UNIVERSITÉ MONTPELLIER III – PAUL VALÉRY
Arts et Lettres, Langues et Sciences Humaines et Sociales
U.F.R. I : Lettres, Arts, Philosophie, Linguistique, Psychanalyse

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER III
en littérature comparée

THÈSE

présentée et soutenue publiquement par

LOTODÉ Valérie

Le lecteur virtuel
dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra

Sous la direction de

Monsieur Guy Dugas

MEMBRES DU JURY :
Mme Christiane Chaulet Achour, Professeur à l'Université de Cergy-Pontoise
M. Charles Bonn, Professeur à l'Université de Lyon II
M. Guy Dugas, Professeur à l'Université de Montpellier III
M. Paul Siblot, Professeur à l'Université de Montpellier III

Avril 2005

À Jughurta

Remerciements

Aux membres du jury. Qu'ils soient remerciés de nous faire l'honneur d'accepter de juger ce travail.

Je voudrais également exprimer ma très vive reconnaissance à ceux qui m'ont aidée et soutenue dans l'élaboration de cette thèse.

Au professeur Guy Dugas, directeur de thèse, j'adresse d'abord mes remerciements les plus sincères pour ses conseils avisés, son enthousiasme et la confiance qu'il m'a accordée tout au long de ce parcours. Qu'il trouve ici la marque de mon infini respect et de ma gratitude.

Au professeur Antoine Compagnon, je voudrais exprimer ma reconnaissance pour sa disponibilité et sa lecture précieuse au cours de mon travail.

Au Centre d'Études du XXe siècle de l'université Paul Valéry et au Centre International d'Études Francophones de la Sorbonne pour leur aide et leur soutien.

L'intérêt que ces professeurs ont manifesté à mes recherches m'honore.

À Jughurta Aït Hammou qui m'a constamment épaulée lors de mes recherches et m'a apporté un point de vue éclairé sur la culture algérienne. Qu'il voie en cet ouvrage le témoignage de ma profonde affection.

À mes parents pour leur indéfectible soutien et la pertinence de leurs remarques.

À Youenn Le Prat, Aude Daniel, Florence Le Bloa et Onenn Bozec qui ont eu la bonté de porter un regard expert sur mes investigations et Warda Bouchène qui m'a encouragée à entreprendre cette recherche, je dis ici mon amitié.

À mes amis du CIEF. J'exprime notamment ma gratitude à Tania Manca, Véronique Corinus et Frédéric Giguet pour nos discussions stimulantes.

L'auteur

SOMMAIRE

INTRODUCTION GÉNÉRALE **6**

PRÉAMBULE THÉORIQUE **16**

PREMIÈRE PARTIE : INTERACTION TEXTE/LECTEUR **26**

CHAPITRE I : INSCRIPTION TEXTUELLE DU LECTEUR 29
A. Le narrataire intradiégétique ou une communication à double niveau *30*
B. Lieux d'inscription du narrataire *39*
CHAPITRE II : RENCONTRE ENTRE L'HORIZON D'ATTENTE DE L'ŒUVRE ET CELLE DU LECTEUR 55
A. Espaces de lecture familiers *59*
B. Ruptures avec certaines normes du romanesque traditionnel *67*

DEUXIÈME PARTIE : LE RÔLE DU LECTEUR **80**

CHAPITRE I : LES COMPÉTENCES DU LECTEUR 83
A. Compétences linguistiques *85*
B. Compétences inter et intra-textuelles *90*
CHAPITRE II : INTENSE COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE 102
A. Interpréter l'architecture romanesque *102*
B. Décoder l'ironie *107*
C. Images de lecteur interprÉtant *117*
CHAPITRE III : UNE LIBERTÉ INTERPRÉTATIVE LIMITÉE 128
A. Blancs macro et micro-structurels *130*
B. Le pluriel du texte *143*

TROISIÈME PARTIE : RÉGIMES DE LECTURE ET IDENTITÉ SEXUELLE DU LECTEUR **158**

CHAPITRE I : INTERACTION PERSONNAGE/LECTEUR 162
A. Liens de sympathie *164*
B. Phénomène d'identification *170*
C. « Stratégie de tentation » *177*
CHAPITRE II : LE LECTEUR FACE AUX STÉRÉOTYPES 182
A. Lecture participative *184*
B. Distanciation *194*

QUATRIÈME PARTIE : ALGÉRIANITÉ DU LECTEUR **213**

CHAPITRE I : PROBLÉMATIQUE LINGUISTIQUE 215
A. Bilinguisme et Écrit *215*
B. Leiliyat Imraatin Arik et La Pluie : deux horizons d'attente diffÉrents *225*
CHAPITRE II : STRATÉGIES D'APPEL AU LECTEUR ALGÉRIEN 233
A. Éléments péritextuels et réception virtuelle *234*
B. Fréquence et fonction de l'arabe *240*
1. Transcription de l'arabe en caractères latins 241
2. Introduction de la graphie arabe 253
C. Épaisseur référentielle *258*
1. Fragments de journaux 258
2. « Répertoire » du texte 263
D. Dialogue avec l'Orient *267*
1. Culture arabo-berbère du lecteur 267
2. Citations d'auteurs arabo-musulmans : jeu de dupes ? 281
3. Dialogue avec les auteurs francophones du Maghreb 293

CINQUIÈME PARTIE : VERS UNE IDENTITÉ CULTURELLE PLURIELLE **298**

CHAPITRE I : CONCEPT D'ALGÉRIANITÉ 301
A. Définition de l'algérianité lectorale *302*
1. Rapport du lecteur à l'identité arabo-musulmane 302
2. Rapport du lecteur aux Juifs et aux Européens 311
B. Rôle de la critique française dans la réception de l'œuvre boudjedrienne *320*

1. L'algérianité de l'auteur : une étiquette identitaire 322
2. Influence de la politique sur la réception critique française 326
3. Rachid Boudjedra : un écrivain catalogué par la critique française 336
CHAPITRE II : LE BICULTURALISME DU LECTEUR 345
A. Mise en abyme d'un lecteur biculturé dans La Pluie *346*
B. Dialogue avec l'Occident *352*
1. Les maîtres à penser…et à imiter 353
2. Lecteur ouvert à la littérature universelle 365
C. Dualité du lecteur virtuel *374*
CONCLUSION GÉNÉRALE 380
INDEX 392
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE 396

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> Il existe des écrits sans lecteurs, mais non de littérature sans lecture[1].
>
> Michel Picard

> Il n'y a d'art que pour et par autrui […]. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage[1].
>
> Jean-Paul Sartre

L'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra a déjà donné lieu à de nombreuses investigations, mais celles-ci n'apportent que de rares lumières sur le lecteur potentiel, figure pourtant essentielle du phénomène littéraire puisque l'objet littéraire, insaisissable par nature,

[1] Michel Picard, *La Lecture comme jeu, Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, coll. « Critique », p. 242.

n'existe qu'en mouvement : « Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte[2] ». Par conséquent, « [c]'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit[3] ». Sans lecteur, le texte n'existe en somme qu'en puissance, à l'état virtuel.

Appréhender les écrits du romancier algérien sous l'angle de la réception virtuelle, c'est mettre en valeur le rapport entre lecteur et texte francophones et, surtout, dégager leur spécificité maghrébine dans la mesure où, selon l'analyse faite par Charles Bonn, seule l'attente d'un public maghrébin permet « de parler de littérature maghrébine, parce qu'elle suppose une communauté écrivains maghrébins-lecteurs maghrébins, vraie ou supposée, dans laquelle seulement un fonctionnement littéraire proprement maghrébin est concevable[4]. » Du fait que Rachid Boudjedra crée ses œuvres dans un contexte socio-historique clivé et qu'il utilise la langue de l'Autre, de l'ex-colonisateur, l'analyse des lecteurs « supposés » se révèle fort pertinente pour mettre en avant la complexité et la singularité de l'interaction texte/lecteur :

> L'identité de mon dire, dans un contexte culturel ambigu, dépendra, plus que de mon identité de locuteur selon mon état civil, du *lieu* culturel depuis lequel, effectivement, je parle […]. C'est-à-dire qu'elle dépendra en partie du code culturel et littéraire que j'emprunterai pour signifier. Et elle dépendra aussi de l'identité de mon allocutaire implicite : à qui mon texte s'adresse-t-il ? Mais aussi : par qui cherche-t-il à être reconnu comme texte, c'est-à-dire comme parole acceptable – et mieux encore – littéraire[5] ?

Ces interrogations de Charles Bonn qui, en ce qui concerne la littérature maghrébine, a joué un rôle de pionnier sur la question du lectorat ont déclenché en nous l'envie d'en savoir plus sur cet « allocutaire implicite », d'autant que l'attente d'un lecteur nord-africain permet véritablement à la littérature maghrébine d'être qualifiée comme telle. L'identité du dire de l'auteur dépend en partie, nous semble-t-il, de l'identité du lecteur et, plus précisément, du destinataire que réclame le texte. Notre objectif sera de déterminer cette figure interne et de démonter son activité, afin de comprendre le fonctionnement d'un texte inscrit sous le signe de l'ambivalence culturelle et d'identifier la réaction probable du public face à celui-ci.

---

[1] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. : Gallimard, 1985, coll. « Folio-essai », p. 50, 53.
[2] Michaël Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Poétique », p. 9.
[3] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, *op. cit*., p. 50.
[4] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 7.
[5] *Ibid*., p. 36.

