar de la jeune femme ; mais tandis que l'une « se couvre de bubons », l'autre souffre de « la dévoration scrofuleuse de son sexe » ; ses « lézardes, fissures, trous », rappellent, quant à eux, le sentiment de vide intérieur du personnage ; on assiste à une projection de ses fantasmes sur l'extérieur que reflète une intériorité déchirée.*²

Par conséquent, c'est une demi surprise de noter que la traversée du narrateur de *Topographie...* n'aille pas à un terme, qu'il se retrouve en train de tourner en rond, « ne sachant plus où aller, empêtré dans ses papiers, encombré par sa valise, raccourci fatal à la fois et dérisoire de son odyssée interminable » (140). Demi-surprise, disons-nous, parce que toute sortie de l'hallucination est, *a priori*, impossible aux personnages des récits boudjedriens, pour deux raisons au moins.

¹ *La Pluie*, p. 22.

² Jany Le Baccon, « La crise narcissique dans L'Escargot entêté et La Pluie de Rachid Boudjedra », in : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 33.

La première raison, d'ordre technique, est assez connue. Nous y avons déjà fait allusion dans la section consacrée à l'étude comparée des univers respectifs de Louis-Ferdinand Céline et Rachid Boudjedra. Elle a trait à la figuralité même du récit, en ce sens que l'hallucination, ou le délire subséquent, pris comme forme-sens, c'est-à-dire « forme de langage dans un texte (des petites aux grandes unités), spécifique de ce texte en tant que produit de l'homogénéité du dire et du vivre »¹, va déterminer, *in praesentia*, les rapports génériques du style boudjedrien, donc les rapports de construction et de configuration du récit littéraire caractérisé essentiellement par un brouillage, une dénaturation de l'espace-temps où les corps et la mémoire meurtris des narrateurs essaient désespérément de trouver une voie de sortie pour échapper à l'implacable dévoration de la parole-délire qui les fait déambuler « juste à la démarcation du rêve et du quotidien »². L'hallucination, vue sous cet angle, reste le terreau principal où se nourrit la technique romanesque de Rachid Boudjedra. En sortir serait abandonner une technique efficace.

La seconde raison qui explique l'impossibilité de sortie de l'hallucination n'est fondamentalement pas si éloignée de la première. Elle est relative à la structure même de l'expérience hallucinatoire, laquelle, par la déstructuration qui lui est propre, pose le problème du véritable statut de la conscience perceptive par rapport au réel dans lequel tombe le flux d'histoires, le trop-plein de voix.

La question qui se pose dans ce cas de figure est celle de savoir si l'expérience hallucinatoire est déformation du réel ou conformation à celui-ci, puisque, fait de plus en plus admis, l'halluciné ne se situe pas en dehors du réel, mais entretient avec celui-ci des liens évidents. En filigrane de ce chassé-croisé,

¹ Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 176.

² *La Répudiation*, p. 121.

de ce dialogue, il faut lire la subtile réalité d'une réversibilité permanente, une sorte de métamorphose répétitive par déformation et ajointement qui nous oblige à « opérer un renversement et comprendre la constitution de l'expérience normale depuis l'expérience hallucinatoire »¹.

Le paradigme hallucinatoire, pour reprendre une terminologie husserlienne, nous renvoie à la phénoménalité spectrale du monde. Or, il est évident que les « fantômes » qui se cachent derrière l'étrangeté de l'halluciné ont aussi une histoire, laquelle

nous ne pouvons (...) approcher qu'au sein du monde-du-vivre, en tant que monde social, monde de la culture également repérable comme esprit et comme histoire. Rencontrant l'halluciné, nous rencontrons un homme dont la position en quelque sorte décentrée dans le monde-du-vivre trouve elle même un sens conforme à l'esprit du monde culturel dans lequel il vit et évolue. (Naudin, 1997, 268-269)

En clair, il semble y avoir comme une sorte d'horizon dans lequel vient s'inscrire l'hallucination, déplaçant du coup le centre de gravité du réel, sa compréhensibilité. L'univers hallucinatoire acquiert, en quelque sorte, le statut de *reflet déplacé* de l'univers social dans lequel évolue l'halluciné.

Le statut de l'halluciné boudjedrien, en somme, reste celui d'un homme « empêtré dans des histoires » de toutes sortes : histoires transmises, vécues, imaginaires, probables... Dans ces histoires, le monde externe, quelle que soit la dénomination qu'on lui donne, est un horizon narratif potentiellement chargé des

¹ Jean Naudin, *Phénoménologie et psychiatrie*, p. 251.

significations possibles que l'on peut, à l'analyse, retrouver dans le surgissement de la parole des personnages du récit boudjedrien.

Mais il faut aussi le signaler, il y a chez le personnage halluciné ce que Wilhelm Schapp¹ qualifie d'auto-empêchement, c'est-à-dire l'empêchement dans des histoires personnelles révélant un vécu essentiellement formé d'histoires inachevées, de fragments inconsistants derrière lesquels il semble tout le temps en train de courir pour en faire une histoire complète.

On comprend ainsi l'effort des personnages boudjedriens de se constituer en êtres apaisés au milieu de la tourmente d'un réel particulièrement complexe et l'échec, la plupart du temps de leurs tentatives. Plus nous nous avançons dans leurs délire et hallucination, plus leur narration devient floue et sans fin. Entre les histoires personnelles et les histoires imposées par autrui, l'auteur va constamment faire naviguer ses personnages, comme si, en leur faisant retrouver une unité de conscience, il allait provoquer un affaiblissement, voire un affadissement du réel littéraire. On peut même le soupçonner de maintenir ses personnages dans ce double empêchement dans un souci évident de constituer pour l'ensemble de sa production une sorte d'*horizon mythique*, quelque chose comme une totalité significative qui configure à chaque fois l'itinéraire narratif des personnages.

En définitive, le réel boudjedrien, qu'il naisse de l'esprit halluciné des personnages ou qu'il prenne appui sur une parodie d'un réel déjà littérairement constitué, se pose en réel mythique, satisfaisant par là cette fonction de

¹ Cf. Wilhelm Schapp, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, trad. fr. par J. Greisch, CERF, La nuit surveillée, Paris, 1993.

140
mythification de la littérature qui fait la particularité de l'œuvre de Rachid Boudjedra.

B.- Mythe personnel et inassouvissement du désir narratif

L'intertextualité chez Boudjedra est presque une profession de foi. Ainsi que nous le faisons remarquer plus haut, son écriture, son art romanesque fonctionne par résorption permanente d'un texte par un autre, pratique qui laisse la place, forcément, à un jeu sans limites sur la citation, le pastiche et l'autopastiche. Ainsi que l'affirmait l'écrivain lui-même,

Le roman contemporain se veut non linéaire et digressif, non pas gratuitement mais parce que tout le travail qu'a fait Freud autour de la conscience et de ses supports, en même temps que toutes les révolutions politiques, artistiques et scientifiques du XXe siècle, ont permis l'avènement d'une littérature où la mémoire va jouer un rôle essentiel (...) écrire c'est se souvenir ... non seulement de soi-même mais aussi des autres textes. Nous retrouvons là la tautologie de l'intertextualité (...) (Gafaiti, 1987, 78)

Cette « tautologie de l'intertextualité » dont parle le romancier, -et dont il essaie d'élaborer historiquement les fondements -, affecte à un niveau très global l'ensemble de sa production, comme nous le faisons remarquer dans l'introduction à cette première partie.

D'un récit à l'autre, il donne l'impression de toujours écrire la même histoire, chaque texte apparaissant comme la répétition de celui qui le précède, et ainsi de suite. *L'Insolation* reprend et prolonge les thèmes de *La Répudiation*,

Topographie... contient en creux *Le Vainqueur de coupe*, etc. Sur un plan purement stylistique, les derniers romans de Boudjedra tentent de coller à l'actualité douloureuse de l'Algérie d'aujourd'hui, prise entre la terreur intégriste et la répression de l'armée ; cela aboutit à un jeu citationnel de la presse algérienne égrenant la liste macabre des victimes de ce face-à-face armée/islamistes. Ce jeu, inauguré dans *Timimoun*, se prolonge dans *La Vie à l'endroit*. On peut multiplier les exemples des tics et ficelles d'écriture, des manies stylistiques propres à Boudjedra, mais là n'est pas le plus important. Au contraire, il s'agit d'atteindre le sens du procédé, d'en évaluer la portée réelle. Il ne fait aucun doute, à suivre de près les caractéristiques de son écriture, que Boudjedra est constamment en train d'élaborer, par ses redites, ses répétitions, ce qu'il faut bien appeler, à la suite de Charles Mauron, un *mythe personnel*.

Celui-ci naît de deux ordres de métaphores obsédantes, celle prégnante du sang et l'autre liée à la surpuissance de la figure paternelle, figure d'autorité contre laquelle la narration vient constamment buter. La permanence de la double métaphore dans les œuvres du romancier contribue à la genèse du mythe littéraire boudjedrien par la production d'un réel autonome à forte valeur de subversion. Presque tous les critiques de Boudjedra sont d'accord sur ce point, le mythe personnel boudjedrien est l'expression de sa rébellion contre son milieu. Mais, au-delà de la reconnaissance de la valeur subversive du mythe littéraire, l'on ne peut s'empêcher de se poser d'autres questions à propos de ces procédés d'écriture mimétiques dont l'écrivain semble ne plus sortir depuis un certain nombre d'années.

Ainsi pour Lila Ibrahim-Ouali¹, l'argument de la constitution d'une « tradition littéraire personnelle », à partir du jeu sur les métaphores obsédantes et le mimétisme scriptural, serait un argument assez insuffisant. Selon elle, Rachid Boudjedra en ferait un peu trop, à tel point que son écriture, censée fonder un modèle littéraire d'exploration socio-psychanalytique, en est devenue irrémédiablement « exhibitionniste et artificielle d'autant plus que les ficelles stylistiques sont clairement désignées par l'auteur lui-même. » (137) Elle conclut alors à un « désarroi de l'auteur perdu dans une quête d'identité littéraire et qui ne trouve que son reflet à énoncer. L'autopastiche, continue-t-elle, signifie que R. Boudjedra ne se nourrit que de sa propre matière et qu'il est incapable de se renouveler. » (138)

L'isolement narcissique de Boudjedra dans son propre mythe serait donc le signe d'un tarissement et d'une incapacité à se renouveler. Pour notre part, nous ne verrons là, une fois de plus, que l'expression d'un inassouvissement du désir narratif, le procès de non-renouvellement à un auteur encore vivant nous paraissant relever plutôt d'un réel agacement suscité par les « ficelles », un peu trop grosses, c'est vrai, à l'œuvre dans sa production romanesque.

Le drame d'un tel type d'écriture narcissique est ailleurs, dans ce que Robert Elbaz, analysant la dynamique textuelle à l'œuvre dans la production du tunisien Albert Memmi a qualifié de « manque ontologique » consubstantiel au roman maghrébin lui-même. L'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, en essayant de créer son propre mythe littéraire, ne s'inscrit pas moins dans la grande tradition d'inachèvement qui caractérise le récit maghrébin, récit sans fin, perpétuellement suspendu,

¹ Cf. Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998.

(...) qui ne peut jamais être totalement raconté car s'il l'était, le récit atteindrait alors sa plénitude et disparaîtrait dans le néant. (...) et, bien que cet inachèvement continué marque l'insuffisance performative du texte, il permet simultanément sa prolifération. En fait, l'inachèvement et la prolifération dépendent l'un de l'autre, car plus le texte échoue dans sa tentative de saisir le mythe, plus il y aspire, et comme cet échec est répété, le texte se démultiplie en une pratique romanesque variée. Le roman maghrébin ne peut aucunement épuiser les objets de son désir narratif, mais dans ses tentatives de satisfaire ce besoin inépuisable, il amorce une pratique signifiante à jamais renouvelée – un espace d'écriture exclusif et nouveau.¹

Le mythe personnel boudjedrien qui naît aussi de l'inachèvement, du ressassement perpétuel pose ainsi le sujet créateur en producteur de culture à « l'intérieur des limites de la tradition romanesque occidentale qu'il cherche à transcender » (Elbaz, 24), ce qui n'est pas une position facile à tenir.

C'est pourquoi, par-delà le procès de l'incapacité à se renouveler, il y aurait une remarque à faire sur l'œuvre étonnamment répétitive de Rachid Boudjedra. N'y aurait-il donc pas autre chose à proposer aux lecteurs de cette société bloquée, qu'il décortique à longueur de romans, que le ressassement perpétuel qui le place, bon gré mal gré, dans la situation du *laudator temporis acti* ?

¹ Robert Elbaz, *Le Discours maghrébin. Dynamique textuelle chez Albert Memmi*, Le Préambule, coll. L'Univers des discours, 1988, pp. 25-26.

Certes, le rôle de l'écrivain n'est pas de proposer des solutions mais d'explorer le sens des contingences, néanmoins à force d'ériger en valeur le ressassement, il se peut qu'il courre aussi le risque de se retrouver, à un moment ou un autre, complètement déconnecté de son public de lecteurs.

Pour moi (...) comme écrivain, je dois dire que dans mes rapports avec les gens, le public, il n'y a aucune tactique. Au contraire, mon rôle, c'est de « matraquer » mon public. Et c'est justement ce qui fait la différence... entre moi et les autres écrivains ; ce qui me tue dans la littérature que fait l'écrivain arabe contemporain, c'est qu'il y a toujours une sorte de mise en place, molle, de la réalité qui est donnée au lecteur. C'est à dire qu'on n'essaie pas de choquer. Je n'ai pas du tout ce problème.¹

Ainsi s'exprimait Boudjedra, faisant ainsi profession de foi d'écrivain maghrébin ayant choisi d'écrire en français pour mettre à nu les tares et les atavismes de son milieu. Et c'est une évidence, son œuvre relève effectivement du matraquage. Dans la logique de sa profession de foi, l'auteur soumet son lecteur à une série d'images audacieuses et à une terminologie souvent hermétique. Ses personnages, héros psychotiques, évoluent dans un univers à la limite du rêve fou et de la réalité hallucinante, un univers où le sexe et le sang redeviennent paraboles romanesques d'une Algérie moderne dominée par le père castrateur.

¹ Luc Barbulesco et Philippe Cardinal, *L'Islam en question*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, p. 207.

C'est à pareille conclusion que nous aura mené cette première partie. Notre parcours s'est voulu respectueux de la création de Boudjedra, et a essayé de découvrir, à travers les modalités intertextuelles de l'œuvre, ses relations fondamentales avec la tradition littéraire elle-même, de mettre en valeur ses perspectives, la dynamique du créateur, bref de donner à comprendre ce qui peut continuer à nous toucher dans une œuvre aussi éloignée de nous dans le temps comme dans l'espace.

La valeur de l'œuvre de Boudjedra provient du fait qu'elle génère une série de propriétés et de relations, tant au niveau des personnages porteurs de la *fabula*, qu'au niveau des structures syntaxiques même où se manifestent de façon obsessionnelle des imprécisions actantielles, des échanges d'anaphores, des passages brusques de la première à la troisième personne, en un mot, des difficultés à reconnaître et à rendre reconnaissables les sujets mis en jeu par l'énoncé et le sujet-auteur lui-même entendu comme stratégie énonciative.

Tout cela nous autorise à présumer que l'auteur avait en tête un grand projet esthétique manifesté dans le texte comme style, comme modalité d'organisation du discours. « L'auteur en tant que sujet empirique de l'énoncé pouvait être plus ou moins conscient de ce qu'il faisait, mais textuellement il l'a fait. »¹

Évaluer le succès dudit projet esthétique, c'est découvrir - dans une perspective de critique immanente - la vérité du texte littéraire, laquelle, nous l'avons montrée, n'est pas forcément vérifiable dans le monde extérieur. Si tout ce que le texte dit se produit ou était produit dans le monde « réel », il y aurait très

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1979, p. 232.

peu de travail coopératif à faire avec un texte narratif. Boudjedra, lui-même, en arrive aux mêmes conclusions que nous :

(...) toute littérature qui n'est pas de l'ordre du mental tombe très vite dans le traquenard de l'exotisme née de ce réalisme qui colle trop à la réalité immédiate, sans savoir que toute action humaine passe nécessairement par la pensée et le langage qui la restituent ensuite d'une façon nécessairement déformée, comme l'a souvent souligné Roland Barthes. Mais l'enracinement, l'importance de la vision du monde que porte l'écrivain, l'interférence sur elle de sa part « pathologique », obsessive et très personnelle fait qu'écrire ce n'est pas voir, mais percevoir.¹

Il semble que Sophocle, déjà, considérait « l'efficacité de la littérature à la mesure de son insolence et de sa complexité ». En définitive, l'invention formelle dans les romans boudjedriens, bien loin de s'opposer au réalisme, est la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé. A partir d'un certain degré de réflexion, réalisme, formalisme et symbolisme apparaissent comme constitutifs et participant d'une indissociable unité.

¹ Rachid Boudjedra, *F.I.S. de la haine*, Paris, Denoël, 1992, p. 26.

DEUXIEME PARTIE

**FIGURES MYTHIQUES DE L'AUTORITE ET
STRATEGIES DU SUJET FACE A L'AUTORITE**

CHAPITRE I : - LA TRILOGIE DES « MÂLES »

L'objet de la deuxième partie de notre thèse consiste, une fois les mécanismes de la constitution du mythe personnel élucidés, non pas à jeter un énième éclairage détaillé sur le parcours particulier de certaines figures redondantes du roman boudjedrien, parcours pendant lequel ces figures connaissent un fléchissement qui les fait dériver de leur statut « mythique » vers celui que nous qualifierons volontiers de « rhétorique », mais à étudier les stratégies de positionnement du sujet face aux dites figures cantonnées dans leur historicité de figures de pouvoir générant « un régime de vérité en apparence inattaquable »¹.

Dans un premier temps, nous étudions, à partir de trois romans, *La Répudiation*, *L'Insolation* et *La Macération*, le rapport des personnages mâles du roman boudjedrien au « régime de vérité » mis en place par les figures autoritaires dans leur espace d'évolution. Ensuite, prenant comme support deux autres romans du corpus boudjedrien, à savoir *La Pluie* et *Le Démantèlement*, nous tâcherons d'étudier les stratégies développées par les personnages féminins face aux mêmes figures représentatives de l'autorité.

Nous partons du principe que les hommes et les femmes, placés en situation « identique » de soumission à l'autorité, réagissent de diverses manières. En société maghrébine qui plus est, où l'identité de situation est sérielle, discriminatoire, on observe davantage les différences de réaction face à l'autorité. Les femmes, notamment, accusent un handicap plus marqué par rapport aux

¹ Thomas Mpoyi-Buatu, « Le roman africain comme lieu stratégique de l'émergence du sujet », in : *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain*, Les Cahiers du Cedaf, 1-2-3, mars 1987, p. 36.

hommes, si l'on admet le fait qu'elles arrivent déjà au monde configurées, en quelque sorte, par un discours social sanctionné et sanctionnant, voire généré par une référence constante au Coran.

Une thèse comme celle d'Anne-Marie Nisbet¹ ou l'essai de Fahmy Mansour, *La Condition de la femme en Islam*², entre autres travaux et publications, nous fournissent d'excellentes études de cette *mise en objet* de la femme, de son caractère *objectal* dont la genèse semble se perdre dans l'histoire des mentalités primitives et se confondre avec une certaine tradition coranique originelle.³ Boudjedra lui-même, très sensible au statut social et juridique de la femme en société arabe, y a d'ailleurs consacré quelques pages (écartées de notre corpus proprement dit, parce que trop passionnées par rapport au genre) en 1971 dans un essai intitulé *La Vie quotidienne en Algérie*, mais c'est dans ses romans que l'on retrouve le plus sa compréhension de la complexité dudit statut.

Situation complexe, en effet, que celle de la femme en société maghrébine, présentée la plupart du temps comme passive, indifférente à son propre sort, alors même qu'elle mène une lutte sans fracas contre les instances responsables de son assujettissement. D'une génération de femmes à l'autre, le bond accompli n'est nullement négligeable, contraignant également l'écrivain à corriger sa vision parfois trop fantasmatique ou simplement sublimée de la femme. Car cette dernière évolue malgré tout, ainsi que l'atteste l'itinéraire contrasté des personnages féminins dans l'œuvre de Boudjedra, même si cette

¹ Cf. Anne-Marie Nisbet, *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : représentations et fonctions*, Québec, Naaman de Sherbrooke, 1982.

² Cf. Fahmy Mansour, *La Condition de la femme en islam*, Paris, Allia, 1991.

³ Un jour, rapporte Emel Esin (*La Mecque, ville bénie ; Médine, ville radiieuse*, p. 97) cité par Abdelwahab Bouhdiba, Nusaybah, guerrière et l'une des féministes de la première communauté islamique « demanda à Mahomet pour quelles raisons, dans le Coran, Dieu s'adressait toujours aux hommes et jamais aux femmes. La légende veut que Dieu reconnut la validité de sa question car la suite de la Révélation parlera à la fois des croyants et des croyantes. » Cf. A. Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, P.U.F., 4^e édition, 1986, p. 31. Malgré tout,

évolution la conduit souvent vers ce que Denise Brahimy nomme de manière juste une *maturité abstraite* « sans efficacité pratique qui ne ... met à l'abri d'aucune douleur ni d'aucun échec »¹.

Entre les personnages mâles et les personnages féminins donc, il est même extrêmement difficile de postuler l'existence d'une identité de douleur et de démarche dans leur rejet de l'autorité, tout au plus peut-on relever qu'ils sont motivés par le même désir individualiste de sortir de l'enfance où les maintient l'autorité.

Nous aborderons ainsi le sujet sous l'angle de l'énoncé et de l'énonciation de la sortie de l'enfance et de l'émergence du sujet. Notre démarche est comparatiste à double titre, en ce sens que nous tentons de lire et de lier les œuvres choisies en réseau autonome, d'abord et en opposition ensuite, de façon à mieux saisir les divergences, récurrences ou convergences éventuelles au sein d'un même groupe de textes et par comparaison des conclusions auxquelles la méthode nous fera aboutir.

A.- Énoncé du corpus

Le récit boudjedrien étant structurellement rebelle à l'exercice du résumé, à cause de sa nature doublement *marginale*² nous proposons pour commencer, non pas un résumé des trois romans qui nous serviront d'œuvres de référence dans l'étude que nous nous proposons de mener dans cette deuxième

il n'en demeure pas moins que la discrimination a persisté malgré « l'effort » d'induire la reconnaissance des femmes à travers une formule somme toute générique.

¹ Denise Brahimy, *Appareillages. Dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Deuxième Temps Tierce, 1991, p. 52.

² « Marginalité de la langue française ; marginalité également d'une forme perpétuellement brisée, de dire tellement dévorés de l'intérieur par le scandale de leur contenu, qu'ils n'arrivent que rarement à se constituer en ébauches de récits. » Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, L'Harmattan, 1985, p. 238.

partie, mais une sorte de parcours fléché qui mette à nu les situations de départ génératrices de conflits entre les figures des pères et les fils, car la figure de l'autorité recouvre essentiellement la figure paternelle dans ce type de conflits.

Ainsi peut-on remarquer que dans *La Répudiation*, le récit qu'entreprend le jeune algérien Rachid pour son amante française, Céline, est tout entier marqué par l'inscription en son centre de la figure du père géniteur. Ce récit d'une enfance décrite comme « saccagée », dont les grands traits demeurent la répudiation de la mère, la mort du frère, les violences et trahisons paternelles de toutes sortes, trouve sa cristallisation dans le projet de vengeance du narrateur, projet de *meurtre symbolique* dont l'instrument sera Zoubida, la jeune et toute nouvelle épouse du père. *La Répudiation* pose ainsi clairement le père en objet/sujet d'une quête essentielle, celle de l'émergence, de l'affirmation des fils hors de l'ombre tutélaire d'une figure d'autorité, celle-ci étant clairement nommée et ses responsabilités posées dans la perte d'identité des fils. Quête identitaire, donc, laquelle sera déclinée sur tous les tons, sur tous les modes, faisant ainsi de *La Répudiation*, dans le cadre d'une logique autonome de l'œuvre romanesque, le modèle boudjedrien par excellence de l'interrogation de la paternité, modèle à partir duquel on peut alors évaluer les autres manières purement littéraires de poser la même question.

Car *L'Insolation* pose la même question, par-delà l'échec de la quête entamée dans *La Répudiation*. Le roman raconte l'histoire d'un jeune professeur de philosophie enfermé dans un asile pour avoir violé et noyé Samia, une de ces élèves. Récit de l'enfermement, où l'on suit le narrateur dans la tentative d'étalage de ses fantasmes à travers ceux de Nadia, la frigide infirmière, récit analeptique donc où reviennent les thèmes favoris de l'univers romanesque premier de Rachid Boudjedra. Mais la réclusion de Mehdi est brisée de temps à

autre par les visites impromptues de son père Djoh'a avec lequel, contre toute attente s'instaure un dialogue qui aboutit à la mise à nu critique des échecs de la Révolution et à la subversion totale des fausses valeurs érigées en vérités dans la Contrée. Ici se trouve l'astuce du romancier pour poser la question de la paternité, de l'identité, car Djoh'a n'est que prétendument le père de Mehdi. La question est ainsi posée à travers le thème de la bâtardise.

La Macération va conclure, en quelque sorte, le travail boudjedrien d'interrogation. Mieux que dans les deux récits ci-dessus nommés, le projet de mise en question de la figure du père est clairement énoncé par le narrateur et explicité davantage comme une investigation individuelle :

(...) mon père m'avait toujours –particulièrement- haï. Je n'avais jamais compris les motifs ni les motivations d'un tel comportement, et encore aujourd'hui, devenu adulte, je ne cessais de vouloir savoir et comprendre la cause de toutes les humiliations, les vexations et les haines dont j'avais été la cible, alors que je n'étais qu'un fils parmi une trentaine d'autres qu'il avait eus avec ses différentes épouses et ses multiples maîtresses. Il me vouait une haine tenace, tandis qu'avec le reste de sa progéniture, il demeurait neutre. Il ne les aimait pas mais il ne les haïssait pas non plus.
(Mac., 36)

Le narrateur entreprend donc de parler en son nom et va mettre en parallèle deux destins, à savoir celui du fils qui n'a jamais « pu mettre la main sur la paternité » et celui d'Henriette Gozlan, l'épouse juive du père « qui avait échoué à obtenir le mariage. »

Le moyen d'expression de cette exploration de l'insaisissable paternité révèle aussi la singularité du projet. En effet, à l'opposé de *La Répudiation* où la mise à nu du père se fait par l'entremise de l'oral (le récit à Céline), on assiste ici à une investigation par l'écriture, ce qui en soi est signe d'une certaine distance prise avec le sujet père, d'une froideur et relative objectivité dans l'analyse. L'écrivain narrateur adulte de *La Macération* est aux antipodes du jeune adolescent de *La Répudiation*. Sa parole s'est assagie, elle est devenue moins intempestive, sa vision du père s'est nuancée, d'où l'intérêt de sa démarche qui fait entrer, de plain-pied, un thème obsessionnel dans le domaine de la rhétorique.

Nous nous trouvons donc, dans tous les cas, en face d'une figure dominante, la figure du père, partie émergente d'une superstructure et de trois stratégies parfaitement définies pour en cerner et contenir la nature débordante. Primo, l'inceste avec la marâtre, secundo, la récupération de la bâtardise à des fins de subversion, tertio, l'analyse froide et distante à seule fin de connaissance littéraire.

B.- Les pères géniteurs et la perversion de l'autorité : bilan d'une révolte à travers *La Répudiation*.

Comme nous l'indiquions plus haut, *La Répudiation* demeure, dans le corpus boudjedrien, l'œuvre à travers laquelle l'écrivain a le plus clairement exposé le problème du manque généré chez les fils, dans leur édification psychologique, par l'absence (ou l'insuffisance, en terme de représentation) de la figure paternelle. Ceci explique que le roman sera, le plus souvent, cité comme

modèle représentatif du thème de la révolte ou de l'expression de la subversion dans la grande majorité des travaux consacrés à l'œuvre du romancier.

L'abondance même du discours sur le sujet, à la limite, aurait dû nous dissuader d'y revenir, par peur des redites, inévitables dans ce genre de problématique. Et pourtant, nous avons estimé qu'il était capital de revenir sur l'exemple de *La Répudiation*, puisqu'en définitive il est et reste la matrice à partir de laquelle s'organise la prise en charge par l'écrivain lui-même de l'énonciation des modes particulières de la crise œdipienne, caractéristique récurrente du roman francophone maghrébin.

Nous tenons pour preuve de cette affirmation, la typologie paradigmatique des fils et du père qui se dégage d'une observation attentive des personnages clefs de ladite matrice. Dans un cas comme dans l'autre, il est possible de faire la synthèse des éléments les plus pertinents de cette typologie.

D'abord le père. Les premiers éléments entrant en ligne dans sa typologie apparaissent dans cette scène singulière qui débute le deuxième chapitre de *La Répudiation*, la scène de l'annonce de sa répudiation à la mère du narrateur, caractérisée par la criarde indifférence du mâle procréateur retiré sur ses hauteurs quasi monarchiques¹ d'où il savoure, avec un cynisme à peine voilé, et sa puissance (le terme autoritarisme lui conviendrait plutôt) et son arbitraire.

Ma mère est au courant. Aucune révolte !... Aucun droit !... Il faut se taire : mon père ne permettrait aucune manifestation... Le père continue à

¹ « ... il semble bien qu'il faille adjoindre à l'élévation monarchique la notion œdipienne de Dieu Père, de Dieu grand-mâle. Nous savons, certes, qu'il est téméraire d'universaliser le complexe d'Oedipe, mais biologiquement parlant, (...), un rôle familial est toujours tenu par le mâle procréateur. » Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, pp. 152-153.

manger, très lentement comme à son habitude. Pour lui, tout continue à couler dans l'ordre prévisible des choses... Lascivité des siestes méditerranéennes. Le repas terminé, elle attend un ordre. Elle se déshabille en silence et très lentement, comme on va à l'échafaud. (Rép., 33-34)

Tout fonctionne selon un double « ordre » préétabli, le dogme islamique que prolonge le *fiqh*, le droit musulman, lesquels de tout temps délimitent l'exercice du rôle de père de famille entre les mains duquel reste placée l'arme de la répudiation. C'est derrière cet ordre que le père tout-puissant se retranche, mais c'est le même qu'il contourne, viole sans vergogne. Le père tout-puissant est aussi violeur d'interdits, fussent-ils dictés par le droit. L'extrait cité révèle, en effet, une pratique abusive du père.

Ainsi que le rappelle Khaled Ouadah, il y a un serment lié à la répudiation qui peut être défini comme un « serment d'interdiction incestueuse », en ce sens que la femme répudiée sort du champ de la sexualité du mari qui la répudie pour atteindre au statut symbolique de mère avec laquelle l'inceste n'est pas permis. « Ce serment consiste à s'interdire toutes relations sexuelles avec sa femme en prononçant la formule : *Tu es, pour moi, comme le dos de ma mère*, c'est-à-dire, comme une femme à tout jamais interdite. »¹ Or, à quoi assistons-nous ici ? A une violation en règle, ni plus ni moins, de l'interdit en question. La femme répudiée reste pour le père, non plus partenaire, mais objet sexuel qui « se... laisse faire », qui subit « l'acte-rot » comme la victime expiatoire subit le sacrifice rituel. Certes, plus tard, la femme répudiée sera complètement délaissée pour la nouvelle épouse de quinze ans, Zoubida, mais ce n'est pas ce qu'il

¹ Khaled Ouadah, « L'anagramme suicidaire ou la question du parricide. Remarques sur le télescope de l'ordre des filiations dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra », in : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstiller, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 44-45.

importe de relever ici, plutôt cette volonté délibérée du mâle de montrer sa toute puissance en posant l'abus, la violation des principes en règle de gouvernement du microcosme familial. De la même manière, il étendra envers ses fils le non-respect des principes censés gouverner la communication entre eux. Or, pas de communication, pas d'existence visible et du fils et père, du moins pour le père pas de visibilité de sa progéniture, nombreuse et dispersée comme pour bien en montrer le caractère inessentiel et purement mécanique.

Cette première figure du père, arbitraire et non respectueux des principes et des interdits, a au moins une conséquence, elle place ladite figure en situation d'imposture, position qui va faciliter les autres lectures de la figure en dehors de la sphère familiale. A l'imposture familiale, vont s'en superposer deux autres, l'imposture coloniale et post-coloniale.

