

Esthétique scripto – picturale de Boudjedra ou la Phrase qui de l'Image se souvient

Ali KHERBACHE*

Introduction

Considéré comme l'un des auteurs des plus prolifiques et des plus féconds de sa génération, Rachid Boudjedra produit régulièrement, en moyenne un roman par an.

Son écriture s'inscrit dans la productivité qualitative et est considérée comme une valeur littéraire à l'échelle internationale. Il y a une esthétique boudjédrienne, comme il y a un univers, une vision du monde, une réécriture de l'histoire personnelle en relation avec l'histoire collective et officielle chez l'auteur algérien.

Il n'est pas simple de lire une œuvre de Boudjedra sans avoir à y revenir constamment, à la relire et relire : le texte boudjédrien est générateur de la multiplication des sens en les ramifiant en de multiples lectures.

Aborder *L'Insolation*, *La Répudiation* ou *Les Mille* et une années de la nostalgie n'est pas une récréation de lecture-loisir mais une lecture réflexive qui implique le lecteur exhorté à réécrire le roman dans son intégralité, ou presque.

Les lieux dans les romans boudjédriens ne sont pas de simples espaces imaginaires, tels qu'on les connaît dans les œuvres littéraires en général, mais des topoï de la mémoire en plein travail de restructurations mnémoniques qui prennent pour assises une restitution-relégitimation de l'« histoire personnelle » supportée par des avatars : Rachid, Tarik, Mohamed SNP, Selma...

L'espace mémoriel ne cesse d'amplifier et de s'élargir dans un continuum qui traverse toute l'œuvre de Boudjedra depuis *L'Insolation* jusqu'à *L'Enterrement*. Le fil d'Ariane fictionnel emprunte la trame du labyrinthe de la mémoire qui, elle, tend à épouser des formes associées à une spatialisation des sentiments et des émotions fortes, des blessures indélébiles, inoubliables. Une introversion, ou un voyage périlleux, dans la mémoire dont l'objectif est l'exploration *intra-muros* de la « souvenance » et de la « réminiscence » qui tiennent lieu du dire de la souffrance indicible.

Le roman boudjédrien, ancré dans l'écriture hautement littéraire, n'entre-t-il pas, en empruntant une voie royale, dans cette catégorie romanesque qu'on accoutre de l'appellation de « roman phénoménologique » et dont les dignes représentants se nomment Laurence Durrell, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Robert Musil et Samuel Beckett ?

* Chargé de cours, département de français, université de Souk-Ahras

Boudjedra pourrait être l'homme d'un « seul livre », selon l'expression consacrée. De *L'Insolation*, en passant par *Le Démantèlement*, *Le Désordre des choses*, *Timimoun*, jusqu'à *Fascination* et *L'Enterrement*, la diégèse semble unifiée mais chaque fois brisée, rompue par des points de vue différents, reconsidérée selon des angles opposés ou contrastés. A la manière d'un Van Gogh, ce sont les mêmes objets qui sont peints mais qui ne sont jamais les mêmes objets. Tout converge dans un travail élaboré et selon une constance voulue de la perfectibilité : la langue, les mots, les structures phrastiques et textuelles, l'esthétique et la stylistique qui s'apparentent de plus en plus à un *work in progress* éminemment plastique, visuel, spectaculaire et, même, phantasmatique. L'écrivain cherche à donner à regarder non seulement des couleurs et faire sentir des odeurs mais à faire voir les espaces infinis de la mémoire.

1. L'auto-pastiche générateur

Le texte boudjedréen, une fois installé du point de vue de la réception, se met au travail. Le sens, éclaté, devient disparate. Les mots, dans leur contexte, désertent leur signification pour atteindre à de nouvelles imbrications hyper signifiantes lesquelles, sans échapper aux trames diégétiques, renforcent la thématique par des jeux en prismes d'interprétations profondes. Pendant longtemps, l'on a bien aimé à cerner le roman boudjedréen dans le cadre du *roman familial* en y appliquant des lectures psychanalytiques selon le postulat paradigmatique œdipien. L'intrusion du père castrateur dans l'imaginaire du fils est pourtant explicite et assumée au niveau des discours de fiction depuis, notamment le diptyque *La Répudiation-L'Insolation*.

Les personnages identiques reprennent du service d'une œuvre à l'autre. Souvent sous le même nom. Nous postulons le pastiche de son propre texte par l'auteur. Les sources, les références et les trames sont inscrites dans une logique de retour, elles gravitent autour du noyau diégétique originel comme pour signifier l'attraction et la satellisation de tous les éléments du monde du texte mus par une dynamique plutôt caractérisée par le goût de l'inachevé. Les cercles concentriques, en l'occurrence les romans où changent les situations, les optiques et les points de vue gardant identiques les personnages, le cadre spatio-temporel et les référents psychologiques, sociaux, culturels et historiques forcent l'auteur à concevoir un autopastiche créatif inscrit dans une dynamique d'écriture romanesque originale. Boudjedra fait œuvre d'historiographe dans la fiction littéraire. Les velléités d'auto-analyse et d'auto-interprétations sont loin de suffire au discernement significatif de l'œuvre laquelle œuvre de fiction est bien supérieure à l'instanciation psychanalytique.