En outre, cette étude vient combler un manque : le lecteur implicite n'a jamais fait l'objet d'une thèse en littérature maghrébine d'expression française ; il n'est abordé que de manière ponctuelle[1]. Cette absence s'explique surtout par le caractère relativement récent de l'émergence de cette littérature dont les chercheurs situent, en général, l'apparition dans les années 1950, et plus exactement en 1945, lorsque commencent à s'exprimer les revendications nationalistes liées à la Seconde Guerre mondiale. Sans vouloir en présenter l'histoire littéraire, ni même contester celle qui existe aujourd'hui, nous rappelons que la question de l'origine de cette littérature continue de faire débat, car elle soulève celle de sa légitimité tant sur le plan de la langue que sur celui des contenus politiques et identitaires. Comment peut-on la structurer ? Faut-il la classer par périodes, générations ou thèmes, à la suite de Jacques Noiray ? Est-il plus judicieux, par ailleurs, d'étudier le Maghreb comme un tout ou, au contraire, d'aborder chaque littérature nationale séparément ? On peut, à ce propos, consulter plusieurs ouvrages de référence qui ont tenté de clarifier cette histoire littéraire, tout en mettant l'accent sur les difficultés de l'entreprise[2].

L'accueil que les médias ont réservé à Rachid Boudjedra[3] illustre parfaitement la complexité avec laquelle les œuvres maghrébines écrites en français sont reçues. Ainsi, il nous a semblé primordial de travailler sur *La Répudiation*[4] qui, lors de sa parution en 1969, défraya la chronique en France et au Maghreb. Son auteur n'a que vingt-huit ans, mais déjà son œuvre, publiée chez Denoël, « marque une date[5] » et suscite de nombreux articles dans la presse française, européenne, et plus généralement francophone[6]. Les journalistes retiennent essentiellement la fureur avec laquelle l'auteur incrimine sa propre société :

---

[1] Abderrahman Tenkoul, par exemple, évoque l'instance lectorale à la fin de sa thèse intitulée *La Littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural* [Paris XIII, 1994, tome II : « Écriture et horizon d'attente », p. 332-592].

[2] Parmi les ouvrages de référence, mentionnons par ordre chronologique ceux portant sur la littérature maghrébine et algérienne d'expression française : Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, Paris, Éd. François Maspero, 1968, coll. « Domaine maghrébin » ; Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke (Québec), Naaman, 1973 ; Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974 ; Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit.* ; Jacqueline Arnaud*, La Littérature maghrébine de langue française,* tome I : *Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986 ; Jacques Noiray, *Littératures francophones,* tome I : *Le Maghreb*, Paris, Belin Sup. lettres, 1996 ; Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme (sous la dir. de), *Littératures francophones,* tome I : *Le roman*, Paris, Hatier-A.U.P.E.L.F./U.R.E.F., 1997, coll. « Universités francophones ».

[3] On pourra consulter la biographie de Rachid Boudjedra présentée par André Ughetto, « Rachid Boudjedra, un 'jeune homme' en colère », *Autre Sud. Cahiers trimestriels*, n° 20, Éditions Autres Temps, Marseille, mars 2003, p. 7-9.

[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969, coll. « Les Lettres Nouvelles ». Nous nous référerons, dans notre travail, à sa réédition de 1981 en collection « Folio » (Gallimard).

[5] Jean-François Revel, « La Morale des ancêtres », *L'Express*, n° 951, Paris, 29 septembre-5 octobre 1969, p.119 [dossier de presse Denoël].

[6] Voir « Algerian attitudes », *The Times. Literary Supplement*, Londres, 15 janvier 1970, p. 63 [dossier de presse Denoël]; « L'indépendance n'a pas résolu le vrai problème dit un Algérien en colère », *Dakar-Matin*, Dakar, 10

> *La Répudiation* marque une date, car Boudjedra répudie effectivement le monde musulman, mais dans la mesure même où il s'y enracine par son livre […]. [*L'Express*]
>
> C'est plus qu'un roman, c'est un barrage qui cède et des eaux mêlées – celles des sources de haute montagne à celle des égouts urbains – qui se déversent torrentiellement. [*La Quinzaine littéraire*]
>
> Terrible premier livre, sans concession, viscéral, remâchant, plus que des rancœurs, des écœurements, et fouillant les reins et les cours d'un vieux pays qui ne parvient pas à faire peau neuve […]. [*Magazine littéraire*]
>
> *La Répudiation* est une œuvre d'une puissance extraordinaire, où la rage déferle avec violence à travers les pages, étrangle l'auteur, donne à son ouvrage un aspect irréel [*Construire*][1].

Le ton implacable qui prend pour cibles le régime politique en place et le système patriarcal modifie définitivement les attentes des lecteurs. On insiste à la fois sur le style corrosif et le caractère iconoclaste du texte qui secoue avec « rage » les piliers de la société musulmane :

> C'est un roman courageux dans lequel l'auteur s'élève passionnément contre les traditions étouffantes et contre ceux qui maintiennent l'Algérie dans un stérile réformisme[2].

> Plus violente encore et plus directe [que l'œuvre de Nabile Farès] est l'attaque de Rachid Boudjedra, lui aussi nouveau venu au roman, dont l'entrée en lice se fait de façon fracassante avec *La Répudiation*. Boudjedra ne se contente pas d'égratigner la religion ; sans passer par quatre chemins, il stigmatise les tenants du régime, peut-être avec plus de virulence que Bourboune […]. Un livre plein de verve et d'humour, où la violence des mots le dispute à celle des idées[3].

> *La Répudiation* est généralement considéré comme une œuvre provocante, voire fondée essentiellement sur un succès de scandale. C'est, en tout cas, une œuvre très irritante qui suscite toutes sortes de polémiques, s'attire les foudres réprobatrices des uns, l'admiration effrénée des autres.
>
> Le résultat est une œuvre qui, de toute évidence, dérange, déjoue le plus souvent l'attente du lecteur et donne difficilement prise à un discours critique cohérent et serein[4].

---

octobre 1969, p. 6. ; « La rentrée chez Denoël », *Gazette de Lausanne et journal suisse*, n° 243, Lausanne, 18-19 octobre 1969, p. 27 [dossier de presse chez Denoël] ; Hédi Bouraoui, « *La Répudiation* ou le nouveau tournant du roman nord-africain », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 2, Sherbrooke, C.E.L.E.F., printemps 1971, p. 204-207 ; J. Duranteau, « *La Répudiation », Jeune Afrique* [hebdomadaire international indépendant], n° 460, Tunis, 22-28 octobre 1969, p. 8-9.

[1] Jean-François Revel, « La Morale des ancêtres », *L'Express*, *op. cit.*, p. 119 ; Jean Gaugeard, « L'Algérie comme chair », *La Quinzaine littéraire*, n° 81, Paris, Éd. Association pour la Diffusion de la pensée française, 16-31 octobre 1969, p. 3 [dossier de presse Denoël] ; Claude Michel Cluny, *Magazine littéraire* n° 34, Paris, novembre 1969, p. 48 ; Maryelle Budry, « Rachid Boudjedra : « *La Répudiation* », *Construire*, 11 février 1970 [dossier de presse Denoël].

[2] « *La Répudiation* par Rachid Boudjedra », *Croissance des jeunes nations*, n° 95, Paris, Malesherbes-publications, janvier 1970, p. 18-20.

[3] Ghani Merad, *La Littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Éd. Pierre Jean Oswald, 1976, p. 89-90.

[4] Naget Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, O.P.U. (Office des Publications Universitaires), 1991, p. 137.

Tandis que Ghani Merad met en exergue la violence des propos tenus à l'encontre des institutions religieuses et politiques, Jean Déjeux, lui, s'appesantit sur l'écriture parfois hallucinée et délirante : « Boudjedra prend place dans ce courant littéraire nord-africain non pas gentiment, mais en ouvrant la porte d'un coup de pied et en bousculant les fauteuils. Il entre avec effraction comme un malade halluciné et en délire[1]. » Une odeur de soufre s'exhale de ce « roman électrochoc[2] ».

Certains estiment que l'auteur fait preuve d'une complaisance « navrante[3] » à l'égard du lecteur occidental : « *La Répudiation* connaît depuis 1969 un énorme succès de scandale. Il s'agit d'une violente et parfois complaisante attaque contre les tabous sexuels, la famille, le père phallique, la religion et les 'M.S.C.' (Membres Secrets du Clan)[4] ». C'est une « insupportable trahison », affirme-t-on dans la revue sénégalaise *L'Afrique littéraire et artistique* :

> Mais c'est la complaisance amusée que l'on recueille de l'Européen « supérieur », toujours à l'affût d'un exotisme de bazar. Nous sommes ce que nous sommes, mais lui dira-t-on que l'on découvre encore en France des cas de sorcellerie à cinquante kilomètres de Paris ? C'est cette trahison qui rend quasi-intolérable *La Répudiation* [...] Il faut dire que Boudjedra n'accorde ni la grâce de l'amour, ni le bénéfice du doute à son pays saigné par cent trente années d'exploitation coloniale. L'Islam a bon dos. Reste pourtant à dire que Rachid Boudjedra s'annonce comme un véritable romancier si l'on se réfère à ses indéniables qualités narratives et à la perfection de sa langue. Cela, en dépit de la complicité souvent navrante qu'il semble quémander à un lecteur qui ne peut être qu'occidental. Pour le Maghrébin qui, au même titre qu l'auteur, hérite des contraintes d'une société aliénante, il ne verra dans le livre de Boudjedra qu'un exercice de style entaché de débordements souvent injustifiés[5].