Effectivement, dans une lecture plus politique, ce personnage d'un père surpuissant empruntera successivement dans *La Répudiation* les figures de l'allié au colon¹ et du dictateur post-colonial, incarnation sociologique du souverain monothéiste. Ces figures paternelles sont à interpréter dans le sens d'instances idéologiques liberticides, d'institutions socioculturelles empêchant l'épanouissement collectif et individuel. L'enjeu demeure la révolte contre ce que le texte nomme « les Membres Secrets du Clan » responsables de l'avortement de la Révolution et membres influents de la société bourgeoise. Les M.S.C. (Membres Secrets du Clan), sont une sorte de police secrète composée d'ex-révolutionnaires qui répriment au sein de la société tout comportement dissident sous couvert de religion islamique. La révolte contre le père, c'est surtout une levée de boucliers contre les M.S.C., dont Si Zoubir, dans *La Répudiation*, et

¹ « Zahir reste ferme : le père n'avait pas à faire une guerre coloniale aux côtés de la France en Indochine. » *La Rép.*, p. 97.

Siomar, dans *L'Insolation*, sont des membres influents. Pour les fils, liquider ces figures c'est tout liquider par ricochet : les traditions oppressives, la répression des femmes, l'exploitation capitaliste, la domination néocoloniale, les superstitions de toutes sortes...

Fondamentalement, il faut le souligner au passage, même si cela n'est pas ici l'objet de notre étude, l'antithèse d'une dialectique aussi négative -tout détruire- peut être transcendée, l'objectif du rebelle étant d'arriver à une synthèse nouvelle entre passé et futur, respectivement symbolisés par le père réactionnaire et les pères spirituels au nom desquels les fils livrent bataille. Boudjedra lui-même a essayé d'expliquer sa démarche contestataire :

L'Algérie ? Une société sous l'emprise d'un patriarcat polygame. Donc une société castratrice à l'égard des fils, mais en même temps vouée à l'inceste. La révolte des fils contre le père s'incarne dans la débauche. Quand la sexualité se trouve réprimée, c'est un acte politique de revendiquer, d'affirmer la liberté sexuelle. Le Clan qui sévit dans mon roman symbolise une bureaucratie et une technocratie au service de la bourgeoisie. Ma critique de l'Algérie n'est pas un désaveu. Je ne renie rien de mon arabisme, de ma civilisation (...) je renie uniquement le côté malade de la société algérienne.¹

Ensuite, les fils. Comme on l'observera plus loin dans les autres romans du corpus d'étude, ils sont généralement présentés en situation de manque par rapport au père, avec tous, peu ou prou, une identité fragmentée, sinon absente, qu'ils vont essayer de (re)composer ou de compenser, à défaut, à travers cette marche forcée vers l'identité problématique.

¹ Cité par Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, pp. 394-395

Toutes les tentatives de personnages comme Rachid et Zahir dans *La Répudiation*, malgré les différences dans la méthode employée, peuvent valablement se lire comme la recherche d'une identité perdue, ce qui a fait qualifier le roman boudjedrien de « roman des origines » perdues (Bonn, 1985, 264).

Pour Charles Bonn, cette identité perdue serait d'abord culturelle, d'où cette typologie non moins intéressante qu'il établit du père « détenteur jaloux d'une culture arabe dont il enferme les précieux textes dans son coffre », ce qui fait de la répudiation, acte précédemment décrit comme imposture juridique, un abus de droit culturel, puisqu'elle est aussi « exclusion des fils hors de la culture ancestrale. » (Bonn, 1985, 264)

Le texte boudjedrien, dans cette perspective-là, prend des allures de construction culturelle, de texte fondateur d'une certaine identité culturelle différente, ce qui transparaît un peu dans l'étude faite dans la première partie de notre travail, lorsque nous étudions la grammaire intertextuelle chez Rachid Boudjedra. Mais il n'y a là aucune contradiction à relever, le père possesseur de culture est aussi père phallique, ce qui explique la violence pour résoudre le conflit, qu'il soit d'ordre culturel ou œdipien.

Sujets ayant érigé l'hallucination en mode énonciatif de leur situation et l'automutilation en système de verrouillage, les fils ont donc l'obligation, dans cette situation générale de manque, de retrouver leur identité. Pour cela, un moyen s'offre à eux : la violence, car « le père qui refuse l'identité qu'il peut seul donner (...) ne peut être rejoint que par le meurtre » (Bonn, 1985, 265), et ce meurtre relève d'une secrète fascination, d'un désir inavoué, car, et c'est là le

paradoxe moteur de la révolte filiale, il est évident que « ... Si le père apparaît ... comme obstacle accaparateur..., il est vénéré en même temps comme une manifestation enviée de la puissance... »¹.

Les rapports père-fils obéissent à la logique répulsion-fascination. Le père, tout puissant, écrase, rejette, mais il séduit, ce qui explique que les fils partent à sa recherche. Rachid et Zahir expriment bien les objectifs de cette recherche : « Nous voulions retomber dans la paternité pleine, retrouver le père et le sublimer (...), réintégrer la norme. » (Rép. 87) Expression assez trouble d'un retour à cette « norme » contestée qu'est le père, mais sécurisante somme toute, à croire que les fils sentent confusément, avant même d'engager la bataille, que la partie est perdue d'avance.

D'ailleurs, on sent bien ce qu'ils envient au père : son statut de norme, auquel ils aimeraient pouvoir atteindre. Dans cette « marche vers la découverte merveilleuse du patriarcat inique », mais fascinant, Rachid et Zahir choisiront deux voies différentes.

Zahir choisira d'attenter, réellement, à la vie de Si Omar. Le meurtre physique lui semble la voie idoine pour réduire le conflit, mais il échouera, se réfugiera dans la drogue, l'alcool et la berluie puis dans le suicide. Il importe de revenir sur les causes de l'échec de la démarche de Zahir, inefficace en elle-même. L'erreur de Zahir, vient du choix du moyen d'atteindre le père, l'attaque frontale. On aurait pu croire le père indifférent à la menace, sa position l'y autorise. Pourtant celui-ci prend au sérieux le projet de meurtre et réagit par intimidations et brutalités physiques à l'encontre de l'ensemble de sa progéniture.

¹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, 11e éd., p.56.

Petits morveux ! Vous voulez me ruiner... me tuer ; tuer Zoubida... tuer son enfant... vous vautrer sur nos corps... Ahhh ! La haine vous brûle jusqu'à la racine des cheveux... vous me volez... vous me pillez... vous voulez faire de ma vie un enfer...crapauds ! Petits crapauds ! Tout petits crapauds ! Fiente ! Paresseux ! Crétins ! Idiots ! Bâtards ! Je vous mettrai en prison ; je vous couperai les vivres ! Ah ! couic ! Plus rien ! (Rép., 87)

Dans ces conditions où la victime prévenue se cabre, on comprend aisément que l'échec du projet est consommé. D'autant plus qu'à force de rodomontades, Zahir en est lui-même arrivé à tout confondre.

Du meurtre annoncé du père, il passe au projet du meurtre d'un mystérieux fœtus, dont on ne sait pas grand chose, à part qu'il s'agit d'une « image amputée de parole »¹, c'est-à-dire d'une instance fantasmatique dont l'origine se trouve dans l'esprit rebelle vaincu de Zahir, suite à son combat inapproprié avec le père. Rachid exprime ainsi l'imprécision du nouveau fantasme de son frère : « Personne ne savait donc ce que c'était qu'un fœtus ; le dictionnaire, comme dans la plupart des cas, restait vague, très vague . Nous en étions éccœurés ; que voulait donc tuer Zahir ? » (Rép., 89) Il en tire une leçon, à savoir que le suicide de son frère aîné répond finalement à la logique de l'auto-enfermement dans le fantasme et à son entêtement à nourrir le fantasme par transfert du projet de meurtre sur une espèce tout aussi démunie de parole, donc de répondant, l'espèce animale présentée, par anthropomorphisme, avec les attributs les plus connus de Si Zoubir, l'obésité et l'antipathie (88).

Zahir revenu à son courage, clamait cette fois-ci contre le fœtus des menaces terrifiantes ; nous imaginions de véritables simulacres ; brûlions

¹ Khaled Ouadah, art. cit., p. 47.

les pattes d'un cri-cri et l'encensions à outrance, jusqu'à ce qu'il se renversât sur le dos, étouffé par la fumée qui se dégageait des bâtonnets d'ambre que nous laissions se consumer toute la nuit en son honneur... Mon frère avait tout à coup les yeux hyalins.(88)

Si comme nous le rappelle la psychanalyse freudienne, dans une définition assez ancienne,

le monde des fantasmes semble se situer tout entier dans le cadre de l'opposition entre le subjectif et l'objectif, entre un monde intérieur qui tend à la satisfaction par l'illusion et un monde extérieur imposant progressivement au sujet, par la médiation du système perceptif, le principe de réalité¹,

le transfert fantasmatique exprime bien l'échec programmé d'un affrontement aussi inégal avec la figure du père : « il était trop gros pour nos corps chétifs » (87) ; et le suicide de Zahir, en somme, relève lui aussi d'un autre type d'imposture, celle-là conduisant le sujet en instance d'échec à se réfugier dans la berlue pour faire diversion à son incapacité réelle à trouver la faille permettant d'annihiler la puissance du père.

Rachid, un instant influencé par l'exemple de son frère, a d'abord recours, lui aussi, à l'investissement fantasmatique. « J'érigais l'érection, raconte-t-il, en système verrouillé d'automutilation, à tel point que, dans ma rage de confondre les choses, j'associais à la douleur physique (...) la coupure définitive avec le père. » (44) Mais l'imposture de son frère lui apparaît bien vite, puisque la

¹ J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme*, Hachette Littératures, rééd. 1998, p. 17.

révolte reste improductive malgré les imprécations et autres gesticulations sacrificielles. « Il n'osait d'ailleurs plus me regarder : le fœtus n'était qu'une énigme, un conte de fée. Il nous avait tous bernés ; il avait entravé notre marche vers la rencontre avec le père. » (92)

Il choisit alors une autre voie, celle de la violence symbolique, puisque seule cette arme peut mettre fin à la domination du patriarcat en résolvant « l'opposition entre le réel et l'imaginaire »¹. La violence symbolique en atteignant le père n'abat pas que lui ; par-delà l'individu, d'autres instances subissent la démolition, tout un système s'écroule sur lequel le père fondait sa domination.²

Rachid tue symboliquement le père en couchant avec Zoubida, la marâtre, puis il ira raconter à son amante étrangère les péripéties du meurtre, accomplissant par là le coup de force qui consiste à détruire le pacte de solidarité constitutif du meurtre, ce pacte censé délivrer l'individu du sentiment de la faute, puisque à travers lui « la société repose désormais sur une faute commune, sur un crime commis en commun. »³ Or, ainsi que le rappelle justement Barbara Michel, « l'éros est dissolvant du lien social car il s'agit d'une pulsion égoïste » (1991, 99).

Rachid rompt donc le pacte social par pulsion égoïste, en racontant à une étrangère l'histoire de son parricide, mettant irrémédiablement le père à nu aux yeux de Céline, dont la différence culturelle autant que sexuelle redouble la portée symbolique du meurtre.

¹ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 204.

² Barbara Michel, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, PUG, 1991, pp 77-78.

³ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 1967, p. 74.

Le père possesseur de la culture est aussi père phallique disions-nous, le narrateur l'a bien compris, cela expliquerait qu'il ait aussi choisi la violence de l'inceste pour résoudre un conflit dont la nature œdipienne ne lui a pas échappé. Si le parricide par l'inceste est source de plaisir, il est aussi retour à l'instance nourricière qu'est la mère. L'acte détourné qu'est l'inceste conserve toute l'ambiguïté du désir du fils de supplanter le père dans le lit maternel déserté : « Inceste. J'avais alors, pour ne pas faiblir, des attitudes d'enfant recroquevillé sur le sein de l'amante généreuse... je confondais, dans l'abstraction démentielle de l'orgasme, ma marâtre avec ma mère. » (Rép. 125)

L'inceste ouvre ainsi la voie à d'autres thèmes, car le thème du meurtre du père sert, tout au moins en partie, d'écran pour camoufler d'autres thèmes, le thème de l'identification par exemple. L'inceste a son revers, celui qui se révolte contre l'instance paternelle court aussi le risque de s'identifier à lui dans une *logique mimétique du même au même*. Exactement ce que veut éviter le narrateur de *La Répudiation*.

Mais on sait comment finit le rebelle. Parricide : voie royale de l'identification. Le rebelle, au fur et à mesure qu'il avance, finit par mettre ses pas dans ceux du père, trahissant ses principes personnels.

Je couchais donc avec la femme légitime de mon père ; était-ce le sang bafoué au long d'un siècle de violence et de feu ? L'atavisme mettait en branle ma frousse car je ne voulais pas me comporter de la même manière que le chef du Clan. (Rép. 120)

En quelque sorte, il finit par s'identifier au père, notamment dans son commerce avec les femmes, le regard porté sur elles, en s'adonnant plus à des

actions de mauvaise foi qu'à des tentatives de transformer la nature et les implications de leurs relations. Finalement, on peut douter que la résolution du conflit œdipien ait eu lieu, parce qu'au lieu de se servir de son érotisme pour venger l'honneur maternel, voire féminin, Rachid y est simplement demeuré crispé.

L'échec de Rachid nous amène à la conclusion d'une impréparation des fils à se substituer au père et à assumer la plénitude du rôle. Comme l'avouera plus tard le narrateur lui-même, rien ne le « disposait à assumer une mort, fût-elle celle de Zahir » (151). Aveu lourd de sens : le rôle de père demeure ainsi pour les fils « un mystère total ».

Sur un plan purement méthodologique, ce double échec amène la critique à se poser la question même du fonctionnement du schéma œdipien dans l'espace du roman maghrébin. C'est ainsi que certains auteurs ont tenté de dégager un complexe d'Oedipe qui serait spécifique au monde maghrébin, ou légèrement différent de l'Oedipe freudien. Ils fondent pour cela leur thèse sur l'histoire du sacrifice d'Abraham.

Ce père fondateur, par une singulière faiblesse de caractère, n'a pas osé refuser à Dieu la demande que son fils Isaac soit sacrifié, escalade dans la cruauté puisqu'il avait déjà abandonné son premier fils Ismaël, exilé dans le désert avec sa mère Hajar.¹

Pour Claude Montserat-Cals, « ce sacrifice exigé et consenti marque tout père d'un signe mortuaire. Il est le meurtrier en puissance du fils et cette loi qu'il

¹ Jean Broustra et Catherine Simounet, « Maghreb en folie : aspects structureaux ou sociopolitiques » in : *Sociologie Santé*, n° 9, déc. 1993, p. 105.

accepte détruit en lui le père »¹. Ainsi le père se serait déjà auto-détruit, il serait déjà mort aux fils. Le *topos* paternel demande alors un remplacement et non un meurtre qui, en soi, n'a plus de sens.

Par-delà l'essai de redéploiement méthodologique auquel semble convier cette thèse², il faut néanmoins reconnaître une certaine convergence entre les mythes d'Oedipe et d'Abraham. Les deux mythes « se rejoignent en mettant l'accent sur la culpabilité des pères qui osent abandonner leur enfant mais, pourrait-on dire, en toute bonne foi. » (Broustra et Simounet, 1993, 106). Cela pourrait expliquer finalement l'échec des fils face au « patriarche méfiant » (*Rép.*, 153).

Le roman suivant de Rachid Boudjedra va donc nous proposer une autre démarche, celle des fils ayant abandonné le double recours au meurtre réel et symbolique pour souscrire à la thèse du remplacement des figures paternelles génitrices par des figures spirituelles.

C.- Les pères spirituels : modèles et adjuvants

L'idée d'un *remplacement* de la figure foncièrement défailante et, on l'a vu avec la comparaison des mythes d'Abraham et d'Oedipe, originellement mortifère du père constitue l'élément essentiel qui caractérise la démarche de contestation de Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*, le deuxième roman de Rachid Boudjedra.

¹ Claude Montserat-Cals, « Questionnement du schéma œdipien dans le roman maghrébin », *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Congrès, Paris, Avril 1990, citée par J. Broustra et C. Simounet, op. cit., p. 105.

² Thèse dont le mérite est d'atténuer dans le mythe fondateur l'importance trop grande accordée à cette rivalité directe entre père et fils se disputant le sexe de la femme-mère. Il y a, en effet, d'autres aspects du mythe d'Oedipe étudiés par Mélanie Klein dans *Envie et gratitude*, Paris, Gallimard, 1968, qui mettent l'accent sur des sentiments de rivalité homosexuelle et de vengeance qui ne sont pas sans rappeler le mythe de la horde primitive élaborée par Freud dans *Totem et tabou*, Paris, Gallimard, nouvelle traduction par Victor Smirnov, 1992.

Au père géniteur, on va donc substituer un père spirituel. Et ce n'est pas un hasard si le choix du romancier se porte sur une figure culturelle légendaire, en l'occurrence Djoh'a, personnage malicieux des contes arabo-musulmans. Nous sommes toujours dans le cas d'espèce pour les fils d'une quête identitaire, ce qui justifie que le choix se porte sur une telle figure.

La fausse filiation de Mehdi avec Djoh'a s'explique par un étrange marché que ce dernier a passé avec le père géniteur du narrateur, Siomar. Tout tourne autour d'une histoire de viol, le viol par Siomar de Selma, la sœur de son épouse Malika.

Il l'avait coincée au moment où elle se baissait pour remonter le seau d'eau qu'elle avait jeté dans le puits. Et là, dans une plaque de soleil, il l'avait violentée et pénétrée, sans prendre le temps de la déshabiller, ni même de lui ôter complètement sa culotte restée accrochée à mi-cuisse, lui donnant un air saugrenu que le satyre n'avait même pas remarqué. Il lui avait mordu la langue et l'avait tant terrorisée qu'il avait fini par la déposséder de son plus précieux atout pour un éventuel mariage ; et la voilà maintenant qui avait l'air idiote, même pas évanouie, ouverte pour l'éternité. Elle avait ainsi perdu l'ultime secret de son sang coulant frêle à travers ses cuisses et ses dessous mal tirés. Devenue la maîtresse de son beau-frère, elle n'avait rien dit, ne s'était même pas lavée et avait traîné dans son sillage des gouttelettes de sang, le restant de l'après-midi. (Ins. p. 80)

Viol donc, plus précisément inceste, commis par « l'austère et probe Siomar, riche propriétaire terrien qui avait accompli son troisième voyage à la

Mecque et qui n'allait pas s'arrêter là » (p.78). Pour étouffer le scandale, Siomar à recours au chantage. Il oblige Djoh'a à endosser la responsabilité de la grossesse de Selma. « Djoh'a avait en effet organisé un trafic de haschisch et craignait que Siomar ne le dénonçât aux autorités coloniales de l'époque, parmi lesquelles il avait des amitiés sûres, voire des complicités. » (Ins. p. 73) Acculé, Djoh'a accepte le marché. Il gardera longtemps le secret, mais finira par révéler à Mehdi la vérité.

Dans *L'Insolation*, le personnage nous est présenté comme un révolutionnaire camouflé sous des dehors farfelus et quasi-grotesques pour des raisons de stratégie globale. « Les gens s'attroupent sur le passage de Djoh'a et le prennent pour un pauvre d'esprit alors que lui se sait gardien vigilant de la Contrée » (p.102)

Le portrait qu'en donne le romancier algérien n'est pourtant pas si éloigné de la figure de Djoh'a, telle que l'atteste la tradition. Selon Jean Déjeux,

Djoh'a est connu dans une vaste aire socioculturelle, dans le monde musulman et hors de celui-ci. Parmi les autres héros malins et rusés, il a dominé et persisté dans les mémoires.

Le petit peuple s'est identifié à lui, se reconnaissant dans ses habilités et sa « sagesse ». Une certaine image a été pour ainsi dire « établie », « officialisée », appartenant même alors au monde de l'écrit.¹

Comme nous le mentionnons plus haut dans la première partie (B-2- « La tradition orale et le patrimoine littéraire arabo-musulman »), la mention du nom

¹ Jean Déjeux, « Djoha, héros de la tradition orale, dans la littérature algérienne de langue française », *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°22, 2e trimestre 1976, p.28.

du personnage est faite pour la première fois dans l'œuvre du célèbre écrivain Djahiz (Abu Uthman Amr ibn al-Djahiz, écrivain et théologien arabe né à Bassora v.776-id 868 ou 869), un des créateurs de la prose littéraire arabe durant la première moitié du IXe siècle (IIIe siècle de l'Hégire).

Dès cette époque, déjà, on attribue au personnage comme caractéristiques récurrentes, bêtise et bévues, mais il faut noter que bien avant Djahiz, cette renommée de « gaffeur » était proverbiale. Djoh'a devient en tout cas le héros central d'anecdotes recueillies dans un ouvrage anonyme signalé au IVe siècle de l'Hégire : le *Kitâb Nawâdir Djuh'a* (Le Livre des bons mots de Djoh'a). Un auteur du VIe siècle, Maydâni, cite des histoires puisées dans ce recueil et ajoute que Djoh'a était des Banu Fazâra portant le nom de la paternité d'Abû l - Ghusn, ce qui est encore noté par d'autres auteurs de cette époque.

Personne alors, on peut le dire, ne met en doute son existence réelle. Une source va jusqu'à soutenir qu'il aurait vécu cent ans et qu'il mourut à Koufa... On le voit, si peu de doutes demeurent sur l'existence de Djoh'a, les jugements portés sur lui sont souvent contradictoires. On l'a confondu parfois avec une figure de moindre réputation, Abû l - Ghusn Dudjayn de Basra, qui avait été surnommé Djoh'a, peut-être par les habitants de Koufa qui entendaient se moquer de lui.

A travers le temps, l'image du personnage va se démultiplier. Ainsi, à la fin du Moyen Age on retrouve un personnage du même type chez les Turcs, mais sous le nom de Nasr al-Dîn Khôdja. Cela aboutit à la confusion des deux bouffons, en Égypte notamment où la première édition arabe du recueil d'anecdotes lithographié - vers 1880 à Boulag, près du Caire - porte le titre *Nawâdir al-Khûdja Nasr al Dîn al-mulaqqab bi-Djuha al Rûmi*.

Dans l'espace culturel turc, il est évident que le peuple a transformé le nom de Djoh'a qui lui était étranger en celui de Khôdja. Déjeux fait cependant remarquer qu'il a pu exister aussi chez les Osmanlis un Khodja facétieux du nom de Nasr al-Dîn qui aurait ajouté ses plaisanteries à celles célèbres de Djoh'a. Le personnage déborde le monde musulman, ce qui fait écrire à Déjeux :

Sur la côte orientale de l'Afrique les facéties de Djoh'a sont attribuées à Abû Nuwâs. Mais notre héros est connu en Nubie (Djawh'a), à l'île de Malte (Djah'an), en Sicile et en Italie (Guifa ou Guicca). On le trouve aussi en Albanie (Giucha). Toutefois chez les Yougoslaves, les Arméniens, les Bulgares, dans le Caucase, en Georgie, en Russie et au Turkestan, on connaît surtout Nasr al-Dîn Khôdja.¹

Malgré les variations dans la graphie du nom, les qualités fondamentales attribuées au personnage Djoh'a demeurent pérennes d'une aire culturelle à l'autre. Par sa renommée, sa popularité, Djoh'a s'est élevé en quelque sorte à l'universel, il a atteint le statut de modèle, il est devenu un type en qui les gens simples voient la cristallisation de leurs vœux et rancœurs dans une société où la domination des puissants leur pèse.

Ce bouffon, écrit Jean-Jacques Luthi² cité par Déjeux, « C'est nous sans l'apport de la civilisation, avec notre insouciance naturelle et notre égoïsme foncier, nous dont la première réaction est toujours non-conformiste. »

¹ Jean Déjeux, *Djoh'a, héros de la tradition orale arabo-berbère hier et aujourd'hui*, éd. Naaman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1978, p. 16.

² Jean-Jacques Luthi, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte (1789-1945)*, Paris, L'École, 1974, pp. 190-192

L'anticonformisme du personnage doit être compris à sa juste valeur : il n'est pas asocial systématiquement, comme nous le verrons avec le Djoh'a de *L'Insolation*, il est anarchiste à sa manière. Selon J.-J. Luthi, c'est « un instinctif qui ne s'occupe nullement de la valeur morale de ses actes (...), une force brute de la nature contre laquelle intelligence, sensibilité et conventions sociales ne peuvent rien. » (Luthi, 1974, 190)

La simplicité de Djoh'a fait de lui un personnage intéressant, dans la mesure où il n'appartient pas à cet univers décrit par Luthi comme « la grande famille des gens sages et habiles dont l'hypocrisie sociale a fait des hommes confits dans leur respectabilité. »

Notre héros paraît en somme se replier sur le « principe de plaisir » dans ses réactions de défense spontanée contre « le père », disons contre la société qui le domine. Le « principe de réalité » (la règle imposée par les prépondérants, les convenances, les obligations sociales) le fait souffrir : instinctivement il se réfugie dans un quant-à-soi individualiste tout en fustigeant avec malice les gens en place.¹

Héros de la tradition orale, Djoh'a incarne à lui seul des valeurs essentielles² qui n'auront pas échappé aux auteurs maghrébins contemporains, à Rachid Boudjedra notamment. La force subversive du mythe Djoha, l'auteur algérien va la récupérer et fournir ainsi un traitement romanesque du personnage à maints égards intéressant.

¹ Jean Déjeux, *Djoha, héros de la tradition orale arabo-berbère hier et aujourd'hui*, Naaman, 1978, pp. 17-18.

² Au nombre de ses valeurs essentielles le rire. « Le rire est avant tout correction » a écrit Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1941, p.157 de la 57e éd. Le rire de Djoha « détruit, mais il aide en même temps beaucoup de gens à ne pas se prendre au sérieux. Par-là ce rire est constructif d'une société où

Traditionnellement, Djoha a un statut social connoté. Il est souvent présenté comme un homme marié et professionnellement comme un petit paysan ou petit marchand. Dans *L'Insolation*, il est effectivement marié à Selma la mère du narrateur, même s'il s'agit d'un mariage de convenance destiné à camoufler le scandale du viol commis par Siomar sur la personne de sa belle-sœur.

Professionnellement, le Djoha de Boudjedra est un marchand de poissons, propriétaire d'un âne, animal présenté aussi par la tradition comme le compagnon du personnage. L'âne de Djoha a des particularités d'une figure de légende. En effet, la rumeur prétend qu'en se retirant de la Contrée, les anciens colons

(...) s'étaient arrangés pour tout détruire : ils avaient mis du plastic partout, jusque dans le trou du cul du pauvre âne que possédait Djoha et qu'il utilisait pour aller, sur les quais, chercher ses caisses de sardines. Du coup, l'âne n'avait plus mangé de foin et depuis une dizaine d'années, il tenait le coup. Son maître le cajolait (...) Tous les amis et tous les voisins du marchand de poissons l'enviaient pour sa merveilleuse acquisition. On avait d'ailleurs essayé de la voler à plusieurs reprises, mais l'animal avertissait son propriétaire en pétaradant sec quelques grammes de plastic dont l'énergie lui servait d'aliment précieux. (Ins 95-96)¹

Djoha suscite la rumeur, lorsqu'il fait passer son âne pour un animal extraordinaire. Il a besoin d'étrangeté pour se faire écouter, car il attire ainsi l'attention sur lui, même si son auditoire, composé en grande partie de « riches

l'important, le puissant, le dignitaire ne peuvent plus se prévaloir de leur dignité pour tenir le haut du pavé ». Déjeux, op. cit. p.64.

¹ Du moins, c'est ce que prétend Djoha. En réalité, « quand il fait beau, il emmène son âne à la campagne pour le nourrir en cachette d'herbe fraîche et de fleurs sauvages. » *L'Insolation*, p. 101.

marchands (...) venus surtout pour se rendre compte comment les affaires de Djoha périlclitaient » (*Ins.*, 97), et de marginaux de tous bords, le prends pour un fou.

D'ailleurs, qui pourrait le prendre au sérieux, puisqu'il joue la subversion de façon complexe : tout en déconsidérant la nouvelle bourgeoisie technocrate de la Contrée par ses propos, il se sert de la religion pour se protéger des indicateurs de la police.

Il est évident que si le Djoha de *L'Insolation* est en partie dans la ligne du Djoha légendaire, caustique et malicieux, il a une conscience politique claire que le Djoha traditionnel ne possède pas. Par exemple, tout en se servant de la religion pour se protéger, il en a une vision critique.

Il n'aimait pas (...) cette démagogie faite autour de la religion des ancêtres, exacerbée jusqu'au fanatisme, qui n'arrangeait rien dans les affaires des masses, mais que certains utilisent pour détourner l'attention et profiter tant qu'ils peuvent, lorsque tout le pays est agenouillé vers la Mecque illuminée par la ferveur et mystifié par les prêches des muphtis et autres bigots. (Ins., 113)

La vision critique de la société, telle qu'elle s'exprime à travers les discours parfois sibyllins de Djoha, s'inscrit même dans une idéologie marxiste : il est à même de lire Lénine et Marx en arabe, d'analyser les situations politiques, d'argumenter à partir d'articles de journaux. En somme Djoha a tout du propagandiste, de l'endoctrineur qui prêche « contre les Cadis et autres doctes de la religion, sans parler des usurpateurs et des gros commerçants » (p.104). Comme le souligne bien Déjeux, « le Djoha de *L'Insolation* n'occupe sans doute

pas la place principale dans le roman, mais son rôle est quand même suffisamment précis. Nourri de l'idéologie marxiste, il mène un travail de sape pour un bouleversement à long terme »¹.

Pour le narrateur de *L'Insolation*, la filiation à Djoha n'existe que sur la base d'un même rêve révolutionnaire, même si leurs rapports sont le plus souvent conflictuels. Pour Mehdi, jeune professeur de philosophie, victime innocente des Membres Secrets du Clan, la force des rêves de Djoha en fait un père spirituel qui remplace - de façon bouffonne, certes - l'absence de liens réels avec Siomar, son père géniteur.

(...) tu peux continuer à m'appeler père, ajoutait-il, magnanime (...) lui clown dégingandé pour qui j'éprouvais une véritable adulation, d'autant plus que j'adhérais totalement à sa philosophie subversive (...) Après tout j'avais bien le droit de choisir entre les deux, celui avec qui j'avais le plus d'affinités (...) (Ins., 226-227)

Il y a également un élément important qui explique et valorise les affinités de Mehdi avec Djoha : la parole. Selon la belle formule de Charles Bonn, on peut dire que le père géniteur chez Boudjedra est « prisonnier de la violence du silence » (Bonn, 1985, 270). Dans *La Répudiation* ou *L'Insolation*, l'absence de sa parole est l'alibi même du délire narratif. Djoha, par contre, a le mérite d'avoir pour lui la parole.

Retour à la boutique. La faune est déjà là qui l'attend devant la porte entrouverte dont nul n'ose franchir le seuil car l'âne savant la garde. Devant un tel attroupement, Si Slimane, alias Djoha, exulte et dans un

¹ Jean Déjeux, *Djoha, héros de la tradition orale...*, Naaman, 1978, p. 59.

moment de déraison, il oublie qu'il empeste le vin et se met à farfouiller dans ses poches à la recherche de son chapelet d'ambre qu'il finit par trouver et par brandir, ostentatoirement, devant son auditoire, afin que les indicateurs de la police, camouflés dans les recoins de la rue, ne viennent pas à penser qu'il organise une réunion politique pour une éventuelle prise de pouvoir, mais qu'il va tout simplement réciter quelques versets coraniques pour demander à Dieu pardon de tous les péchés commis par la communauté marginale qu'il héberge et qu'il endoctrine en douceur. Et la vie reprend dans l'arbre comme si de rien n'était. Les chapelets sont vite relégués au fond des poches et l'on se remet au cours de haute politique, à la lecture des journaux, à l'analyse critique de l'économie du pays(...) (Ins.,p.104-105)

Il est un véritable moulin à paroles, parfois futiles, souvent essentielles. A l'existence primaire du père géniteur, manifestée dans une gestualité assez limitée - sexualité, sensualité - , Djoha semble opposer une existence complexe que l'on peut dire placée sous le signe d'une sorte d'*esthétique du danger* permanent qui fait de sa vie autre chose que la répétition prudente de gestes et discours censés consolider la domination d'une bourgeoisie bigote. La parole absente du père géniteur est répressive par définition, celle envahissante et séduisante du père spirituel peut être libératrice à condition d'en maîtriser toutes les ressources.

D.- Les autres pères spirituels et le dilemme de l'autoréférentialité.

Une autre figure de père spirituel, celle du Devin, était déjà un des alibis narratifs de *La Répudiation*¹. Rachid, le narrateur, à plusieurs reprises, évoque le

¹ « Une grande partie de la diégèse est (...) polarisée par la mort du Devin, qui sert de point de repère au déploiement d'un discours politico-historique nourri aux sources de l'imaginaire et de la réalité algériens. » Kangni

souvenir de ce maquisard pro-marxiste assassiné par les Membres Secrets du Clan, et qui lui aurait légué avant son assassinat une couverture « grège, tissée en Tchécoslovaquie. » Un peu comme Djoha, Boudjedra nourrit le Devin d'une idéologie marxiste. Dans *La Répudiation*, il le présente ainsi comme un leader charismatique qui a lutté contre l'occupant étranger et rassemblé les classes désœuvrées dans le but de réaliser la grande Révolution Algérienne.