1.1 Le texte mnémonique

Faute de place et de temps, je ne m'étalerai pas et donc me contenterai de quelques illustrations limitées à l'étude de cas, j'ai choisi le plus représentatif : *La Prise de Gibraltar*, Denoël, 1987.

Les souvenirs d'enfance de Tarik se scindent en deux directions ; la première contient, dans le désordre, les événements du 20 août 1955 à Constantine, la mort de sa mère, les persécutions de son père et ses fugues avec ses deux amis Chemseddine et Kamel. Seconde direction, la prosopopée de *Tarik ibn Ziad*, apprise par cœur, leitmotif et élevée au rang de mythe fondateur : la prise du Djebel qui portera le nom du conquérant tourne dans le récit de fiction comme un satellite, en cercles concentriques obsessionnels sans cesse restitués par le moyen de la prosopopée, laquelle tirade célèbre est décomposée, détaillée en fragments enchâssés comme pour consolider la trame diégétique. La miniature d'El-Wacidy (XIII^e Siècle) est superposée à la prosopopée, elle représente les guerriers prêts pour l'assaut.

Tarik, narrateur, s'identifie peu à peu à Ibn Ziad jusqu'à faire siennes ses propres interrogations lesquelles à la longue deviennent les « mots d'ordre » d'un questionnement phénoménologique : *Où donc fuir ? – Où donc est l'issue ?*

Quand débute le récit, Tarik est adulte, il évoque ses souvenirs d'enfance. Ce sont les *grues* qu'il voit depuis les fenêtres de son bureau au 10^{ème} étage qui éveillent sa mémoire. De la description des grues, il enchaîne sur celle de la célèbre miniature. Nous aurons remarqué ici un contraste : fresque des grues, miniature du tableau (de l'infiniment grand à l'infiniment petit de Pascal). Les épisodes, progressivement, se confondent, s'entremêlent et sont crûment remémorés dans leur hétérogénéité, anarchiquement évoqués sans aucun souci de la chronologie. Ils prennent plutôt l'aspect d'un délire verbal cafouillé. Tarik narre une véritable introspection mémorielle; le récit évolue et régresse en des crescendo decrescendo dynamisés en allers-retours rotatifs, itératifs auxquels sont adjoints épisodiquement des détails ajoutés à d'autres détails précédemment évoqués mais rompus, suspendus pour reprendre ultérieurement. Il y apparaît même des annulations, des rectifications et des alternatives (Cf., l'emploi de *plutôt, donc, ou...*), des additifs, le tout accompagné d'interprétations, de commentaires internes aux phrases elles-mêmes. J'ajouterai que ces « interprétations » caractérisent excellemment l'écriture palimpseste boudjédrienne. En fait, tout le récit totalise la *métaphorisation* de la fonction mnésique. Le récit imite le fonctionnement de la mémoire, faculté cognitive grâce à laquelle l'homme se maintient tout en luttant sans lendemain contre l'envahissement de l'oubli. Si Boudjedra contribue à la philosophie ou à la pensée humaine, c'est bien par la *mémorisation du monde* qui s'apparente de plus en plus à la *tèchnè* avec l'avènement des supports mnémotechnologiques : les logiciels, les cédéroms, les programmes matriciels, etc. Dans ce domaine précis, l'écriture de Boudjedra est éminemment moderne et donne son sens réel à la notion de *modernité* décriée, ça et là, à tord et à travers.

Au sein du couplage « histoire personnelle / histoire officielle », la mémoire de *La Prise de Gibraltar* fait entrer en fonction d'autres mémoires qui interagissent dans un processus mnésique dynamisant le texte lui-même. Je m'explique : dans l'histoire officielle nous avons une concaténation dichotomique *mémoire cursive / mémoire visuelle*, la mémoire cursive est chargée

d'éléments textuels (prosopopée, écrits d'Ibn Khaldûn, de Saint-John Perse, etc.), des traductions, des bribes issues des manuels scolaires ; tandis que la mémoire visuelle, elle, est chargée d'éléments plastiques et panoramiques (miniature d'El Wacity, les grues, le Rhummel, etc.).

L'histoire personnelle, mettant en relation les deux mémoires sus-citées, avec la mémoire auditive et la mémoire olfactive : dans la première on y décèle des bruits, le charriage des cadavres dans l'oued, les chevauchées et les tambours des fantassins dans la miniature ; dans la seconde on y odore de la végétation et surtout les parfums de la mère défunte. Le processus mnésique qui relie et ordonne toutes ces mémoires devient nécessairement le processus même du texte de Boudjedra.