En Algérie, le livre paru six ans seulement après l'indépendance du pays est aussitôt censuré ; seul un bref commentaire, élogieux certes, est publié sur les ondes de la radio algérienne[6]. Le sujet de la condition féminine « avec celui de la mise à mort sans cesse réitérée du père – et intimement lié à lui – est à la source, en Algérie, des attitudes partiales d'apologie ou de rejet

---

[1] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs, op. cit.*, p. 382.
[2] Charles Bachat, « Boudjedra ou le roman électrochoc », *Europe,* n° 567-568, Paris, juillet-août 1976*,* p. 62-66 [dossier de presse Denoël].
[3] M.S.B, *L'Afrique littéraire et artistiq*ue. *Revue culturelle sur l'Afrique et le Monde Noir* (bimestriel), n° 8, Dakar-Paris, Société africaine d'édition, décembre 1969-janvier 1970, p. 39.
[4] Charles Bonn, « La littérature algérienne de langue française », *Europe* (revue mensuelle), n° 567-568, Paris, juillet-août 1976, p. 51.
[5] M.S.B, *L'Afrique littéraire et artistique*. *Revue culturelle sur l'Afrique et le Monde Noir, op. cit.,* p. 39.
[6] Consulter : Djamel Benyekhlef, « Retour à *La Répudiation* », *Algérie. Littérature/Action*, n° 65-66, Paris, Marsa Éditions, novembre-décembre 2002, p. 65.

violent que l'œuvre suscite ; ce qui prouve bien sa brûlante actualité et explique en partie les réactions passionnées du lectorat[1]. »

> Dès *La Répudiation*, Boudjedra s'est imposé aux yeux de la critique, de part et d'autre de la Méditerranée, comme le dénonciateur véhément de la situation des femmes dans une société où la domination patriarcale d'héritage féodal les confine dans une dépendance économique que renforce une soumission systématiquement cultivée par une éducation aliénante[2].

En s'immisçant dans le sanctuaire familial et maternel jusque-là inviolé, ce roman marque profondément la lecture algérienne de la littérature nationale francophone[3]. Et l'œuvre, d'un coup, échappe à l'alternative écriture réaliste ou écriture hermétique, dans laquelle semble emprisonnée la littérature maghrébine de langue française :

> Boudjedra a trouvé l'angle, le « volume critique », comme on dit en physique nucléaire, qui lui permet de dépasser à la fois le formalisme stérile et le réalisme plat. […] Il a su se libérer du descriptif et de l'explicatif au profit d'un langage poétique et critique [...]. Il serait injuste, comme la tentation en vient forcément, de parler à son propos d'orientalisme et de folklore[4].

La Répudiation sollicite un nouveau lecteur, prêt à entendre une parole violente et subversive : c'est la raison pour laquelle cette histoire d'un adolescent révolté contre un père tyrannique prend place dans notre corpus.

Le contrat de lecture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*[5] (1975) est tout aussi déconcertant. Très distinct des premières fictions (*La Répudiation, L'Insolation)*, ce récit de la destinée tragique d'un immigré algérien sauvagement assassiné dans le métro parisien vient bousculer l'horizon d'attente des lecteurs boudjedriens en s'inscrivant dans des courants littéraires occidentaux d'avant-garde. Il s'y réapproprie certaines techniques des Nouveaux Romanciers, ce qui déclenche une vive polémique : l'œuvre manquerait d'originalité et, par le biais d'un intertexte exclusivement occidental, réclamerait un lecteur européen. Se pose alors la question du double regard, algérien et français, attendue par une œuvre située ouvertement au carrefour de deux cultures.

---

[1] Naget Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, *op. cit*., p. 137-138.
[2] *Id.*
[3] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?, op. cit.,* p. 237.
[4] Jean-François Revel, « La Morale des ancêtres », *op. cit*. ; Jean Freustié, « *La Répudiation* », *Le Nouvel Observateur*, n° 255, Paris, 29 septembre 1969, p. 41-42 [dossier de presse Denoël].
[5] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975. Nous utiliserons, dans notre travail, sa réédition de 1986 en collection « Folio » (Gallimard).

Dans le troisième roman de notre corpus *La Pluie*[1] (1985), où une jeune femme se livre sans retenue dans son journal intime et lui confie ses tourments et ses angoisses quotidiennes, la parole féminine qui avait commencé à s'élever dans *Le Démantèlement* (1981), cette fois s'affirme et s'impose au point de pouvoir parler d'une véritable féminisation de l'écriture : ce changement énonciatif nous intéresse particulièrement dans la mesure où le texte sollicite ainsi davantage un public féminin. De plus, le fait qu'il se présente comme une traduction du roman ليليات امرأة آرق **(***Leiliyat Imraatin Arik)* modifie considérablement le rapport du lecteur aux mots. Rappelons aussi que, depuis *Le Démantèlement*, l'auteur écrit en arabe littéraire, avant d'offrir aux francophones une version de ses ouvrages, qu'il assume lui-même en collaboration avec Antoine Moussali. Enfin, ce roman appartient à une autre phase de création de Boudjedra, inaugurée par *L'Escargot entêté* : son écriture concise et dépouillée contraste avec le style baroque des premières fictions ; l'émoi de l'intime s'épanche désormais d'une langue syncopée où domine l'économie du mot.

Le plus récent des ouvrages du corpus, *Fascination* (2000), renoue en revanche avec le foisonnement verbal des premières fictions et s'éloigne du style des romans précédents *Timimoun* (1993) ou *La Vie à l'Endroit* (1994). Il repose avec acuité la question de l'identité culturelle du lecteur en déployant un intertexte occidental assez conséquent, ainsi que celle de l'identité sexuelle : ce roman où le personnage principal, Lam, parcourt le monde et participe à différents conflits internationaux, fuyant ainsi ses obsessions personnelles et un passé douloureux, accorde plus d'importance au thème de l'homosexualité, notamment féminine, et brouille ainsi les dichotomies habituelles entre le féminin et le masculin.

En limitant le corpus à quatre livres, nous éviterons l'écueil qui consiste à survoler les textes et à brosser trop rapidement le profil de chaque destinataire, d'autant qu'y sont développées des stratégies narratives subtiles qui dévoilent en creux l'identité de leur récepteur et méritent, à ce titre, des analyses approfondies. Ces quatre ouvrages, écrits à des moments différents, reflètent bien la diversité de la production romanesque de Rachid Boudjedra. Pour autant, il est possible de dégager les caractéristiques communes de leur lecteur potentiel et de parler au singulier de cette figure, compte tenu de l'homogénéité de la création boudjedrienne. Bien que « protéiforme[2] », celle-ci est en effet rythmée par des *leitmotive* et des thèmes redondants, qui souvent laissent l'impression de lire une seule et même œuvre. Précisons que nous nous sommes cantonnée à un seul genre, le roman – forme

[1] Rachid Boudjedra, *La Pluie* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en 1985 en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987.
[2] *Écrivains francophones du Maghreb. Anthologie* (sous la dir. d'Albert Memmi), Paris, Seghers, 1985, p. 64.

littéraire de loin la plus représentée dans la création de Rachid Boudjedra –, bien que l'auteur se soit essayé à d'autres formes d'écriture (poésie, théâtre, essai, nouvelle), car le roman engendre un mode de lecture particulier et, partant, postule un type singulier de lectorat, chaque genre suivant des critères plus ou moins normatifs et intériorisées et reposant sur des conventions spécifiques : c'est au fil de ses lectures que le lecteur se familiarise avec un genre et c'est à partir de ses expériences esthétiques précédentes que se crée son horizon d'attente.

L'objet de notre thèse étant de brosser le portrait du lecteur virtuel, nous avons privilégié de fait une étude visant à mettre en exergue l'originalité de l'interaction texte/lecteur. Nous justifierons, dans un préambule théorique, l'emploi de la notion de « lecteur virtuel », avant d'établir comment l'œuvre prévoit son destinataire et l'inscrit dans le corps du texte. Il s'agira de repérer les signaux adressés au « narrataire extradiégétique », terme emprunté à Gérard Genette dont les réflexions sur les niveaux narratifs, le narrateur et le narrataire, orienteront en grande partie notre démarche. Nous verrons ensuite dans quelle mesure le texte répond aux attentes du lecteur en reprenant la notion d'horizon d'attente définie par les théoriciens de la réception (Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser).

Il nous appartiendra de déterminer, dans une seconde partie, le rôle du lecteur au cours de la coopération interprétative et de dégager les procédés par lesquels une œuvre programme son actualisation. Nous connaîtrons ainsi son profil intellectuel déterminé par le type d'opérations interprétatives. Inspirée de l'approche sémiotique d'Umberto Eco, notre recherche se scinde ici en trois mouvements : description des activités effectuées par le lecteur, examen de ses compétences et, enfin, de ses espaces de liberté. Cette dernière question, associée à celle de la contrainte, sera au cœur de nos préoccupations.

Nous tenterons ensuite de donner un visage plus humain à une figure somme toute purement textuelle, à travers l'analyse de deux grands traits caractéristiques : l'identité sexuelle et l'identité culturelle.

Axée sur les régimes de lecture, notre troisième partie nous permettra de définir la part de féminité et de masculinité du récepteur, en recourant aux ouvrages majeurs consacrés à l'écriture féminine et à la spécificité de sa rhétorique. Sachant que les représentations littéraires des hommes et des femmes diffèrent d'une société à l'autre, nous nous reporterons aux travaux spécialisés en littérature maghrébine. Le texte sera étudié dans son rapport à la *doxa* commune, aux représentations et aux valeurs de la communauté arabo-musulmane. Il intègre en effet des discours et il doit par conséquent se lire à la lumière d'éléments extrinsèques. La stéréotypie, déjà analysée par Jean-Louis Dufays, et le phénomène

d'identification, dont l'étude a été renouvelée par Vincent Jouve dans *L'Effet-personnage,* constitueront nos deux axes de travail.

La quatrième partie s'appuie sur la notion d' « identité culturelle » qui, dans le cadre de la littérature francophone et de la double appartenance culturelle de ses représentants, prend une signification particulière. Le statut particulier de *La Pluie,* écrit initialement en arabe, nous permettra d'aborder la question du choix de la langue d'écriture, avant de présenter toutes les stratégies textuelles mises en œuvre pour solliciter un lecteur algérien, destinataire visé par l'écrivain selon ses propres déclarations.