Selon des sources historiques dignes de foi, cette figure rhétorique a des antécédents historiques tout comme le Djoha de *L'Insolation*. Sous la figure du Devin, plusieurs sources s'accordent à reconnaître celle réelle du militant Abane Ramdane, surnommé « le Jean Moulin algérien », qui avait organisé et mené à bien le congrès clandestin dit de la Soummam, le 20 août 1956, durant la guerre d'Algérie et qui a été assassiné en 1957.

Pour le narrateur de *La Répudiation*, l'idéologie communiste, qu'il partage avec le Devin, est aussi fonction d'un idéal révolutionnaire : la subversion des valeurs capitalistes et traditionnelles réactionnaires – l'État théocratique par exemple –, ce qui a été le rêve du Devin toute sa vie. Prendre celui-ci pour modèle, c'est placer exactement le Devin dans l'ordre du remplacement. Le manque ou l'absence de père est compensé par le souvenir du Devin, auquel Rachid n'était pas obligé de rester fidèle, puisque après la mort du maître, ses anciens disciples ont trahi ses enseignements « en organisant des milices anticomunistes qui mettaient les villes à sac et organisaient des autodafés monstres sur les places publiques non par conviction politique, mais parce qu'ils étaient trompés par les loups et menacés par la police » (*Rép.*, 242). La Révolution est sûrement morte,

Alemdjrodo, *Esthétique romanesque et discours social dans La Répudiation de Rachid Boudjedra*, TER, Bordeaux III, novembre 1993, p. 65.

à partir d'un retour fallacieux aux sources et des retrouvailles de tous les citoyens au sein de la Religion d'État. Et les paysans, aux yeux rétrécis par le rêve d'un jour meilleur, tombaient dans le traquenard de l'unité, gage du développement et de l'abondance, applaudissaient à tout rompre aux insanités des chefs sur la grandeur nationale et la dignité recouvrée. (Rép., 242)

La Révolution est sûrement morte, disons-nous, mais l'idéal en est resté vivace chez Rachid, le fidèle disciple du Devin. L'idéal est d'autant plus vivace que toutes les sombres prophéties se sont révélées exactes :

Ses prophéties (...) faisaient peur car elles étaient terribles : ne (...) prédisait-il pas un avenir où la terreur dirigée contre le peuple serait le trait dominant d'une politique hautement démagogique, fondée sur la richesse du verbe et sur la construction de mosquées fastueuses où les masses viendraient oublier leurs revendications ? (...) le Devin avait eu raison car (on) voyait la ville se couvrir de minarets sveltes et de bars américains, alors que la misère devenait de plus en plus grande et que la campagne se ruait à l'assaut des villes factices, incapables de nourrir ceux qu'elles attiraient, encerclées par la mer et largement pénétrées par les jetées oblongues,... villes encombrées par les technocrates et la mauvaise foi. (Rép., 187)

Autre figure rhétorique dont le narrateur revendiquait déjà la caution dans *La Répudiation*, celle du poète Omar. Le narrateur parle de lui comme d'un inconnu avec lequel il partage le même sort : l'enfermement. « Le vin est grain de beauté sur la joue de l'intelligence », a dit le poète Omar, inconnu de toute la ville

et interné dans un asile. » (Rép., 83) Le narrateur le cite souvent, ce poète fou comme il sera désigné dans *L'Insolation* (p.151), qui correspond trait pour trait au poète persan Abolfath Omar Khayyam (Nichapur v. 1047-id. v. 1122) célébré de son vivant comme mathématicien et astrologue.

Omar Khayyam fut, en effet, un scientifique de renom, auteur d'un remarquable traité sur les équations cubiques, *Démonstrations de problèmes d'al-djabr et de al-muqabala*. Il s'est également intéressé à la théorie des parallèles et, au cours de sa tentative de prouver le cinquième postulat d'Euclide qui affirme que par un point extérieur à une droite donnée il passe une seule parallèle, il a reconnu le lien entre ce postulat et la somme des angles du quadrilatère et par conséquent du triangle.

De sa carrière de poète, il ne reste que quelques témoignages et quelques vers consignés par les biographes persans de son époque, qui parfois citent l'un ou l'autre quatrain en arabe ou en persan, sans que l'authenticité des vers soit attesté. Le problème de l'authenticité ou non des vers du poète Omar est lié à la forme poétique qu'il avait choisi de pratiquer : les quatrains ou *roba'iyat*, qui se rapprochent de la chanson populaire persane *-tarané-*, dont ils ne se différencient finalement que par l'adoption du mètre.

Le quatrain est un genre emprunté à la littérature persane préislamique et non à la littérature arabe comme on serait tenté à le croire. Techniquement, ses deux distiques suffisent au poète à dresser un décor, raconter une histoire ou exprimer des idées. Cette simplicité de forme du quatrain en a fait le moyen d'expression le plus proche de l'intelligence populaire : il se retient facilement, il court sur toutes les langues, du coup il est facilement imitable, d'où la profusion de quatrains faussement attribués à Omar. Le narrateur de *La Répudiation* joue

sur cette ambiguïté, citant parfois Omar sans qu'on sache vraiment s'il s'agit d'une pratique intertextuelle fidèle ou d'une parodie.

Du reste, la réponse à cette question est sans importance majeure. Pour Rachid, la référence au poète Omar relève du besoin d'une caution plus philosophique que technique. La caution d'Omar a valeur de transfert symbolique, le fils Rachid s'appropriant les qualités du nouveau père spirituel.

Par delà sa simplicité, la poésie d'Omar Khayyam exprime en effet des réflexions importantes. Certes, une idée courante a voulu faire de Khayyam une sorte de bon vivant qui a choisi le plaisir, la vie facile, la bonne chère et le bon vin et qui, installé dans un paradis artificiel et de mauvais goût - à en juger par les images d'Épinal circulant sur le poète -, conseillerait à ses compagnons d'infortune, les humains, d'en faire autant. Malheureusement il faut croire qu'il s'agit là d'une vision étriquée et simpliste de l'univers du poète.

Homme de science, disciple du grand Avicenne en maintes disciplines, Omar Khayyam est ... aussi un penseur qui a pris part aux querelles philosophiques et religieuses qui secouaient le monde oriental en ce XIe siècle. La science lui avait appris à adopter l'esprit critique devant l'ordre établi de la nature. En face de la créature lancée contre son gré dans l'injustice de l'existence, la religion lui offrait la soumission au malheur et la promesse d'une vie autre dans un paradis revenu. Le commerce avec la cour et les grands ne lui dévoilait que lâcheté et hypocrisie. Devant ce bilan un peu sombre, Omar Khayyam ne se lança pas dans le pari de l'homme de religion ou de moraliste. Il voulut se pencher sur le présent, le vivre pleinement, c'est à dire à la recherche de tout ce qui peut faire oublier que l'homme est voué en fin de compte au malheur, à l'injustice et

à la mort. Si Khayyam a chanté le vin et les plaisirs fugaces, il n'a pas cessé non plus d'exprimer sa passion pour la science, tout en sachant que jamais il n'atteindrait la vérité¹.

Père spirituel, légataire d'esprit critique et de scepticisme, voilà ce qu'est en réalité le poète Omar par rapport à Rachid, le narrateur de *La Répudiation*, sevré de culture par le père géniteur.

Ce qui se lit, en filigrane de cette quête effrénée du père, voire de son remplacement, c'est, en définitive, la bataille de l'individu pour se constituer ses propres références, même si tout cela s'opère dans une situation frisant plutôt le tragique. Les personnages de Rachid Boudjedra, se détournant des pères qui ont failli, mobiliseront tous leurs efforts pour affiner, développer plutôt dans la douleur, une double conscience, politique et hédoniste. C'est tout le sens de la politisation à outrance d'une figure populaire telle que Djoha et de la débauche des personnages en manque de communication et de reconnaissance dans l'alcool et le sexe.

La conscience politique du narrateur de *L'Insolation* à elle seule explique le mûrissement de l'individu boudjedrien. Autant l'attaque de l'autorité dans *La Répudiation* se faisait sur le mode métaphorique, mais malgré tout frontale, autant elle est biaisée dans le deuxième roman, camouflée sous les propos faussement naïfs, la « rhétorique politico-poétique » d'un Djoha transformé en marxiste pour les besoins de la critique.

¹ *La Grande Encyclopédie*, Paris, Larousse, 1974, vol.11, p.6838. Toujours sur Omar Khayyam, cf. également *Le Grand Dictionnaire Encyclopédique*, Paris, Larousse, 1984, vol. .9, p. 5987.

Un passage du roman explique mieux ce changement d'optique. Il s'agit de l'interrogatoire du narrateur par les Membres Secrets du Clan, épisode qu'on trouvait déjà dans *La Répudiation*. Mehdi, qui a tiré des leçons de la stratégie de Djoha, peut se permettre de confondre ses bourreaux, de les déstabiliser. Mehdi, contrairement à Rachid, subit moins la situation, puisqu'il prend l'initiative de brouiller les pistes et d'inverser complètement les rapports entre la victime et les bourreaux, entre lesquels, théoriquement, n'est censé exister aucun échange, aucune complicité. Lui va réussir le tour de force de faire parler ses bourreaux. La scène, du comique le plus consommé, relève de l'extraordinaire, au bons sens du terme.

Chaque fois que je leur posais une question, ils répondaient invariablement que ce n'était pas à moi de poser des questions. Je savais qu'ils étaient tenus par le secret professionnel mais je savais aussi qu'ils n'étaient que des polichinelles à qui il faut savoir poser des pièges. A ce moment, je me rappelais les leçons incomparables de Djoha et les flattais tant que je pouvais. Ils en souriaient d'aise et se laissaient aller à quelque confiance (Chut, il ne faut pas le répéter. Top secret ! qu'ils me disaient...) Dès que je les voyais se décontracter quelque peu, je brandissais sous leur nez le chapelet merveilleux et providentiel, don de Djoha mon père (...) « Dieu est grand, mes frères » ! Ils étaient obligés de m'imiter et de réciter des versets coraniques pour ne pas paraître ignares. Je les corrigeais au passage, les reprenais, les encourageais de la voix et allais jusqu'à me fâcher. « Dieu n'aime pas qu'on déforme sa sainte parole, mes frères. L'enfer vous guette, mes frères ! » (...) Ils étaient interloqués de me voir égrener le gros chapelet(...) et pour les confondre jusqu'au bout, je le leur mettais, à tour de rôle, dans les mains, et ordonnais d'une voix de stentor qu'ils en comptassent mille grains,

chacun. Ils (...) s'embrouillaient (...) et c'est à ce moment-là que nous leur arrachions barbes et moustaches postiches afin de les reconnaître.
(Ins., 215-216)

Le summum de la dérision, puisque à travers son raisonnement, Mehdi, jeune professeur de philosophie, affiche clairement ses sympathies marxistes, donc son rejet de la religion. Pourtant, par pragmatisme, cette même religion, du moins la crainte de la faute liée au non-respect mimétique de la parole divine, va redevenir une arme contre ses adversaires politiques. La religion demeure toujours l'opium du peuple, qu'avons-nous là de plus qu'une démonstration par l'absurde de la vieille formule générique qui fonde les rapports entre la philosophie marxiste et les conceptions religieuses du monde, fussent-elles d'obédience chrétienne ou islamique.

C'est là le signe manifeste d'une certaine distance prise envers le discours marxiste lui-même, puisqu'il faut à l'individu un certain dose de cynisme, disons de réalisme, pour pouvoir utiliser les mêmes armes que l'adversaire, sans manifester le moindre état d'âme.

Quant à ce qui concerne l'émergence de la conscience hédoniste, il importe de préciser qu'il est légèrement teinté d'une certain sentiment métaphysique. Explication. Le narrateur de *La Répudiation*, à l'inverse de son frère tenté par le jeu marginal de l'homosexualité avec Heitmalos, est parfaitement conscient de l'effet bénéfique que peut avoir sur lui le corps féminin. L'acte d'amour le sauve de l'hallucination : « C'était en ces moments-là que je ressuscitais, revenu soudainement à un état d'extraordinaire lucidité, proche de l'extase. » (Rép., 9) Il y a reconnaissance implicite, dans la référence à l'extase, de l'aspect spirituel, mystique de l'amour. Les mots choisis pour dire cet acte salvateur sont

significatifs à juste titre. Ainsi de Zoubida, on aura cette description poétique plus que valorisante : « Zoubida, marâtre merveilleuse ! Chaque sein est une pleine lune. (...) Je voulais pourrir en elle (...) retrouver l'état de vacuité riche de puissance et de délires... » (116-121)

L'amour physique est transcendé. Il n'est plus seulement subordonné au plaisir ; il se fait le vecteur de l'épanouissement de l'être. (...) L'anéantissement dans le corps de l'autre permet d'atteindre un état de sérénité suprême. L'amant lie son retour à la vie et au monde à la possession du corps de l'amante. Le plaisir sexuel guide l'être vers une renaissance totale¹.

Plus tard, dans *La Macération*, toute la richesse de la démarche du narrateur découlera de ce postulat d'une sexualité régénératrice. Dans ce récit, en effet, au-delà des thèmes familiers au roman boudjedrien, la structure narrative est toute entière polarisée par l'équation écriture = sexualité, ce qui aboutit, non seulement à une certaine sublimation des corps des amants, mais aussi à la sublimation de l'acte scriptural à travers une comparaison des épanchements du sperme et de l'encre. Et l'impact de ce postulat sur la quête du père n'est pas négligeable. C'est l'analyse que nous allons tenter de mener dans la section suivante.

E.- La Macération ou la quête apaisée du père

Nous le faisons remarquer plus haut : l'exploration de la figure paternelle dans ce roman de Rachid Boudjedra, à la différence des autres, se fait sur le mode de l'écriture et non plus de l'oralité. Le narrateur est face à lui-même,

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques*, 1998, p. 55.

jouant à la fois avec ses souvenirs et les mots. Nous sommes très loin du schéma narratologique de *La Répudiation* où l'amante du narrateur provoquait la naissance du récit ; ici Maria/Myriam n'est pas la destinataire du récit, et le narrateur est même très réticent à la laisser assister à l'élaboration écrite de son « travail de mémoire » :

(...) elle me demanda de l'autoriser à me regarder et à m'observer pendant que j'écrivais (...) Je refusai net. Elle en fut froissée (...) Elle continua à me harceler, à me supplier de la laisser me regarder en train d'écrire. Je finis par céder (...) J'écrivais donc pendant qu'elle restait derrière mon dos, des heures durant (...) (92-95)

De ce regard, cette fascination devant le mystère de l'écriture, naîtra un autre type de rapport entre le narrateur et la jeune femme, un rapport qui deviendra l'un des thèmes fondamentaux du roman, celui de la jubilation érotico-scripturale.

L'analyse de la figure du père se veut donc la plus froide et la plus objective dans la mesure du possible, étant donné surtout la particularité du conflit qui oppose le fils au père, étant donné aussi le lieu choisi pour l'analyse, en l'occurrence la vieille ferme familiale où le fils, devenu adulte, revient délibérément, non plus pour tuer le père mais pour « tenter de comprendre l'énigme tissée de longue date » (36). Pourquoi ce changement de perspective soudain ? On peut tenter plusieurs explications.

D'abord, l'écart temporel, et la prise de conscience du narrateur du fait que le recours systématique au passé pour justifier ses échecs présents n'aboutit pas nécessairement à son mieux-être psychologique. Pis, au lieu de le faire progresser

dans sa vie d'adulte, la démarche ne réussit qu'à l'enfoncer davantage « dans l'océan du temps immobile et stagnant ». Il importe donc, dépassant les échecs puérils du meurtre du père et une certaine fascination névrotique pour le passé, de sortir enfin des « arrière-boutiques du temps ». Cela suppose l'acceptation des ses propres faiblesses, de sa responsabilité¹, d'autant plus qu'avec le recul que permet la maturité, le fils en vient à reconnaître à la figure du père une certaine complexité : « Habile en tout et capable de tout : faussaire, voleur, avare, et le contraire aussi. Il pouvait être honnête, scrupuleux, généreux. » (253) Éducateur impartial aussi, même s'il faut reconnaître, comme dans la citation qui illustre cet aspect du personnage, qu'il l'est aussi par affirmation d'un certain égoïsme, pour protéger ses intérêts d'argent :

C'est mon père qui m'avait appris, le premier, le combat, lorsque je travaillais - adolescent – dans ses ateliers de conditionnement de fruits. Il me traitait de la même manière que ses ouvriers. Aucune pitié. Aucune complaisance. Je travaillais dans des conditions pénibles à sécher les fruits et légumes qu'il exportait vers l'étranger et qui lui rapportaient gros. Je menais de front ce travail d'esclave et mes études. (...) Mon père ne me laissait pas le choix. (Mac., 37)

Admettre la complexité de la figure paternelle, c'est déjà sortir d'un *topos* improbable, du schéma réducteur dans lequel ladite figure a jusque là été enfermée, et, du même coup, avouer la fascination secrète qu'elle exerce sur le fils.

¹ « Je ne voulais pas me réhabiliter. Me trouver des prétextes. Toute réhabilitation est fausse ! Il me semblait que j'en avais fini avec ce temps abject, cette époque infecte où je m'entêtais à refuser le monde tel qu'il était. » *La Macération*, p. 37.

Au nombre des qualités qui fascinent le fils, le courage politique de ce père qui s'est illustré pendant la période coloniale par son esprit de fronde permanente.¹ Il « était naturellement doué pour la lutte et le combat, comme si son origine paysanne y avait planté un entêtement effrayant » qui allait le faire survivre à ses nombreux séjours en prison. Et encore son rapport ambigu à l'égard de la religion islamique², en témoigne son refus systématique de faire le pèlerinage de la Mecque, malgré ses innombrables voyages à travers le monde, ambiguïté qui pouvait même aller jusqu'à l'utilisation cynique et mensongère du Livre Saint pour se justifier dans des circonstances embarrassantes, comme dans la scène du suicide pour faillite commerciale de l'oncle du narrateur, Jaloul, à qui le père avait refusé de prêter de l'argent en appuyant son refus par un proverbe du prophète inventé de toutes pièces.

On peut également mentionner, parmi les raisons susceptibles d'expliquer le changement de perspective, l'apaisement du conflit autour de la possession de la culture qui a longtemps opposé père et fils. La quête du père, on s'en souvient, était aussi quête culturelle, quête de ce savoir que le père enfermait à l'abri de ses coffres, ou dont il aimait tant se glorifier à l'occasion. Le narrateur se souvient, avec quelque ironie dans l'évocation de ce père autodidacte et polyglotte, de sa manière d'étaler sa « science » au grand jour.

Il était, à nos yeux, entouré d'une aura d'éminent savant : ses poches étaient toujours bourrées de livres et de revues spécialisées qu'il lisait là où il était. Il lui arrivait parfois de commenter certains livres d'histoire,

¹ A l'inverse d'un Djoha, il préférerait l'affrontement frontal, non sans un certain sens de l'humour. Ainsi, « lorsqu'il revint, une année, au village et qu'il y vit la voiture du plus gros colon de la région, il téléphona immédiatement aux États-Unis et commanda la voiture la plus luxueuse de couleur vert foncé. Le colon faillit en mourir de jalousie et de rancœur. » *La Macération*, p. 59.

² « (...) ça c'est ses idées réformistes il avait été beaucoup influencé par le cheikh Ben Badis ! », *ibidem*, p. 180.

de philosophie ou de théologie, devant le cercle de ses amis et de ses proches(...) (Mac., 59)

Mais il y aurait une faille dans la culture du père : c'est une culture qui tente de cacher un complexe, trop ostentatoire pour ne pas révéler son objectif de culture de compensation en situation de domination étrangère.

De surcroît, ce père grand consommateur de culture est lui-même un piètre producteur. S'il aimait étaler son savoir, par contre « ... il n'avait jamais fait la moindre allusion aux poèmes médiocres qu'il composait en hommage à Kamar, sa deuxième épouse... » (Mac., 59) Le jugement de valeur du fils devenu écrivain, c'est-à-dire une sorte de producteur de culture, porte donc sur la médiocrité, voire la stérilité de la culture paternelle.

Le fils est donc en position de force. Doublement en position, on peut même dire, puisqu'il y a une autre réalité qui apparaît dans le texte, une inversion des rôles. Il est fini le temps de la toute puissance du père, devenu grabataire, ce dernier est à la charge de son fils tant haï, qui le supporte financièrement désormais.

Toutes ces conditions étant réunies, on comprend davantage la particularité de cette tentative de compréhension qui, elle non plus, n'ira pas à son terme. Trop d'ambivalence exprimée à travers les attitudes du narrateur.

Ainsi ce besoin qu'il a senti de refaire le pèlerinage des villes d'où le père lui envoyait des cartes postales, comme s'il ne suffisait plus « de les trier, les regarder pendant de longues heures, les triturer » ces objets du souvenir, d'un temps considéré comme des repères à même d'aider à la reconstitution d'un

« passé démantelé et désarticulé ». Ou ses réactions de rejet de cette vérité qu'il cherchait, lorsque son oncle Hocine, témoin privilégié des frasques du père, essaie de lui en parler. Refus d'autant plus virulent que les révélations de cet oncle indiscret jugé idiot et crapule portent, essentiellement, sur ses comportements sexuels.

C'est certainement là où le bât blesse le narrateur. Car, évoque-t-on le fait que son père ait longtemps fréquenté les prostituées dans ses incessants voyages, allant même jusqu'à en épouser une, la juive Hassiba (ex-Henriette Gozlan), le narrateur ne peut s'empêcher de retrouver ses propres souvenirs :

Je baise une putain qui vient me rendre visite, à l'occasion (...) Elle prend ma main et l'enfonce dans son sexe. Semence lourde qui coule de la plaie longitudinale charriant avec elle tout l'humus, toute l'herbe et tout le plasma qu'elle recèle. Dégout¹.

Cette image de la prostituée reste tenace dans le souvenir du narrateur, l'image du sexe de cette partenaire professionnelle, non seulement comme espace mortifié (la plaie), mais surtout mortifère, est validée par la mésaventure du père à « Saïgon et Hanoï où une prostituée lui avait inoculé le microbe de la syphilis (...) et dont il avait (...) gardé des séquelles. »²

Mais il y a fondamentalement de l'ironie chez l'oncle Hocine à rappeler constamment le statut anormal de « l'épouse » juive de Hassan El Djazaïri, le père du narrateur. Quel est ce statut ? Il est celui d'une femme illégitime, trompée par le père qui ne l'a jamais épousée, de fait. Par-delà le fait qu'elle meure non

¹ *La Macération*, p. 60.

² *Ibidem*, pp. 114-115.

mariée, donc non musulmane (ce qui pose le problème de son enterrement), ce qui se donne à lire une fois de plus reste le caractère profondément égoïste du père.

Le fils le sait, mais il joue au funambule. C'est qu'il a finalement découvert le piège dans lequel son oncle veut le faire tomber. Il établit clairement le parallèle ; sa propre situation avec Maria/Myriam n'est pas moins en question, le procès d'infidélité intenté au père le touche tout autant. Et la scène de la rencontre entre son père et sa maîtresse éclaire davantage le propos.

Lorsque Maria pénétra dans son antre (...) Il la salua avec maintes formules de politesse vieillottes et quelque peu exagérées (...) parce qu'il avait cru au premier contact qu'il s'agissait de mon épouse ; puis ensuite qu'il s'agissait d'une des femmes qu'il avait connues à la grande époque et dont il aurait oublié le nom. Mais la visiteuse comprit (...) qu'elle était devenue suspecte aux yeux de mon père non parce qu'il la trouvait antipathique mais par une hypocrisie viscérale dont le vieillard était coutumier, parce qu'il avait bel et bien tout compris de prime abord mais faisait semblant de n'avoir rien saisi (...)¹.

De la même manière, le silence de la mère du narrateur devant cette nouvelle femme, dont les relations avec son fils ne font aucun doute, l'amène lui-même à porter un jugement sur son attitude :

(...) les regards interrogateurs et muets de ma mère (...) j'avais cru lire dans les yeux de maman un tas d'interrogations muettes : mais qui est donc cette dame ? est-ce que tu t'es mis à ramener des femmes dans cette

¹ *Ibid.*, pp. 113-114.

*maison honorable en l'absence de ton épouse ! tu devrais avoir honte c'est scandaleux*¹.

A l'instar de tous les fils des romans de Rachid Boudjedra, le narrateur de *La Macération* est ici confronté à la dure réalité de l'infidélité qui fait l'essence même de ses propres relations avec Maria. Comment alors juger, lorsqu'on est, à son tour, mu par un tropisme sexuel évident, devenu un père infidèle ? Identité de situation parfaite qu'exprime l'amante de façon lapidaire : « Tu (...) ne fais que reconduire exactement les comportements de ton père ! »²

Dans les marécages putrides du souvenir, se découvrir exister en l'autre n'est pas forcément une réalité acceptable, surtout lorsqu'on a longtemps posé le principe d'une construction de soi par autoréférentialité. L'épreuve du conflit qui se résorbe en un éternel retour des comportements pérennes du mâle, en fin de compte, se révèle déstabilisant pour le fils pour qui l'image du père, sa loi, ont longtemps représenté une non-valeur, un archétype archaïque. Il lui faut donc accepter d'affronter le choc de l'*ipséité* et clore ainsi, définitivement, le cycle de la contestation permanente³, autrement dit poser comme résolue, même symboliquement, la crise des générations, ou bien continuer à traquer dans le marécage bourbeux des menus faits, le sens du « nœud névrotique » que constitue la haine du père envers le fils ; tout en sachant que désormais, le but n'est pas d'atteindre ce « noyau dur, derrière lequel courent tant de psychanalystes (...) en vain ! Tant il est fuyant, inattrapable, insaisissable, inatteignable ! » (*Mac.*, 157) Dans ces conditions, il s'agit plutôt de jouer avec les souvenirs épars, d'« évacuer le trop plein de sentiments étranges et de

¹ *Ibid.*, pp. 118-119.

² *Ibid.*, p. 191.

³ Stérile, éprouvante à force. « Car c'est une obligation épuisante pour une génération que de partir de rien, d'être commençante sans savoir où aller, lorsqu'elle se voit frustrée de tout héritage acceptable. » Raphaël Draï, *Freud et Moïse. Psychanalyse, Loi Juive et Pouvoir*, Paris, Anthropos, 1997, p. 132.

sensations pénibles (...) éprouvés douloureusement et solitairement, d'une façon presque abstraite »¹, de transformer en quête rhétorique, par le truchement d'une écriture qui sublime et le rapport avec la femme et la mémoire, le projet initial de compréhension de la figure paternelle.

Cette dernière possibilité sera l'ultime voie de sortie, puisqu'il y a refus manifeste d'acceptation de la vérité relative à l'homothétie des générations. La solution adoptée par le narrateur, avec l'aide de son amante², sera rhétorique, elle empruntera la voie de la littérature qui permet l'apprentissage de la liberté. Il faut relever la double incidence de ce choix sur le récit.

- Primo, il n'y a plus de malaise à accepter l'affabulation intrinsèque à tout travail de mémoire³ ; exit la vérité, exit la sincérité et place à la guérison par omission, extrapolation. On songe ici au Jean-Paul Sartre des *Mots*, qui pensait contourner son inconscient par la lucidité et la sincérité, et qui se retrouve, au terme de son aventure mnémonique, exactement comme le narrateur de Boudjedra, piégé par ce caractère propre au langage, le *désenchantement*. Comme Poulou, il pourrait tout aussi bien s'écrier :

Comme elles sont tristes les guérisons. Le langage est désenchanté. Les héros de la plume, nos anciens pères, dépouillés de leurs privilèges, sont rentrés dans le rang. Je porte deux fois leur deuil. Ce que je viens d'écrire est faux, vrai, ni vrai, ni faux, comme tout ce qu'on écrit sur les fous, sur les hommes. J'ai rapporté les faits avec autant d'exactitude que ma

¹ *Ibid.*, p. 157. C'est nous qui soulignons !

² « Maria disant alors laissons ta famille tranquille et changeons de sujet. » *Ibid.*, p. 90.

³ « (...) je ne cessais de maugréer contre cette pauvreté soudaine de ma mémoire (...) qui m'avait habitué à mieux et dont je me méfiais en règle générale, tant elle était apte à exagérer les phénomènes du passé, à les gonfler et à les rendre méconnaissables... » *Ibid.*, p. 81.

*mémoire le permettait. Jusqu'à quel point croyais-je à mon délire ? C'est la question fondamentale (...)*¹.

L'allusion à Sartre n'est pas fortuite. Le père sartrien, ce n'était qu'une photo au-dessus du lit du fils, l'équivalent des cartes postales chez le narrateur boudjedrien. Mais lorsque la mère se remarie, elle enlève la photo du dessus du lit de son fils. Et c'est exactement lorsqu'il parvient à cette période de sa vie que Sartre décide d'arrêter la relation du passé dans *Les Mots*. Le récit de l'enfance s'arrêtait donc à la deuxième mort du père, définitive celle-là.

Chez le narrateur de *La Macération*, l'absence du père fut une mort symbolique, mais sa seconde mort est physique. Pas étonnant que se retrouvant devant ce père grabataire, le narrateur décide également, en fin de compte, de mettre fin à la poursuite de ses propres fantômes pour désormais « attraper l'histoire à pleines mains, mêler la réalité et la fiction, le mythe et l'anecdote, l'imagination et la réalité, les lieux et les temps »², en somme faire le deuil définitif du père, domestiquer toutes les peurs, les traumas par le pouvoir transformationnel de l'écriture.

« Je suis né de l'écriture, écrivait Sartre : avant elle il n'y avait qu'un jeu de massacre »³, « me voici devenu scribe ! lui répond en écho l'écrivain boudjedrien. A gratter du papier à longueur de nuit (...) en écrivant l'extase me fait trembler (...) »⁴. Même si chez ce dernier, il semble subsister un fonds d'angoisse, il serait à mettre au compte d'une pratique scripturale qui a définitivement construit son propre rituel, son propre code de fonctionnement en

¹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, cité par André Green in : *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, réédition Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1998, p. 370.

² *La Macération*, p. 95.

³ Cité par André Green, *ibidem*, p. 364.

⁴ *La Macération*, p. 182.

jouant sur la surenchère, à croire que la guérison complète, le deuil définitif correspondraient du même coup à la fin même de l'acte d'écrire.

Secundo : le récit littéraire va aussi sublimer l'amante, gommant du coup l'implicite procès d'infidélité. On sort carrément de la vision patriarcale de la féminité, trop prosaïque, trop bigote. Il y a détournement du sens d'une relation à première lecture uniquement sensuelle, par rapprochement de l'*action* d'écrire et de la *passion amoureuse*.

Toute une série de transformations vont ainsi faire correspondre, par un phénomène de réversibilité constante, le corps de l'amante et la feuille de papier comme support de la déclaration d'amour¹, la semence féminine et l'encre, le doigt (extension du phallus ?) et le crayon (équivalent du phallus). La scène par laquelle le narrateur instaure cette équivalence s'ouvre ainsi dans son cabinet de travail, dont la table est, pour l'occasion, transformée en lit.

J'enfonçai mon index dans son vagin, tout en étant assis à mon bureau, ma main droite posée dessus. Je sortis mon index de son trou. Je pris un crayon. Je le fis entrer dedans. (...) Elle murmura : l'écriture... L'écriture... Écris-moi-moi... Fais de moi une feuille de papier sur laquelle tu traces tes signes, tes lettres.(...) la languette de son sexe jaillit brusquement... gonflée par le plaisir qui remontait à travers les hanches, les cuisses, vers la tête où elle se répandait dans les coins et les recoins de toutes les circonvolutions (...) J'allais de plus en plus vite, en tournant le crayon dans son vagin qui donnait l'impression de s'évaser et de s'évider... elle balbutia : la sève... l'encre végétale... l'encre violette (...) Son eau phréatique coulait (...) Aucune différence. Une manière d'écrire,

¹ « Je pris une feuille vierge et j'écrivis avec sa propre matière liquide (« je t'aime »). » *La Macération*, p. 229.

de fabriquer de l'écriture en tant que matière brute. Le reste (le sens) ne doit être que secondaire. Une manière de tourner la pointe du crayon (...) dans la chair des mots... Son corps aussi était une matière brute¹.