1.1. *La phrase en activité mnésique*

La phrase dans l'écriture de Boudjedra se caractérise par une incroyable instabilité. Cela signifie qu'elle peut se composer d'un deux mots jusqu'à s'étendre sur plusieurs pages. Il y va de la brièveté à la longévité. Un mot peut se transformer en générateur d'un certain nombre de phrases qui entrent en activité imagée dont l'objectif est d'atteindre le souvenir. Aussi, le lexème *jaune* dans *La Prise de Gibraltar* se transforme en un véritable signifiant qui absorbe tout le récit. Comme on le retrouve dans *La Pluie* (1985) : « *la grue du port de Bône était de couleur jaune. Marque Bouygues. Ou Potain (Poclairn ?)* ». Cette phrase cherche à se souvenir, le narrateur n'est pas tout à fait certain s'il s'agit de *Potain ou Poclairn*.

Dans *La Prise de Gibraltar*, nous avons affaire à une phrase interrogative assez particulière, elle parcourt tout le récit. Elle fait œuvre de questionnement, elle cherche à se souvenir de quel « étai » il s'agissait exactement, celui de Tarik-le narrateur coincé entre un père écrasant et un maître d'école tyrannique et complice sadique du premier, ou s'agit-il de l'« étai ziadien » le cul-de-sac entre les troupes Goths et Wisigoths d'un côté et la Mer Méditerranée de l'autre ? Cette phrase est reformulée du début jusqu'à la fin du récit, retravaillée dans ses variations syntaxiques et sémantiques :

« **Où donc fuir ?** »

« **Où donc est l'issue ?** »

« **Mais où est donc sa mère ?** »

« **Mais où est donc l'issue ?** » (pp. 43-311)

L'emploi des conjonctions semble signifier les liens que le narrateur veut établir entre ses souvenirs et ses aspirations actuelles. Il a un repère « plastique », le jaune et le jaunâtre dominants, comme dans les tableaux de Van Gogh. Il perçoit le passé comme jaune, ou jauni comme les vieux journaux du passé. La mort a pris cette couleur qui l'obsède, elle fait partie du passé, si ce n'est le passé lui-même. Il y a des morts : la mère, le frère, les manifestants et les canaris. Dans *La Prise de Gibraltar*, nous lisons : « *enroulé dans un linceul jaune (...)*

jaune puis jaunâtre (la grue) (...) trait jaune hachuré. Cadavres de canaris jaunes. Les strates de graisse jaune. » (p.70). En page 241, nous lisons encore : « *Mais le jaune restait la couleur dominante.* ». Trente pages plus loin : « *Un nuage de poussière âcre, épaisse et jaunâtre.* » (p.271)

2. Topoï de la Mémoire

Dans ce même roman, les grues qui envahissent l'espace sont en fait les perspectives psychologisantes, abstraites, des lieux où a germé et s'est développée la mémoire. Les grues sont le *topos* principal des espaces de l'enfance de Tarik. *Les 1001 années de la Nostalgie* ont pour topos un trou perdu du nom de « Manama » (*illusion, rêve, réminiscence* ou, encore, *déjà-vu*). Ces topoï constituent beaucoup plus des espaces intérieurs qui placent le monde perçu dans une relation d'onirisme illusoire. S'il y a quelque chose qui existe réellement, c'est bien la mémoire. Cette dernière se construit sur des fondations assez particulières : des lieux, des topoï, un vaste espace intériorisé jusqu'à dans ses détails les plus imprévisibles. *J a u n e* est ainsi un espace. Jaune est aussi le monde tel qu'il est perçu par un malade atteint d'hépatite C.

2.1. Parodies du texte fondateur boudjédreen

Le texte boudjédreen fait sa propre parodie. Ce n'est jamais une réécriture mais une lecture nouvelle de la mémoire personnelle en confrontation avec les mémoires officielles et collectives. Le texte devient disert, une sorte de cure verbale qui tient du délire parce qu'il travaille les plans d'une quête impossible : retrouver non l'innocence, mais l'enfance perdue. La disparition de la mère douce et protectrice par opposition à un père hautain, violent et exigeant à tous les points de vue. Tarik est coincé dans cet *étai familial-social* comme était coincé le cercueil de son frère accroché à une *grue* du port de Bône.

Céline et Rachid de *L'Insolation* (1972) se retrouvent dans *La Vie à l'endroit* (1997) sous les traits de Flo et Rac. Les topoï de la fiction boudjédreenne sont récurrents, identiques : Alger, Constantine, Bône : lieux des souvenirs d'enfance et d'adolescence.