La cinquième et dernière partie tentera de spécifier son algérianité, et plus précisément son caractère fondamentalement biculturel. Des études de type sociocritique viendront compléter les approches internes fondées sur l'analyse des techniques littéraires : la création sera rapportée à des conditions de production et à des circonstances. Seront pris en compte les normes esthétiques en cours et le contexte socio-historique, ce que Hans Robert Jauss a appelé l'« horizon d'attente du public ». Notre sujet nous oblige, en effet, à mêler aux approches formelles une étude de la réception réelle, notamment des publics algériens et français, et de l'accueil des textes par les critiques universitaire et journalistique.

PRÉAMBULE THÉORIQUE

Plusieurs difficultés nous attendent dans cette recherche, ce qui nous contraint à sélectionner avec circonspection nos outils d'analyse. Le premier écueil sur lequel nous pouvons échouer est la confusion qui s'instaure entre notre lecture personnelle et celle du lecteur abstrait. Il nous faut donc distinguer notre propre interprétation de la coopération interprétative exigée par le texte : « [L]a frontière entre ces deux activités est très mince et on doit l'établir en termes d'intensité coopérative, de clarté et de lucidité dans l'exposition des résultats d'une coopération accomplie[1] », remarque Umberto Eco. Il est difficile de se tenir à bonne distance de son sujet d'étude en littérature et *a fortiori* lorsqu'on s'intéresse à la lecture ; nous nous exposons au reproche d'un subjectivisme incontrôlé : « [O]n ne peut raisonnablement espérer une Science de la lecture, une Sémiologie de la lecture, à moins de concevoir qu'un jour soit possible – contradiction dans les termes – une Science de l'épuisement, du Déplacement infini […][2] », déclare Roland Barthes.

Peut-on effectivement parler de la lecture avec objectivité ? Cette question d'ordre épistémologique met l'accent sur la difficulté principale de notre travail. Quels outils choisir pour accéder à une véritable science de la lecture ? Est-il possible d'avoir un discours scientifique sur un objet d'étude lié à des phénomènes intra et extralittéraires ? Certes, nous pouvons rendre compte dans une certaine mesure de l'acte de lecture, mais en gardant bien à l'esprit que celle-ci dépend surtout de la sensibilité et des compétences du récepteur.

Parmi toutes les notions existantes, notre choix s'est porté sur celle de « lecteur virtuel » que nous définissons comme un lecteur supposé ou postulé par l'œuvre et non un lecteur réel. Instance réceptrice abstraite, elle se déduit simultanément des structures internes d'une œuvre, de l'image lectorale proposée par la fiction – lecteur invoqué et personnage de lecteur – et de son contexte de production et de réception. Cette figure nous permettra ainsi, d'une part, de mettre à nu l'existence d'un lecteur implicite et, d'autre part, de souligner l'ambivalence culturelle des textes boudjedriens – imprégnés d'une double culture, l'une maternelle et l'autre imposée par la colonisation française – en évoquant la réception réelle des textes.

Cette notion est suffisamment large pour englober différents concepts théoriques rattachés à des systèmes d'analyse particuliers, concepts élaborés par les théoriciens de la réception, de la sémiotique et de la sociologie de la lecture autour du lecteur, maintes fois

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1re éd. : 1979. Titre original : *Lector in fabula*] (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 ; rééd. : Grasset, 1998, coll. « Biblio. Essais », p. 238.
[2] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV,* Paris, Seuil, 1984 ; rééd. : Seuil, 1993, coll. « Points. Essais », p.47.

redéfini. Diverses conceptions du lecteur abstrait ont effectivement envahi le champ de la critique et, de ce fait, les terminologies se sont multipliées. La notion de « lecteur virtuel » correspond à certaines expressions usitées depuis longtemps, sans pour autant être liées à un cadre théorique spécifique ; terme neutre, dégagé de toute connotation, il ne nous oblige pas ainsi à nous limiter à une seule et même perspective critique.

Ensuite, l'adjectif « virtuel » a le mérite de signaler immédiatement le caractère aléatoire de la réception. Le lecteur reste et demeure un lecteur possible, potentiel ou encore probable[1], car la lecture n'est pas directe mais différée. Tant que l'ouvrage conçu n'est pas effectivement lu par des lecteurs concrets, l'œuvre demeure virtuelle, comme l'expliquait déjà Gérard Genette, en 1983, dans *Nouveau discours du récit :*

> [A]ucun auteur, pas même Rousseau ou Michelet, ne peut s'adresser par écrit à un lecteur réel, mais seulement à un lecteur possible. D'ailleurs, même une lettre ne s'adresse à un destinataire réel et déterminé qu'à *supposer* que ce destinataire la lise ; or il peut *au moins* mourir avant, je veux dire *au lieu* de la recevoir : cela arrive tous les jours. Jusque-là, et donc pour le scripteur dans sa scription, si déterminé soit-il comme personne, il reste virtuel comme lecteur. Peut-être donc vaudrait-il décidément mieux rebaptiser le « lecteur impliqué » *lecteur virtuel*[2].

Le « lecteur virtuel » ne présente pas, en somme, d'ambiguïté sémantique ; la notion, suffisamment éloquente, se suffit à elle-même.

Aussi certains critiques y ont recours, sans même la définir tant elle semble aller de soi. On la retrouve sous la plume de nombreux théoriciens, notamment lorsqu'ils définissent leurs propres concepts. Gérard Genette y fait appel pour présenter son « narrataire extradiégétique », « lecteur virtuel » ni visible ni défini, à moins que l'auteur ne l'évoque explicitement :

> Le narrateur extradiégétique, au contraire, ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. Ce lecteur virtuel est en principe indéfini, bien qu'il arrive à Balzac de se tourner plus particulièrement tantôt vers le lecteur de province, tantôt vers le lecteur parisien […][3].

[1] Dans notre étude, il sera toujours question de l'adjectif qualificatif épithète de « lecteur », synonyme du mot « potentiel ». Précisons, au sujet du mot « virtuel », que le substantif a pris un sens nouveau depuis la création d'Internet : il n'est plus une possibilité mais une réalité abstraite. C'est le sens qu'il prend par exemple dans l'ouvrage de Philippe Quéau, *Le Virtuel* (Seyssel, Éd. Champ Vallon/I.N.A., 1993, coll. « milieux »).
[2] Gérard Genette*, Nouveau discours du récit,* Paris, Seuil, 1983, coll. « Poétique », p. 103.
[3] *Id*., *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique », p. 266.

Vincent Jouve se sert aussi de cette notion[1] – il l'estime certainement très claire puisqu'il s'abstient de la définir[2] – dans *L'Effet-personnage* (1992) où il présente sa répartition (inspirée par Michel Picard) du destinataire scindé en trois instances : « lisant », « lu » et « lectant ».

Seul Didier Coste l'emploie dans le même sens que les autres et en propose une courte définition[3] :

> On appellera lecteur VIRTUEL celui dont le plan d'existence est sa potentialité et dont les traits, les caractères et les aspects peuvent s'incarner, ensemble ou séparément, dans une pratique humaine, sans que cette incarnation ait nécessairement eu lieu ou doive nécessairement avoir lieu historiquement[4].

Cette figure se distingue à la fois du lecteur idéal et du lecteur empirique, se situant « à mi-chemin entre lecteur fictif et lecteur réel[5] », selon Béatrice Didier. Cette dernière rappelle la nécessité d'un terme spécifique pour qualifier le lecteur avec lequel l'autobiographe conclut son « pacte autobiographique » (Philippe Lejeune). Le destinataire qui noue un contrat n'est pas, en effet, un être purement fictif ; il réagit comme un récepteur réel, même s'il n'en est pas un. C'est donc la notion de « lecteur virtuel », plus apte à exprimer sa vision des choses, qui emporte son adhésion.

Cependant, même si beaucoup s'accordent sur le sens de cette expression relativement consensuelle, il faut savoir que certains chercheurs, comme Gérald Prince, ne se rallient pas à la conception commune.

> On ne doit pas confondre narrataire et lecteur virtuel. Tout auteur, s'il raconte pour quelqu'un d'autre que pour lui-même, développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur qu'il doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou en particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter. Ce lecteur virtuel est souvent différent du lecteur réel […][6].

---

[1] Vincent Jouve, *La Lecture,* Paris, Hachette Supérieur, 1993, coll. « Contours littéraires », p. 32 : « La multiplication des lecteurs virtuels et la complexité croissante des modèles s'expliquent par le passage de la narratologie à l'analyse de l'effet textuel ».

[2] Randa Sabry qui traite du « texte du lecteur » emploie aussi cette notion sans vraiment la définir, si ce n'est en l'assimilant à celle de « narrataire » et en l'opposant à celle de « lecteur réel » (*Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992, p. 283-285).

[3] Didier Coste, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires,* n° 41, Paris, Seuil, février 1980, p. 354-371.

[4] *Ibid*., p. 356.

[5] Béatrice Didier, « Le Lecteur du journal intime », *La Lecture littéraire. Actes du colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984 (*sous la dir. de Michel Picard), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, p. 230 : « Il est bien évident que le pacte se fait avec le lecteur fictif, non avec le lecteur réel, que peut-être d'ailleurs il faudrait, à mi-chemin entre lecteur fictif et lecteur réel, introduire la notion de lecteur virtuel […] ».

[6] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires,* n°14, Paris, Seuil, 1973, p. 180.

D'après lui, ce syntagme désigne le public envisagé par l'auteur réel ; il correspond alors au « lecteur idéal » d'Umberto Eco ou au « lecteur *possible*[1] » de Gérard Genette.

Mais, pour la plupart des critiques, tous les modèles de lecteur virtuel se distinguent des destinataires réels et idéaux. Ainsi Wolfgang Iser différencie de son « lecteur implicite » (autrement dit de « ce modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit et acquiert un sens[2] ») deux autres types : les lecteurs « contemporain[3] » et « idéal[4] ». Le premier se détermine à partir des témoignages du public d'une époque donnée :

> Les jugements émis sur les œuvres reflètent certains points de vue et certaines normes en vigueur parmi le public contemporain, de sorte que le code culturel dont dépendent ces jugements se réfléchit dans la littérature[5].