Les amants partagent la même culture, celle-là même où s'origine cette conception abstraite de l'extase obtenue par un savant mélange de l'érotisme et de l'esthétique. Les références en ce domaine sont théologiques, le Coran puis les enseignements des mystiques soufis relayés ici par les écrits de l'« impénitent Mohiédine Ibn Arabi Al Andaloussi, né en 590 de l'hégire à Murcie en Andalousie, et décédé en 636 à Damas, après avoir composé l'un des plus beaux fleurons de la littérature mystico-érotique du soufisme »², en l'occurrence *Les Conquêtes mecquoises*, texte abondamment cité par l'écrivain-narrateur de *La Macération*. La thèse du mystique andalou part du principe selon lequel on peut distinguer, sur le plan linguistique, entre deux types de lettres : les amoureuses et les non-amoureuses.

Un exemple du bien-fondé de cette distinction nous est fourni, selon Ibn Arabi, par « la volonté exprimée par la Théologie, dans le livre sacré, de trouver une corrélation entre la lettre ζ et la lettre η » qui forment l'ossature d'un verbe à valeur cosmogonique, comme le verbe ÊTRE. Pour le maître, c'est à la jonction scripturale de ces deux lettres que tout se jouerait, car c'est là que naîtrait « la troisième lettre (...) cachée (...) lien organique qui rattache » et « qui s'allitère par l'effet de rencontre entre deux lettres muettes. » D'où cette conclusion comparative : « C'est ce qui se passe lorsque le mâle et la femelle se rencontrent et que leur interpénétration fait disparaître toute trace »³ et cette leçon prodiguée

¹ *Ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 279.

³ *Ibid.*, p. 279.

à l'écrivain sur la portée à la fois physique (sexuelle) et métaphysique que peut avoir son travail de créateur :

C'est ainsi qu'on peut définir le rapport existant entre le crayon et la feuille de papier comme un rapport sexuel d'ordre mental et rationnel, et comme une trace sensible indiscutable (...); et qu'on peut (...) appeler semence l'encre dont s'imprègne le papier, à la manière de l'eau épaisse et abondante qui féconde les entrailles de la femelle. En outre ce qui apparaît sur le papier comme écriture (ensemble de mots ou leur rassemblement signifiants à travers les lettres), peut (...) aisément être comparé aux âmes des enfants dans leurs corps. A toi donc de comprendre !¹

À la violence verbale, l'écrivain substituera la violence de la passion amoureuse, mettant ainsi en perspective, selon la logique formulée par Ibn Arabi, « la chair pulpeuse des mots » et la chair « matière brute » de Myriam, son amante. Sensiblement, les souvenirs douloureux semblent perdre de leur mordant, une fois reproduits sur cette matière charnelle.

Au fond, ce que vit l'écrivain-narrateur à travers cette expérience substitutive peut être considéré comme la parabole de la jouissance (l'orgasme) à laquelle parvient le créateur lorsque dans son travail il arrive à se libérer de la tyrannie du sens² pour ne s'en tenir qu'à l'exploration du flux propre des mots, démarche essentielle dans le processus de fabrication de la littérature. Les mots, débarrassés de toute idéologie, redeviennent des outils au service d'une écriture polymorphe capable de s'adapter plus aux situations décrites qu'à leur

¹ *Ibid.*, p. 278.

² « Le reste (le sens) ne doit être que secondaire. » *La Macération*, p. 228.

signification. A ce propos, la remarque de Giuliana Toso Rodinis, à propos de la manière qu'a Boudjedra de suggérer l'apaisement des conflits au bout de l'épreuve passionnée de l'écriture-sexualité vaut d'être citée. Selon elle, en effet,

Si la recherche linguistique et syntaxique représente la mimésis de l'accouplement des êtres et de leur violation qui conduit à la dissolution, on reconnaît là l'habileté du maître dans cette destruction du langage : il disloque les éléments structuraux de la langue codifiée, recourt à la répétition, à l'ellipse, à l'hyperbole, reproduisant ainsi toute l'agitation du rythme accéléré de la copulation. L'auteur parvient ainsi par sa volonté de possession de tous ses fantasmes, à une restructuration logique du vocabulaire et des structures de l'expression (...)»¹

C'est une leçon, et non des moindres, qui témoigne surtout du chemin parcouru par Boudjedra lui-même dans le traitement romanesque de certaines figures constitutives de son univers littéraire, un univers à la recherche constante de sa propre mythologie ; bref du chemin parcouru par son écriture, où certaines figures « improbables » comme celle du père sont devenues des prétextes rhétoriques au bout d'un trajet complexe. C'est un pas important, à l'intérieur de l'œuvre de l'auteur, mais aussi à l'intérieur du champ littéraire maghrébin, pour faire dériver un *topos* devenu trop mécanique, trop répétitif.

¹ Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 152.

**CHAPITRE II : - LA MISE EN FORME ROMANESQUE DE
L'IDENTITE FEMININE. PRISE DE PAROLE ET MATURITE
ABSTRAITE.**

Comment réagit la femme en situation de dépendance, face à ce que nous appelons les figures de l'autorité ? Y aurait-il une spécificité de la démarche féminine pour se libérer du carcan, de l'emprise séculaire desdites figures ? Voici, en clair, la problématique que nous allons analyser brièvement dans ce chapitre.

A.- La femme : du mythe au roman.

Avec *Le Démantèlement*¹ et *La Pluie*², on peut aujourd'hui affirmer, sans grand risque de se tromper, que la fiction boudjedrienne a connu un tournant majeur dans sa représentation de l'image de la femme au Maghreb. Pour une fois, en effet, on la voit qui s'éloigne, sensiblement, de la description des *modalités de la dépendance féminine* à laquelle le romancier algérien nous avait habitués avec ses tout premiers romans³, pour explorer des possibilités nouvelles, des tentatives singulières de femmes en lutte constante contre les atavismes pour sortir de la dépendance.

Que faut-il lire, en filigrane, dans cette maturation du propos, ce renversement de perspective ? Un bouleversement des mentalités, un déclin de

¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, roman traduit de l'arabe par l'auteur, Paris, Denoël, 1982.

² Rachid Boudjedra, *La Pluie*, roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur, Paris, Denoël, 1987.

³ Description qui n'a pas toujours su éviter la reproduction inconsciente, faute d'une prise de distance nécessaire, de l'idéologie et du discours dominants sur les mêmes femmes qu'il était censé valoriser. Cf. Hafid Gafaïti,

l'emprise du religieux sur la perception de la femme au Maghreb, une percée des revendications féministes en Algérie que le romancier a tenté de nous restituer ? Il y a un peu de tout cela dans le revirement fictionnel opéré par l'écrivain, et lui-même le reconnaît : « Il est certain que l'évolution concernant la vision des femmes dans mes romans est liée à l'évolution de la condition féminine, aujourd'hui en Algérie. »¹

Il nous semble, malgré tout, que la pose marginale prêtée aux nouvelles héroïnes de ce problématique « nouveau monde » maghrébin fait relever l'entreprise de l'écrivain du domaine de l'imaginaire romanesque et lui évite, d'une manière certaine, de tomber dans le piège du plat projet historiciste. Ce qui a l'avantage de rendre plus visible et donc plus intemporelle, l'évolution (réelle et/ou souhaitée) du statut de la femme dans l'univers patriarcal maghrébin. Car malgré quelques avancées sur le plan des luttes féministes, les règles archaïques et autres stéréotypes, par rapport auxquels les femmes ont à se positionner, n'ont pas particulièrement évolué. Dans ces conditions, il ne s'agit plus seulement de décrire ni de défendre, mais surtout d'*écrire*² l'identité de cette nouvelle femme inventive, imaginative et, d'une certaine manière, très proche par l'esprit de Shéhérazade, l'héroïne intemporelle des *Mille et Une Nuits*, « qui symbolise toutes les vertus humaines dont est capable la femme. »³

Discours sur les femmes dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Étude de La Répudiation, Oran, CRIDSSH, 1982, (ronéo) et du même auteur, *Féminisme et Idéologie*, Alger, OPU, 1982.

¹ H. Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987, p. 95.

² Parlant d'écriture, il importe de noter que la narratrice de *La Pluie* procède elle aussi par écrit (son journal) à la fixation des étapes de son cheminement de femme non-liée. Elle a véritablement statut d'écrivain, même si elle ne signe pas le roman, autre nouveauté dans son champ socio-culturel, qui fait d'elle une figure doublement emblématique de la femme libre, à l'instar de ces femmes écrivains auxquelles nous a habitués la fiction occidentale (Germaine de Staël, George Sand, Colette, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir...) qui ont elles aussi construit, grâce à l'écriture, des représentations intemporelles et diffusables de ce qu'elles sont ou veulent être. Lire à ce sujet Nathalie Heinich, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, 1996, aux pages 300-325 notamment, intitulées « A la recherche de l'identité perdue. »

³ Malek Chebel, *La Féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, Payot, 1996, p. 259.

La nouvelle identité est un mythe à construire par déconstruction du regard des autres. Son écriture se fera par accentuation d'une caractéristique essentielle de la démarche d'accomplissement de ces héroïnes des temps nouveaux : l'indépendance, la rupture des liens avec ces figures d'autorité que sont le père, la mère et le partenaire sexuel masculin. Mais cela dit, il nous faut éviter de céder à un facile androcentrisme en projetant l'expérience des « mâles » de la fiction boudjedrienne sur celle des personnages féminins. Précisons davantage le propos pour mieux faire cerner notre problématique.

Ainsi que nous le disions plus haut, les réactions en face de l'autorité diffèrent selon les sexes en présence. Une telle affirmation se voit corroborée par la faille conceptuelle inscrite, dès le départ, au cœur même de la notion psychanalytique de *complexe d'Edipe*, notion ayant en partie joué le rôle de fil rouge dans la lecture que nous avons proposée plus haut des stratégies des personnages mâles en situation de domination dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. La définition freudienne dudit complexe comme « désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé »¹ s'est faite sur la base d'une lecture complètement masculine de la rivalité (le fameux triangle père-mère-fils) en droite ligne du drame sophocléen qui en fournit le cadre d'élaboration. Et bien que Freud fut lui-même conscient du vide d'un étayage conceptuel sur le triangle père-mère-fille, sa théorie

s'est toutefois arrangée de cette absence puisque, sans s'arrêter à l'hypothèse d'une carence dans le matériel empirique, elle l'a conceptualisée comme une donnée du vécu : soit que le complexe d'Edipe ne soit pas une donnée structurante pour les filles, soit qu'il

¹ Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 70

*n'existe pas d'Œdipe spécifiquement féminin. Cette double solution possède néanmoins, dans les écrits de Freud, un caractère assez peu affirmé (...)*¹.

Certes, il y eut la tentative de Jung pour pallier cet inachèvement de la théorie freudienne, mais sa proposition du *complexe d'Électre* comme version féminine du complexe d'Œdipe se heurte à un problème de bon sens et d'interprétation du mythe car, ainsi que le fait remarquer avec à-propos Nathalie Heinich,

il faut être singulièrement indifférent et à la littéralité du récit, et à sa charge symbolique, pour voir dans ce personnage le déclencheur, même innocent comme le fut Œdipe, d'un parricide ou d'un matricide doublé d'un inceste ; tant il est vrai qu'Électre n'assassine pas sa mère Clytemnestre, mais exige que justice soit faite à l'égard de cette femme qui a tué, avec l'aide de son amant, son propre époux ; qu'elle ne couche pas avec son père Agamemnon, mais réclame justice pour lui ; et qu'enfin, loin d'enfreindre les lois, elle ne fait qu'en réclamer l'application, appelant la juste vengeance qu'accomplira son frère Oreste. Ce sont là trois différences, pas précisément mineures, avec l'histoire d'Œdipe confronté à la rivalité avec le parent du sexe opposé : si Électre incarne bien la haine de la fille pour la mère et son attachement au père, ce n'est pas dans la double infraction à ces deux interdits que sont le parricide et l'inceste mais bien, à l'opposé, dans l'exigence du respect de la loi².

¹ Nathalie Heinich, *États de femme*, p. 199.

² *Ibidem*, p. 200.

Une fois ces remarques faites, il est évident que c'est au sein même de cette faille épistémologique qu'il faut tenter de lire la réalité du parcours féminin, en nous détournant de la mythologie pour chercher dans la fiction ce à quoi peut ressembler la construction d'une identité de femme. Ce faisant, nous répondons au vœu même de Freud qui déclarait dans sa conférence « Sur la féminité » en 1932 : « Si vous voulez en savoir davantage sur la féminité, (...) adressez-vous aux poètes... ». C'est que le roman possède le net avantage de fonctionner selon les codes d'un vraisemblable exigeant qui contraste avec l'extraordinaire du mythe et colle de plus près, il faut croire, à la complexité du psychisme féminin que ne le font mythes et autres contes de fées. Mieux, le roman a cette particularité en outre, cette capacité intrinsèque à son système narratif

d' « informer » à son tour les représentations, au sens où il leur confère une forme, une stabilité, une définition qui les rendent plus opérantes. Il contribue ainsi à programmer l'expérience et, en particulier, le travail identitaire, avec ses modèles et ses anti-modèles : c'est notamment le rôle de ce qu'on appelle le « roman de formation ». Il bénéficie donc d'un double pouvoir sur les structures imaginaires de l'expérience : d'une part, il a la capacité d'exprimer, de fixer dans l'esprit des lecteurs les formes relationnelles dont il est l'effet ; et d'autre part, cette capacité de fixation produit elle-même des effets sur les esprits, en donnant un statut, un poids, une force de référence à des affects qui, sans le travail du roman, resteraient plus informels, moins partageables et, du même coup, moins opérants. Représentation passive de l'imaginaire qui lui préexiste, il est aussi un instrument actif de construction de l'identité en tant qu'il propose des objets d'identification ou de différenciation, des modèles ou des anti-modèles de comportement, des situations types, des résolutions fantasmatiques. Il n'est pas seulement un document qui informe – au sens

de « renseigner » - sur la structuration de l'imaginaire, mais aussi un outil, qui informe – au sens de « donner forme à » - cet imaginaire¹.

B.- Identité et féminité dans *La Pluie* et *Le Démantèlement*.

La caractéristique essentielle qui distingue Selma, l'une des narratrices du *Démantèlement*, roman à plusieurs voix (Selma, Tahar El Ghomri, le narrateur omniscient), des personnages féminins du roman boudjedrien est une certaine pose non conventionnelle qui fait d'elle une héroïne moderne, à contre-courant du rôle que l'on assigne habituellement aux femmes dans son univers socio-culturel. Une description, au passage, du contenu de son sac à main, un accessoire *a priori* banal chez une femme, révèle toute la « marginalité » de cette jeune fille de vingt-cinq ans en déphasage voulu avec les habitudes de son milieu :

Elle essaie d'allumer une cigarette, avant de se mettre à la recherche de son sac à main où se trouve le paquet de cigarettes (elle en a toujours une cargaison par précaution car après 20 heures, la ville est un désert sans envergure), ainsi qu'une boîte d'allumettes, un porte-monnaie, une ou deux épingles à cheveux, un tube de rouges à lèvres et une plaquette de pilules contraceptives. Pourquoi donc cette plaquette ? Par provocation, exhibitionnisme ou besoin ?²

Au fond, la réponse à la question n'est pas nécessaire pour comprendre la typologie du personnage. Par sa pose, elle entre de plain-pied dans la catégorie de l'antifemme, définie révolutionnaire « du point de vue de ses virtualités

¹ *Ibidem*, 342.

² R. Boudjedra, *Le Démantèlement*, p. 44.

symboliques » et surtout « dans ses capacités de jouissance »¹, et de contrôle de cette jouissance. La capacité de contrôle de la jouissance sexuelle, de la maîtrise des moyens pour y accéder prend tout son sens dans la comparaison suivante. Souvenons-nous de la mère du narrateur de *La Répudiation*. Il est écrit à propos d'elle : « Ma mère est une femme répudiée. Elle obtient l'orgasme solitairement, avec sa main ou bien avec l'aide de Nana »², son gros chat. On retrouve la scène du chat, compagnon par défaut, qui fait jouir la femme solitaire dans *Le Démantèlement* aussi. Seulement, le sens de la scène est tout autre : rejet total du plaisir par animal interposé, condamnation implicite d'une zoophilie qui ne dit pas son nom :

*Selma ne se réveillait que lorsqu'elle sentait quelque chose d'humide couvrir son sexe, elle se levait en sursaut et entrait dans une rage folle quand elle se rendait compte que le chat Messaoud était en train de lécher son vagin. Elle le prenait par la peau et le balançait violemment contre le mur du couloir, hurlait : Latif, Latif, débarrasse-moi de cette sale bête !*³

La pose virile est aussi au nombre de ces virtualités symboliques, comme le fait de jurer⁴, de fumer cigarettes et haschich ou de violer le tabou qui interdit aux femmes d'assister aux enterrements, ainsi qu'elle le fit lors de l'enterrement de Tahar El Ghomri, son mentor politique et « sorte de substrat paternel ».⁵

¹ Malek Chebel, *Ibidem*, p. 156.

² *La Répudiation*, p. 93.

³ *Le Démantèlement*, pp. 157-158.

⁴ « (...) réprobation morale devant mes blasphèmes, mes incongruités et la crudité de mon langage, parce que je suis une femme et que je n'ai pas le droit d'accès à certains mots à l'usage exclusif des mâles cosmétiques et débonnaire (...) », p. 145.

⁵ *Le Démantèlement*, p. 212.

La typologie de cette jeune fille de caractère, dont sa tante Fatma aimait à rappeler, en se moquant de ses frères, qu'elle au moins avait des couilles¹, nous éloigne radicalement de l'image de la femme boudjedrienne « symbole de la continuité islamique, (...) dernier ferment et faire-valoir de la tradition »². Son espace à elle n'est pas confiné, pas plus que son temps n'est immobile. Socialement valorisée par sa fonction de directrice de bibliothèque, elle a de plus accès à la culture, au sens large du terme, autre chose qui la distingue de la génération des mères et fait d'elle le témoin critique de l'évolution socio-politique de son pays.

De façon à peu près similaire à celle développée dans *Le Démantèlement*, la caractérisation de la narratrice de *La Pluie* se fera, non point physiquement comme dans un récit classique, mais au travers de la grille de valeur emblématique que constitue son regard sur les hommes et les femmes évoluant autour d'elle « dans le magma médiocre et rose saumon de leur sentimentalité surfaite »³. Ce n'est pas un hasard si l'objet essentiel de son regard est le corps humain, notamment son aspect sexué. La narratrice est gynécologue, ce qui induit une grande sensibilité à tout ce qui est de l'ordre du sexe. Mais le regard de la professionnelle est aussi induit par un trauma originel⁴, dont la relation constitue le chapitre liminaire de ce journal de femme tentée par le suicide. On peut aussi lire dans la violence caractérisant le propos sur le corps physique, une stratégie énonciative pour dire symboliquement le corps social. Dans ce récit assez intimiste, il ne fait pas de doute que

¹ *Ibidem*, p. 164.

² Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra...*, 1998, p. 290.

³ *La Pluie*, p. 20.

⁴ « Le jour où je fus surprise par ma propre puberté je crus que j'allais certainement mourir. Je suis restée sur mes gardes tout le long de cette abominable journée. En attente de mort. » *La Pluie*, p. 9.

*l'énonciation d'une sexualité brutale (...) correspond à l'idée d'une stagnation sociale contre laquelle il faut lutter, étant le miroir de la pourriture sexuelle du pays qui a trouvé son analogie dans la destruction physique des malades de cancer à la prostate ou à l'utérus (...)*¹

Il y a lieu de signaler comme raison explicative de ce changement dans la démarche des personnages féminins, entre autres, le « conflit » avec la mère (et par extension toutes les femmes soumises qu'elle a connues, enfant), dont l'image négative (dans sa représentation à elle, distante) peut difficilement être prise comme modèle. D'ailleurs, Selma parle très peu de sa mère, juste pour en souligner la servilité par rapport au père. « Le père jetait l'anathème. La mère souriait, soumise et obséquieuse, acquiesce d'avance, de toutes les manières. »²

Plus que de la haine, c'est de l'indifférence qu'elle éprouve pour elle. Il y a là une volonté réelle de sa part de rompre les amarres avec ce modèle plutôt défaillant, à ranger plutôt dans la catégorie des figures de dépendance, figures dérisoires dont les impératifs demeurent l'ordre et l'obéissance. Dans un cadre plus précis encore comme celui de l'éducation sexuelle, il faut noter l'indifférence plus coupable encore de la mère. Ainsi la mère de la narratrice de *La Pluie*, au moment crucial de la puberté de sa fille :

J'ai cru mourir étranglée le jour où ma puberté m'est montée à la gorge. J'étais certaine qu'elle se manifestait de la même manière chez les garçons. J'en fis part - allusivement- à ma mère. Elle fronça les sourcils. Mais ne pipa mot. (...) Je compris que je n'avais rien à attendre (...) de

¹ Giulana Todo Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 170.

² *Le Démantèlement*, p. 49.

*cette mère-là (...) qui ne voulait pas se faire piéger par la passion des choses*¹.

Plus tard, ce désamour entre mère et fille sera transféré sur les autres femmes et nourrira fortement le désir de se construire sa propre identité, sa propre éducation puisque le modèle maternel a littéralement échoué dans ce qu'on pouvait considérer comme sa mission première : donner à sa fille les clefs pour déchiffrer les mystères de la féminité. La mère n'existe donc plus pour les nouvelles héroïnes du roman boudjedrien. Elle est même décrite dans *La Pluie* comme « irréaliste », ce qui expliquerait le peu d'intérêt qui lui est accordé au niveau de la diégèse. Acquisées au dur principe de réalité, les narratrices n'ont strictement pas le temps de poursuivre « l'irréel », elles l'admettent tout au plus comme une « réalité » stérile dans leur parcours, puis elles tirent dessus un trait, sans pathos, sans surplus d'explications.

Sur un plan plus structurel encore, il faut relever le parallélisme établi par Tahar El Ghomri entre la personnalité révolutionnaire, « volcanique » de Selma et l'époque même qui a vu naître celle-ci : « Tu es de la génération des séismes : 1954 ! (...) Ça se voit sur ton visage, dans ton corps et ton impatience... »².

En clair, l'année de la naissance de Selma correspond, historiquement, au tremblement de terre d'Orléansville et au déclenchement de l'insurrection nationale en Algérie, deux catastrophes qui semblent déterminer, en grande partie, et la personnalité de Selma (symbole de la violence des éléments telluriques) et sa quête de compréhension des limites et contradictions historiques

¹ *Ibidem*, pp. 14-20.

² *Le Démantèlement*, pp. 235-237.

d'une révolution que sa génération juge, *a posteriori*, comme l'échec des ancêtres. Contre ces derniers, considérés comme un énième avatar des figures de l'autorité, la charge n'est pas tendre, ainsi qu'on peut le voir dans ce dialogue avec Tahar El Ghomri, qui passe en revue des siècles d'une histoire tumultueuse sur laquelle une nouvelle génération porte un regard sans concession :

Selma dit : « Ce qui est étonnant, inexplicable, c'est que vous ne les ayez pas foutus dehors, plus tôt ! » Elle se fâche... Du calme Selma... Du calme... Elle continue, de révolte : « Mais où étiez-vous donc, les ancêtres, lorsque les conquérants ont assailli le pays, baratté son cadastre, renversé sa géographie, momifié ses habitants, déplacé ses bornes ? Où étaient-ils ces ancêtres dont tu te gargarises ? Des tribus, des sectes, des serfs, des laquais et quelques roitelets jaloux de leurs quelques mètres carrés, imbus de leurs prérogatives étroites, imprégnés de leurs archaïsmes, gavés de leurs privilèges... Où étaient-ils donc nos ancêtres archaïques ? Ce pays a toujours été une corde à linge pour sécher les mouchoirs de ses pleureuses... Depuis bien longtemps, les hordes déferlaient, occupaient, saccageaient et repartaient pour céder la place à d'autres (...) Maintenant les nouvelles générations vous demandent de faire les comptes (...) ». Il l'écoute ahuri, déboussolé, paniqué : « Tu exagères Selma... C'est de la simplification (...) »¹.

Par-delà la figure des ancêtres, se profile celle du père, et plus tard celle du mâle, contre laquelle va se construire l'identité féminine. Ce qui nous intéresse ici, c'est de comprendre comment on passe du rejet du père, à celui du mâle, et pourquoi c'est essentiellement par la parade sexuelle que s'exprime cette construction. Pour Selma, comme pour la narratrice de *La Pluie*, il semble que

¹ *Le Démantèlement*, pp. 149-150.

les explications soient à chercher, une fois de plus, comme pour les personnages masculins du récit boudjedrien, dans des situations relatives à leur enfance.

Selma, très tôt, connut la haine du père, celle-ci liée à un orgueil mâle purement subjectif, une hantise génésique, un sentiment irréal chez le père que la naissance de sa fille relevait de la « contestation ontologique » pour reprendre une formule de Hafid Gafaïti.¹

Le père n'avait jamais aimé les filles mais, elle, il la haïssait franchement. Elle était la dernière et depuis sa naissance, il n'avait pu engendrer d'autre progéniture. (...) Selma était la onzième et la dernière. Fin du processus et fermeture définitive du cycle de la fécondité².

Et comme pour marquer davantage le rejet de cette fille qui semblait avoir « remis en question sa virilité », le père va purement et simplement la débaptiser. Son prénom va disparaître, remplacé par le surnom plutôt dépréciatif de « l'écervelée ».

Toute la famille finit par emboîter le pas au père et lui donner ce surnom, y compris son frère aîné qui n'y avait vu aucun mal au début, ni aucune connotation d'agressivité, de rejet ou de mépris. (...) La mère prit vite le pli et les sœurs s'empressèrent d'en faire autant³.

Mais il serait trop simpliste d'affirmer que la perte de son prénom constitue pour Selma son premier traumatisme ; elle était trop petite, pour se rendre compte de l'enjeu réel du comportement paternel. Il fallait donc un

¹ Hafid Gafaïti, *Les femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 262.

² *Le Démantèlement*, pp. 48-49.

³ *Ibidem*, p. 48.

protecteur pour relever le défi à sa place, ce sera son frère aîné (le chaînon de départ de la boucle génétique dont Selma figure l'extrémité) qui, passé l'instant de mimétisme, allait prendre « conscience de ce que ce surnom recelait de comportement humiliant et féodal »¹ et le refuser. Selma raconte l'issue de la révolte fraternelle à son mentor :

A trois ans, mon père, me surnomma l'écervelée. L'aîné en fut bouleversé. Il me raconta plus tard comment il affronta le père à ce sujet. Ce dernier fit volte-face, refusa la guerre, réunit un conseil de famille et donna des ordres pour annuler ce surnom stupide. J'avais quatre ans et n'y comprenais rien. L'affaire fut close, à la surprise du frère et à son avantage. Quelque part, je pressentais que c'était une nouvelle naissance².

L'acte rebelle du frère est néanmoins essentiel, il a permis à Selma de prendre la juste mesure du rapport entre les forces qui s'affrontaient dans la maison familiale. L'autorité du père n'était somme toute que superficielle, ce qui explique que très vite le frère allait prendre la place du père dans la représentation que se faisait la jeune fille de l'autorité sous toutes ses formes.

D'ailleurs, il est à relever un fait symptomatique : Selma allait reperdre son prénom et retrouver une seconde fois son ridicule surnom à la mort de son frère. En effet, le père, « profitant de l'absence définitive du mort, se remit » à l'appeler l'écervelée. Il ne lui restitue définitivement son prénom que bien plus tard, « au moment de retomber en enfance »³ souligne la narratrice, comme pour mettre en évidence, à travers ce rapport à la contestation ludique et perverse de son prénom,

¹ *Ibidem*, p. 48.

² *Ibidem*, p. 50.

³ *Ibidem*, p. 51.

le fait que ce géniteur devenu gâteux, lamentable et amnésique à la fin de ses jours, n'ait en fait jamais quitté l'enfance, donc n'a jamais pu atteindre une véritable « dimension paternelle au sens d'une qualité affective ou d'une culture fondée sur la valeur formatrice du modèle. »¹ Et ce n'est là qu'un infime exemple des contradictions fondamentales de ces patriarches vivant dans une « société sans père ». Le rejet du père est fonction donc de cette faillite du modèle supposé être autoritaire dans une acception positive du terme.

On retrouve ici la même problématique analysée plus haut dans notre étude de *La Macération*, à savoir l'élaboration par le sujet en situation de privation, d'un père imaginaire. Ainsi donc, le véritable père de Selma dans *Le Démantèlement* prendra des figures multiples, selon le pôle du transfert effectué.

Ainsi au pôle positif, on retrouve son frère aîné qui, même mort, continuera d'inspirer les actes de sa petite sœur, ainsi que Tahar El Ghomri et son frère Latif, et au pôle négatif, Hamid, son autre frère, campé dans le rôle ridicule de gardien des mœurs et symbolisant par extension tous les autres mâles, puisque le conflit avec lui a pour argument principal la liberté sexuelle de Selma. S'étant fait une idée de l'image qu'une femme, fût-elle sa sœur, doit donner de la femme, Hamid passe son temps à essayer de faire pression sur Selma, mais en vain car celle-ci relève le défi, avec des arguments parfois sarcastiques.

« Ne me fais pas de morale ! » Il essayait de me frapper, je le remettais à sa place aussitôt : « Occupe-toi du vagin de ta femme ! Cinq garçons tous mâles... Que Dieu te les bénisse... » Il recommençait à vouloir me frapper : « Tu craches un garçon chaque année... Tu ferais mieux de faire

¹ Margarete Mitscherlich, *La femme pacifique. Étude psychanalytique de l'agressivité selon le sexe*, traduit de l'allemand par Sylvie Ponsard, Paris, éd. Des Femmes, 1988, p. 242.

attention à ta femme... Les maladies gynécologiques sont courantes et traîtresses. » Il en restait cloué. S'en allait en claquant la porte¹.

Ce que Hamid, cramponné aux clichés, ne semble pas avoir compris, c'est que la liberté sexuelle de sa sœur fait partie intégrante de la stratégie d'autodéfense de celle-ci contre le regard du mâle qui ne veut voir en elle qu'un instrument au service du plaisir masculin. Intellectuelle, révoltée ou pas, les hommes ne voient en elle qu'une femme à dominer. Voient-ils d'ailleurs sa révolte ? Il semble que non, puisqu'elle est sans cesse harcelée, comme le sont toutes les jeunes filles dans cette société fondamentalement hypocrite, dont les mâles peuvent même aller jusqu'à écrire des lettres d'amour suaves et obséquieuses, « alors qu'ils n'ont qu'une seule idée fixe dans la tête. Une et unique ! »²

Comment alors retourner contre le mâle son projet d'instrumentalisation sexuelle de la femme ? Pour Selma, la réponse à ce problème passe, bien sûr, par une affirmation à outrance de sa féminité et un retournement systématique contre les hommes de leur propre arme séculaire : le *dumping sexuel*, pour emprunter à l'économie moderne un terme qui exprime parfaitement le cynisme du mâle prenant et rejetant la femme quand bon lui semble, comme le démontre Si Zoubir, le père du narrateur de *La Répudiation*. A ce jeu de retournement des codes de fonctionnement de la société, Selma redistribue les rôles entre l'homme dominateur et la femme soumise. Se servant de ses charmes, intentionnellement, Selma tente de briser chez l'homme ce désir infantile³ qui reste

¹ *Le Démantèlement*, p. 166.

² *Ibid.*, p. 140.

³ « Ce qui me frappait chez eux, c'était leur puérité, leur enfantillage et leur laxisme. Ils avaient toujours besoin d'une mère pour consommer l'inceste qui les travaillait inconsciemment et ainsi ils évacuaient très vite toute la mauvaise conscience et tous leurs péchés et méfaits. » *Le Démantèlement*, p. 211.

fondamentalement lié à la perpétuation de l'ordre sexué, véritable institution socialisant les rapports dans le monde maghrébin.

Je ne haïssais pas les hommes, à vrai dire. J'en voulais plutôt à l'histoire qui nous avait façonné un sort peu enviable, à nous les femmes de ce pays. Les hommes ? J'en avais fait des objets pour leur rendre leur propre monnaie. Je couchais avec eux et me volatilisais. Quand je tombais amoureuse, je savais marcher sur les blessures de mon cœur et brider ses battements. Toute une ascèse ! Une discipline de vie¹.

Une faute, aux yeux des censeurs, ce nouveau protocole sexuel qui subvertit les interdits en introduisant une logique nouvelle : efféminisation de l'homme et virilisation de la femme. Corollaire logique pour Selma, le refus de la maternité, comme pour bien marquer la nouvelle volonté de la femme de disposer de son corps et d'être définitivement maîtresse de sa jouissance organique et mentale et de se démarquer du modèle maternel :

Elle soulève ses deux seins ronds, comme volubiles, avec ses mains, en presse le bout avec ses doigts effilés et promène délicatement son index gauche autour de l'aréole droite couleur aubergine, tout en monologuant intérieurement, se disant que sa poitrine opulente ne goûterait jamais de lait parce qu'elle avait horreur de la maternité, alors que toutes les femmes, dans son pays, y étaient irrémédiablement condamnées, nées juste pour procréer, élevées expressément dans ce but, pour être jetées en pâture à la féodalité des hommes. Elle, ne sera jamais une mère parce qu'elle avait choisi de vivre autrement comme pour ne pas singer les autres, provoquer la société régie par les mâles, ouvrir une faille dans les

¹ *Ibid.*, pp. 210-211.