Le texte fondateur, à mon avis, est *La Répudiation* (1969), roman programme ou, encore, genèse de l'œuvre en gestation. Dans l'œuvre de Boudjedra est souvent posée la problématique du *dilemme* assommant. Le personnage principal – souvent le narrateur lui-même -- est un individu coincé entre un passé obsédant, fascinant, attirant et réprobateur et un présent insoutenable, haïssable, jamais satisfaisant, chargé de pesanteurs moroses et qui relèvent de l'ordre de la problématique existentielle. Le héros boudjédreen évoque son passé d'un point de vue *grotesque*, il entend agir ainsi pour démasquer le présent imposteur, dévoiler sa dérision dans toute sa petitesse.

Cette dérision que j'évoque atteint son paroxysme dans *L'Escargot entêté* (1977). Les petits papiers sur lesquels sont notés les points forts de ses six journées, le quinquagénaire les utilise comme supports aidant à la gestion de sa mémoire. En six jours, il va nous décrire son parcours effectué dans un univers

tenant à la fois de l'absurde bureaucratique kafkaïen et de l'absurde existentiel "camusien" ramenés à l'échelle de l'individu écrasé qui s'éloigne de plus en plus de lui-même et entre dans un minimalisme ample et spacieux. Je m'en tiens à limiter les exemples aux incipit de trois romans et dans leur ordre chronologique qui se parodient les uns les autres pour la mise en circulation du temps, des jours :

« *Aujourd'hui, je suis arrivé **en retard** à mon bureau.(...) Je ne suis **jamais** arrivé à l'heure (...) Je suis **punctuel dans mon retard** (...) »., L'Escargot entêté, p.9*

« *La **position du soleil** (...) qu'elle que soit l'heure. **Les midis** stricts et unanimes. **Les aubes** bariolées (...) **Les couchers** radieux. »., Les 1001 années de la nostalgie, p.9*

« *Le premier homme savait qu'il avait **rendez-vous** à la place Odéon(...) une barbe de **quelques jours**(...). Ce **rendez-vous** qui le martelait **depuis avant-hier**(...), Le Vainqueur de coupe, p.11*

La parodie, art majeur, est fonctionnelle dans le texte boudjédreïn dans une perspective pertinente et créative, relevant davantage de la technique de la palette dans l'exercice artistique des ébauches et des retouches. Dans ce contexte, l'écriture de Boudjedra atteint à la picturalité, au maniement de l'art de la composition plastique en ce qu'elle nécessite comme dextérité dans l'amalgame harmonieux des couleurs. L'objectif en est certainement la tentation de parvenir aux hauts lieux de la mémoire dans toute sa perfection imagée. Ce désir de mémoire picturale nous l'éprouvons à la lecture de cette phrase en page 10 dans *Le Démantèlement* :

« *Le port aussi : il lui dégringole sur la tête chaque fois qu'il passe à proximité et le barde de ses fils de fer entrecroisés, entrecoupés et colorés de bleu, de **jaune** et de rouge (...). »*

Les parodies du texte fondateur boudjédreïn ne signifient pas la réécriture d'un texte matriciel dans une espèce d'infinité de variations. Il s'agit de processus qui s'apparentent au réexamen des bribes, des réminiscences et des souvenirs afin de parer à d'éventuels élargissements des failles de l'amnésie. Manifestement, ce sont les modifications stylistiques et le travail sur la syntaxe qui confèrent au texte boudjédreïn cette empreinte parodique constante. C'est à cette logique qu'obéit le texte palimpseste chez l'écrivain. Compositions phrastiques ordonnées selon une cohérence et une cohésion littéraires adhérant aux formes modernes du roman phénoménologique. Composition, encore, qui tiennent des formes d'expression picturale des courants modernes de l'abstraction. On évoque Paul Klee, Piet Mondrian et Jackson Pollock de l'action painting.

2.2. Les hauts lieux de la réminiscence

Dans le même ordre d'idée, l'écriture boudjédreïnne s'annonce explicitement visuelle, elle ne daigne par réfuter l'imaginaire qui fonde l'essence même de la littérature ; au contraire, cet imaginaire trouve une redéfinition dans des contextes particuliers relatifs à la thématique philosophique récurrente dans les récits de fiction de l'auteur, en l'occurrence le triangle *ethos-pathos-topos*.

Il s'agit, à chaque fois, de nommer, renommer et répéter les noms pour les « estampiller » dans la mémoire individuelle, leur épargner la disparition, l'avant-mort (c'est-à-dire l'oubli), les lancer dans une trajectoire réminiscente afin de réunir les conditions fantasmatiques pour des retours représentationnels aux origines premières des sensations et des émotions fortes de l'enfance. Nommer les choses et leurs états, le blason du souvenir commence chez l'écrivain à partir du seuil principal de l'œuvre, les titres. Leur classement, selon le modèle proposé par Harald Weinrich, se fait dans la double catégorie du titre nominal strict (*L'Insolation, La répudiation, La Pluie, etc.*) et du titre nominal élargi (*L'Escargot entêté, Le Vainqueur de coupe, La Prise de Gibraltar, etc.*), des titres phrastiques et quasi phrastiques (*Les 1001 années de la nostalgie, Topographie idéale pour une agression caractérisée*).