En étudiant l'accueil du texte littéraire, l'histoire de la réception découvre les normes qui gouvernent les jugements. Son étude devient bien sûr hasardeuse lorsqu'il s'agit de textes d'un autre siècle, les témoignages de lecteurs se faisant plus rares, ce qui n'est pas le cas bien entendu des auteurs contemporains comme Rachid Boudjedra. Quant au second (le « lecteur idéal »), il ne s'agit pas d'un formidable critique littéraire, ni d'un philologue ou d'un lecteur extrêmement cultivé : il « incarne une impossibilité structurelle de la communication. Il devrait avoir le même code que l'auteur[6] » et connaître parfaitement ses intentions, épuiser le potentiel du sens du texte, déployer simultanément la multiplicité des sens possibles, ce qui ne permettrait pas d'ailleurs d'avoir une lecture cohérente. Il devrait, de plus, épuiser la polysémie du texte, indépendamment de sa situation historique. Or l'acte de lecture n'est pas atemporel ; en outre, le champ sémantique d'un texte littéraire, illimité et indéfini, ne peut jamais se parcourir entièrement. Le « lecteur idéal » est donc une fiction, dépourvue de tout fondement réel, de tout substrat empirique, contrairement au lecteur virtuel.

Le « lecteur modèle » d'Umberto Eco, en tant que récepteur actif et productif qu'implique le déchiffrement optimal du récit, ressemble au « lecteur idéal » de Wolfgang Iser : il est aussi « capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement[7]. » Il

---

[1] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit*., p. 103.
[2] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, Théorie de l'effet esthétique* [1re éd. : 1976. Titre original : *Der Akt des Lesens*] (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Éd. Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage », p. 75.
[3] *Ibid*., p. 61-62.
[4] *Ibid*., p. 62-64.
[5] *Ibid*., p. 61-62.
[6] *Ibid*., p. 62.
[7] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 67-68.

répond correctement, *id est* conformément aux vœux de l'auteur, à toutes les sollicitations – explicites ou implicites – d'un texte donné. L'échec interprétatif, s'il est programmé par le récit, est une condition de succès de la lecture : le lecteur modèle peut en effet être conduit par le texte à des interprétations erronées ; « [l]'auteur présuppose la compétence de son Lecteur Modèle et en même temps il *l'institue*[1] ». C'est l'auteur qui choisit la langue, le type d'encyclopédie, le vocabulaire dont dispose le destinataire : il le sélectionne par le biais des compétences qu'il exige de lui. Le texte n'espère pas un lecteur, il le construit.

Didier Coste va plus loin et distingue, quant à lui, deux catégories de destinataires idéaux : d'un côté, le récepteur souhaité par l'auteur appelé « lecteur idéal auctoral[2] » – idéalisé par l'écrivain – et, de l'autre, le récepteur imaginé par le critique nommé « lecteur idéal critique[3] » : « [l]e lecteur auctoral projette un mode de production en un mode de réception, tandis que le lecteur critique projette une réception (celle du critique) en une autre réception (celle du lecteur 'ordinaire')[4]. » Didier Coste évoque ici l'auteur et les critiques réels, tandis qu'Umberto Eco envisage l'auteur comme une « hypothèse interprétative[5] » formulée par le lecteur empirique. Ce dernier « se dessin[e] une hypothèse d'Auteur en la déduisant justement des données de stratégies textuelles[6] ». Le « Lecteur Modèle », tout comme l' « Auteur Modèle », en tant que stratégies textuelles, se déduisent des structures et des codes mêmes du texte.

Le lecteur réel reste finalement un intrus lorsqu'on ne décrit que les contraintes textuelles qui règlent sa performance. Ainsi, d'après Michaël Riffaterre, le lecteur moyen – « *average reader* » – nommé ensuite « archilecteur[7] » est une fonction : « Le groupe d'informateurs utilisé pour chaque stimulus ou pour une séquence stylistique entière sera appelé archilecteur. […] L'archilecteur est une somme de lectures, et non une moyenne. C'est un outil à relever les stimuli d'un texte, ni plus ni moins[8]. » Il indique les moments où se produisent des effets de style et met ainsi en relief les faits de langue les plus pertinents d'un point de vue stylistique.

---

[1] *Ibid.,* p. 68.
[2] Didier Coste, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires, op. cit.,* p. 357.
[3] *Ibid*., p. 357.
[4] *Ibid*., p. 358.
[5] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 77.
[6] *Id.*
[7] Michaël Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », p. 46.
[8] *Id*.

Les théoriciens de la lecture se heurtent à un second problème épineux : décrire l'acte de lecture effectivement réalisé. Les lecteurs théoriques restent des modèle proposés au public réel, mais ce dernier est libre de s'y identifier ou non, de suivre ou non leur exemple. Aussi les perspectives critiques se révèlent-elles incapables de rendre compte de la confrontation effective entre texte et lecteur, ni de prévoir les transgressions du destinataire rétif. Que se passe-t-il en effet si le lecteur concret ne se plie pas aux contraintes textuelles ? Ce dernier reste seul maître du jeu, libre d'accepter ou non le pacte de lecture qu'on lui propose. Les études sur le lecteur, outre les enquêtes sur le public effectif, sont par conséquent vouées à passer à côté du réel : « *The Writer's Audience is Always a Fiction*[1] » proclame Walter J. Ong. Le public que l'écrivain imagine et auquel il s'adresse est toujours une fiction :

> *What do we mean by saying the audience is a fiction ? Two things at least. First, that the writer must construct in his imagination, clearly or vaguely, an audience cast in some sort of role […]. Second, we mean that the audience must correspondingly fictionalize itself*[2].

L'auteur concret ne fait qu'imaginer son lecteur éventuel et parallèlement le lecteur empirique ne se fait qu'une idée de l'auteur et de ses intentions.

Examinons à présent les concepts théoriques qui correspondent à la notion de « lecteur virtuel ». Ils mettent tous en évidence un même principe : le destinataire est inscrit dans le corps du texte qui lui attribue un rôle à jouer. C'est une « instance abstraite et présupposée par l'œuvre[3] » et nous pouvons affirmer avec Vincent Jouve que « le narrataire extradiégétique, en tant que rôle que le texte propose au lecteur, est donc bien le modèle de tous les lecteurs abstraits que les différentes théories de la lecture se sont attachées à définir[4] ». Selon Gérard Genette, créateur du concept, « le narrataire extradiégétique, ou lecteur impliqué, n'est pas un élément du texte mais une construction mentale fondée sur l'ensemble du texte[5]. » Dès lors, il correspond globalement au « lecteur implicite » de Wolfgang Iser ou au « lecteur modèle »

[1] Walter J. Ong, « The Writer's Audience Is Always a Fiction », *Publication of the Modern Language Association of America (P.M.L.A.),* n° 1, Baltimore, Vol. 90, janvier 1975, p. 9-21.
[2] *Ibid*., p. 12. « Qu'entendons-nous par : le public est une fiction ? Deux choses au moins. D'abord, que l'auteur doit construire dans son imagination, de manière plus ou moins précise, un lecteur projeté dans un rôle particulier […]. Ensuite, nous voulons dire que le lecteur doit en retour devenir fictionnel. » (notre traduction)
[3] Vincent Jouve, « Avant-propos », *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, n° 1, *« L'interprétation »* (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck*,* janvier 1998, p. 5.
[4] *Id*., *La Lecture*, *op. cit*., p. 29.
[5] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit.,* p. 94.

d'Umberto Eco, mais aussi au « lecteur abstrait[1] » de Jaap Lintvelt ou, plus récemment, au « lecteur intime[2] » de Jean Rousset :

> *Tout écrit […] serait adressé, il porterait, en creux ou en relief, les empreintes de cet « étranger » qui l'investit par l'opération d'une lecture. Empreintes d'un lecteur, mais d'un lecteur virtuel, celui que postule une œuvre de fiction, à l'exclusion du récepteur effectif […] : le destinataire* enfermé *dans les mailles d'un récit, le lecteur* intime[3].

Le « lecteur implicite » a aussi pour équivalent dans le système de Jaap Lintvelt, le « lecteur abstrait[4] » (terme emprunté à Wolf Schmid) : « le lecteur abstrait fonctionne d'une part comme image du destinataire présupposé et postulé par l'œuvre littéraire et d'autre part comme image du récepteur idéal, capable d'en concrétiser le sens total dans une lecture active[5]. »

Par ailleurs, Jaap Lintvelt introduit une distinction entre narrataire et lecteur abstrait :

> Le « lecteur bénévole » qui est interpellé ici est un narrataire qui, en tant qu'instance fictive, devra être distingué, d'une part, du lecteur abstrait qui est justement censé appréhender ce genre de badineries sur l'écriture romanesque, et, d'autre part, du lecteur concret qui est en train de lire le roman. Évidemment le lecteur concret pourra adopter la position idéologique du lecteur abstrait en s'amusant de telles intrusions, ou bien il pourra partager l'avis du lecteur fictif scandalisé de sorte qu'il ferait mieux d'arrêter sa lecture. Il n'est pas moins question d'instances de nature différente[6].

Cette distinction entre lecteurs « bénévole[7] » et « abstrait[8] » correspond à celle que Gérard Genette effectue entre « narrataire invoqué » et « narrataire effacé » ou « extradiégétique ». En résumé, tous ces lecteurs idéels – y compris le « lecteur informé[9] » de Stanley Fish contesté par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture*[10] – ressemblent, à bien des égards, au lecteur virtuel. La multiplicité des termes utilisés par les différents critiques nous amène à les présenter sous forme de tableau dans un souci de clarté.