*traditions et les normes séculaires, ne pas s'aligner sur des critères sociaux invraisemblables*¹.

Tout est dit dans cette apologie d'une sexualité « improductive », selon les normes traditionnelles. Et, du même coup, devient clair pour le lecteur, l'intégration de l'homosexualité de Latif, le frère médecin de Selma, dans la même logique d'affirmation de la liberté sexuelle. Latif, qui a longtemps souffert des sarcasmes des hommes (« Pédale, comme diraient les hommes virils et méprisants »²) et de l'apitoiement de ses patientes (« Dommage, disaient-elles, un si gentil garçon et un bon médecin... Heureuse la femme qui se mariera avec lui... »³) en est arrivé à justifier par autodérision son homosexualité comme un simple transfert : à défaut de faire des enfants, il faisait naître ceux des autres ; mais pour Selma, l'ostracisme qui frappe son frère est à chercher dans la cécité historique de ses contemporains, tant il est vrai que même si « toutes les périodes de l'histoire musulmane n'ont pas eu la même appréciation de la pédérastie (...) », il faut néanmoins admettre « que cette particularité sexuelle acceptait la controverse (...) »⁴, ce qui est loin d'être le cas aujourd'hui.

Je compris que l'homosexualité était régie par les mêmes lois que l'hétérosexualité. Latif était follement amoureux de son ami. Avait peur pour lui. S'inquiétait du moindre retard, de la moindre dispute. Mais restaient la méchanceté des gens et leur bêtise. On l'insultait et on se moquait de lui alors qu'il évitait tout exhibitionnisme et toute provocation. Nous étions trop complexés, incapables de digérer certaines entorses à la morale établie. L'histoire était là pour nous prouver que nous avons

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ Malek Chebel, *op. cit.*, p. 190.

*reculé, que nous étions tombés dans les puits de la décadence et de l'arriération. Nous avons mis de côté nos livres subversifs (...)*¹.

Allusion intertextuelle à peine voilée à toute une littérature arabe bravant les interdits du Coran frappant la sodomie, l'homosexualité, la pédophilie, etc. ; on songe ici, entre autres, à Ahmed al-Tifachi (1184-1253), érotologue et fin lettré,, lequel « a excellé dans la description des spécialités pédérastiques et présenté avec saveur tout le raffinement qu'elles impliquaient »² dans son livre *Les Délices des cœurs*, et en particulier au poète et mathématicien persan Abou Nouwas (762-813), qualifié dans *Les Mille et Une Nuits* de « cheikh des pédérastes », qui enseigna la chose à son protecteur, le calife Haroun ar-Rachid (766-809) et qui chanta abondamment son amour du vin et des jouvenceaux en des termes inoubliables :

*J'ai quitté les filles pour les garçons
et, pour le vin vieux, j'ai laissé l'eau claire.
Loin du droit chemin, j'ai pris sans façon
Celui du péché, car je le préfère.
J'ai coupé les rênes et sans remords
j'ai enlevé la bride avec le mors*³.

L'allusion aux *Mille et Une Nuits* et à ses figures de déviance n'est pas fortuite. Primo, elle confirme ce que nous annoncions plus haut, à savoir que le modèle de Selma est bel et bien l'héroïne mythologique des *Nuits*, laquelle « survit contre les hommes par sa prise de parole et sa capacité de refaire le récit

¹ *Le Démantèlement*, p. 219.

² Malek Chebel, *op. cit.*, p. 190.

³ Abou Nouwas, *Le Vin, le vent, la vie*, traduction Vincent Monteil, Paris, Sindbad, 1979, p. 141.

perpétuel de l'Histoire pour en dénouer le sens. »¹ Secundo, elle nous sert de transition, de fil conducteur pour l'appréciation du projet narratif de la narratrice de *La Pluie* : raconter pour échapper à la mort, comme Schéhérazade. Mais là s'arrête la comparaison, car même si sur le plan structurel, le récit de *La Pluie* est organisé sur six nuits, thématiquement il explore un drame moins féerique dont les causes, nous le disions plus haut, se trouvent dans l'histoire intime assez tourmentée de la narratrice. D'ailleurs, à ce sujet, il importe de rappeler le rejet par certaines créatrices algériennes contemporaines de la figure de Shéhérazade comme figure emblématique et fondatrice de la nouvelle écriture maghrébine. Faouzia Zouari résume bien ce sentiment dans son essai, *Pour en finir avec Sharazade* (1996), laquelle écrit :

Notre vocation, déviée par Sharazade, ne fut probablement pas tant celle de raconter que d'écrire. Ne prête-t-on pas à une femme, Nidaba la Sumérienne, le titre de déesse de l'écriture ? Nidaba contre Sharazade. Pour qu'apparaisse l'autre visage d'une femme, trop vite cantonnée dans les traits de la conteuse de nuit.

Imposture d'une histoire qui n'aurait retenu du deuxième sexe que le rôle second de raconter, divertir, au mieux transmettre, mais ne point créer par simple plaisir.²

Nous ne retiendrons donc de *La Pluie* que l'aspect qui nous permet d'élaborer le mieux la thèse de la parade sexuelle comme expression privilégiée de la féminité, c'est-à-dire ici, la description par la narratrice du rapport avec les figures classiques de l'autorité.

¹ Hafid Gafaiti, *Les femmes dans le roman algérien*, pp. 291-292.

² Citation par Christiane Chaulet-Achour, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, 1998, p. 65.

L'univers de *La Pluie* ne fait que prolonger, en quelque sorte, celui du *Démantèlement*, en ce sens qu'on y retrouve également le même éloignement de la fille par rapport à la mère¹, la même absence du père et le même transfert sur le frère aîné, dont la mort à la guerre laissera la narratrice désespérée face au vide de la névrose.

Mais revenons à notre problématique, à savoir repérer dans le texte ce qui va déterminer la vie sexuelle de la narratrice, en l'occurrence ici le trauma originel de la découverte de ses premières règles à la puberté. La réalité du père étant d'ordre fantomatique, c'est d'abord vers la mère qu'elle va rechercher l'explication de l'énigme, pour atténuer le choc provoqué par ce torrent de sang entre ses jambes, dont l'apparition est confusément vécu comme un malheur irrémédiable, « le malheur de la féminité ». Ce sentiment de malheur non exorcisé ne la quittera plus jamais, et fera de sa parade sexuelle, une entreprise ambiguë entre méfiance et dégoût de la réalité du sexe. La désinvolture de la réponse du frère cadet, sollicité pour lui donner les moyens d'affronter sa réalité biologique, est à mettre sur le même plan que le silence de la mère, et plus tard l'hypocrisie des mâles, dont le frère cadet est, en quelque sorte, la figure représentative ici :

J'en fis part – allusivement – à ma mère. Elle fronça les sourcils. Mais ne pipa mot. J'en touchai discrètement un mot à mon frère cadet. Il me gifla. Puis s'esclaffa disant tout en bricolant un vieux modèle réduit d'avion maintenant ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser. Je ne compris

¹ « Pourtant, une ambiguïté existe quant aux sentiments portés à la mère ; son éloignement ne l'a pas empêchée de gâter sa fille, de l'aider à dépasser ses inhibitions. (...) la petite fille ne fait preuve d'aucune agressivité envers sa mère, malgré la crise œdipienne. En vérité, cette figure maternelle semble la laisser indifférente, peut-être à cause de la distance établie par la génitrice entre elle et les autres, fussent-ils ses enfants. » Jany Le Baccon, « La crise narcissique dans *L'Escargot entêté* et *La Pluie* de Rachid Boudjedra », in : *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, sous la direction de Charles Bonn et Yves Baumstier, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 32.

pas grand-chose à ce qu'il me dit là mais pressentis – très vite – que c'était très grave. Fatal¹.

Du silence de la mère et de la raillerie du frère cadet, vont naître dans l'esprit de la « jeune fille en fleurs » deux perceptions contradictoires du sexe : une première perception de l'objet sexe comme le bien (en terme de legs) le plus précieux de la jeune fille, un objet sacré², frappé d'interdit, dont il est même interdit de parler et une seconde perception plus organique du sexe comme un objet mis à la disposition des mâles pour satisfaire leurs instincts brutaux. Ces derniers jouent d'ailleurs sur les deux tableaux, comme le premier homme qui prendra la virginité de la narratrice tout en la culpabilisant, cyniquement, de n'avoir su garder intacte cette idée de la sacralité du sexe, comme si chacun avait à jouer un rôle préétabli, lui celui du mâle aux instincts « naturels », « constamment en chaleur », et elle le rôle de la gardienne de la valeur marchande de son propre sexe. « Et le premier homme disait juste après la première fois ce n'est pas honnête de faire ça avant le mariage et moi disant tu as raison dis carrément que je suis une putain et lui protestant de sa bonne foi c'est parce que je t'aime que. »³

A partir de ces éléments (la gifle, la culpabilisation par le premier amant), on perçoit davantage la différence entre Selma et la narratrice de *La Pluie* Autant celle-là assume sa sexualité en soumettant les hommes, autant celle-ci piétine dans ses rapports avec les hommes, puisqu'elle a « fait de la méfiance un

¹ *La Pluie*, p. 14.

² A la sacralité du sexe, reste liée la vieille idée de la virginité-valeur marchande, que contestera plus tard la narratrice avec son regard de gynécologue : « (...) cette insupportable bonne conscience que confère la virginité à toute femme pubère qui ne l'a pas encore perdue (...) une sorte de privilège ridicule. Presque immoral. Étalé là sur le visage de la bénéficiaire comme une expression de sottise à la fois sociale et métaphysique. Comme si la virginité n'était pas dans ce pays une simple affaire d'anatomie de chair déchirée ou de membrane arrachée plus ou moins brutalement. Mais – plutôt – une sorte de disposition spirituelle extatique à la sainteté. » *La Pluie*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 24.

principe de vie et d'action. »¹. Au fond, si la narratrice revient fréquemment sur la description de l'échec émotionnel lors de cette fameuse « première fois » avec son premier amant, c'est justement pour bien marquer où s'originent ses peurs et son dégoût et justifier d'une certaine façon ce repli sur soi, qu'elle rompt parfois en prenant sa revanche sur les mâles, comme dans la scène de la consultation où les malades arrivant à l'hôpital découvrent avec effroi que le médecin est une femme. « Quand je reçus le premier malade (...) Je dis enlevez votre pantalon. Il fut pris de panique. (...) Balbutia. Finit par se soumettre. »² Ou encore dans celle-ci où elle prend complètement l'avantage sur son premier amant en ridiculisant sa virilité égoïste, sa parade de super héros.

Face à tant de voracité d'immatunité et de fatuité je devins la spectatrice de cette opération qui tournait à la démonstration. (...) Le mépris me submergea. J'avais compris qu'il se comportait en vandale qui souille les femmes. Je freinai sa frénésie. J'eus un fou rire hystérique. (...) Moi disant les escargots eux aussi sont virils ! quatre longues heures de copulation et de. Il battait déjà en retraite. Je glissai de côté. Lui devenant tout mou. Avec cette chose bistrée comme une sorte de viscère flétri froissé frileux frivole fripé frisant baveux odieux faveux. (...) Lui proféra des mots stupides en s'en allant. La médiocrité me fit beaucoup de mal. J'eus une quinte de toux nerveuse. Puis je fus submergée par la joie. J'étais soulagée. Comme si les fourmis qui me démangeaient l'utérus avaient cessé leur agitation incessante et vorace³.

Au fond, c'est par l'investissement d'une sorte d'*ironie déceptive* que l'écriture va redonner sens au corps féminin bafoué par l'amant exhibitionniste,

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, pp. 75-77.

la religion personnelle de la narratrice étant faite que son « sexe n'est pas une tumeur obscène » mais « le lieu de l'être ». Mais en pratique, la peur du mâle est restée profondément ancrée en elle.

En effet, elle n'a jamais réussi, comme Selma, à dominer totalement les hommes (ce qui explique cette recherche d'assouvissement, à tout prix, du désir qui persiste malgré tout dans un investissement fantasmatique à l'opposé de la démarche de Selma¹), tout au plus, se contente-t-elle, par un regard clinique sur la sexualité masculine, d'opposer la pauvreté de celle-ci à la richesse intérieure du vécu sexuel féminin, cérébrale et intellectuelle dans son cas personnel.²

Voilà la raison pour laquelle le travail de reconstruction de la féminité déconstruite, par le truchement de l'écriture (au fond il s'agit d'une réécriture, comme elle l'avoue elle-même³) demeure le point nodal du roman. Ce qui est en jeu ici, c'est la lecture d'un transfert hautement rhétorique, à savoir, non pas tant la résolution de la névrose de la narratrice de *La Pluie* et l'unité de son être retrouvé que la substitution du textuel au sexuel. Hafid Gafaïti l'a bien fait remarquer :

¹ Comme dans la scène de jouissance avec Jasmin, sa souris : « Je pris Jasmin dans sa cage. La serrai contre moi. Me remit au lit avec elle pelotonnée tout contre mon corps tiède. Elle se blottit entre mes seins. S'y fit un nid. Je ressentis aussitôt un plaisir inouï. Brut. Lubrique. Je me dis comme pour me consoler la fourrure de ma souris blanche est plus douce que n'importe quelle peau. » *La Pluie*, p. 127.

² Tout le sens de la notion de *maturité abstraite* est contenue dans cette « insatisfaction », ce résidu de souffrance qu traîne derrière ces expériences de libération et de construction d'une identité par des femmes singulières. Au fond, si l'image qu'elles se font désormais d'elles-mêmes connaît une certaine évolution (auto-perception), il ne semble malheureusement pas que ce soit la même chose pour le regard d'autrui (représentation). Or, sans une cohésion de l'auto-perception et de la représentation, on voit mal comment peuvent se consolider et se pérenniser ces expériences capitales du marquage de l'identité féminine. Le fait que ces expériences de femme se déroulent dans l'univers de la fiction ne doit pas nécessairement nous dissuader de poser la question d'une certaine pragmatique des stratégies imaginaires par rapport à certaines formes d'entropie sociale !

³ « J'ai fait plusieurs lectures de ce journal écrit sous l'effet de la colère et de la fureur et du désarroi comme on dévore ses propres doigts. (...) Ainsi j'ai découvert beaucoup de sens instables d'abstractions fluctuantes de symboles déconvenants et de déplacements subconscients. Puis j'ai tout récrit. Tout réorganisé. Tout segmenté. » *La Pluie*, pp. 36-37.

L'écriture, pour la narratrice, est en même temps une compensation de la blessure narcissique et une répétition de la césure dans la mesure où elle fonctionne selon un mode contradictoire impliquant la présence et l'absence, la construction et la destruction. Elle se déploie comme un investissement de la libido et dans le même mouvement constitue la confrontation avec le vide et la mort¹.

N'est-ce pas suggérer, *in fine*, une vertu thérapeutique à l'écriture en tant que remémoration, « en tant que noyau vivace et dur de l'équilibre humain » ? C'est tout le sens de la renaissance à laquelle semble parvenue la narratrice au terme de la cinquième nuit, celle où renonçant à l'unité de son être, elle a fini par s'accepter telle qu'elle est, jetant définitivement aux orties toute forme d'idéalisme surfait. Elle peut désormais regarder de face l'image qu'elle s'est construite à travers la rhétorique :

Je ne sais pas si j'ai bien su recoller toutes ces données disparates. Les arranger. Les ligaturer. Les réorganiser selon mes besoins mes envies mes désirs mes coquetteries mes effrois mes mauvaises fois etc. (...) Maintenant que j'ai fini de rédiger ce journal je pourrai relire mes mots à loisir. Tranquillement. Malgré (...) Les rêves érotiques. Les petits traumas de la vie quotidienne. (...) Malgré les obstacles les pièges et les harcèlements. Je connais trop bien les émois de l'intime. Je sais comment les déjouer et les contourner².

Le jeu constant avec la relation des souvenirs, la difficulté du langage à cerner le réel, sans déformation, tout cela fait finalement de ce personnage de

¹ Hafid Gafaiti, *Les femmes dans le roman algérien*, p. 303-304.

² *La Pluie*, pp. 142-144.

femme, non plus la victime sans défense des mâles surpuissants, mais une figure à même de déchiffrer l'histoire, de combattre à armes égales ses tourmenteurs. Une nouvelle femme est née, sans amertume. Les pleurs de la dernière nuit, à ce sujet, sont moins un apitoiement sur soi qu'un étonnement, au sens philosophique du terme, devant la figure émergente, le nouveau modèle de femme libre, individualité appelée à s'inscrire dans l'universel, pour reprendre une formule de George Sand¹.

Ce qui vient d'être présenté à travers l'analyse de *La Pluie* et du *Démantèlement* n'est plus ni moins qu'une de ces *utopies féminines* qui traversent le nouveau champ littéraire maghrébin, de Kateb Yacine à Rachid Boudjedra, en passant par les romans d'Assia Djebar, tant il est vrai que depuis ses origines le roman maghrébin s'est particulièrement illustré par son silence sur l'affirmation identitaire des femmes, si tant est que cela puisse même se concevoir dans un contexte de lutte d'émancipation politique, nationaliste. Mais la ligne de fracture qui existe au sein de cette nouvelle littérature est également remarquable.

Ainsi constate-t-on que, loin de la figure de la femme, métaphore de la patrie envahie, trahie, tant chantée par Kateb Yacine, les nouvelles figures de femmes s'inscrivent plutôt dans une logique de « fuite » constante hors de l'espace des pères et mères. Ce sont « des figures de *fugitives* dont les corps en mouvement disent la capacité de résistance face à la Loi qui veut les soumettre au confinement »² et dont la nouvelle stature reste un mystère pour les hommes, qui continuent de les appréhender à l'aune de leurs vieilles grilles de lecture. C'est

¹ George Sand, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibl. de la Pléiade », t. I, p. 307.

² Monique Carcaud Macaire et Jeanne-Marie Clerc, « De l'Algérie comme mythe féminin à l'histoire des femmes algériennes. De Kateb Yacine à Assia Djebar », in : *Europe*, 76^e Année, n° 828, Avril 1998, p. 138.

cette situation qu'exprime ainsi un personnage dans *Les Alouettes naïves* d'Assia Djebar :

Je ne sais comment, à propos des héroïnes d'aujourd'hui, j'en suis venu à évoquer les prostituées d'hier. Peut-être parce que celles-là sont inattendues. Les « combattantes », comme on dit (...), avec un sentiment de malaise devant cette espèce nouvelle. (...) en dehors des prostituées, en dehors du harem respectable des épouses cloîtrées, où mettre les héroïnes et surtout comment réagir devant elles ?¹

C.- Maturité abstraite et inscription de la figure féminine dans l'histoire

Même si la virtualité, l'abstraction de la démarche de ces nouvelles héroïnes dans les romans de Rachid Boudjedra ne nous échappe pas, il reste évident que par leur fuite hors d'un temps et d'un lieu marqués, elles atteignent à la dimension de nouveaux modèles mythiques. Ce n'est pas revenir à la mode toujours suspectes des lectures sociologisantes que de rappeler la difficulté du contexte où viennent s'inscrire ces discours nouveaux à la première personne. Dire « je », en société maghrébine, ne va pas de soi. Dire « je », posture d'orgueil par définition, c'est surtout révéler la part du diable en l'individu ; pour une femme, pis encore, dire « je » et l'écrire, c'est oser sortir du cercle du silence dans lequel l'assentiment patriarcal, essentiellement marqué « par le traditionnel partage des pratiques sociales selon des critères d'appartenance sexuelle »², n'a de cesse de la maintenir.

¹ Assia Djebar, *Les Alouettes naïves*, Paris, Julliard, 10/18, 1966, p. 235.

² N. Abdi, A. Khatibi et A. Meddeb, « Du Maghreb », numéro spécial des *Temps Modernes*, octobre 1977, cité par Christiane Achour, « Femmes-écrivains d'Algérie », in Giuliana Toso Rodinis, *Le banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni, 1991, p. 39.

Corollaire de cette prise de parole, la nouvelle conscience sociale des femmes et leur désir évident de révéler les mensonges séculaires relatifs à leur importance dans l'histoire, l'affirmation de leur droit à juger l'univers patriarcal et le sort qui leur est fait. Que ce soit la narratrice de *La Pluie* stipendiant la réalité coloniale et ses clichés, « réalité toujours à contresens » (72), ou Selma décidée à sonder les failles de la guerre d'Algérie, l'objectif de la mise en écriture reste le même : « Le moi qui observe et écrit ne se contente pas de se dévoiler soi-même, mais révèle des événements restés jusqu'alors secrets, ensevelis par l'histoire, auxquels un éclairage personnel peut prêter une valeur sociale singulière »¹. La participation de Selma à la relecture de la guerre d'Algérie prend une double valeur : primo, elle corrige la vision historique trop parcellaire de Tahar El Ghomri, secundo, elle réinscrit la parole de la femme, contemporaine de celle du mâle, même si elle reste portion congrue, dans une historicité nouvelle. Nous tenons pour preuve, venant corroborer cette dernière assertion, le geste de Tahar El Ghomri racontant la révolution puis léguant à Selma ses manuscrits, comme pour en faire en jamais la continuatrice de ses rêves échoués. Ce geste fait suite à une maturité du vieux révolutionnaire qui, vers la fin de sa vie, en était venu à avoir une idée plus juste de la réalité des femmes, considérées par lui comme « dépositaires de toutes les crises, les accès, les exactions, les excès, les tourments, les blocages » (306-307) d'un pays « ramassé dans cette contradiction fondamentale entre le passéisme et la modernité, l'arriération et le développement, le rationnel et le magique » (307). A ce legs ultime, on peut ajouter celui plus métaphorique encore de Sid Ahmed Inal, compagnon de lutte de Tahar, professeur de français au lycée de jeunes filles de Tlemcen, qui organisait des cellules communistes clandestines à l'intérieur du lycée et enseignait à ses élèves à courir les 100 mètres, comme si la vitesse, la rapidité

¹ Verena von der Heyden-Rynsch, *Écrire la vie. Trois siècles de journaux intimes féminins*, Paris, Gallimard, 1997, p. 229.

allaient de pair avec la lutte contre le colonialisme. Fascinée par le personnage, Selma « voulait (...) savoir si Sid Ahmed avait été marié, s'il avait eu des enfants, s'il n'avait pas entretenu une relation amoureuse avec une femme sur laquelle il aurait plaqué ses sentiments, (...) sa sensibilité... » (121). Désir secret d'être spirituellement l'épouse, l'héritière de Sid Ahmed ? Lecture possible, renforcée par cette manie de Selma à aller au-delà de la biographie officielle du combattant pour « connaître (...) son cristal, la trame de son tissu humain » (121). D'où la véhémence qu'elle met à exprimer son amour *post-mortem* du modèle que constitue ce martyr arrêté et brûlé vif par l'armée française « dans une ferme des environs de Sidi-bel-Abbès appartenant à un gros colon dont une des filles avait été l'élève du supplicié » (120) : « Je vais te choquer, oncle Tahar, en te disant que j'en suis follement amoureuse... Ça a l'air de quoi ! Mais les morts eux aussi ont besoin de tendresse... Je l'aime » (122). La tendresse et la véhémence de l'aveu cachent au fond une vérité simple que Tahar lui-même finit par admettre, puisqu'il en arrive à se demander « si la densité de l'histoire ne se résume pas, en définitive, à quelques règles élémentaires et subjectives » (122).

En affirmant leur individualité, leur subjectivité par rapport à l'histoire, c'est une nouvelle approche que ces nouvelles héroïnes des temps modernes nous proposent, et pour les mâles évoluant dans le même espace qu'elles un renouvellement du regard. La substitution d'une étrangeté utopique, toute féminine, au discours masculin historiquement marqué par la logique de l'opposition est synonyme de rupture avec les figures classiques du féminin : épouse soumise à la sexualité codifiée, procréatrice et continuatrice de l'ordre génésique... Pourtant, c'est aussi une évidence que les femmes elles-mêmes sont les premières à reproduire cette image portée. La narratrice de *La Pluie* est bien consciente de cette réalité, laquelle notait dans son journal : « Toutes les femmes tombent dans le piège de leur propre fatuité. Elles pensent toutes qu'il n'y a pas

de salut pour les hommes en dehors d'elles. En dehors de leur maternage » (28). Rupture et commencement, la force de l'utopie résiderait alors dans ces deux catégories. La violence de l'utopie qui retourne totalement l'image classique de la femme s'explique par la nécessité de s'éloigner définitivement des métaphores masculines de construction d'une image normative de la femme pour s'ancrer dans un lieu et un langage totalement démarqués. Cette nécessité-là, condition *sine qua non* de la rupture, Catherine Chalié, l'exprime très bien :

Si l'utopie ne doit pas être révoquée car elle est ce à quoi l'homme se dédie pour y trouver nom (...), il faut aussi que les tropes, quand il s'agit des femmes, ne les reconduisent pas à un lieu.(...) Il convient tout autant de rompre avec cette pensée du lieu que d'écarter le ravissement des mots dans lesquels chacun ne trouve que soi-même. Ce qui exige une prose en rupture de tout endroit natal¹.

La problématique de l'impérieuse nécessité pour l'individu d'une permanente relecture de l'histoire, à l'aune de sa propre subjectivité, sera, par le truchement d'une lecture de *La Prise de Gibraltar*, principalement et des *1001 Années de la nostalgie*, accessoirement, le sujet d'étude de la dernière partie de ce travail. Articulant rhétorique et thématique, il s'agira essentiellement de lire, à travers les menus faits d'une mémoire personnelle, L'Histoire, la grande, comme terreau, espace/temps non figé, non mécaniste où réinscrire les destins individuels, où s'écrire soi-même, selon le vœu du romancier « jusqu'à transformer l'horizon de son paysage mental »². L'inscription du sujet dans l'histoire étant corrélatrice de sa prise de parole, de l'affirmation de son

¹ Catherine Chalié, *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Lévinas*, Paris, La Nuit surveillée, 1982, p. 83.

² Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997, p. 28.

individualité, nous aborderons donc comment se positionne devant l'Histoire, entendue elle aussi comme figure d'autorité, l'individu maghrébin particulièrement guetté par le syndrome de l'âge d'or arabe ou le traumatisme de la guerre coloniale, la nostalgie devant une histoire dont il peut aussi contribuer parfois à celer les contradictions par une approche non-critique.

TROISIEME PARTIE
HISTOIRE ET SUBJECTIVITE ROMANESQUE

CHAPITRE I : - HISTOIRE ET FICTION : PROLEGOMENES

THEORIQUES

Dans le chapitre final de *Finitude et Culpabilité*¹, Paul Ricœur, réfléchissant sur les modalités contemporaines du rapport possible au mythe et à la croyance, concluait, dans un sens proche de celui de Bultmann, que « c'est en *interprétant* que nous pouvons à nouveau entendre » et que c'est « dans l'herméneutique que se noue la donation de sens par le symbole et l'initiative intelligible du déchiffrage » (326), modalité moderne de la croyance dans les symboles.

Par rapport aux mythes, en effet, le créateur se retrouve pratiquement dans la position inverse du chroniqueur ou de l'archiviste : dépassant la compilation des faits bruts, il développe une attitude critique de relecture systématique desdits faits, les re-questionnant à la lumière de sa modernité ; sa remémoration de l'histoire comprise comme retour de l'inscription ou de la trace mnésique se lie à un acte imaginatif qui transforme ladite histoire dans le temps même où elle se produit. Ce rapport à l'histoire peut facilement prendre l'allure d'un règlement de compte ainsi qu'on peut le voir avec l'œuvre de Rachid Boudjedra. Mais paradoxalement, ce questionnement presque conflictuel, cette interrogation souvent passionnée de la mémoire historique est une porte ouverte à la création poétique.

¹ Cf. Paul Ricœur, *Finitude et Culpabilité*, Aubier, 1960.

La valeur noétique de l'acte de remémoration, son lien avec le phénomène de la création est une réalité qui ne date pas d'aujourd'hui, même si depuis Freud la perception du phénomène a pu connaître de nouvelles investigations.

Pour les Grecs, déjà, les Muses étaient filles de Mnémosyne. Et dans le monde musulman lui-même, loin de la poétique proprement dite, un auteur comme Corbin a pu oser la thèse d'une *imagination créatrice* à propos d'une étude sur la spiritualité soufie, ce qui en soi est insolite puisque par définition l'expérience mystique poursuit un but clairement défini qui met, la plupart du temps, le pèlerin mystique en situation de renoncement à toute fantaisie et le fait tendre vers « un dépouillement des images, au renoncement à toutes les représentations de formes et de figures (...) »¹. Mais l'imagination mystique étant foncièrement *active*, c'est-à-dire théophanique, elle assure une fonction de création d'un univers intermédiaire *sui generis* où « tous les indémontrables, les invisibles, les inaudibles » peuvent se lire comme des créations d'une imagination divine.

Mieux, tout le débat philosophique sur la mémoire (Plotin, Platon, Hume, Locke et l'école empiriste) tend à confirmer la thèse de la productivité de l'acte mnésique : l'incertitude sur le statut temporel de l'objet remémoré et sur son statut de réalité même peuvent servir de point de liaison entre la saisie philosophique et la saisie littéraire de la mémoire, « tant il est vrai que ce qui est en jeu dans les deux cas n'est rien, aussi bien, que la question de ce qui sera reconnu comme fiction ou de ce qui alimentera la fiction. »²

¹ Henry Corbin, *L'imagination créatrice dans le soufisme de Ibn Arabî*, Aubier, 1993, p.13-14.

² John E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, 1992, p. 22. L'auteur résume, au passage, tout le débat sur la mémoire et son statut d'élément générateur de création. Nous lui avons emprunté l'essentiel de notre argumentation.

Les choses se compliquent davantage lorsque nous posons comme objet à saisir par la mémoire littéraire le phénomène historique. Non pas qu'en soi le phénomène en question soit rétif à une appréhension ontologique et littéraire¹, mais parce que son territoire n'est pas forcément corrélatif de celui de la littérature qui est par nature un territoire *métaphorique*. On voit bien à l'œuvre cette complexité de l'articulation du fait historique et de sa représentation par la littérature dans la courbe suivie par le roman historique tel qu'il s'est constitué au cours des XIXe et XXe siècles.

Au cours du XIXe siècle, presque tous les romanciers qui s'y sont essayé (Balzac, *Les Chouans*, Vigny, *Cinq-Mars*, Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*, Stendhal, *Chroniques italiennes*, Hugo, *Notre-Dame de Paris*, *L'Homme qui rit*, *Quatrevingt-Treize*, Flaubert, *Salammbô* et en un sens, *L'Éducation sentimentale*, Gautier, *Le Roman de la momie*, Zola, *La Conquête de Plassans*, *La Débâcle*, Anatole France, *Les Dieux ont soif*, etc., pour rester dans le domaine français) l'ont fait avec leur conception de l'histoire et du but assigné à la littérature. Ainsi, pour Victor Hugo, le roman historique sera le lieu où l'écrivain tentera de faire s'interpénétrer faits, idéologies, symboles et mythes dans le but précis d'atteindre à la signification du phénomène révolutionnaire, alors que d'autres, comme Dumas père ou Paul Féval, n'y rechercheront que le pittoresque aux fins d'une évasion par la littérature.

Bien qu'au cours de ce siècle, le genre resta dominé par l'idée du pouvoir de l'individu sur la société et la représentation de personnages emblématiques susceptibles d'incarner à la fois l'esprit d'une époque, d'une caste, d'une classe, d'un pays, bien vite les romanciers allaient s'apercevoir des contradictions

¹ Souvenons-nous de la mise en garde d'Aron : « Il n'y a pas une *réalité historique*, toute faite... qu'il conviendrait simplement de reproduire avec fidélité ». Raymond Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 16^e éd., 1957, p. 120.

inhérentes au genre : trop céder à l'imaginaire, c'est perdre du crédit et tout centrer sur l'explication des faits revient purement et simplement à s'éloigner du roman.

Conséquence : au XXe siècle, le genre va connaître un renouvellement, ses auteurs vont pousser dans toutes les directions : soit pour narrer l'itinéraire d'individus isolés et écrasés par les convulsions de l'histoire ; soit pour offrir une médiation critique sur le sens même de la réalité historique (Marguerite Yourcenar, Aragon), allant jusqu'à faire éclater la notion de personnage et toute vision unidimensionnelle de l'histoire, comme dans les romans de l'américain John Dos Passos.