Tous ces titres nominaux constituent en eux-mêmes des piliers totémiques dont la fonction principale est de susciter la réminiscence, in memoriam, piliers élevés comme stèles et fétiches afin que nul n'oublie. Ce sont, enfin, des hauts lieux (topos) qui empruntent aux textes totémiques, aux textes apocryphes et aux textes sacrés leur « dénomination première, originelle et fondatrice ». Ainsi, à l'intérieur du livre boudjédreen vont être mis en circulation d'autres livres dans le but implicite de consolider et cimenter l'écriture palimpseste : dans *Les Mille et une années de la nostalgie*, titre explicitement référentiel ; dans *Le Démantèlement*, ce sont des passages du texte coranique qui sont corrélatifs à la diégèse, y sont ajoutées des productions du poète andalou Bachar Ibn Bourd et des slogans populaires connus : *La terre à ceux...* Dans *L'Escargot entêté* est mis en circulation le célèbre *Traité des animaux* de Othman Amr Ibn Bahr (166-252 de l'Hégire).

De toutes ces œuvres se dégage un désir profond de l'histoire, tant individuelle que collective. Il s'avère, dès lors, que l'œuvre romanesque de Boudjedra développe une problématique laquelle dans toute son apparence simple, est en réalité des plus complexes et des plus passionnantes. Je propose de la formuler comme suit : dans un domaine donné, intrinsèque au champ littéraire, s'agit-il d'écrire la fiction de l'histoire ou plutôt d'écrire l'histoire d'une fiction ? Nous nous retrouvons devant un tout autre dilemme lequel, il me semble, est bien pesant et omniprésent dans le romanesque boudjédreen : esthétiser l'histoire à défaut de la restituer, ou restituer l'histoire sans l'esthétiser ? La première option, à mon sens, a plutôt dominé. Il est quasiment utopique d'instaurer une primarité factuelle (*res factae*) au détriment d'une primarité fictionnelle (*res fictae*) ineffable.

« Dès lors, écrit Hans Robert Jauss, l'historien ne saurait plus longtemps poursuivre l'idéal d'un réalisme historique naïf et croire qu'il suffit simplement de soustraire à toute mise en fiction (*Fiktionalisierung*) l'exposition des *res factae* pour parvenir selon les mots de Ranke « à l'intelligence de ce qui est objectif dans les hauts faits ». Désormais (...), l'historien doit mettre en œuvre les moyens de la fiction, dont un préjugé encore peu étudié, ce qu'on appelait l'«esthétisation» de la facticité, faisait méconnaître l'opération de connaissance et d'exposition. »¹

¹Hans Robert Jauss, « L'Usage de la fiction en histoire », in *Le Débat*, N° 54, mars-avril

2. Archi texture boudjédrienne

J'appelle « architecture » la singularité qui caractérise le texte scripto-imagé boudjédrien, singularité dont j'ai par ailleurs défini quelques traits spécifiques : visualité, picturalité et compositions *plastico-stylistiques* apparentées à l'art pictural abstrait. Images hétéroclites en explosions à la recherche d'une homogénéité et d'une unité de la mémoire. La construction du texte boudjédrien en tant que matériau procède d'abord d'une actualisation inhérente à la fiction et de l'imitation de réseaux textuels antérieurs, selon ce que Genette appelle « *hypertexte tout texte dérivé d'un autre texte antérieur par transformation simple (...) ou par transformation indirecte : nous dirons imitation.* »²

Ainsi, le texte boudjédrien, disséminé en plusieurs romans, travaille à se faire succéder les tentatives d'uniformisation laquelle, d'un point de vue subjectif, relève d'un profond désir de restitution de l'enfance perdue.

La construction romanesque y est un travail élaboré selon la logique du puzzle envisagé de manière cohérente, restituable et auquel il manque deux trois pièces retrouvées dans un roman postérieur. En fait, souvent le récit s'apparente en soi à une mnésie. Dans la plupart des situations romanesques, le narrateur amalgame des souvenirs personnels avec la mémoire collective alternés avec des éléments puisés du fonds culturel, historique, religieux, en somme herméneutique.