---

[1] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le « point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 17. Il a emprunté ce concept à Wolf Schmid, *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Munich, Fink, 1973.
[2] Jean Rousset, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 9.
[3] *Id.* Les italiques sont de l'auteur.
[4] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le « point de vue ». Théorie et analyse*, *op. cit*.
[5] *Ibid*., p. 18.
[6] *Ibid*., p. 28.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] Stanley E. Fish, « Literature in the Reader : Affective Stylistics », *New Literary History. A journal of theory and Interpretation,* Vol. II, n° 1, Charlottesville (Virginia), The University of Virginia, autumn 1970, p. 123-162.
[10] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.,* p. 64-69. Stanley Fish est l'auteur de *Is there a text in this class ? The authority of interpretive Communities*, Cambridge, Massachussetts London, Harvard University Press, 1980.

Tableau synoptique des lecteurs[1]

Critiques	Lecteurs abstraits ou théoriques			Lecteur réel (empirique ou concret)
	Lecteur idéal (lecteur, imaginé ou visé idéalement)	**Lecteur invoqué par le narrateur (lecteur fictionnel)**	**Lecteur virtuel**	
Gérard Genette	Lecteur possible	Narrataire intradiégétique	Narrataire extradiégétique ou effacé Lecteur virtuel ou impliqué	
Wolfgang Iser	Lecteur idéal		Lecteur implicite	Lecteur ou public contemporain
Jaap Lintvelt	Récepteur idéal	Lecteur bénévole ou fictif	Lecteur abstrait	Lecteur concret
Umberto Eco	Lecteur Modèle			Lecteur empirique
Didier Coste	Lecteur idéal auctoral & Lecteur idéal critique		Lecteur virtuel	Lecteur ordinaire
Jean Rousset			Lecteur intime ou virtuel	Récepteur effectif
Erwin Wolff	Lecteur visé [2]			
Stanley Fish			Lecteur informé	
Béatrice Didier		Lecteur fictif	Lecteur virtuel	Lecteur réel
Gérald Prince	Lecteur virtuel (imaginé par l'auteur)		narrataire	
Michaël Riffaterre	Archilecteur			
Michel Picard			Liseur, Lu, Lectant	
Vincent Jouve			« Lecteur virtuel » scindé en trois instances : « Lisant, Lu, Lectant »	Lecteur réel

Appliquer la formule du « lecteur virtuel » aux textes de Rachid Boudjedra nous semble, en définitive, particulièrement opératoire dans la mesure où elle nous permet de faire intervenir le lecteur réel dans la réflexion. Le sémantisme de l'adjectif « virtuel » investit le champ des possibles à tous les niveaux, oscillant du probable au fortement aléatoire. On l'a

[1] Ce tableau est volontairement incomplet (toutes les cases ne sont pas remplies et la liste des auteurs n'est pas exhaustive), car il ne vise qu'à répertorier les concepts évoqués au cours de notre présentation des outils d'analyse. Dans un souci de clarté, nous avons classé de façon schématique et simplifiée les différents modèles de lecteurs abstraits et dans la dernière colonne les lecteurs réels. Ce tableau synoptique gomme les différences entre les concepts afin de faire ressortir leurs points communs.

[2] Erwin Wolff, « Der intendierte Leser », *Poetica*, n° 4, 1971, p. 141, présenté par Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture, op. cit*., p. 68-69. Ce lecteur correspond à l'image que l'écrivain se fait de son lecteur idéal.

dit, le lecteur virtuel n'est qu'un lecteur possible. Nous ne sommes donc pas obligés de nous cantonner à la figure lectorale inscrite dans le tissu textuel.

PREMIÈRE PARTIE

INTERACTION TEXTE/LECTEUR

Introduction

Wolfgang Iser, chef de file de « l'École de Constance », pense que « les années soixante marquent la fin d'une herméneutique littéraire naïve dans l'étude de la littérature[1]. » Les analyses qui portent sur l'intention de l'auteur, sur la signification ou sur le message de l'œuvre ont leurs limites. Aussi s'est-il intéressé à l'effet produit par le texte sur le processus de réception. Il donne une nouvelle orientation aux études littéraires en ne travaillant plus sur la signification des textes, mais sur leurs effets et à l'analyse même de la réception. Tandis que le travail du fondateur de l'esthétique de la réception, Hans Robert Jauss, s'appuie « dans une large mesure sur des témoignages qui révèlent les opinions et les réactions qu'elle considère comme des facteurs déterminants[2] » et applique des méthodes historiques et sociologiques, la théorie de l'effet esthétique utilise des méthodes textuelles. « L'effet et la réception constituent ainsi les points d'ancrage essentiels de l'esthétique de la réception[3] », déclare Wolfgang Iser.

Nous chercherons, à la suite de Wolfgang Iser, le lecteur à l'intérieur de l'œuvre, défini comme une « structure textuelle d'immanence du récepteur[4]. » Nous convenons avec lui que le lecteur est inscrit dans le corps du texte et que les directives de lecture déductibles du texte sont valables pour tout le monde.

> L'idée d'un lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compétence devient un acte[5].

Partant, nous examinerons en premier lieu comment le lecteur s'inscrit dans l'œuvre et s'y manifeste. Il semble apparaître dans *La Répudiation* sous les traits d'un narrataire intradiégétique et dans *La Pluie* par le biais d'une mise en abyme de l'instance énonciative. Mais ces représentations fictionnelles du lecteur ne suffisent pas à mettre en lumière sa présence au sein du tissu textuel. Nous relèverons de ce fait, dans le sillage des études conduites par Gérald Prince, tous les signaux qui lui sont adressés, des plus visibles aux plus

[1] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, *op. cit.*, p. 6.
[2] *Ibid*., p. 5.
[3] *Id.*
[4] *Ibid*., p. 70.
[5] *Id.*

subtils, toutes les marques plus ou moins discrètes de sa présence, marques éparses à la surface du texte.

En nous appuyant sur la notion d'horizon d'attente empruntée à l'esthétique de la réception, nous décrirons en second lieu la rencontre entre l'horizon d'attente de l'œuvre et celle du public. L'objectif de cette investigation est de savoir si l'écriture romanesque de Rachid Boudjedra déroute le lecteur en renouvelant les lois du genre ou si, au contraire, il le conforte dans ses habitudes. Nous conjuguerons ainsi une approche interne – narratologique et linguistique – et externe afin de démontrer que le processus de lecture est un processus complexe et ambivalent, produit de l'interaction entre le texte et le lecteur.

CHAPITRE I

INSCRIPTION TEXTUELLE DU LECTEUR

La communication littéraire peut s'expliquer par le schéma communément admis et élaboré par Roman Jakobson : un « destinateur » envoie un « message » à un « destinataire[1] ». « Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le 'référent')[2] », déclare-t-il. Ce modèle est hérité des théories linguistiques d'Émile Benveniste selon lequel toute énonciation suppose un locuteur : « [D]ès qu'il se déclare locuteur et assume la langue, il implante l'*autre* en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocutaire[3] ». Le *je* implique nécessairement un *tu*. L'énoncé s'enracine dans un cadre énonciatif qu'il est possible de décrire en relevant tous les signes de cet échange linguistique. Le sujet d'énonciation exprime dans le langage sa subjectivité et il inscrit dans son propre discours la présence de son destinataire. Aussi s'avère-t-il possible de relever les traces de l'inscription du lecteur boudjedrien dans les romans de Rachid Boudjedra.

[1] Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale,* tome I : *Les Fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet), Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, coll. « Arguments », p. 214 ; consulter à propos du schéma de communication le chapitre 5 intitulé « Linguistique et théorie de la communication », p. 87-99.
[2] *Id.*
[3] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard Nrf, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » ; rééd. : tome II, Gallimard, 1974, coll. « Tel », p. 82.

A. LE NARRATAIRE INTRADIÉGÉTIQUE OU UNE COMMUNICATION À DOUBLE NIVEAU

Le schéma de communication de *La Répudiation* est double car le narrataire se divise en deux actants : l'un s'introduit dans l'espace fictif et devient personnage, l'autre reste en dehors. Mais il ne s'agit pas d'un simple dédoublement des instances énonciatives comme dans n'importe quel discours littéraire[1] où l'énonciateur installé au pôle d'émission du message se distingue en un sujet extratextuel – l'auteur – et intratextuel – le narrateur qui prend en charge les contenus narrés – et où le lecteur situé au pôle de réception se sépare en un allocutaire concret et un récepteur fictif inscrit dans l'énoncé, baptisé par Gérard Genette « narrataire[2] ».

Deux niveaux diégétiques ou narratifs (*extra et intra*-diégétiques) se mettent en place dans le roman de Rachid Boudjedra. Le narrateur situé hors de la « diégèse[3] » (l'univers du récit) s'adresse à un narrataire également situé hors de la diégèse. Mais ce narrateur est aussi un personnage de l'histoire : il sera donc appelé « narrateur intradiégétique ». Il s'adresse à un narrataire logiquement placé au même niveau narratif que lui, à savoir un « narrataire intradiégétique » : Céline.

Le schéma énonciatif de *La Répudiation* ressemble finalement à celui de *Manon Lescaut*[4] de l'abbé Prévost où Renoncour rapporte dans ses « *Mémoires d'un homme de qualité*[5] » les mésaventures d'un certain Des Grieux : « Quoique j'eusse pu faire entrer dans mes Mémoires les aventures du chevalier Des Grieux, il m'a semblé que n'y ayant point un rapport nécessaire, le lecteur trouverait plus de satisfaction à les voir séparément[6] ». Il destine

---

[1] Voir, à propos du dédoublement des instances énonciatives, Catherine-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage,* Paris, Paris, Armand Colin, 1980, coll. « Linguistique » ; rééd. 2002, p. 190.