Ainsi donc, cette articulation du littéraire et de l'historique a permis au romancier postmoderne de recadrer sa vision de l'histoire en tant que série d'événements objectivement décelables. Il le fait par la critique des sources, la prise en charge du paramètre de contingence, etc. Par ailleurs, l'histoire en tant que récit où évoluent des personnages fictifs ou non devient, elle aussi, objet d'interrogations et cela par le biais de toute une série de techniques d'écriture qui vont du collage à l'ironie, en passant par la multiplication des points de vue, la polyphonie scripturale en somme.

L'œuvre de Rachid Boudjedra participe également de cette réinscription du fait historique dans un cadre fictionnel. Dans son premier roman, *La Répudiation*, le romancier algérien jouait déjà sur l'incertitude de l'objet remémoré, en faisant allusion à la relation difficile d'un souvenir de trahison au maquis. La relation de cette trahison était constamment interrompue, puisque tout son ressort consistait à aligner le roman tout entier sur la difficulté qu'il y aurait à saisir, à récupérer par les mots la réalité d'une mémoire douloureuse.

Treize ans plus tard, après *La Répudiation*, en 1982, le romancier approfondissait, dans *Le Démantèlement*, le travail déjà amorcé sur la gestion individuelle de la mémoire. Il y ajoutait le travail sur l'écriture de l'Histoire en général, à travers le regard de Selma, une jeune fille de vingt-cinq ans, née en 1954, « l'année des séismes », c'est à dire l'année qui correspond au tremblement de terre d'Orléansville et au déclenchement de la guerre d'Algérie. C'est l'histoire réelle, « charnelle » dirait Boudjedra, de cette guerre, qu'elle essaiera de reconstituer bien des années plus tard à travers le récit du massacre d'un groupe de militants par d'autres maquisards ; ce récit, elle tente de le soutirer laborieusement au seul rescapé, Tahar El Ghomri, qui vit sur ses souvenirs consignés dans un journal et dont le seul lien palpable avec le passé reste une photo jaunie des membres de son groupe massacré. Selma passe l'histoire au crible, lucide et critique et dresse un bilan très contrasté de cette guerre, à l'opposé de tout bilan manichéen, piège commun dans lequel tombait jusque là toute une littérature maghrébine de veine anticolonialiste, fidèle au mythe des ancêtres héroïques et infaillibles, qui auraient été colonisés injustement.

La Prise de Gibraltar développera davantage cette logique du « conquérant conquis ». En effet, le roman réécrit à sa manière un pan de l'histoire des Arabes, en les montrant, eux qui ont été des colonisés, sous un autre jour où ce sont eux cette fois-ci les colonisateurs, ainsi que l'attestent les chroniques historiques et que le rappelle Rachid Boudjedra :

L'Andalousie, l'Occident, ont été conquis par l'empire arabo-musulman, grâce à l'intermédiaire géographique et humain qui était l'Afrique du Nord. L'Espagne a été conquise par un chef berbère, Tariq Ibn Ziad qui

*était à la tête d'une troupe de 10300 hommes dont 10000 Berbères et 300 Arabes seulement.*¹

Le roman reprend ainsi le récit de cette conquête de l'Andalousie par Tariq Ibn Ziad, tel qu'il a été rapporté par l'historien Ibn Khaldoun. Boudjedra met ledit récit en parallèle avec celui du massacre d'une manifestation de femmes le 20 août 1955 à Constantine par l'armée française. La mise en parallèle de ces deux violences (20 août 711 et 20 août 1955) va lui permettre ainsi de mesurer la réalité et les contradictions de l'histoire,

*parce qu'elle va coller au détail; ... va délaissier les grandes visions de l'histoire, pompeuses, erronées et fabriquées de toutes pièces par certains hommes et certaines classes à leur profit (...), pour s'intercaler à l'intérieur d'une humanité qui, en fait, sans le savoir fait l'histoire malgré elle.*²

Autrement dit, le romanesque va réinvestir à son profit la notion de subjectivité qui relit l'histoire à rebours. Même dans un récit comme *La Macération* (1984), où la lecture de l'histoire n'était pas des plus subversives, ladite subjectivité romanesque pouvait se lire dans la ré-interprétation que fait Boudjedra des tenants et aboutissants idéologiques d'un référent aussi classique que *Les Mille et Une Nuits*, texte déjà convoqué par l'écrivain dans un autre roman, *Les 1001 années de la nostalgie* (1979), présenté comme la tentative de camouflage d'une réalité politique et sociale désastreuse.

¹ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion...*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 39.

Aspects nouveaux de la réalité et vérités insoupçonnées. Le dépassement de l'histoire officielle, par l'usage d'une subjectivité assumée, « sensible et ... *non véridique* » (Boudjedra), est en définitive prétexte à une réappropriation du matériel historique et de ses langages en une donnée purement littéraire et romanesque de renversement des modèles idéologiques historiquement constitués.

CHAPITRE II : - ECRITURE DE SOL. ECRITURE DE L'HISTOIRE.

Au centre de l'Histoire, comme du propos autobiographique, il y a la notion d'événement. Son apparition, par effraction ou non, au sein de l'une ou l'autre situation, n'a pas forcément la même portée, puisque pour l'Histoire l'objectif reste la réduction, l'ordonnement (chronologique ou autre) de l'événement, alors que dans le propos autobiographique l'événement se caractérise par sa résistance à toute tentative d'intégration dans des discours ou autres structures qui tentent de l'unifier. Comment, dès lors, avec des objectifs si différents, aborder le travail d'alignement de deux genres ? Surtout que par sa grandeur, l'Histoire en impose aux histoires individuelles. « Les constructions de l'histoire sont comparables à des ordres militaires qui tourmentent et casernent la vraie vie », écrivait Walter Benjamin¹. Dans ces conditions,

Le défi de l'autobiographe devient donc le suivant : comment offrir un récit transitif, d'un je qui s'adresse à l'autre, qui respecte un certain nombre de données usuelles du narratif tout en donnant une place fondatrice à la cassure, au temps décousu (...) Ce défi est d'autant plus redoutable que c'est vraiment l'origine même du sujet et comme sa possibilité même de parler qui sont parfois en cause. A l'origine du propos autographique, il n'y a point seulement les difficultés d'être liées à des déchirures d'hier, mais souvent des cassures bien antérieures, d'avant

¹ Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, traduction M. de Candillac, Denoël, 1971, p. 280.

*la naissance –parfois même une fracture qui s'est comme transmise sur plusieurs générations (...)*¹

La Prise de Gibraltar de Rachid Boudjedra s'inscrit parfaitement dans ce projet d'individuation, qui pose les deux événements historiques à l'origine de la narration de soi au statut de *trauma*, pratiquement.

Distinguons d'abord les événements qui motivent et configurent le caractère « réaliste » de *La Prise de Gibraltar*. Déjà par son paratexte, c'est-à-dire par son titre, le récit renvoie le lecteur à une référence historique précise, à savoir la conquête de l'Espagne chrétienne par le berbère Tarik ibn Ziad (ou Tariq b. Ziyad), qui allait ouvrir la voie à toute une importante série de victoires des troupes arabo-berbères à travers les Pyrénées, Narbonne, Carcassonne, Bordeaux, jusqu'à la fameuse bataille de Poitiers, connue de tous les écoliers français, où, en 732, Charles Martel infligea une cuisante défaite aux troupes du général Abd al-Rahman.

L'histoire réelle de cette conquête est ainsi résumée sous la plume de Roger Caratini :

En 710, dans [un] Maghreb enfin en paix², vient se réfugier un chef wisigoth, Akhila, chassé de la province de Bétique par un autre Wisigoth, Rodéric (Rodrigue), proclamé roi de Tolède. Il demande aux Berbères de l'aider à reconquérir son trône et il convainc le chef berbère Tariq b. Ziyad de traverser le détroit de Gibraltar et de pénétrer dans la péninsule

¹ Claude Burgelin, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit », in *Écriture de soi, écriture de l'Histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, In Press Éditions, 1997, p. 100.

² Allusion aux nombreux combats de résistance qui ont précédé l'islamisation forcée des autochtones berbères d'Afrique du Nord entre 701 et 709, et dont les plus célèbres ont été Kairouan en 688, Carthage en 689, l'Aurès de 691 à 701.

Ibérique. Celui-ci prit sa décision sans se référer au gouverneur arabe dont il dépendait (Musa b. Nusayr), et c'est ainsi que Séville, Cordoue, Tolède (en 711), puis toute l'Espagne entre 711 et 716, tombèrent aux mains non pas des Arabes, mais des Berbères musulmans de Tariq. Depuis le gros rocher qui domine le détroit entre le Maroc et l'Espagne fut baptisé Jabal Tariq (« la montagne de Tariq »), dont on a fait « Gibraltar »¹.

On retrouve dans le récit de Boudjedra, à peu de détails près, la même relation de cette conquête, empruntée à *L'Histoire des Arabes et des Berbères* de l'historien arabe Ibn Khaldoun. Nous la reproduisons ici *in extenso*, tel que Boudjedra l'a citée, puisque cet extrait nous servira dans l'évaluation du récit de soi élaboré par le narrateur de *La Prise de Gibraltar* :

Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire, avec l'assentiment de son chef Moussa ibn Noçair, en compagnie de quelques 300 guerriers arabes et d'environ 10 000 Numides qu'il enrôla de force et amena jusqu'au Rocher Vert qu'il baptisa de son nom, à l'occasion, le Rocher de Tarik = (djebel Tarik = Gibraltar). Ils y installèrent leurs campements et construisirent des fortifications. Roderic, le roi des Wisigoths ayant eu vent de l'affaire, leva alors une armée d'environ 40 000 guerriers parmi les Francs et les Chrétiens. Les deux armées se rencontrèrent dans la plaine de Jerez. Tarik les tailla en pièces, ramassa un énorme butin et fit des milliers de prisonniers parmi les infidèles. Il envoya aussitôt une missive à son chef Moussa ibn Noçair lui annonçant la conquête de Gibraltar et la prise d'un énorme butin de guerre. Ce dernier en conçut de la jalousie et lui écrivit une lettre dans laquelle il lui reprochait d'avoir

¹ Roger Caratini, *Le Génie de l'islamisme*, Paris, Michel Lafon, 1992, p. 391.

*outrépassé ses prérogatives et lui donnait l'ordre de ne pas poursuivre son avance et de ne pas bouger jusqu'à ce qu'il le rejoignût. Il nomma son fils, Abdallah, à la tête de l'émirat de Kairouan, se fit accompagner par Hussein ibn Abdallah el-Mehdi el-Jahri et quitta cette ville à la tête d'une énorme armée composée de dignitaires arabes, de Numides notables et de riches affranchis et ce en l'an 93 de l'hégire. Moussa ibn Noçaïr arriva au Rocher du Déroit, situé entre Tanger et la péninsule verte et passa directement en Andalousie. Il fut accueilli par Tarik ibn Ziad qui lui fit allégeance et lui promit obéissance. Moussa paracheva alors, en sa compagnie, la conquête de l'Andalousie jusqu'à Barcelone à l'est, Narbonne et Carcassonne au nord et Cadix à l'ouest. Il dérouta ses ennemis, dévasta ses contrées et amassa un butin énorme. Tarik revint en orient six années plus tard, chargé d'un fabuleux butin porté à dos d'hommes et sur le dos des animaux, accompagné, à ce qu'on dit, par quelque 30 000 captifs (Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, tome VI, p. 432)¹.*

Le premier travail que l'écrivain accomplit, est une datation exacte de cette fameuse conquête. Selon sa chronologie, la prise de Gibraltar aurait eu lieu le 20 août de l'an 711, le lundi 5 Radjab de l'an 92 de l'hégire. Il nous a été difficile de prouver l'exactitude du jour et du mois. Mais cette datation, pour hasardeuse qu'elle soit, était indispensable au projet du romancier, lequel prend tout son sens dans le deuxième événement historique qu'il choisit comme contexte de l'insertion de son histoire personnelle.

En effet, l'autre référence historique au centre du récit boudjedrien est liée à une date précise : un 20 août également, plusieurs siècles plus tard, en 1955 ; la

¹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, pp. 21-23.

*traduisant. M'arrangeant plutôt pour faire du mot à mot. Sans utilisation du dictionnaire. Formellement interdit par lui (le père)*¹.

Néanmoins, la disjonction temporelle est subjectivement résolue par la mémoire narrative, laquelle met en abyme les deux violences, dans une « relation de ressemblance (...) sous-tendue par une relation de (...) dissemblance »² pour en faire les éléments mêmes structurant et configurant le récit. Ainsi, seront réduites à la même signification, par exemple,

*(...) l'odeur des massacres, des charniers et des génocides. Celle des cadavres des Numides, des Romains, des Arabes, des Wisigoths, des Francs et des Gaulois, en putréfaction, étalés là sur les pages de ce putain de livre de thème-version. Celle - aussi - des cadavres d'Algériens flottant - à Constantine - sur les eaux bourbeuses et torrentielles du Rhummel.*³

Le dispositif narratif ainsi posé n'est pas sans rappeler celui mis en place par Claude Simon dans *La Bataille de Pharsale*, récit qui prend également pour modèles des faits historiques, à travers un parallèle établi par la mémoire du narrateur entre, d'une part, ses souvenirs d'écolier s'exerçant à traduire *La Guerre civile* de Jules César qui relate le récit de la bataille antique à Pharsale entre les troupes de César et celles de Pompée et, d'autre part, son expérience, adulte, de la débâcle des troupes françaises en mai 1940. Ici et là, la même violence, la même panique dans les yeux et les gestes des combattants. Cependant, si l'expérience vécue de la guerre semble procurer aux narrateurs boudjedrien et simonien les outils nécessaires à la compréhension, à la saisie du sens des batailles référencées mythiques, il faut également se rendre à l'évidence

¹ *La Prise de Gibraltar*, p. 20.

² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 62.

³ *La Prise de Gibraltar*, p. 21.

qu'elle est néfaste à celles-ci, en cela que ladite expérience, en leur permettant d'éprouver les récits de guerre, leur révèle l'imposture que ces derniers peuvent receler ; c'est pour cela que ces fragments historiques vont parsemer le récit de soi des narrateurs, « comme des scories que l'entropie a gagné tout à fait »¹, des reliques pour exercices scolaires fades,

*Rien d'autre que quelques mots quelques signes sans consistance matérielle comme tracés sur de l'air assemblés conservés recopiés traversant les couches incolores du temps des siècles à une vitesse foudroyante remontant des profondeurs et venant crever à la surface comme des bulles vides comme des bulles et rien d'autre*².

C'est du reste convaincu de l'inanité des mots glorieux sur la page blanche et non moins inerte de leurs livres d'écoliers, que les narrateurs vont opter pour une sorte de « figuration subjective », proche du projet scriptural exprimé par Michel Leiris en ces termes dans son *Journal* : « Je tiens à être à la fois réaliste et subjectif au maximum car ce à quoi je vise, c'est à une reprise de mon être tout entier pour le transplanter en ce lieu poétique qui n'est ni vie ni mort »³. Ainsi donc, le rapport narratif au temps historique des personnages de Rachid Boudjedra et Claude Simon prend acte de la dissemblance fondamentale entre imaginaire et réalité, ce qui permet au récit nouveau de jouer avec le temps, le statut du fait historique, proposant du coup au lecteur, « un nouveau pacte réaliste, où l'efficacité analogique, la confiance faite au langage, remplacent le souci de la référence exacte »⁴.

¹ Jean Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris, José Corti, 1998, p. 24.

² *La Bataille de Pharsale*, p. 91.

³ Michel Leiris, *Journal* (18 mars 1980), cité par Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, p. 216.

⁴ Jean Kaempfer, *op. cit.*, p. 27.

A.- Progression narrative et thématique

Par rapport au récit boudjedrien, on peut affirmer que le « lieu poétique » auquel se réfère Michel Leiris est avant tout une certaine temporalité dont le déroulement s'effectue selon l'axe même d'une narration où c'est le sujet, manifestement, qui impose l'ordre, le rythme particulier que doivent suivre les événements, censés composer la trame romanesque. C'est partant de ce principe, qui rappelle l'ancrage de l'œuvre de Rachid Boudjedra dans la double tradition de la phénoménologie et de la psychanalyse, que le narrateur de *La Prise de Gibraltar*, dans la lignée des personnages simoniens et faulknériens, va nous donner à lire

un récit où non seulement la temporalité est celle d'une série d'événements distribués selon les affects et les associations de la mémoire (ce qui engendre des tableaux nécessairement discontinus et hétérogènes, mais qui auraient pu rester tacitement distribués sur le même vecteur temporel, la discontinuité d'un récit n'entraînant pas nécessairement un chaos causal) mais où, en outre, il y a interaction constante entre temps de l'écriture, temps de la remémoration qui n'est pas nécessairement le temps de l'écriture et temps remémoré¹.

A.-1.- Sujet, temps et histoire

« Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras... ». Ainsi s'ouvre, page 11, *La Prise de Gibraltar* : sur la description des évolutions mécaniques d'un bras de grue sur le chantier en face

¹ Paule Plouvier, « Temps et histoire », in : *La Route des Flandres. Claude Simon*, ouvrage collectif dirigé par Renée Ventresque, éd. Ellipses, Paris, 1997, p. 62.

de l'immeuble abritant le dispensaire où travaille le narrateur, Tarik, jeune médecin-chef, dont la conscience spectatrice, selon les heures de la journée, les conditions climatiques (jours de pluie ou de soleil), va laisser libre cours à un processus mémoriel dont le dévidage constitue la trame des six parties du roman. Une sorte de remplissage esthétique par le regard mobile, à partir de réalités apparemment anodines, qui contraste avec l'immobilité totale du narrateur, sa « position invariable par rapport au soleil » (297). C'est donc à l'intérieur des images générées par les associations d'idées, du « magma d'impressions mentales » (13), qu'il faudra chercher la logique des séquences¹ qui engendrent le texte romanesque.

Dès la première partie, le jeu sur la mémoire se constitue. Du jaune, couleur de la grue, et du bleu, couleur du ciel, la mémoire du narrateur va faire le relais vers la couleur des chevaux dans les miniatures du peintre Wasity représentant des scènes de la bataille de Gibraltar, des images qui se trouvent dans son livre d'écolier, des images de chevaux jaunes supposés « amassés devant le détroit de Gibraltar », si l'on en croit le texte accompagnant les images, une relation de la guerre par l'historien arabe Ibn Khaldoun. La grue jaune mène au souvenir des chevaux jaunes, le bleu du ciel à celui de la couleur de l'océan. Mais ce flux de la conscience, on le remarque très vite, déteint considérablement sur l'articulation des séquences. On le sait, le roman souligne généralement les ruptures de séquences (*transit*) par des formules ou marqueurs traditionnels du genre « Quelques jours après », « Au même moment », etc. Dans le récit boudjedrien, le passage d'une réalité à une autre se fait, à l'intérieur du texte, insensiblement, sans véritable respect des contraintes chronologiques ou des contingences événementielles, comme on a l'habitude de le voir dans un récit de

¹ Le mot séquence est entendu ici comme « ensemble d'événements supposés sans hiatus ». Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973, p. 76.

type traditionnel. C'est le cas, à la page 16, où l'on voit apparaître, sans marque réelle de transition, l'image de la défunte mère du narrateur. Cette image est biaisée, en ce sens que la séquence nous l'introduit de manière impressionniste :

Depuis le jour de sa disparition, l'odeur de la mort ne m'avait jamais quitté. Je m'étais habitué à la respirer chaque fois que j'entrais dans la vieille maison familiale ou même dans ma propre chambre (...) cette odeur de la mort accumulée(...) dans sa chambre à elle (...) imprégnait tout : le linge, les meubles, les corps et les ustensiles même¹.

La phrase qui introduit la séquence survient en pleine description des chevaux de la miniature, déstabilisant un temps le lecteur qui ne retrouve ses marques que plus loin, à l'évocation feutrée des « odeurs (...) émanant du cadavre étendu et enroulé dans son linceul jaune » (17), le jour de son enterrement. Nous sommes en face d'un procédé connu, celui de la *mise en abyme mutante*, qui permet « le brutal passage analogique d'une séquence à une autre », « joue sur un segment double, superposition d'une scène (les événements supposés réels) et de sa propre mise en abyme (les événements considérés maintenant comme représentés)². Une séquence *capture* l'autre, et les événements réels mutent vers des événements représentés. Toute la suite du récit va systématiser le procédé.

C'est ainsi qu'on verra se capturer et s'entrecroiser tour à tour les séquences clefs du roman : l'évocation du décès brutal de la mère, partie « Comme sur la pointe des pieds. Comme si elle ne voulait pas faire trop d'histoires, trop de chichis »³ ; et celle du massacre de Constantine, l'évocation

¹ *La Prise...*, pp. 16-17.

² Jean Ricardou, *op. cit.*, p. 111.

³ *La Prise*, p. 18.

de la figure de l'oncle du narrateur, Hocine, et de sa collusion avec l'armée coloniale, sa trahison mise en parallèle avec la bravoure de son fils Chems-Eddine. Mais toutes ces séquences, aussi aléatoires qu'elles peuvent paraître dans leur surgissement, s'inscrivent dans un temps bien précis et leur enchaînement dépend de la situation, de la posture du narrateur par rapport à la fable, car c'est une évidence que

Les rapports entre le temps narré et le temps de la narration, entre le temps de l'aventure et celui de l'écriture, ne peuvent (...) être les mêmes suivant que le narrateur est à distance de ce qu'il raconte ou qu'il semble, au contraire, faire partie de ce qui est raconté¹.

On verra donc le narrateur adopter, vis-à-vis de la temporalité du récit, deux attitudes distinctes : distance critique par rapport au temps du récit *mythique* de la bataille de Pharsale, empathie² déclarée, même s'il essaie d'en atténuer la portée par un artifice, lorsqu'il fait la relation de son expérience de la guerre d'Algérie. De ce principe naît une problématique pédagogique du point de vue que nous allons illustrer par quelques exemples.

A. 2. - Le récit mythique à l'épreuve de l'expérience

Le temps du récit de la victoire des armées de Tarik, par rapport à la posture du narrateur, peut donc être considéré comme un temps mythique que la narration va soumettre à l'épreuve de l'expérience, comme pour la dégager de la gangue lyrique où le texte de la version semble l'avoir définitivement figé. Mais, seul ce désir de faire revivre les mots de la version arabe ne suffirait pas à

¹ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman*, p. 222.

² Nous disons bien *empathie*, en ce sens que le narrateur, las d'utiliser constamment le « je », finit par recourir à un artifice pour raconter sa propre histoire : on le verra ainsi se raconter autrement aux pages 169-211, comme si l'objectivité du récit de soi ne peut se concevoir que dans l'optique d'une ipséité assumée : soi comme un autre !

justifier la *libido verificandi* du narrateur ; au contraire, celle-ci s'explique fondamentalement par l'existence au sein du récit même de deux points de vue foncièrement irréductibles sur le même sujet, celui patriotico-nostalgique du père du narrateur et celui plus distanciée de M. Achour, son professeur d'histoire.

Pour le premier, la bataille de Gibraltar demeure un haut fait d'armes dont chaque arabe doit conserver pur le souvenir, une rupture historique qui signe la victoire des armées arabes sur l'Occident chrétien. De ce passé nostalgique, le père en était dans ses faits et gestes quotidiens,

*(...) le propagandiste notoire (...) l'archétype moderne et contemporain, le modèle fidèle (...) mais terriblement narcissique, infatué (...) se permettant une sorte de subjectivité fanatique et aveugle qui le rendait particulièrement antipathique ; parce qu'il donnait l'impression, lorsqu'il évoquait ce sujet – au moins plusieurs fois par jour – qu'il était lui-même pour quelque chose dans cette victoire (...)*¹

Face à ce patriarche nationaliste, qui fait de Tarik Ibn Ziad un modèle universel et un paramètre moral, avec le projet avoué de « l'imposer en tant que tel, non seulement à ses enfants mais à tous les autres membres de la famille » (146), il y a l'enseignement mesuré du professeur d'histoire, tout aussi nationaliste et sympathisant du FLN que le père, mais pour qui « l'histoire c'est une salope ! quelque chose d'inferral » (93) dont l'individu doit constamment sonder les silences et les contradictions au risque d'en être la victime, d'en subir la tyrannie.

¹ *La Prise...*, p. 145.

*Méfiez-vous (...) des thèses lénifiantes et chloroformantes ! L'histoire c'est pas n'importe quoi, les enfants... c'est une drôle de dialectique à ressort qui vous saute à la gueule et vous fauche des millions de vies humaines, mine de rien, les enfants...*¹

Résultat logique de ce dilemme, de cet enseignement où chacun des protagonistes tente d'inculquer sa conception du fait historique au jeune élève, ce dernier en est venu à haïr son père. Passé le moment du trouble, de l'incapacité à trancher entre l'acceptation d'une histoire glorieuse ou relativisée, les arguments de M. Achour ont fini par s'imposer à l'esprit de l'élève, d'autant plus facilement qu'en elle-même, la réaction du patriarche pour minimiser les thèses du professeur est un aveu implicite de la justesse des leçons de ce dernier qui, visiblement, l'ont aussi profondément ébranlé :

*Il en voulut à mon professeur d'histoire. Menaça d'aller le voir pour lui dire son désaccord. Se mit à lire et à relire tous les livres d'histoire concernant cette période de la prise de Gibraltar. Réfuta aussi les arguments de M. Achour un à un. S'acharna sur moi. M'accusa de complicité et d'hérésie. Il relut donc les livres d'Al-Baladhiri, d'Ibn al-Hakam, d'Ibn al-Athir, de Messaoudi, d'Al-Ispahani et d'Ibn Khaldoun. Mais les contradictions qu'il relevait entre un historien et un autre, le rendaient fou. Il finit par demander un rendez-vous à mon professeur. Ce dernier refusa. Mon père en fut humilié et dépité. (...) Pour se venger, il me confisqua [mon] cahier d'histoire et ne me le restitua jamais.*²

¹ *Ibid.*, p. 220.

² *Ibid.*, pp. 220-221.

Il faut dire que la démonstration du professeur d'histoire pour démonter les mensonges inhérents à cette histoire mythifiée à force de rapportages différents a de quoi jeter le trouble même dans les esprits les plus portés à la célébration nostalgique. Un bon exemple de ce démontage est l'analyse de la fameuse harangue de Tarik ibn Ziad à ses troupes pour les galvaniser au combat contre l'armée des « infidèles ». Selon la version officielle, ce discours aurait été prononcé en arabe juste avant l'assaut pour la prise de Gibraltar. Le commentaire circonspect du professeur Achour s'en prend à cette version sur deux points : la langue du discours et le moment exact où il aurait été prononcé. Le narrateur rapporte :

M. Achour (...) dit ceci : (...) Tarik lança cette célèbre exhortation que vous avez tous apprise par cœur (...). Mais voilà qu'ici on nous dit, selon Al-Baladhiri, qu'au lieu d'avoir été prononcée le jour où le chef numide débarqua de Tanger sur le Rocher, comme beaucoup de sources l'avaient affirmé ; voilà qu'en fait, elle n'aurait été dite que trois jours après le débarquement ! (...) hypothèse très troublante, les enfants ! Mais Tarik était un musulman de fraîche date et il était incapable d'écrire un texte en arabe dont la rhétorique, l'éloquence et la rigueur sont tout à fait exemplaires.¹

Tarik n'aurait donc « jamais dit à ses soldats la mer est derrière vous et l'ennemi est devant vous, ironise le texte boudjedrien, comme il n'a jamais brûlé ses vaisseaux pour la bonne raison qu'il n'en avait pas »². Faut-il alors en conclure à une falsification historique ou à la manipulation politique, déjà que la controverse à propos du nombre de soldats ennemis (40 000 selon Ibn Khaldoun,

¹ *Ibid.*, pp. 273-274.

² *Ibid.*, p. 114.

100 000 selon d'autres historiens plus guidés par un souci évident de glorification du génie militaire de Tarik), que cette controverse donc, tout comme la raison même de l'expédition, réduite à une simple « affaire de fesses », font entrer toute l'histoire autour de cette victoire dans une *temporalité du soupçon* ? Le point de vue du professeur Achour est tranché, qui réduit au non-sens la version officielle et donc tue, dans le cœur de ses jeunes élèves, la nostalgie aveugle d'un âge d'or arabe popularisé par une littérature historique aux contours idéologiques pas toujours clairement définis.

« La thèse la plus vraisemblable c'est que cet exorde (...) aux armées musulmanes, devant Gibraltar, avant la bataille décisive contre les Wisigoths, n'est qu'une légende inventée par quelques historiographes de la décadence, vers le XVe siècle, tel El-Mokari. » Kamel demanda : « Mais qui l'a écrite alors cette harangue ? » L'un des élèves plaisanta : « C'est le scribe inconnu. » La classe s'esclaffa.¹

En pleine guerre d'Algérie, la mise au point du professeur d'histoire a de quoi semer le trouble dans l'esprit des jeunes troupes, si l'on peut dire, lesquelles ont plus besoin de se raccrocher à des mythes révolutionnaires stables que d'en traquer la subjectivité, au nom de la « vérité scientifique ». Les réactions de Tarik et de son ami Kamel expriment parfaitement le désarroi de toute une jeunesse élevée dans le culte patriotique du passé glorieux des ancêtres :

Notre enthousiasme révolutionnaire en prit un coup, alors que la guerre se déroulait à quelques mètres du lycée (...) Kamel dit après le cours : il n'y a qu'une façon de s'en sortir on s'offre une cuite (...) Moi je dis à Kamel c'est clair notre cher et vénérable professeur a été subitement

¹ *Ibid.*, p. 183.

atteint par une folie furieuse il faudra lui passer la camisole de force et l'enfermer dans un hôpital psychiatrique le F.L.N. s'en chargera !¹

Au vu de tout cela, on comprend mieux le sens de la démarche, bien des années plus tard, du narrateur, lequel porte le même prénom que le célèbre conquérant et qui met ce désir de pèlerinage à Gibraltar au compte d'un irréprouvable « fantasme central » (93), lequel lui était devenu de plus en plus encombrant au fur et à mesure que les années passaient. Ce fantasme, il pense pouvoir s'en débarrasser en effectuant un retour aux sources mêmes de l'histoire. « Je sais que je peux vivre avec et que ce n'est qu'un vieux complexe, avoue-t-il, (...) mais il me semble que si j'allais à Gibraltar je pourrais me libérer un tant soi peu (...) J'ai besoin d'aller voir... »². Trente années plus tard, ce voyage en compagnie de son collègue d'enfance allait définitivement consommer la rupture des deux amis avec le mythe glorieux des ancêtres et les conforter dans leur méfiance envers tous les impérialismes, qu'ils soient arabes ou non.

L'équipée de Tarik et Kamel nous rappelle celle des deux amis du récit de Claude Simon sur le site de la célèbre bataille de Pharsale. Ici également, le retour sur les lieux mêmes du combat était censé ressusciter le texte de César que les séances de version avaient abîmé dans l'insignifiance de la traduction mot à mot. Mais sur le terrain, la tâche des personnages simoniens s'avère plutôt aléatoire. En effet, rien n'est moins évident, pour ces pèlerins en quête de la vérité historique, que de trancher entre les différentes hypothèses sur la topographie de la bataille et les renseignements contradictoires des autochtones interrogés. Ce qui explique que l'équipée se termine sur un mode burlesque : dans un décor dénué de toute grandeur évidente où l'on ne trouve à contempler,

¹ *Ibid.*, pp. 183-184.

² *Ibid.*, p. 204.

entre autres, qu'« un vieil autobus sans roues et sans vitres posé sur le ventre »¹, un match de football sera organisé, comme pour parodier la grande bataille qui s'est peut-être effectivement déroulée au même endroit. De manière identique, chez Boudjedra, le fétichisme evhémériste qui entraîne les voyageurs à Gibraltar, s'achèvera par un fiasco tout aussi burlesque. Du passé arabo-musulman de cette enclave confirmée territoire britannique depuis le traité d'Utrecht (1713), il ne reste apparemment rien ; aucune trace de ruines arabes, le paysage défilant devant les yeux des deux amis n'est qu'un « désert de rocailles et de pierres » (105), une « vallée inhospitalière ». Dans ce décor de désolation, soudain va surgir le burlesque, à travers une agitation qui attire l'attention des voyageurs et va les ramener brutalement à la réalité.

Brusquement nous vîmes un groupe de gosses en train de jouer et de se poursuivre les uns les autres. Bientôt nous entendîmes leurs voix. En nous approchant nous vîmes qu'il s'agissait d'une partie de football. (...) Les gamins jouaient pieds nus. En face du terrain, il y avait un bout de mur tout en ruine. A l'ombre du mur, quelques gamins étaient assis. Malgré la vétusté et la désolation environnante, il y avait une publicité qui avait l'air saugrenue dans ce contexte pauvre et désolé : DRINK PEPSI COLA ! C'était un ordre et non une invitation. (...) nous reprîmes notre route².