L'archi texture boudjédrienne travaille à la fusion symbiotique du temps historique dans le temps du récit. Les techniques d'écriture, dominées par l'ellipse, vont des *cut-up conspiracy* au leitmotiv en passant par des flash-backs soliloqués dont l'objectif majeur est de rendre compte (métaphoriser) des trous de mémoire, des efforts de la mémoire en tant que faculté cognitive caractérisée par la défaillance et la décrépitude.

1.2. L'intertexte mythico-historique

L'intertexte, soit un composite de récits mythiques et de *res factae* historiques, est en mouvement rotatif itératif dans l'univers romanesque de l'écrivain. J'ai évoqué plus haut les références bibliographiques (Traité des animaux, Prolégomènes, Les 1001 nuits, St-John Perse, Ibn Bourd, etc.). La transtextualité de types *inter-et-hypertextuels* est éminemment opérante du moment qu'elle est assumée et référenciée par les différentes instances, soit le scripteur ou l'auteur, soit le narrateur et/ou les personnages.

L'écriture boudjédrienne, sans déroger à la règle qui fait du travail littéraire un travail élaboré sur la syntaxe de la phrase procède – du point de vue thématique – de l'exécution de périple et de processus mythiques à reparcourir différentes directions, en amont, en aval, à l'envers, à l'endroit et à rebours. Ces itinéraires et cheminements qui tiennent du voyage intérieur, et à la fois

1989, Paris, Gallimard, pp. 89-113

² Gérard Genette, *Palimpsestes, La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p.16

initiatique, ont pour objectifs à atteindre les arcanes de la culture arabo-islamique et berbère. Chemins sillonnés de balises et de stations qui sont autant des emblèmes manu scripturaux porteurs des traces indélébiles des textes fondateurs issus eux-mêmes aussi bien d'un imaginaire fertile et florissant, toujours vivace, donc actualisé comme stratificateur des nivellements de l'histoire perçue en tant que refoulé appelé à propulser dans le mouvement l'émergence d'un renouveau salutaire.

C'est dans cette optique que je considère pertinent et fonctionnel en même temps qu'agissant l'intertexte dans la production littéraire chez Boudjedra. Seconde optique de l'intertexte boudjédreen, le patrimoine universel de la littérature post-moderniste, le roman maghrébin inclus. En effet, de Proust à Yacine, en passant par Gide, Joyce, Faulkner, Khatibi et Burroughs, nous retrouvons ce « texte éclaté », cette « aventure du récit » (Jean Ricardou, *La Prise/La Prose de Constantinople*) et ce « roman dans le roman » de la mise en abyme (*Les Faux-monnayeurs* de Gide) ou, encore, les *Watt-Molloy-Murphy* de Beckett, *Les Géorgiques* de Claude Simon, roman nobélisé construit autour d'un tableau de peinture qui rappelle la miniature de Gibraltar, sans omettre les *Cent ans de solitude* de G-G. Marquez. Cette transtextualité atteste d'une culture littéraire des plus riches et des plus originales. L'œuvre boudjédreenne s'insère dans une « *dianoia* »³ polémique par laquelle est constamment interrogé le « fait littéraire » participant ainsi au travail très complexe dans son effort de fournir des éléments de réponses à la problématique de la littérarité. L'écriture de Boudjedra convoque donc les références et les créations les plus actuelles afin de participer amplement et activement au débat qui s'anime autour de la « théorie littéraire ». D'ailleurs, je trouve utile, dans le même ordre d'idée, de citer J. Madelain qui écrit ceci : « *Les derniers romans de Boudjedra semblent manifester un grand souci de formalisme, non pas dans le sens d'une gratuité irritante comme Farès a pu le faire dans les emballements dactylographiques de certains de ses livres, mais en dirigeant une écriture sophistiquée et clinquante (qui n'était pas celle de La répudiation) emplie d'ailleurs de clins d'œil et de références allusives à d'autres œuvres maghrébines.* »⁴

3.2. Sémiotique d'une scripto-fresque : une illustration

Je tiens à préciser ici que le texte boudjédreen, en plus de sa conception d'une vision du monde, tend à visualiser le souvenir du monde réel ou fantasmé, ou magnifié.

La *diégèsis*, qu'on voit à l'œuvre depuis *La Répudiation* jusqu'aux productions les plus récentes de l'auteur, évolue vers une transtextualité hyper signifiante d'un potentiel *scriptable*⁵. Je m'explique : tout comme un délayage des couleurs, les signifiants tendent à se détériorer en images au point où le signe linguistique est rompu dans sa dichotomie classique de Sé/Sa pour donner naissance, forme

³ *Dianoia*, du grec ancien, pensée discursive

⁴ Jacques Madelain, *L'Errance et l'itinéraire. Lecture du roman maghrébin de langue française*, Paris, Sindbad, p.150