[2] C'est en 1972 que Gérard Genette donne dans *Figures III* (*op. cit*., p. 227) ses lettres de noblesse à cette notion formée à partir du même radical que *narrateur* et du suffixe *–aire* de « destinataire » et forgé par Roland Barthes (« Introduction à l'analyse structurale des récits », *L'Analyse structurale des récits*. *Communications, 8* [1re éd. : 1966, *Communications*], Paris, Seuil, 1981, coll. « Points. Essais », p. 16) : « Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique ; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus *a priori* avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. » (Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 265.) Le narrateur s'adresse en effet non au lecteur réel, mais à un lecteur abstrait désigné comme tel. Sur l'histoire de la notion de « narrataire », consulter Pascal Alain Ifri, *Proust et son narrataire dans « À la recherche du temps perdu »*, Paris, Librairie Droz, 1983, p. 20-21.

[3] *Ibid*., p. 239.

[4] Antoine-François Prévost (dit l'abbé Prévost d'Exiles), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [1re éd. : 1731], Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

[5] *Ibid*., p. 21.

[6] *Id*.

ce récit à son « public[1] » ou son « lecteur[2] » selon ses propres mots : « Je dois avertir le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut s'assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration[3] ». Renoncour se présente en somme comme le confident de Des Grieux, comme le « narrataire intradiégétique » dans la mesure où il appartient à l'espace diégètique.

De même, les deux « niveaux narratifs[4] » de *La Répudiation* dépendent d'une seule et même voix narrative : celle du narrateur-personnage Rachid. Celui-ci raconte à son lecteur sa relation passée avec Céline. À l'intérieur de cette intrigue s'intègre un autre récit rétrospectif : le personnage tente de ressusciter pour sa maîtresse française, allocutaire intradiégétique, des fragments de son enfance et de son adolescence dans la bourgeoise maison paternelle.

> À narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique, et le récit de Des Grieux ou de Bixiou ne s'adresse pas au lecteur de *Manon Lescaut* ou de *La Maison Nucingen*, mais bien au seul M. de Renoncour, aux seuls Finot, Couture et Blondet, que désignent seules les marques de « deuxième personne » éventuellement présentes dans le texte, tout comme celles qu'on trouvera dans un roman par lettres ne peuvent désigner que le correspondant épistolaire. Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que les narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence[5].

Il est fort improbable en effet qu'un lecteur réel s'identifie à ce récepteur fictif qui s'interpose entre lecteur et narrateur ; néanmoins, cette figure favorise la projection personnelle du lecteur au sein du texte.

> Et si l'existence d'un narrataire extradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant toujours entre le narrateur et nous [...] plus transparente est l'instance réceptrice, plus silencieuse son évocation dans le récit, plus facile sans doute, ou pour mieux dire plus irrésistible s'en trouve rendue l'identification, ou substitution, de chaque lecteur réel à cette instance virtuelle[6].

Le narrataire fictionnel renvoie inéluctablement le lecteur à lui-même, ainsi que l'explique Jean Rousset :

> *Ce personnage est un auditeur, ou un auditoire, en qui je voudrais voir une figure de lecteur ; engagé dans une action-conversation, à proximité immédiate d'un narrateur qui détient la fonction de conteur, il entend une histoire dont il subit, évalue, commente l'effet ; situation parlée, dans laquelle l'écrit mime la relation fondamentale d'interlocution*[7].

---

[1] *Id.*
[2] *Ibid.,* p. 25.
[3] *Ibid*., p. 30.
[4] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.,* p. 238.
[5] *Ibid*., p. 265.
[6] *Ibid.,* p. 266.
[7] Jean Rousset, *Le Lecteur intime de Balzac au journal*, *op. cit*., p. 11.

Cette interlocutrice fictive modifie considérablement les rapports du lecteur virtuel au narrateur-personnage dans le roman de Rachid Boudjedra. Le portrait de Céline est en effet si dévalorisant qu'il empêche irrémédiablement le lecteur de ressentir de la sympathie pour cette jeune femme. Rachid la dénigre et aime à souligner tout ce qui les oppose, à commencer par son extranéité et son manque total de curiosité : « lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ?[1] »

> Elle riait de mes imprécations et de mes jurons arabes ; ne les comprenant pas, elle essayait, par jeu, de les deviner à partir des consonances gutturales et dures, puis douces et suaves du fait des chuintantes mouillées qui pullulent dans ma langue, qualifiée de divine et qui ne me semblait pas à moi plus belle que les autres ; chaque fois que Céline avait essayé de l'apprendre, elle s'y était écorché en vain la bouche et la gorge[2].

« [D]oublement étrangère, par son sexe et par sa langue maternelle[3] », Céline reproduit en outre un discours convenu sur un « pays qu'elle continuait à considérer comme une sorte de paradis terrestre, partagé entre la mer et les ruines romaines qui le jalonnaient d'est en ouest[4]. […] L'exaspération était là. Et Céline me mettait au comble de la fureur et de l'excitation lorsqu'elle essayait de comprendre pourquoi les plus belles ruines étaient toujours situées au bord de la mer […][5]. » Rachid ironise ici sur l'ignorance inexcusable de sa maîtresse et souhaite « lui faire toucher du doigt la réalité de la ville dans laquelle elle avait l'illusion de vivre[6] ».

Cette conception exotique de l'Algérie, véhiculée par les écrivains voyageurs, « s'est constituée en France dès l'époque romantique dans la peinture et dans les lettres, pour répondre à une curiosité que l'aventure française en Algérie, après 1830, allait rendre plus aiguë et mieux informée. Delacroix, Fromentin, Maupassant, Gide et bien d'autres, ont contribué à l'élaboration de cette image[7]. » Le narrateur n'apprécie ni ces représentations naïves qui assouvissent le désir d'aventure du public européen[8], ni l'attention accordée à ces ruines qui paraphent le sol algérien. Elles justifient en effet à elles seules l'aventure coloniale

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 18.
[3] *Ibid*., p. 29.
[4] *Ibid*., p. 13.
[5] *Ibid.,* p. 9, 12, 13.
[6] *Ibid*., p. 12.
[7] Jacques Noiray*, Littératures francophones,* tome I : *Le Maghreb*, *op. cit.,* p. 19.
[8] Voir, à ce propos, Charles Bonn, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française : Yacine Kateb, Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra », *Exotisme et création*, Lyon, L'Hermès/Université de Jean Moulin – Lyon-III, 1985, p. 121-130.

et les inégalités qui s'ensuivirent entre colons et indigènes : les descendants latins ne feraient que récupérer leur héritage et occuper les terres de leurs ancêtres. L'œuvre d'écrivains coloniaux comme Louis Bertrand, installé au Maroc, repose sur cette idée.

> Je crois avoir introduit dans la littérature romanesque l'idée d'une Afrique latine toute contemporaine, que personne, auparavant ne daignait voir. J'ai écarté le décor islamique et pseudo-arabe qui fascinait des regards superficiels, et j'ai montré derrière cette vaine figuration, une Afrique vivante qui se différencie à peine des autres pays latins de la Méditerranée. Le reste n'est que mort et décrépitude, et c'est dans les cadres de cette Afrique neuve que devront entrer les Africains, - quels qu'ils soient, - qui veulent vivre de la vie moderne[1].

L'allusion en apparence anodine aux édifices romains révèle les *a priori* idéologiques de Céline. Celle-ci semble manifestement se désintéresser de la culture maternelle de son amant et se satisfaire des visions stéréotypées. Seules lui reste en mémoire les images d'un glorieux passé historique pour les Européens : l'Algérie demeure l'ancienne « Barbarie[2] », envahie à deux reprises, dans laquelle la jeune française se sent en pays conquis : « [N]on qu'elle eût des idées bien arrêtées sur les canons de l'esthétique féminine au sein de la Barbarie, mais parce qu'elle aimait certainement […] jeter l'épouvante et réveiller la lascivité des foules somnolentes […][3]. » Dès lors, les rancœurs de Rachid refluent et « l'érotisme se mue en violence contre l'Occident[4] ». La jeune femme s'enferme au yeux de Rachid dans son statut de « coopérante[5] » et son attitude confirme ce qu'il craignait : sa faible estime pour « ceux de [s]a race[6] ».

Bien que cette compagne exaspère Rachid, ce dernier se réfugie néanmoins dans ses bras où il peut se livrer corps et âme sans risquer d'être jugé ni exclu par les siens : « Céline m'exaspérait par sa roideur […]. J'étais alors irrémédiablement livré à Céline, auprès de laquelle je savais retrouver des attitudes d'enfant, gros de son secret infamant. […] [J]e tenais beaucoup à elle[7]… » Il s'instaure alors entre eux un jeu alterné de répulsion-séduction où ils s'affrontent et se provoquent :

---

[1] Louis Bertrand, Préface aux *Villes d'or. Afrique et Sicile antiques* [1re éd. : 1920], Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 6.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 12. La Barbarie est le nom donné jadis au Nord-Ouest africain (Maroc, Algérie, Tunisie, Tripolitaine), et plus spécialement aux États maritimes qui se développèrent sur ses côtes.
[3] *Ibid.,* p. 12.
[4] Giuliana Toso Rodinis, « L'enracinement de Rachid Boudjedra. Modalités de réception de son écriture française », *Le Banquet maghrébin* (sous la dir. de Giuliana Toso Rodinis et Majid El Houssi), Rome, Bulzoni Editore, 1991, p. 189.
[5] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 175.
[6] *Ibid.,* p. 176.
[7] *Ibid*., p. 30, 236 et 245.

> Elle insistait toujours (poursuis ton récit !) et je finissais par refuser de parler […]. [M]on silence, pourtant ardemment souhaité par elle quelques instants plus tôt, la rendait nerveuse et irascible et la livrait complètement à ma hargneuse dépendance. Entre nous la suspicion s'aggravait et prenait des dimensions insoutenables, surtout lorsque, se croyant battue, elle abandonnait toute velléité de me faire parler, se murait à son tour dans un silence […][1].