Cette terre, où s'est une fois joué le destin conquérant du monde arabe, est bel et bien retombée dans la frénésie mercantile. Le commentaire narratif travestit la grandeur héroïque en burlesque, par le biais de l'allusion au saugrenu de la réclame. Mais ne nous y trompons pas, cet « acharnement burlesque est trop

¹ Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, p. 41.

² *La Prise...*, p. 208.

insistant pour n'être pas, de quelque manière, thérapeutique »¹. On voit bien la leçon qu'en tire Rachid Boudjedra, qui opère un renversement de perspective dans la quatrième partie (pp. 169-211) du roman, en substituant à la parole de Tarik celle d'une instance indéfinie désignée « Nous » (p. 170), laquelle instance narrative va désormais nous faire le récit de la façon dont Tarik a traversé le temps colonial. Tout se passe comme s'il y avait difficulté à se dire soi-même encore, à raconter sa vision des choses, une fois tirées les leçons de l'impossible objectivité du sujet vis-à-vis de l'histoire. « Nous » racontant la jeunesse de Tarik, la délégation de la voix narrative apparaît comme une exacerbation même de la prise en compte de la leçon : puisque le sujet a toujours sa propre vision de l'histoire, autant confier la relation de son expérience à d'autres qui ont vécu les faits dans le *même temps* que lui. L'idée est d'autant plus juste que le procédé fonctionne comme un recoupement de sources, méthode bien connue des historiens. Raison pour laquelle aussi s'entrecroisent, pratiquement sur les mêmes sujets, le point de vue de Tarik lui-même, celui de ce fameux « Nous », et même un troisième, celui de Kamel dès la page 201. Mais tenons-nous en à la relation faite par l'instance « Nous ». De sa position, que pouvons-nous observer ? Essentiellement une réinsertion de l'expérience de Tarik dans un temps moins doré que Paul Ricœur qualifiait de *temps humain*, sorte de réalité temporelle « où se conjuguent la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction »². En effet, rien ne prouve que la vision de cette nouvelle instance est véridique. On le voit bien, sa narration fait entrecroiser des faits historiques (la guerre d'Algérie, la légende dorée de la conquête arabe) avec des faits qui tirent plutôt vers le commentaire de fiction, à l'instar de la réflexion constante menée sur l'obésité de Tarik, un temps mise en parallèle avec celui de Moussa ibn Noçaïr, puis attribuée pêle-mêle à la guerre, à une bastonnade du

¹ Jean Kaempfer, *op. cit.*, p. 19.

² Paul Ricœur, *Temps et récit 3*, Seuil, Poche, 1985, pp. 347-348.

maître de Coran, à une gifle maternelle. La fiction est bel et bien là, dans le mélange des temps, car il est évident que raconté par d'autres instances, le temps de la gifle, par exemple, est bien éloigné de celui de la perquisition faite par l'armée française au domicile de Tarik. Elle est là, également, dans la métaphorisation du combat de Tarik contre ses glandes en « débâcle... totale » (178), contre son propre corps « piégé pris dans les filets graisseux (...) qui le submergeait et l'étouffait » (178), combat assimilé par Tarik lui-même, *a posteriori*, comme un combat contre l'envahissement colonialiste français :

Je me souviens (...) toujours de ce soldat français qui s'était moqué de moi, sur les gradins d'un stade de football : quel gros sac de patates ! Je compris alors qu'il me fallait d'urgence suivre un régime alimentaire pour ne pas prêter le flanc à la médisance de l'armée étrangère. Vce fut décisif. Au bout de quelques semaines je fondis. Je n'avais, en fait, suivi aucun régime mais l'arrivée brutale de l'adolescence dans mon corps me fit maigrir très vite. Cependant, les railleries des soldats français avaient dû déclencher certainement une réaction saine de mon propre corps qui n'en pouvait plus (...)¹.

En somme, on peut dire que la stratégie de multiplication des instances narratives adoptée par Rachid Boudjedra va dans le sens d'une refiguration du temps caractérisé par un entrecroisement du temps de l'histoire et celui de la fiction. Ce qui est affirmé dans l'échec même de la recherche des origines à travers la remontée aux sources de l'histoire, c'est le non-sens qu'il y aurait à concevoir le temps de l'Histoire comme un parcours vectorisé qui, même pris à rebours, ramènerait l'individu à des pans entiers d'un passé immobile.

¹ *La Prise...*, pp. 281-282.

B.- Comment sortir de l'Histoire ?

Au final, il importe de le souligner : s'il y a une téléologie de l'histoire dans l'univers romanesque de Rachid Boudjedra, elle serait plutôt de l'ordre de la constitution d'un sens à travers l'évocation de faits menus et dérisoires. A la manière dont l'exprime également le romancier Claude Simon. On se souviendra ici de la réplique de Georges, personnage de *La Route des Flandres*, à son père se lamentant sur le bombardement d'une bibliothèque à Leipzig : « chaussettes, caleçons, lainages, savons, cigarettes, saucisson, chocolat, sucre, conserves... »¹, pour lui, toutes ces choses sont autant de valeurs sûres dont on pourrait regretter la destruction au cours du même bombardement historique.

Cette sorte de leçon sur l'histoire par le bas, l'écrivain nous en donne un exemple dans un chapitre de son roman *Les 1001 années de la nostalgie*, un exemple de pure relativisation historiciste², par le rehaussement d'un micro-événement au statut d'événement historique équivalent du macro-événement. Il s'agit, une fois de plus, d'une lecture particulière de la catégorie arabe de la nostalgie, vue cette fois-ci du côté des victimes d'une énième tentative de conquête. Nous sommes en Autriche :

10 octobre 1010. Au petit matin glacial et déroutant de cette journée, les troupes arabes quittaient Vienne sans grand désordre ni trop de hâte. Ce n'était pas la première fois, ni la dernière non plus, qu'elles échouaient dans leur entreprise de conquérir la ville. Les cavaliers grelottants

¹ Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 211, cité par Paule Plouvier, *art. cit.*, p. 67.

² L'historicité étant comprise ici dans le sens de la mise en valeur de l'expérience historique d'un sujet *lambda* comme voie équivalente et relativisante d'une lecture de l'Histoire.

passèrent devant le fournil de maître Bibenhorzst, embusqué derrière sa lucarne et les regardant s'en aller avec leurs merveilleux chevaux aux naseaux fumant des volutes de buée. Le boulanger exultait de voir partir les envahisseurs étrangers (...) Dès que le vacarme des sabots se fut éloigné (...) il se rua vers le bac en bois où lève la pâte et sans dire un mot à sa femme ni à son apprenti qui sortait en bâillant de sous le pétrin (...) il se mit à découper la pâte briochée en chantonnant allégrement. L'épouse qui connaissait la tiédeur patriotique de son mari n'en revenait pas de le voir si heureux devant la défaite des Arabes. Mais quand elle eut constaté la forme inhabituelle des brioches matinales, elle comprit son astuce et, se jetant sur lui, l'embrassa à pleine bouche (...) Adolf Bibenhorzst venait d'avoir un coup de génie en ce matin glacial du 10 octobre 1010. Au lieu de découper sa pâte briochée en petits pains ronds, il avait préféré lui donner la forme d'une demi-lune : les croissants viennois étaient nés !¹

Si l'on veut capter le sens plénier de cette parabole, il faut en délaïsser l'origine sémantique évidente, c'est-à-dire son aspect jeu de mots légèrement premier degré (Vienne→viennoiserie→croissant / croissant \subset viennoiserie), pour nous intéresser au retournement de perspective qui naît de cette superposition à la grande Histoire de la mercantile histoire d'un petit maître boulanger dont la nationalité est appelée à rester collé pour l'éternité à un produit de grande consommation, alors que la réalité à l'origine de l'invention du produit lui est appelée à disparaître des mémoires. Une fois de plus, « L'Histoire au sens le plus téléologique du terme et l'histoire au sens le plus absurdement individuel se recouvrent l'une l'autre »², mais pour signifier la sortie des légendes dorées et la

¹ *Les 1001 années de la nostalgie*, pp. 188-189.

² Paule Plouvier, *art. cit.*, p. 66.

possibilité laissée à l'individu de réinterpréter l'Histoire, moins selon sa convenance que par rapport au statut qu'il accorde aux mots pour la raconter. Le drame de l'Histoire serait donc le drame du langage. « Mais où est donc l'issue ? ». Telle était l'ultime interrogation du narrateur de *La Prise de Gibraltar*, lequel avait pris conscience de la difficulté de dire l'Histoire et de se dire soi-même sans livrer bataille aux phrases. Au regard de cela, la métaphore du croissant dans l'extrait cité plus haut devient emblématique d'une certaine réponse à la question de la sortie de l'Histoire, puisque le symbole de l'étendard musulman, de par sa double configuration est ouverture et fermeture, « expansion et concentration » (189), « Le trait juste qui au moment de se clore sur lui-même s'arrête et laisse entrevoir une ouverture dont les sous-entendus et la sous-latence peuvent être de l'ordre du prodigieux »¹, comme de l'ordre de la fable ou de la farce, tout dépendant du locuteur.

¹ *Les 1001 années...*, p. 189.

CONCLUSION

« Rien n'est plus ouvert qu'un texte fermé », écrivait Umberto Eco dans *Lector in fabula*. Il nous semble que l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra appartienne à cette catégorie de textes supposés fermés à l'interprétation multiple, alors qu'en réalité elle se prête au jeu d'une herméneutique constante, car les romans de Boudjedra, en dépit parfois de leur caractère schématique, « drainent avec eux toute une potentialité, une vitalité, un non-dit, une sédimentation, une cristallisation de la vie, du monde, de l'Éros, de la sensualité, de la peur ; de tout ce dont la vie est faite » (Gafaïti, 1987,134). Cette profusion des couches de lectures à l'intérieur de l'œuvre n'apparaît pas toujours évident à tous les critiques de Boudjedra, que les tics et manies de l'écrivain peuvent parfois considérablement agacer, à l'instar d'un Pierre Enckell déclarant à propos du romancier algérien qu'il « écrit n'importe quoi, et n'importe comment »¹. Une telle affirmation révèle tout simplement l'aveuglement de son auteur, son manque de discernement. C'est aussi en grande partie pour corriger de tels jugements à l'emporte-pièce que nous avons essayé de montrer, tout le long de ce travail, l'originalité de la démarche de Rachid Boudjedra, originalité qui est le fruit de l'articulation d'une certaine interrogation des formes du récit et des images sociales récupérées et retravaillées dans le sens d'une plus grande lisibilité subjective. Tout le sens de la problématique de cette thèse est contenu dans cette double articulation, qui fait osciller la production boudjedrienne entre les deux pôles de la *mémoire* (mythologique ou réaliste) et de la *poétique* (nécessités de la fabulation).

C'est d'abord au niveau de la pratique intertextuelle que nous avons tenté d'apercevoir ladite articulation à l'œuvre. A ce propos, il nous a été donné

¹ Pierre Enckell, « Le Tape-à-l'œil de Rachid Boudjedra », cité par Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit.*, 1998, p. 371.

d'établir comment les textes boudjedriens sont constamment *travaillées* et *informées* par la tradition orale berbère et le patrimoine arabo-musulman (le Coran, *Les Mille et Une Nuits...*), mais aussi par une tradition romanesque plus contemporaine qui va des écrivains maghrébins francophones (Kateb Yacine, Driss Chraïbi, entre autres) aux romanciers français du XXe siècle, eux-mêmes nourris aux sources d'une culture romanesque plus décentrée. Dans cette exploration des structures arabes et occidentales à l'origine de la configuration de l'œuvre de Rachid Boudjedra, il apparaît, en définitive, que sa pratique scripturale dépasse la simple problématique de l'intertextualité pour nous introduire de plain-pied dans celle plus vaste de l'interculturalité, tant il reste évident que « la littérature n'est pas faite seulement de structures mais aussi d'idées et d'histoires », étant donné qu'elle est aussi, fondamentalement, « un moyen de prendre position par rapport aux valeurs de la société »¹ et l'espace où se manifeste le mieux ce que Todorov appelle le *croisement de cultures*, une sorte de champ imaginaire où le producteur et son œuvre auraient statut de *passeurs de valeurs*. Dans ce champ, néanmoins, la notion de conflit, à l'aune de laquelle on a longtemps lu les œuvres des auteurs maghrébins, se retrouve complètement diluée, moins du fait d'un *équilibre* exprimé entre les structures conditionnant le producteur et sa production, que de leur *subversion* indifférenciée. En soumettant ainsi ses sources à un soupçon identique, Rachid Boudjedra atteint implicitement à une sorte de modernité apaisée et son œuvre se présente comme une réflexion esthétique sur le sens des confrontations culturelles, de leur gestion diachronique et de leurs métamorphoses.

Autre chose que cette première partie nous a permis de mettre en évidence, c'est que la pratique boudjedrienne de l'intertextualité aboutirait à la constitution d'un réel mythique, au croisement d'un jeu voulu sur les niveaux de réalité à

¹ T. Todorov, *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984, p. 183.

l'œuvre dans les obsessions des différents personnages. Sans porter de jugement sur le langage souvent déstructuré de ses personnages (fabulation malade ou logorrhée de simulateur), l'écrivain va consciemment brouiller de nouveau les données d'un réel déjà constitué gauchi, parce que pour lui, en définitive la réalité de la littérature relève en pratique d'une poétique, une poétique qu'il définit comme

un brouillage de tous les instants et de toutes les données (...) ce brouillage (...) que l'on s'impose pour (...) aller fouiller très loin, au-delà de ce que l'on appelle le réel pour restituer non pas une réalité mais une conscience. (Gafatti, 1987, 48-49).

Notre démarche, ensuite, a été de montrer dans la deuxième partie, sous l'angle de l'énoncé et de ses motivations, les métamorphoses subies par les figures dites de l'Autorité, notamment la figure rhétorique du père. Tout le long de cette partie, nous avons tenté d'approfondir essentiellement lesdites motivations en observant, primo : l'itinéraire et les réactions de certains personnages masculins de Boudjedra face aux manifestations de l'Autorité, définie ici comme « figure rhétorique », catégoric mentale ou socio-économique; secundo, en analysant ce que la prise de la parole par la femme, autre victime éternelle de l'Autorité dans le roman maghrébin, peut révéler comme nouveautés, permanences ou ambivalences. Même si cette partie peut paraître reprendre un éternel *topos* de la littérature maghrébine en général et de l'œuvre boudjedrienne en particulier, il nous a semblé utile d'y revenir, ne serait-ce que pour tenter de montrer les limites mêmes d'une écriture ayant également pour projet l'épuisement de sa propre thématique obsessionnelle, du *mythe personnel* d'un créateur.

Dans la troisième partie, enfin, nous proposons une lecture dialectique du rapport de la fiction boudjedrienne aux catégories arabes de la domination et de la nostalgie historiques. Au fond, ce qui apparaît dans cette division, c'est que la conception du temps dans un roman comme *La Prise de Gibraltar* est inséparable de la critique de l'Histoire elle-même. C'est en quelque sorte une condition *sine qua non* si l'on veut éviter à la fiction soit asservie par le poids trop grand de l'Histoire, laquelle ne se présente le plus souvent que comme un récit d'événements au sein desquels la vanité se le dispute au mensonge. La force créatrice de la fiction donnerait ainsi un sens renouvelé, une chair à l'Histoire, en l'assujettissant complètement à la pleine expression d'une subjectivité romanesque assumée.

Finalement, on peut affirmer, sans grand risque de se tromper, que le sens même de la pratique scripturale de Rachid Boudjedra se constitue aux marges de la clôture et de la fermeture d'une œuvre romanesque qui affiche au grand jour son ambition farouche à jouer du ressassement et de la subversion des mêmes figures comme si elles étaient, par définition même inépuisables. L'impossibilité d'une analogie close entre les différents romans qui semblent continuer la constitution d'un univers identique peut donc être lue comme une forte interrogation sur les rapports de modélisation secondaire qui peuvent naître de la mise en question du réel par le truchement du verbe littérature.

Bibliographie

Sauf mention contraire le lieu d'édition est Paris.

1. Corpus d'étude : romans de Rachid Boudjedra

- La Répudiation*, Denoël, 1969.
L'Insolation, Denoël, 1972.
Le Démantèlement, Denoël, 1982.
La Macération, Denoël, 1984.
Les 1001 années de la nostalgie, Denoël, 1979.
La Prise de Gibraltar, Denoël, 1987.
La Pluie, Denoël, 1987.

2. Autres ouvrages de Rachid Boudjedra

- Pour ne plus rêver*, SNED, Alger, 1965.
La vie quotidienne en Algérie, Hachette, 1971.
Journal palestinien, Hachette, 1972.
Topographie idéale pour une agression caractérisée, Denoël, 1975.
L'Escargot entêté, Denoël, 1977.
Le Vainqueur de coupe, Denoël, 1981.
Greffe, poèmes, Denoël, 1977.
Le Désordre des choses, Denoël, 1991.
Fis de la haine, Denoël, 1992.
Timimoun, Denoël, 1994.
Munies de rien, théâtre, Denoël, 1995.
Lettres algériennes, correspondance, Grasset, 1995.
Peindre l'Orient, Zulma, 1996.
La Vie à l'endroit, Grasset, 1997.

3. Études sur Rachid Boudjedra

* Mémoires et thèses

Alemdjrodo, Kangni, *Esthétique romanesque et discours social dans La Répudiation de Rachid Boudjedra*, T.E.R. de Maîtrise, Bordeaux III, 1993.

Bererhi, Afifa, *L'ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, 3^e cycle, Paris III, 1988.

Guewahri, Layla Bekhechi, *Mythe et écriture dans 3 romans de Rachid Boudjedra : La Répudiation, L'Insolation, La Macération*, Doctorat, Paris 13, 1993.

Fonte-Le Baccon, Jany, *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, 3^e cycle, Rennes 2, 1989.

Ibrahim Ouali, Lila, *Écriture et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra*, Doctorat, Clermont-Ferrand 2, 1995.

Memmes, Abdallah, *De la dénonciation à la subversion chez Rachid Boudjedra*, 3^e cycle, Bordeaux III, 1980.

* Ouvrages

Bensmain, Abdallah, *Crise du sujet, crise de l'identité. Une lecture psychanalytique de Rachid Boudjedra*, Casablanca, Afrique-Orient, 1984.

Bonn, Charles, *Le roman algérien de langue française. Vers un espace de communication décolonisée ?* L'Harmattan, 1986.

- *La littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, préface de J. E Bencheikh, Ottawa, Naaman, 1974.

Baumstimler, Yves et Bonn, Charles (sous la direction de), *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, L'Harmattan, 1991.

Boutet de Monvel, Marc, *Boudjedra l'insolé. L'Insolation, Racines et Greffes*, L'Harmattan, 1994.

Déjeux, Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Naaman, Québec, 1973.

Déjeux, Jean, *La littérature algérienne contemporaine*, P.U.F., 1975.

Ibrahim-Ouali, Lila, *Rachid Boudjedra. Écriture et structures romanesques*, Université Blaise-Pascal, Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, coll. « Littératures », 1998.

Toso Rodinis, Giuliana, *Fêtes et défaites dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, 1994.

* Articles

Bouraoui, Hédi, « La Répudiation ou le nouveau tournant du roman nord-africain », in *Présence Francophone*, n° 2, 1971.

Haroow, Kenneth, « Metaphors for revolution : blood and schizophrenia in Boudjedra's early novels », *Présence Francophone*, n° 20, 1980.

Pendola, Marinette, « L'Insolation de Rachid Boudjedra ou le refus de la communication », *Présence Francophone*, n° 18, 1979.

Vatin, Jean-Claude, « Littérature et société. Rachid Boudjedra ou le jeu des confrontations », in : *Culture et société au Maghreb*, C.N.R.S., 1975.

* Entretiens

Boudjedra, Rachid, « Le patrimoine arabe au service d la modernité », in *Diagonales*, n° 2, juillet 1987.

Boudjedra, Rachid, « Les murs sanglants de Tipaza », in : *Sud-ouest*, Bordeaux, 13 octobre 1997.

Gafaïti, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Denoël, 1987.

Odent, Bruno (propos recueillis par), « Le J'accuse de Rachid Boudjedra », in : *L'Écho*, Mercredi 27 Octobre 1993.

4. Études pluridisciplinaires sur le Maghreb

* Articles et revues

- Achour, Christiane, « Littérature et apprentissage scolaire de l'écriture : influences réciproques », in : *Itinéraires et Contacts des Cultures*, Littératures du Maghreb, L'Harmattan, 1984, vol. 4-5.
- Alaoui, Abdallaoui M'hamed, « La langue, la rupture et la mémoire », in : *Notre Librairie*, n° 95, décembre 1987.
- Autrement, *Islam, le grand malentendu*, série Mutations, n° 95, janvier-mars 1989.
- Autrement, *Aurès / Algérie 1954. Les fruits verts d'une révolution*, série Mémoires, n° 33, Novembre 1994.
- Bekri, Tahar, « Islam, tradition et modernité dans la littérature maghrébine de langue française », in : *Notre Librairie*, n° 95, déc. 1987.
- « La littérature tunisienne existe-t-elle ? », in : *Notre Librairie*, n° 83, 1988.
- Bonn, Charles, « Et dans les universités d'Afrique ? Résultats d'une enquête partielle », in : *Notre Librairie*, n° 96, jan. - mars 1989.
- Bounfour, Abdellah, « Langue, identité et écriture dans la littérature francophone du Maghreb », in : *Cahiers d'Etudes Africaines*, XXXV (4), 140, 1995, pp. 911-923.
- « Sur les traces du hors-la-langue », in : *Du Bilinguisme*, Denoël, 1985.
- Bouraoui, Hédi, « Plus que jamais africain », in : *Notre Librairie*, n° 96, jan.-mars, 1989.
- « A la recherche de l'africanité », *ibid.*
- Bousfiha, Nourredine, « Les écrivains maghrébins de langue française entre la langue française et l'identité nouvelle », in : *Nouvelles du Sud*, n° 11, 1989.

- Brahimi, Brahim, « Bienfaits et méfaits de l'arabisation », in : *Diagonales*, n° 4, nov.-déc., 1987.
- Broustra, Jean et Simounet, Catherine, « Maghreb en folie : aspects structureaux ou sociopolitiques » in : *Sociologie Santé*, n°9, déc.1993, éd. MSHA..
- Carcaud, Monique et Clerc Jeanne-Marie, « De l'Algérie comme mythe féminin à l'histoire des femmes algériennes. De Kateb Yacine à Assia Djebar », in : *Europe*, n° 828, 76^e année, avril 1998, pp. 122-141, « Kateb Yacine ».
- Chevrier, Jacques, « Elles sont sœurs et pourtant... littératures d'Afrique noire, littérature du Maghreb », in : *Notre Librairie*, n° 95, 1988.
- Cosquin, E., « Le prologue-cadre des Mille et Une Nuits, les légendes perses et le Livre d'Esther », in : *Revue Biblique*, n° 1909, juillet 1949, pp. 161-197.
- De Premare, Alfred-Louis, « Les rapports entre les hommes et femmes dans quelques textes islamiques primitifs », in : *Sexualité et religions*, textes réunis par Bernos, Marcel, éd. Du Cerf, 1988.
- Europe*, 76^e année, n° 828, avril 1998, « Kateb Yacine ».
- Gontard, Marc, « La pulsion descriptive. Paysages de villes dans *Nedjma* », in : *Europe*, 76^e année, n° 828, avril 1998, « Kateb Yacine », pp. 84-93.
- Harbi, Mohammed, « L'Algérie prise au piège de son histoire », in : *Le Monde diplomatique*, mai 1994, p.3.
- Ibnfassi, Laïla, « Tahar Ben Jelloun's formation of the self in *L'Enfant de sable* and *La Nuit sacrée* », in : *Ascalf Yearbook*, n° 2, 1997, pp. 36-44.
- Itinéraires et Contacts de Cultures*, Autobiographies et récits de vie en Afrique, vol. 13, 1^{er} semestre 1991, L'Harmattan, 1991.
- Itinéraires et Contacts de Cultures*, Mohammed Dib, vol. 21-22, 1^{er} et 2^e semestre 1995, L'Harmattan, 1996.
- Khadda, Naget, « La littérature de langue française : une littérature androgyne », in : *Figures de l'interculturalité*, Jacques Bres, Catherine Détrie, Paul Siblot, eds., « Praxiling », Université Paul Valéry, Montpellier, 1996.

- N'Kashama, Pius Ngandu, « Priorité à l'Afrique en Algérie », in : *Notre Librairie*, n° 96, jan.-mars, 1989.
- Penchenier, Gorges, « Émeutes dans le Constantinois », in : *Le Monde* du 23-24 août 1955, CD-ROM L'Histoire au jour le jour 1939-1996, coédition Le Monde et IDM, 1997.
- Saigh-Bousta, Rachida, « Polysémie et motricité discursive. Pour une lecture de Harrouda », in : *Nouvelles du Sud*, n° 11, 1989.
- Sbouai, Taïeb, « L'indépendance et après ? dans la littérature maghrébine », in : *Notre Librairie*, n° 96, jan.-mars, 1989.

* Ouvrages

- Abdel Al-Jabri, Mohammed, *Introduction à la critique de la raison arabe*, traduit de l'arabe par Ahmed Mahfoud et Marc Geoffroy, La Découverte, IMA, 1994.
- Abderraziq, Ali, *L'islam et les fondements du pouvoir*, traduit de l'arabe par Abdou Filali-Ansary, La Découverte, Cedej, 1994.
- Aboul-Hussein, Hiam et Pellat, Charles, *Chéhérazade personnage littéraire*, Alger, SNED, 1976.
- Ades, Albert et Josipovici, Albert, *Le livre de Goha le simple*, Calmann-Lévy, coll. « Le Zodiaque », 1919.
- Al-Ahnaf, Mustafa, Botiveau, Bernard et Fregosi, Franck, *L'Algérie par ses islamistes*, Karthala, 1991.
- Ammour, Kader, Leucalle, Christian et Moulin, Jean-Jacques, *La voie algérienne. Les contradictions d'un développement national*, Maspero, 1974.
- Bekri, Tahar, *Malek Haddad, l'œuvre romanesque. Pour une poétique de la littérature maghrébine de langue française*, L'Harmattan, 1986.
- Benchama, Lahcen, *L'œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, L'Harmattan, 1994.

- Bencheikh, Jamel Eddine, *Poétique arabe. Essai sur les voies d'une création*, Anthropos, 1975.
- Bencheikh, Jamel Eddine, Bremond, Claude et Miquel, André, *Mille et un contes de la nuit*, Gallimard, 1991.
- Bonn, Charles, *Kateb Yacine. Nedjma*, P.U.F., « Études Littéraires », 1990.
- Bonn, Charles, Garnier Xavier et Lecarme, Jacqueline, *Littérature francophone*, tome I, Le Roman, Hatier, Aupelf, Uref, 1997.
- Bouhdiba, Abdelwahab, *La sexualité en Islam*, PUF, coll. « Quadrige », 1975.
- Bourkhis, Rhida, *Tahar Ben Jelloun : la poussière d'or et la face masquée. Approche linguistique*, L'Harmattan, 1995.
- Brahimi, Denise, *Appareillages. Dix études comparatistes sur la littérature des hommes et des femmes dans le monde arabe et aux Antilles*, Deuxtemps Tierce, 1991.
- Caratini, Roger, *Le génie de l'islamisme*, Michel Lafon, 1992.
- Centre de Recherches et d'Études sur les Sociétés Méditerranéennes, *Culture et Société au Maghreb*, C.N.R.S., 1975.
- Chaulet-Achour, Christiane, *Noûn, Algériennes dans l'écriture*, Biarritz, Atlantica, coll. « Les colonnes d'Hercule », 1998.
- Chebel, Malek, *Le corps en Islam*, P.U.F., 1984 ; 1^{ère} édition « Quadrige », 1999.
- Chebel, Malek, *La féminisation du monde. Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Payot et Rivages, 1996.
- Chelli, Moncef, *La parole arabe : une théorie de la relativité des cultures*, Sindbad, 1980.
- Chikhi, Beïda, *Maghreb en textes. Écriture, histoire, savoirs et symboliques*, L'Harmattan, 1996.
- Collectif, *Kateb Yacine, éclats de mémoire*, textes réunis et présentés par Olivier Corpet et Albert Dichy avec la collaboration de Mireille Djaïder à

- l'occasion de l'exposition IMA-IMEC (19 avril-26 juin 1994), Paris, IMEC, 1994.
- Decret, François, Mhamed Fantar, *L'Afrique du Nord dans l'Antiquité. Histoire et civilisation des origines au Ve siècle*, Payot, 1998.
- Déjeux, Jean, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Karthala, 1984.
- Déjeux, Jean, *Maghreb. Littératures de langue française*, Editions Arcantère, 1993.
- Déjeux, Jean, *La Littérature féminine de langue française au Maghreb*, Karthala, 1994.
- Déjeux, Jean, *Djoh'a, héros de la tradition orale arabo-berbère hier et aujourd'hui*, Naaman de Sherbrooke, Québec, Canada, 1978.
- Elbaz, Robert, *Tahar Ben Jelloun ou l'inassouvissement du désir narratif*, L'Harmattan, 1996.
- Elbaz, Robert, *Le Discours maghrébin : dynamique textuelle chez Albert Memmi*, Le Préambule, collection « L'Univers des discours », Longueuil, Québec, 1988.
- El Khayat-Bennai, Ghita, *Le monde arabe au féminin*, L'harmattan, 1985.
- Etienne, Bruno, *L'islamisme radical*, Hachette, 1987.
- Fanon, Frantz, *Sociologie d'une révolution*, Maspéro, 1955.
- Fernandes, Marie-Pierre, *De l'autre côté avec Kateb Yacine*, Villeurbanne, Golias, 1996.
- Gabrieli, Francesco (textes recueillis et présentés par), *Chroniques arabes des croisades*, traduit de l'italien par Viviana Pâques, Actes Sud, Sindbad, 2^e édition, 1996.
- Gafaïti, Hafid, *Les femmes dans le roman algérien*, L'Harmattan, 1995.
- Garcin, Jean-Claude et alii, *Monde musulman médiéval, Xe-XVe siècle*, Tome 1, PUF, 1995.

- Gontard, Marc, *Violence du texte. Études sur la littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, Société marocaine des Éditeurs réunis, 1981.
- *Nedjma de Kateb Yacine. Essai sur la structure formelle du roman*, L'Harmattan, 1985.
 - *Le Moi étrange. Littérature marocaine de langue française*, L'Harmattan, 1993.
- Grenaud, Pierre, *La littérature au soleil du Maghreb. De l'Antiquité à nos jours*, L'Harmattan, 1993.
- Julien, Charles-André, *Histoire de l'Afrique blanche*, P.U.F., 1966.
- Khatibi, Abdelkebir, *Le roman maghrébin*, 2^e édition, Société marocaine des Editeurs réunis, Rabat, 1979.
- *Maghreb Pluriel*, Denoël, 1983.
- Laroui, Abdallah, *La crise des intellectuels arabes : traditionalisme ou historicisme ?* Maspero, 1974.
- *Islam et Histoire*, Albin Michel, 1999.
- Lebjaoui, Mohammed, *Vérités sur la révolution algérienne*, Gallimard, 1970.
- Lucas, Philippe et Vatin, Jean-Claude, *L'Algérie des anthropologues*, Maspero, 1975.
- Luthi, Jean-Jacques, *Introduction à la littérature d'expression française en Égypte : 1798-1945*, L'Ecole, 1974.
- Mansour, Fahmy, *La condition de la femme en Islam*, Allia, 1991.
- Mantran, Robert, *L'expansion musulmane, VIIe-XIe s.*, PUF, 1969.
- Memmi, Albert, *Écrivains francophones du Maghreb*, Seghers, 1968.
- Merad, Ghani, *La littérature algérienne d'expression française*, P.J. Oswald, 1976.
- Mernissi, Fatima, *Le harem politique : le Prophète et les femmes*, Albin Michel, 1987.
- Minces, Juliette, *La femme dans le monde arabe*, Mazarine, 1980.

- Mosteghanemi, Ahlem, *Algérie : femmes et écritures*, L'Harmattan, 1985.
- Mouzouni, Lahcen, *Le roman marocain de langue française*, Publisud, 1987.
- M'rabet, Fadéla, *La femme algérienne*, suivi de *Les Algériennes*, Maspero, 1965.
- Nisbet, Anne-Marie, *Le personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : représentations et fonctions*, Québec, Canada, Naaman de Sherbrooke, 1982.
- Noiray, Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Belin, « Lettres Sup », 1996.
- Pellat, Charles, *Langue et littérature arabe*, Armand Colin, 1970.
- Sabbah, Aït Fatna, *La femme dans l'inconscient musulman*, Albin Michel, 1986.
- Tamba, Saïd, *Kateb Yacine*, Scghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1992.
- Tillion, Germaine, *Le harem et les cousins*, Seuil, 1976.
- Toso Rodinis, Giuliana (éd.), *Le banquet maghrébin*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.
- Troin, Jean-François, *Le Maghreb, hommes et espaces*, Armand Colin, 1985.
- Zakariya, Fouad, *Laïcité ou islamisme : les Arabes à l'heure du choix*, traduction et préface de Richard Jacquemond, Paris, Le Caire, La Découverte, Al-fikr, 1991.