⁵ Voir Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970

et tangibilité à des images mentales lesquelles, à leur tour, sont autant des catalyseurs du souvenir d'autres images considérées, au départ, comme des images perdues. Les signifiants retrouvés, et actualisés, comptent pour l'intégration de signifiés perdus. La phrase, à cet égard, n'a plus sa fonction première de coucher une surface pour la construction du texte mais circule indépendamment de l'imaginaire du lecteur puisqu'elle conçoit en elle-même une coloration pour le souvenir dont elle assume totalement la prise en charge. Phrases récurrentes souvent constituées de pas plus de deux morphèmes :

« *Textes historiques. La guerre. Le feu. Le sang.* » (*La Prise...*, p.21)

Ou des phrases apposées et allophoniques :

« *Avec cette peau flasque, flapie, flétrie, froissée, fripée, frileuse.* » (*La Prise...*, p.121)

La phrase canonique française n'a plus lieu d'être de sorte que ce n'est plus la signifiante générée par le discours qui est recherchée mais la signifiante engendrée par l'image étendue, c'est-à-dire la fresque susceptible de représenter des faits mineurs (collectifs/historiques).

Dans une perspective sémiotique, l'image transcende un discours pathétique servant de socle à la dramatisation en action. Afin de renforcer mon hypothèse, je propose cette brève analyse du passage que voici :

« *Les croisillons serrés des persiennes se reflétaient – digitalés et beiges—sur son visage froissé et matinal.* » (*Le Démantèlement*, p.112)

Manifestement, nous sommes en présence d'un tableau représentant à la limite une figuration abstraite qui rappelle les portraits cubistes de Juan Gris, Marcel Duchamp ou, encore, Picasso. L'héroïne Selma a son visage cerné dans un cadre délimité en perspective par les persiennes. Les croisillons font penser à cette composition morcelée, élémentaire qui caractérise la peinture cubiste. Le signifiant « froissé » n'est pas anodin, il peut évoquer les coups de pinceau comme il peut évoquer la matière pâteuse qui compose le tableau dans sa totalité. « Digitalés » rappelle cette technique très prisée par les peintres de l'art abstrait qui préfèrent composer leurs œuvres picturales au « doigté », à même la main, par manuscriptualité, je dirai. On sait, par ailleurs que « beiges » et « matinal » sont les deux signes qui renvoient à la dominante de la colorisation du portrait ainsi qu'à la faible luminescence d'un nouveau jour naissant. Nous pouvons voir comment en une seule et unique phrase l'auteur dresse, avec virtuosité, le portrait de l'héroïne tout en faisant un raccourci ingénieux pour rendre compte de l'état psychologique du personnage. Visage froissé, empâté par le sommeil. Au cinéma, ce tableau devient un plan fixe, très rapproché, avec un jeu de lumière, un éclairage expressionniste tels qu'on les voit dans les films muets allemands de Lang, Murnau et Pabst. Du portrait, je passe à la fresque :

« [Tante Fatma] (...) à travers le dédale des **chambres imbriquées** les unes dans les autres, le labyrinthe **des terrasses superposées** les unes au-dessus des autres et **les allées** du jardin aux **formes hélicoïdales**, sautant les obstacles, passant par-dessus les grilles; alors que **le soleil** sur la dérive mettait les objets les uns à côté des autres et entrecroisait **les ombres, les reflets et les images** qui formaient **un tissu** vergéturé et

humide, ton sur ton. » (*Le Démantèlement*, pp.116-117)

Ce passage nous fait passer d'une description spatiale statique à une figuration géométrique abstraite qui caractérise le cubisme analytique. La phrase étendue est consolidée par l'emploi très dense des déictiques spatiaux. A l'isoler du bloc textuel dans lequel elle est incorporée, elle se transforme en « fresque » écrite. Par ailleurs, elle va fonctionner comme un palimpseste par rapport à la trame diégétique qui se développe dans le roman (Cf, dédale, labyrinthe, allées).

L'espace est d'abord délimité par la conception d'une géométrie stricte : chambres imbriquées (cubes encastrés), terrasses superposées (surfaces stratifiées) et formes hélicoïdales (ébauches de circularité axiale et angulaire) ; viennent par la suite les lignes harmonieuses, mises en parallèles, des grilles et des allées du jardin. Dans cet espace cerné sont disposés des objets envahis et rassemblés dans le ton dominant de la couleur jaune (le soleil). On pense alors à une nature morte d'un souvenir vivace. Les ombres des objets ajoutent à la fresque un jeu d'entrecroisement qu'épousent également des reflets et des images. L'ensemble de la fresque est perçu comme un tissu (une toile / un mur) rayé (vergéturé) et contrasté (ton sur ton).