* Mémoires et thèses

- Achour, Christiane, *Langue française et colonialisme en Algérie. De l'abécédaire à la production littéraire*, Université Paris III, 1982.
- Basfao, Kacem, *Trajets. Structure(s) du texte et du récit dans l'œuvre romanesque de Driss Chraïbi*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 8-1988, 2 vol.
- Madelain, Jacques, *La recherche du royaume. Essai sur la spiritualité maghrébine dans les romans algériens et marocains de langue française*, 3^e cycle, Bordeaux III, 1980.

Mostefa Kara, Fewzia, *Fantastique, mythes et symboles dans Cours sur la rive sauvage de Mohammed Dib*, T.E.R. de Maîtrise, Université Paul Valéry, Montpellier, 1971.

5. Champ théorique et études générales

* Articles et revues

Boureau, Alain, « Pour une sémiologie de l'intertextualité », in : *Linguistique et sémiotique*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, 1976, pp. 48-58.

Bozon, Michel et Leridon, Henri, eds., « Sexualité et sciences sociales : les apports d'une enquête », in : *Population*, n° 5, 48^e année, sept.-oct. 1993.

Communications 11, Recherches Sémiologiques. « Le Vraisemblable », Seuil, 1968.

Corin, Ellen, « Les détours de la raison ? Repères sémiologiques pour une anthropologie de la folie », in : *Anthropologie et sociétés*, n°1-2, vol. 17, 1993, pp. 125-156.

Corin, Ellen, Bibeau, Gilles, Uchôa, Elizabeth, « Éléments d'une sémiologie anthropologique des troubles psychiques chez les Bambara, Soninké et Bwa du Mali », in : *Anthropologie et Société*, n°1-2, vol. 17, 1993, pp. 5-20.

Critique, revue générale des publications françaises et étrangères, n° 414, nov. 1981, « La terre et la guerre dans l'œuvre de Claude Simon ».

Emejulu, James, « Pour une sémiologie du roman africain », *Présence Africaine*, n° 123, 1982.

Itinéraires et Contacts de Cultures, « Le Réalisme merveilleux », vol. 25, Université Paris 13, L'Harmattan, 1998.

Jenny, Laurent, « Structure et fonctions du cliché », in : *Poétique*, n°12, 1972.

Kirmayer, Laurence J., « La Folie de la métaphore », in : *Anthropologie et Sociétés*, vol. 17, n° 1-2, 1993, pp. 43-55.

- Plouvier, Paule, « Temps et Histoire », in Ventresque, Renée, (éd.), *La Route des Flandres*, Ellipses, 1997.
- Poirion, D., « Du sang sur la neige. Nature et fonction de l'image dans Le conte du Graal », in : *Voices of consciences...*, Philadelphia, Temple University, 1977.
- Raclot, Michel, « Une constante de l'imaginaire simonien : l'obsession de la décomposition et du pourrissement dans La Route des Flandres », in : Ventresque, Renée, (éd.), *La Route des Flandres*, Ellipses, 1997.

* Ouvrages

- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif : traité d'analyse pragmatique et textuelle*, nouvelle édition, Nathan, 1996.
- Ananissoh, Théo, *Le serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique. L'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, Haho, 1997.
- Andres, Bernard, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Minuit, « Critique », 1993.
- Arnaud, Pierre (textes réunis par), *Regards sur la critique littéraire moderne*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996.
- Aron, Raymond, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essai sur les limites de l'objectivité historique*, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 16^e éd., 1957.
- *Les étapes de la pensée sociologique*, Gallimard, 1967.
- Aubaud, Camille, *Lire les femmes de Lettres*, Dunod, 1993.
- Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Le Seuil, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Le Seuil, 1970.

- Barthes, Roland, *L'aventure Sémiologique*, Seuil, 1985.
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976.
- Belinga, Eno, *Comprendre la littérature africaine orale*, Ed. Saint-Paul, coll. « Les Classiques Africains », 1979.
- Benjamin, Walter, *Poésie et révolution*, traduction M. de Candillac, Denoël, 1971.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, P.U.F., 1941, 57^e édition.
- Bertaux, Daniel, *Les récits de vie : perspective ethnosociologique*, Nathan, 1997.
- Bertrand, Michel, *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*, PUF, 1987.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, 1976.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, 1955.
- Boissinot, Alain, *Littérature et histoire. Études de textes et histoire littéraire*, Bertrand Lacoste, « Parcours didactiques », 1998.
- Bokiba, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, L'Harmattan, 1998.
- Bouillaguet, Annick, *L'écriture imitative. Pastiche, parodie, collage*, Nathan, Série « Littérature », 1996.
- Brahimi, Denise et Trevarthen, Anne, *Les femmes dans la littérature africaine. Portraits*, Khartala et Ceda, 1998.
- Briole, Daniel, *Le langage poétique*, Nathan, « Recherche », 1984.
- Brothead, H. Richard (ed.), *Faulkner. New perspectives*, Prentice Hall, NJ, 1983.
- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard/Minuit, 1964.
- Caillois, Roger, *Poétique de Saint-John Perse*, Gallimard, 1954.
- Calle, Mireille, *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, textes, entretiens, manuscrits réunis par, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, Le Griffon d'Argile, « Trait d'Union », Québec, 1993.

- Calle-Gruber, Mireille et Cixous, Hélène, *Hélène Cixous, photos de racines*, Des Femmes, 1994.
- Camus, Albert, *L'homme révolté*, Gallimard, 1951.
- Canfield, J. Douglas (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Sanctuary*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, NJ, 1982.
- Cauvin, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Ed. Saint-Paul, « Les Classiques Africains », 1980.
- Chalier, Catherine, *Figures du féminin. Lecture d'Emmanuel Lévinas*, La nuit surveillée, 1982.
- Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Seuil, 1995.
- Chiantaretto, Jean-François (sous la direction de), *Ecriture de soi, écriture de l'histoire*, In Press Editions, 1997.
- Colloque de Cerisy, *Éros Philadelphie. Frère et sœur, passion secrète*, sous la direction de Wanda Bannour et Philippe Berthier, Éditions du Félin, 1992.
- Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979.
- Corbin, Henri, *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabî*, Aubier, rééd., 1993.
- Costes, Alain, *Albert Camus ou la parole manquante*, Payot, 1973.
- Daix, Pierre, *Nouvelle Critique et art moderne*, Seuil, 1968.
- Dällenbach, Lucien, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Seuil, coll. Poétique, 1977.
- Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, P.U.F., 1968.
- Deluz, Ariane, Gibelo, Bernard, Mannoni, Octave, *La crise d'adolescence*, Denoël, 1984.
- Detienne, Marcel, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, « Tel Quel », 1981.
- Draï, Raphaël, *Freud et Moïse. Psychanalyse, loi juive et pouvoir*, Ed. Anthropos, 1997.
-

- Duchet, Claude et Vachon, Stéphane, eds, *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1993.
- Dugast-Portes, Francine et Touret, Michèle, eds., *Lectures de La Route des Flandres*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1997.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11^e édition, Dunod, 1992.
- *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythoanalyse à la mythanalyse*, Dunod, 1992.
- Durandeu, André, Vasseur-Fauconnet, Charlyne, *Sexualité, Mythe et Culture*, L'Harmattan, 1990.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Grasset et Fasquelle, 1985.
- *Sémiotique et philosophie du langage*, P.U.F., 1988.
- Ellul, Jacques, *Métamorphose du bourgeois*, Calmann-Lévy, 1967.
- Escarpit, Robert, *Le littéraire et le social*, Flammarion, 1970.
- Etienne, Gérard, *La femme noire dans le discours littéraire haïtien. Éléments d'anthroposémiologie*, Montréal, Paris, Balzac-Le Griot éditeur, 1998.
- Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Rabat, *Linguistique et Sémiotique*, premier séminaire marocain de Linguistique et de Sémiotique, communications et rapports de discussions, Rabat, 1976.
- Fanon, Frantz, *Peau noire, Masques blancs*, Seuil, 1952.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966.
- *Histoire de la sexualité*, t. 1, Gallimard, 1976.
- *Surveiller et Punir*, Gallimard, 1975.
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Gallimard, 1992.
- Fuller, Edmond, *Man in modern fiction*, Random House, New-York, 1958..
- Gadamer, Hans-Georg, *Langage et vérité*, Gallimard, 1995.
- Garnier, Xavier, *La magie dans le roman africain*, PUF, coll. Écritures francophones, 1999.

- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, 1982.
 - *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.
- Giordan, Henri et Ricard, Alain, *Diglossie et littérature*, Maison des Sciences de l'Homme, Bordeaux, 1976.
- Glissant, Edouard, *Le discours antillais*, Gallimard, « Folio Essais », 1997.
- Gobbe, R., *La grammaire Nouvelle*, A. de Boeck-Duculot, Bruxelles, 1980.
- Grandjeat, Yves-Charles, (Ed.), *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998.
- Green, André, *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Les Belles Lettres, 1992, réédition. Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1998.
- Greimas, Algirdas Julien, *Du Sens. Essais Sémiotiques*, Seuil, 1970.
- Groethuysen, Bernard, *Philosophie et histoire*, Albin Michel, 1995.
- Gunn, Daniel, *Analyse et fiction. Aux frontières de la littérature et de la psychanalyse*, Denoël, 1990.
- Hamburger, Käte, *Logique des genres littéraires*, Seuil, « Poétique », 1986.
- Hamon, Philippe, *Texte et Idéologie*, P.U.F., 1984.
- Hassan, Ihab, *Crise du héros dans le roman américain contemporain*, Minard, « Lettres Modernes », 1963.
- Hausser, Michel et Mathieu, Martine, *Littératures francophones III, Afrique noire, Océan Indien*, Belin, « Lettres Sup. », 1998.
- Hegel, G.W.F., *Introduction à l'esthétique*, Paris, Aubier-Montaigne, 1964.
- Hegel, G.W.F., *L'art symbolique*, Aubier-Montaigne, 1964.
- Heinich, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Gallimard, 1996.
- Hjelmslev, L., *Prolégomènes à une théorie du langage*, Minuit, 1971.
- Hoffman, Frederick John, *William Faulkner*, Twayne Publishers, Boston, 1996.
-

- Huisman, Denis et Vergez, André, *Court traité de philosophie*, Nathan, 1974.
- Ibn 'Arabî, *Traité de l'amour*, introduction, traduction et notes de Maurice Gloton, Albin Michel, « Spiritualités vivantes », 1986.
- Irving, Howe, *William Faulkner : A critical study*, New York, Vintage Books, 1962.
- Jackson, John, *Mémoire et création poétique*, Mercure de France, 1992.
- *Mémoire et subjectivité romantiques*, José Corti, 1999.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978.
- Jimenez, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?* Gallimard, coll. Folio Essais, 1997.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, P.U.F., 1992.
- Jung, C. G., *Les racines de la conscience. Etudes sur l'archétype*, traduit de l'allemand par Yves Le Lay, présentation de Michel Cazenave, Buchet/Chastel, 1971.
- Kaempfer, Jean, *Poétique du récit de guerre*, José Corti, 1998.
- Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1997.
- Khaldûn, Ibn, *Discours sur l'Histoire Universelle. Al-Muqaaddima*, traduction nouvelle, préface et notes par Vincent Monteil, 3^e édition revue, Actes sud, Sindbad, coll. « Thesaurus », 1997.
- Klein, Mélanie, *Envie et gratitude*, Gallimard, 1968.
- Klinkenberg, Jean-Marie, *Le sens rhétorique : essais de sémantique littéraire*, Toronto, Bruxelles, Gref, Les Eperonniers, 1990.
- Kristeva, Julia, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.
- *Sens et non sens de la révolte (Discours direct). Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Fayard, 1996.
- Krysinski, Wladimir, *Carrefour de signes : essais sur le roman moderne*, Mouton, 1981.

- Laborde, Cécile, *La confrérie layenne et les lébou du Sénégal. Islam et culture traditionnelle en Afrique*, Centre d'Études d'Afrique Noire, Institut d'Études Politiques de Bordeaux, Université Montesquieu, Bordeaux IV, 1995.
- Laplanche, Jean et Pontalis, Jean-Bertrand., *Fantasme originaire. Fantasme des origines. Origines du fantasme*, Hachette, 1985, réédition Hachette Littératures, coll. Pluriel, 1998.
- *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane, *L'Autobiographie*, Armand Colin/Masson, 1997.
- Leclerc, Gérard, *Le sceau de l'œuvre*, Seuil, coll. Poétique, 1998.
- Le Galliot, Jean, *Psychanalyse et langages littéraires*, Nathan, 1977.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- *Je est un autre*, Seuil, 1980.
- Lewis, Bernard, *Le langage politique de l'Islam*, Gallimard, 1988.
- Lotman, Iouri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, 1973.
- Lukàcs, Georg, *Le Roman historique*, traduit de l'allemand par Robert Saille, préface de Claude-Edmonde Magny, Petite Bibliothèque Payot, 1965, rééd. 1977.
- Mainguenu, Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, 1976.
- Marino, Adrian, *La critique des idées littéraires*, traduit du roumain par Manole Friedman, Bruxelles, Editions Complexes, 1977.
- Marx, Karl, *Manifeste du Parti communiste*, éd. Du Progrès, 1978.
- Massignon, Louis, *La Passion de Halláj*, Gallimard, 1975.
- Mathieu, Martine (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, C.E.L.F.A/L'Harmattan, 1996.
-

- Maubon, Catherine, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, José Corti, 1994.
- Mauron, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1980.
- Mendel, Gérard, *La révolte contre le Père. Introduction à la sociopsychanalyse*, Payot, 1968.
- Meschonnic, Henri, *Pour la poétique*, Gallimard, 1970.
- Michel, Barbara, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Grenoble, P.U.G., 1991.
- Miquel, André, *Deux histoires d'amour. De Majnún à Tristan*, Odile Jacob, 1996.
- Mitscherlich, Margarete, *La femme pacifique. Étude psychanalytique de l'agressivité selon le sexe*, traduit de l'allemand par Sylvie Ponsard, Des Femmes, 1988.
- Mitterand, Henri, *L'illusion réaliste. De Balzac à Aragon*, P.U.F., 1994.
- Monnier, Laurent (sous la direction de), *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain*, Actes du colloque de Lausanne (10-13 mars 1986), Les Cahiers du Cedaf 1-2-3/Asdoc Studies, Bruxelles, 1987.
- Montet, E., *De l'état présent et de l'avenir de l'islam*, Paris, Bruxelles, Lausanne, Paul Geuthner, Lebègue et Cie, Payot et Cie, 1991.
- Mudimbe, V. Y., *The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*, Bloomington and Indianapolis, London, Indiana University Press, James Currey, 1988.
- Nasio, J. D., *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, Payot et Rivages, 1994.
- Naudin, Jean, *Phénoménologie et psychiatrie. Les voix et la chose*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.
- Newland, Kathleen, *Femmes et société*, Denoël-Gonthier, 1981.

- Onfray, Michel, *Politique du rebelle. Traité de résistance et d'insoumission*, Grasset, 1997.
- Pachet, Pierre, *Un à un. De l'individualisme en littérature (Michaux, Naipaul, Rushdie)*, Seuil, 1993.
- Passeron, Claude (dir.), *Création et répétition*, Clancier-Guénaud, 1982.
- Piégay-Gros, Nathalie, *Claude Simon, Les Géorgiques*, P.U.F., « Etudes Littéraires », 1996.
- Ravoux-Rallo, Elisabeth, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XXe siècle*, José Corti, 1989.
- Reboullet, André et Tetu, Michel, *Guide Culturel. Civilisations et littératures d'expression française*, Hachette, 1977.
- Rey-Debove, Josette, *Étude Linguistique et sémiotique des dictionnaires français contemporains*, Mouton, 1971.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, 1973.
- Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité*, Aubier, 1960.
- *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Points Essais, 1983.
 - *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Points Essais, 1984.
 - *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Seuil, Points Essais, 1985.
 - *Soi-même comme un autre*, Seuil, Points Essais, 1990.
- Robert, Marthe, *Seul comme Kafka*, Calmann-Lévy, 1979.
- Schapp, Wilhelm, *Empêtrés dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, trad. fr. par J. Greisch, CERF, La nuit surveillée, Paris, 1993.
- Sow, Ibrahima, *Les structures anthropologiques de la folie en Afrique Noire*, Payot, 1978.
- Sperber, Dan, *Le symbolisme en général*, Hermann, « Savoir », 1974.
-

- Steiner, George, *Le sens du sens. Présences réelles*, Librairie Philosophique Vrin, 1988.
- Stoetzel, Jean, *La psychologie sociale*, Flammarion, 1965.
- Todorov, Tzvetan, *Les genres du discours*, Seuil, 1979.
- *Mikhaïl Bakhtine : le principe idéologique*, suivi de *Cercle de Bakhtine*, Seuil, 1981.
 - *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1968.
 - *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
 - *Poétique. Qu'est-ce que le structuralisme*, Seuil, 1968.
 - *Critique de la critique*, Paris, Seuil, 1984.
- Tougas, Gérard, *Les écrivains d'expression française et la France*, Denoël, 1975.
- Trouvé, Alain, *Leçons littéraires sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar*, PUF, collection Major Bac, 1996.
- Université Paris VII, *Recherches en sciences des textes*, Hommage à P. Albouy, Grenoble, P.U.G., 1977.
- Van Rossum-Guyon, Françoise, *Critique du roman. Essai sur La Modification de Michel Butor*, Gallimard, 1970.
- Vattimo, G., *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Seuil, 1987.
- Ventresque, Renée, ed., *La Route des Flandres*, Ellipses, 1997.
- Vidal, Gore, *Les faits et la fiction. Essais de littérature et d'histoire*, traduit de l'américain par Antoine Berman, Belfond, 1980.
- Vitoux, Frédéric, *Louis-Ferdinand Céline, misère et parole*, Gallimard, 1973.
- Von der Heyden-Rynsch, *Écrire la vie. Trois siècles de journaux intimes féminins*, Gallimard, 1997.
- Wilwwerth, Evelyne, *Visages de la littérature féminine*, Liège, 1987.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, PUF, 1997.

Zima V. Pierre, *L'ambivalence romanesque. Proust, Kafka, Musil*, nouvelle édition, revue et augmentée, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris, Peter Lang, 1988.

Zink, Michel, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de saint Louis*, PUF, coll. Écriture, 1985.

6. Romans. Poésie. Fictions diverses.

Borgès, Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, 1952.

Butor, Michel, *La Modification*, suivi de : « Le Réalisme mythologique de Michel Butor » par Michel Leiris, Minuit/Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, 1957.

Camus, Albert, *Noces*, Gallimard, 1939.

- *L'Étranger*, Gallimard, 1942.

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, 1932.

Chraïbi, Driss, *Le Passé simple*, Denoël, 1954.

- *Succession ouverte*, Denoël, 1962.

Chrétien de Troyes, *Perceval ou le conte du Graal*, Félix Lecoy éditeur, Classiques Français du Moyen-Âge, 2 vol. 1973-1974.

Dadie, Bernard, *La ronde des jours*, Seghers, 1956.

Dib, Mohammed, *Qui se souvient de la mer*, Le Seuil, 1962.

- *Feu beau feu*, Le Seuil, 1979.

- *L'arbre à dire*, Albin Michel, 1998.

Djebar, Assia, *Les Alouettes naïves*, Julliard, 10/18, 1966.

Farès, Nabile, *Un Passager de l'Occident*, Seuil, 1971.

Feraoun, Mouloud, *Journal 1955-1962*, Seuil, 1962.

Flaubert, Gustave, *Oeuvres complètes*, Le Seuil, « L'Intégrale », 1964.

Giono, Jean, *Un roi sans divertissement*, Gallimard, 1947.

Kafka, Franz, *Le Procès*, Gallimard, 1933.

Kateb, Yacine, *Nedjma*, Le Seuil, 1956, rééd. « Points Romans », 1981.

Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Gallimard, « Pléiade », 1945.

Nouwas, Abou, *Le Vin, le vent, la vie*, traduit de l'arabe par Vincent. Monteil, Paris, Sindbad, 1979.

Sartre, Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard, 1938.

Simon, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Minuit, 1969.

- *La Route des Flandres*, suivi de « Le tissu de mémoire », postface par Lucien Dällenbach, Minuit, « double », 1960.

- *Les Géorgiques*, Minuit, 1981.

TABLE DES MATIERES



	Pages
SOMMAIRE	3
INTRODUCTION	4
<u>PREMIERE PARTIE :</u>	
LA TOILE DE L'INTERTEXTUALITE	22
CHAPITRE I : BOUDJEDRA ET L'ENGENDREMENT DU <i>VERBE</i> LITTERATURE	 23
A. Intertextes culturels et dialectique de la subversion	30
B. Incursions dans le code culturel maghrébin	32
B.-1. Le Coran comme référent intertextuel	33
B.-2. La tradition orale berbère et le patrimoine arabo-musulman	 42
C. Modernité de l'écriture : Boudjedra et ses contemporains	78
C.-1. Kateb Yacine	81
C.-2. Driss Chraïbi	87
C.-3. Boudjedra et Kafka : approche de l'espace concentrationnaire	 89
C.-4. Voyage dans l'univers célinien	93
C.-5. Le mimotexte boudjedrien au regard du Nouveau Roman	 111
CHAPITRE II : FONCTIONS MYTHIQUES DE L'INTERTEXTUALITE	 128

A. Parodie et interprétation du réel	129
B. Mythe personnel et impasses	146

DEUXIEME PARTIE :

FIGURES MYTHIQUES DE L'AUTORITE ET STRATEGIES DU SUJET FACE A L'AUTORITE	153
---	-----

CHAPITRE I : LA TRILOGIE DES « MÂLES »	154
A.- Énoncé du corpus	156
B.- Les pères géniteurs et la perversion de l'autorité : bilan d'une révolte à travers <i>La Répudiation</i>	159
C.- Les pères spirituels : modèles et adjuvants	171
D.- Les autres pères spirituels et le dilemme de l'autoréférentialité	180
E.- <i>La Macération</i> ou la quête apaisée du père	188

CHAPITRE II : LA MISE EN FORME ROMANESQUE DE L'IDENTITE FEMININE : PRISE DE PAROLE ET MATURITE ABSTRAITE	202
A.- La femme : du mythe au roman	202
B.- Identité et féminité dans <i>La Pluie</i> et <i>Le Démantèlement</i>	207
C.- Maturité abstraite et inscription de la figure féminine dans l'histoire	227

TROISIEME PARTIE :

HISTOIRE ET SUBJECTIVITE ROMANESQUE	232
--	-----

CHAPITRE I : HISTOIRE ET FICTION : PROLEGOMENES	
THEORIQUES	233
CHAPITRE II : ECRITURE DE SOI. ECRITURE DE L'HISTOIRE	240
A. PROGRESSION NARRATIVE ET THEMATIQUE	247

A.-1- Sujet, temps et histoire	247
A.-2- Le récit mythique à l'épreuve de l'expérience	250
B. COMMENT SORTIR DE L'HISTOIRE ?	259
CONCLUSION	262
BIBLIOGRAPHIE	267
TABLE DES MATIERES	290
INDEX	294

INDEX ALPHABETIQUES

1. Index des œuvres de Rachid Boudjedra

- 1001 années de la nostalgie (les) : 19, 110, 121, 230, 238, 259, 260, 267, 295.
- Démantèlement (le) : 5, 19, 51, 154, 202, 207-209, 215, 237, 267, 292.
- Escargot entêté (l') : 101, 142, 221, 267.
- Insolation (l') : 19, 44, 46, 52, 55, 65, 69, 79, 80, 83, 86, 146, 154, 157, 163, 171, 173, 176-179, 181, 183, 185, 267-269.
- Macération (la) : 19, 52, 55-59, 75-77, 101, 154, 158, 159, 188, 195, 197, 199, 215, 238, 267, 268, 292.
- Pluie (la) : 19, 50, 52, 105, 141, 154, 202, 207, 209, 210-212, 220-222, 224, 226, 228, 229, 267, 292.
- Prise de Gibraltar (la) : 16, 19, 34, 37, 58, 79, 116-121, 124, 230, 237, 241-243, 247, 252, 253, 261, 266, 267.
- Répudiation (la) : 5, 10, 19, 23-30, 37, 40, 44, 47, 49, 55-57, 59, 61, 64, 66, 68, 72, 76, 82, 87, 90, 93-95, 97-101, 105, 109, 126, 131-134, 146, 154, 157, 159-162, 164, 169, 179-183, 185-189, 208, 216, 236, 237, 267-269, 292.
- Timimoun : 29, 147, 267, 295.
- Topographie idéale pour une agression caractérisée : 126, 140, 267, 295.
- Vainqueur de coupe (le) : 147, 267.
- Vie à l'endroit (la) : 147, 230, 267.
- Vie quotidienne en Algérie (la) : 155, 267.
-

2. Index des auteurs et des œuvres

A –

Abdelkader : 43, 52, 296.
 Amrouche, Jean : 43, 296.
 Aragon : 236, 285, 296.
 Artaud, Antonin : 57, 296.

B –

Bakhtine, Mikhaïl : 15, 278, 287, 296.
 Barthes, Roland : 10, 21, 129, 152, 278, 279, 296.
 Bonn, Charles : 30, 82, 86, 156, 161, 221, 273, 296.
 Bouhdiba, Abdelwahab : 39, 40-42, 155, 273, 296.
 Rounfour, Abdellah : 60, 270, 296.
 Bouraoui, Hédi : 6, 27, 269, 270, 296.
 Boureau, Alain : 13, 15, 16, 277, 296.
 Butor, Michel : 28, 32, 78, 116, 118, 279, 287, 288, 296.

C –

Camus, Albert : 29, 44, 70, 79-81, 280, 288, 296.
 Céline, L.F. : 32, 93, 94, 101, 103, 108, 110, 143, 287, 288, 296.
 Chaulet-Achour, Christiane : 220, 273, 296.
 Chebel, Malek : 203, 208, 218, 219, 273, 296.
 Chikhi, Beïda : 86, 273, 296.
 Chraïbi, Driss : 32, 60, 87-89, 264, 272, 276, 288, 291, 296.
 Compagnon, Antoine : 10, 39, 280, 296.
 Coran : 16, 24, 25, 31, 33-39, 41, 42, 66, 124, 155, 199, 219, 258, 264, 291, 296.

D –

Déjeux, Jean : 44, 45, 47, 88, 89, 104, 173, 178, 269, 274, 296.
 Deleuze, Gilles : 12, 57, 280, 296.
 Dib, Mohamed : 123, 133, 271, 277, 288, 296.
 Djahiz : 45, 52, 174, 296.
 Djebar, Assia : 88, 226, 227, 271, 288, 296.
 Dos Passos : 79, 236, 297.
 Durand : 9, 66, 67, 160, 165, 281, 297.

E –

Eco, Umberto : 21, 60, 61, 151, 263.

Elbaz, Robert : 148, 149.
Enckell, Pierre : 263, 297.

F –

Faulkner, William : 79, 279, 282, 283, 297.
Foucault, Michel : 90.
Freud, Sigmund : 7, 14, 146, 168, 171, 195, 204-206, 234, 280, 281, 297.

G –

Gadamer, Hans-Georg : 8, 20, 281, 297.
Gafāiti, Hafid : 14, 27, 40, 42, 53, 123, 134, 146, 213, 224, 263, 265, 269, 274, 297.
Genette, Gérard : 10, 11, 17, 18, 21, 78, 115, 282, 297.
Godard, Henri : 109, 297.
Gontard, Marc : 131, 136, 138, 271, 275, 297.
Greimas : 60, 65, 282, 297.

H –

Haddad, Malek : 43, 272.
Hegel, G.W.F. : 113, 282, 297.
Hume : 234, 297.

I –

Ibn Arabī : 75, 199, 200.
Ibn Khaldoun : 33, 53, 238, 242, 243, 248, 252, 253, 297.
Ibrahim-Ouali, Lila : 19, 98, 109, 110, 114, 148, 188, 209, 263.

J –

Jakobson, Roman : 21, 297.
Jauss, Hans Robert : 26, 27, 283, 297.
Joyce : 94, 112, 297.

K –

Kaempfer, Jean : 246, 257, 283, 297.
Kafka : 32, 89, 90-93, 286, 288, 291, 298.
Kateb, Yacine : 32, 43, 44, 81-83, 86, 131, 226, 264, 271, 273-276, 291.
Khatibi, Abdelkébir : 227, 275, 298.
Khayyam, Omar : 183-185.
Kristeva, Julia : 10, 21, 110, 283, 298.

L –

Lukács, Georg : 284, 298.

Locke : 234, 298.

M –

Madelain, Jacques : 68, 69, 276, 298.

Mallarmé : 10, 289, 298.

Massignon, Louis : 11, 284, 298.

Mauron, Charles : 6, 8, 75, 147, 285, 298.

Memmi, Albert : 6, 148, 149, 274, 275, 298.

Mille et Une Nuits : 31, 47-49, 113, 203, 219, 238, 264, 271, 273, 298.

Mimouni, Rachid : 62, 63, 86, 298.

P –

Pharsale (la bataille de) : 111, 116, 117, 119, 125, 245, 250, 255, 289, 298.

Platon : 234, 298.

Plotin : 234, 298.

R –

Ricœur, Paul : 257, 286, 298.

Riffaterre, Michael : 28, 129.

Robert, Marthe : 91, 93.

S –

Sartre, J.P. : 197.

Simon, Claude : 110, 111, 115, 116, 247, 256, 259.

T –

Todorov : 27, 101, 107, 264.

Toso Rodinis, Giuliana : 49, 52, 58, 201, 227, 269, 276.

V –

Ventresque, Renée : 247, 278, 287.

Vigny, Alfred de : 235.

Vitoux, Frédéric : 95, 287.

Y –

Yourcenar, Marguerite : 236, 287.

Z –

Zéraffa, Michel : 57, 63, 299.

Zima, Pierre : 128, 288, 299.

Zola : 235, 299.

3. Références culturelles et critiques majeures

Allah : 24, 25, 34-36, 40, 41, 296.

Allusion : 219.

Anthropomorphisation : 136.

Architexte : 115, 282.

Autodérision : 17, 218.

Autopastiche : 146, 148.

Communiste : 124, 125, 181, 228, 284.

Constantine : 99, 125, 238, 245, 249.

Désabstraction : 101, 102.

Dialectique : 19, 30, 31, 113, 122, 125, 163, 252, 266, 291.

Diglossie : 21, 282.

Djoha : 44-46, 176-181, 185, 186.

Enchâssement : 17.

Féminité : 40, 50, 198, 206, 207, 211, 221, 224, 292.

Hallucination : 96, 99, 141-145, 164, 187.

Hannibal : 43, 297.

Homosexualité : 26, 187, 218, 219.

Hypertextualité : 18, 78.

Imitation : 78, 79.

Inceste : 50, 72, 73, 89, 159, 161, 163, 169, 172, 205, 216.

Interculturalité : 30, 31, 264, 271.

Ironie : 17, 80, 191, 193, 223, 236, 268.

Jugurtha : 43, 44.

Keblout : 43, 44, 82-84.

Mahomet : 35, 36, 40, 47, 155.

Marxiste : 19, 34, 46, 122, 125, 178, 179, 181, 185, 187.

Métaphorisation : 49, 258.

Métatexte : 78.

Mimotexte : 111, 115, 117, 291.

Parodie : 5, 17, 18, 52, 80, 86, 128, 130-133, 145, 184, 256, 279.

Pastiche : 17, 18, 146, 148.

Plurivocalisme : 109, 133.

Pornographie : 103, 104.

Répétition : 6, 55-58, 60, 96, 119, 146, 180, 225.

Reterritorialisation : 12, 110.

Roman (Nouveau) : 111-116, 125, 126, 286, 291.

Shéhérazade : 47, 48, 203, 220.

Subjectivité : 19, 122, 123, 229, 230, 238, 239, 251, 254, 266, 283, 288.

Superposition : 8, 249, 260.

Surculture : 9.

Transformation : 18, 65, 78, 83, 113, 131, 132, 197, 198.

Transtextualité : 17, 55, 57.

Wisigoths : 118, 120, 242, 245, 254.

Ziad (Tarik ibn) : 34-36, 118, 120, 241-244, 253.

Zoophilie : 208.