Sans céder à la facilité de vite conclure et décréter l'écriture boudjédreenne comme une écriture scripto-picturale dominée par l'art de la fresque, j'ajouterai que le passage observé ci-dessus constitue non seulement un véritable tableau donné à être vu par le lecteur mais qui représente en même temps la conception de l'écriture romanesque de l'auteur, que je résumerai par ces mots : l'art littéraire ne se suffit pas seulement à l'art de raconter des histoires et en même temps de raconter l'Histoire, mais il a pour fonction de fusionner d'autres arts en les absorbant et les spécifiant aux codes littéraires ; musique, peinture, sculpture, comédie, parodie, etc.

Conclusion

Mon intervention est à prendre avec réserve. Il n'y est proposé qu'une lecture, au demeurant inhabituelle, de l'œuvre romanesque de Boudjedra. A mon humble avis, il est temps de libérer les créations de l'écrivain du carcan thématique le quel, à mon sens, a réduit sa portée artistique et diminué sa valeur littéraire.

La littérature, telle que conçue par l'auteur, est bien supérieure aux grilles de lecture qu'on a bien voulu en proposer. Bien plus qu'une littérature de la dimension féminine, de la dimension fantasmatique ou de la dimension tabouïque, la créativité littéraire chez Boudjedra, de par son ingéniosité, ses innovations et ses inventions, procède de cette volonté d'effectuer des prospections dans des espaces intérieurs des plus problématiques. Elle est d'une essence esthétique originale qui mérite réflexions scientifiques fiables et études très poussées. On ne saurait se contenter de grilles d'analyses psychologisantes et sociologisantes, cela a amplement été effectué et a procuré une vue et une optique données de l'œuvre boudjédreenne laquelle, cependant, demeure intacte, évasive à toutes les tentatives récupératrices et réductrices qui peuvent

l'entourer. On a souvent privilégié l'axe érotico idéologique et l'alternative pseudo discursive subjectivée au détriment de l'axe esthétique et historiographique pour lire cette œuvre immense. La portée philosophico herméneutique a bien souvent été occultée pour céder le pas à une curiosité exotique locale servant davantage à alimenter un discours orienté et, donc, éminemment idéologique, et par la même occasion induisant l'œuvre de cet écrivain dans l'erreur en l'intégrant dans le débat sociopolitique et religieux. Je souligne ici que les travaux de l'écrivain s'inscrivent dans la tentation de l'artiste plus préoccupé par la transmission d'une émotion plutôt que par celle d'un message codé orienté vers une bourgeoisie élitaire en mal de ressourcement discursif. J'ai proposé l'axiome de « la phrase qui de l'image se souvient » et je l'inscris dans une perspective historiciste et herméneutique qui s'étend du travail acharné sur la stylistique et sur la syntaxe de la phrase jusqu'au discours phénoménologique réflexif d'une lecture des plus aiguës et des plus originales de l'histoire de la littérature maghrébine de langues arabe et française. A la différence d'un Samuel Beckett dont le travail littéraire se cristallise sur les unités micro structurelles de la langue écrite, Boudjedra, lui, dans un amalgame alchimique savant, concentre les processus scripturaux aussi bien sur les unités micro structurelles que sur les unités macro structurelles. Le signe, chez l'écrivain algérien, explose en constellations textuelles et poétiques pour redynamiser son emprise sur d'autres signes. A cet égard, ses travaux procèdent d'une sémiotique puissamment élaborée à l'utile fin de domestiquer une pensée sauvage toujours opérante au sein même du centre de gravité commun à tous, en l'occurrence l'*Histoire* qui s'écrit différemment de part et d'autre, par l'un et par l'autre. Bien que l'œuvre de Boudjedra soit ponctuée çà et là d'écrits prononcés ou pamphlétaires, cela n'entame en rien la créativité et les recherches esthétique-stylistiques qui caractérisent ses œuvres de fiction. Beaucoup d'écrivains ont du s'essayer à la polémique et au débat mais cela n'a en rien hypothéqué leur créativité littéraire. Je pense à Céline et à sa phrase suspendue, à Bernanos, à Sartre, à Hemingway... Boudjedra engage ses productions artistiques dans le sillage des « penseurs » qui relisent l'histoire pour la sauvegarder d'un monolithisme figé dans l'absolutisme de la négation de la pensée.

Où donc est l'issue ?, à cette phrase fait écho *Où commence l'écriture ? Où commence la peinture ?*, questionnements sans réponses par lesquels Barthes définit tout un art qu'on croit perdu, l'art du signe, l'art du discours elliptique et connotatif à outrance. En effet, si le paradis perdu est l'enfance, Boudjedra a compris que le retour aux années heureuses et au bonheur de l'insouciance enfantine ne peut être opérant par une langue habituelle et habituée à dire la simplicité des objets, mais par un langage de représentation mnémonique et réminiscente où le signe-roi ne peut être perçu que par les initiés aux codes qui s'étendent de l'art minimaliste aux fresques les plus difficiles à contenir par le simple regard d'un indifférent de passage.