Rachid prend plaisir à ne pas répondre aux suppliques de Céline, avant de le regretter amèrement. Le champ lexical de la bataille combiné à celui de la voracité traduit l'agacement mutuel des amants : ils attendent que l'un d'eux s'avoue vaincu. Leur liaison est constamment vécue sur le mode de l'agressivité, rappelant par là même la relation complexe qu'entretiennent les écrivains maghrébins de langue française avec leur public occidental. L'auteur a besoin de l'Occident pour être lu et publié, mais il répugne à offrir à l'ex-colonisateur ses œuvres.

Rachid a peur d'être soumis aux caprices de sa maîtresse qui essaye d'imposer à son délire un ordre rationnel :

> Se mélanger ! La sagacité de l'amante avait quelque chose de cafardeux ; je sombrais dans une virulence, chaque fois qu'elle devançait un geste, un mot, un désir… [Elle] ameutait en moi le désir belliqueux ; je parvenais à la faire taire pour ne pas tomber dans le traquenard grossier qu'elle me tendait sournoisement, espérant une réconciliation totale et définitive ; je ne pouvais accepter une telle solution, car j'appréhendais une intrusion de Céline dans mes soliloques irrationnels […][2].

La peur de l'embuscade (« belliqueux, traquenard, virulence ») et la méfiance réciproque (« sournoisement, appréhendait, cafardeux ») exacerbent les tensions et transforment leurs rencontres en une lutte incessante, en un rapport de domination-soumission. Partagé entre la volonté de se confier et la crainte de se mettre à nu, écartelé en somme entre des désirs contradictoires, le narrateur-personnage garde ses distances même dans l'union corporelle. La volonté de Céline de consolider son couple se solde par un échec. Il interprète sa proposition d'emménager chez elle comme une tentative d'accaparement.

Le lecteur connaît ainsi fort peu de choses d'elle ; le narrateur insiste surtout sur la féminité de celle qu'il désigne sous les appellations suivantes : « mon amante[3] » ou « ma maîtresse[4] ». Le narrateur met en valeur sa sensualité et sa grâce féline, grâce à des expressions telles que « chatte agressive et tumultueuse » ou « douceur contagieuse » : « Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive tumultueuse qui dort en elle […].

[1] *Ibid*., p. 236.
[2] *Ibid*., p. 17 et 177.
[3] *Ibid*., p. 9.
[4] *Ibid.,* p. 11.

[E]lle venait frotter contre mon corps la douceur contagieuse de son épiderme[1] ». Le personnage de Céline n'acquiert donc pas de statut psycho-sociologique, propre au personnage du roman classique, puisqu'elle est réifiée en objet de désir, limitant alors une éventuelle identification lectorale au personnage.

Elle joue toutefois un rôle essentiel dans l'économie du roman. Sans ses interventions, le récit serait stoppé. C'est elle qui incite Rachid à poursuivre son monologue. Elle est la condition d'existence du récit, bien qu'elle ne prenne jamais de « véritable indépendance actancielle[2] » :

> Pourquoi me pressait-elle ? elle voulait que l'on parlât à nouveau de Mâ […] (Inutile de remâcher tout cela, disait-elle, parle-moi plutôt de ta mère…) […] (elle disait délire) […] 'Parle-moi encore de ta mère.' […] Elle riait[3].

Elle remplit une fonction théâtrale : ces injonctions répétées (« parle-moi ») doublées de formules d'insistance (« parle-moi encore ») servent à réamorcer le monologue du personnage principal. Céline donne la réplique comme le pauvre Clov, dans *Fin de partie,* perdu dans ses réflexions existentielles : « Clov : - À quoi est-ce que je sers ? / Hamm : - À me donner la réplique[4]. » La « relation érotique n'a pas changé d'objet, elle s'est transposée en désir du récit[5]. » Rachid noue avec son auditoire « un rapport d'appétit et de plaisir comblé[6] ». Dès lors, le narrateur ne prend pas la peine de rapporter les paroles de Céline, exceptionnellement restituées au style direct comme ces phrases récurrentes placées souvent entre parenthèses : « Parle-moi encore de ta mère ». Le protagoniste féminin n'accède donc pas à la parole ; il demeure objet et non sujet du discours.

Le Maghrébin proclame sa volonté de garder sa propre personnalité et de ne pas se compromettre avec une Française. Certes, Rachid choisit de livrer sa confession intime à une femme venue de l'extérieur, d'au-delà des mers, afin que, libéré du contrôle social, il puisse faire éclater sans retenue sa rage intérieure. Mais il met en garde son lecteur virtuel contre un tel récepteur, choisi à défaut d'un interlocuteur plus proche idéologiquement et culturellement du narrateur. Le narrataire intradiégétique agit donc comme un repoussoir auprès du lecteur virtuel.

---

[1] *Ibid.,* p. 9.
[2] Charles Bonn, « Personnage féminin et statut de l'écriture romanesque algérienne de langue française », *C.R.I.N. [Cahier de recherches des Instituts néeerlandais de langue et littérature françaises] « Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles »* (études réunies par D. de Ruyter-Tognotti et M. Van Strien), n° spécial, Groningre (Pays-Bas), Université de Groningue. Département de français, 1998, p. 11.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit.,* p. 9, 14, 16 et 18.
[4] Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 79-80.
[5] Jean Rousset, *Le Lecteur intime de Balzac au journal*, *op. cit*., p. 63.
[6] *Id.*

Il présente en revanche l'avantage d'endosser le rôle du thérapeute ou de l'analyste :

> Assise sur le lit, en tailleur, centrale, les jambes happées sous les cuisses puissantes, elle m'apparaissait semblable à un aveugle nu cherchant sa pitance devant les arrêts d'autobus. Fixité fabuleuse ! Elle prenait toujours cette attitude lorsqu'elle écoutait quelqu'un parler (disposition à la communion) […]. Céline n'était pas quelqu'un qui savait écouter, mais elle savait garder sa rectitude originelle et rien ne l'en détournait, pas même l'intérêt qu'elle faisait semblant de porter à mon récit tentaculaire […][1].

Le silence et l'immobilité rigide de l'« auditrice » (au sens où l'entend Oswald Ducrot[2]) ne perturbent pas, par des réactions inopinées, la remémoration d'un temps lointain et enfoui au fond de sa mémoire. Il est cependant gêné par le tour que prend leur liaison : « Elle insistait toujours (poursuis ton récit !) et je finissais par refuser de parler, rejetant cette idée absurde de la catharsis thérapeutique, à partir d'un exercice déclamatoire qui devait m'aider […][3]. » La création même de ce récit libérateur les lie l'un à l'autre. « Céline est essentiellement une oreille, une écoute dans *La Répudiation*[4] », déclare Rachid Boudjedra. Il s'instaure entre eux « un rapport de communication inscrit dans un schéma psychanalytique, rapport par lequel se réalise la mise en place d'une écoute et la prise de conscience d'un obstacle utile et paradoxal constitué en élément moteur du (des) récit(s)[5]. » Le terme de *catharsis*, au sens médical du terme, réaction de libération ou de liquidation d'affects longtemps refoulés dans le subconscient et responsables d'un traumatisme psychique, atteste cette interprétation.

Bien que *La Pluie* ne contraigne pas expressément le lecteur potentiel à devenir analyste, la lecture du journal intime de la jeune femme atteinte de troubles psychiques l'oblige à occuper la place vacante du thérapeute. Comme *L'Escargot entêté* (1977), le roman propose une étude de cas et rend plus mince la frontière qui sépare la littérature des sciences sociales, en l'occurrence la psychanalyse. Cette méthode d'investigation psychologique inspire l'auteur dans sa démarche scripturale et oriente le développement du récit[6]. Il ne s'agit pas d'une « fictionnalisation du délire d'une psychotique[7] » comme dans *Le Sommeil d'Ève* de Mohammed Dib, mais plutôt du discours d'une névrosée.

---

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit.,* p. 19 et 28.
[2] Oswald Ducrot établit une distinction entre un « auditeur », celui qui entend ou, dans un sens plus restrictif, écoute, et un « allocutaire », personne à qui le locuteur déclare s'adresser. Voir son article « Énonciation », *Encyclopædia universalis*, Paris, Encyclopædia universalis France S. A., 1995, p. 389.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.,* p. 236.
[4] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité* (entretien avec Rachid Boudjedra), Paris, Denoël, 1987, p. 98.
[5] Voir *id.*, *Les Femmes dans le roman algérien*, Paris, L'Harmattan, 1996, coll. « Critiques littéraires », p. 233.
[6] *Id.*, *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit.*, p. 46-47.
[7] Beïda Chikhi, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et d'esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 116.

Cette dernière ne destine son journal intime à aucun lecteur autre qu'elle-même puisqu'elle souhaite le détruire avant de se donner la mort :

> J'ai de la chance à rédiger – la nuit – ce journal intime. Je ne le laisserai pas derrière moi. C'est juste une tentative pour essayer de comprendre les problèmes auxquels j'ai eu à faire face depuis que j'ai pris conscience du monde. […] Je ne laisserai pas ce journal traîner derrière moi ! Je le brûlerai au moment opportun. […] Ma mère est analphabète mais mon frère est capable de la mettre sadiquement au courant de tout ce que j'ai écrit dans ce cahier. Elle ne comprendrait pas […]. Mais personne n'y comprendrait quelque chose. Je saurai brouiller les pistes[1].

La situation de communication de *La Pluie* est donc double. La narratrice « homodiégétique[2] » est sa propre lectrice : « J'ai décidé de relire tout mon journal auquel j'ai consacré quelques années depuis ma puberté[3]. » Elle occupe les deux pôles énonciatifs et le temps qui passe entre la phase d'écriture et de relecture lui permet de mettre à distance son propre texte.

Revenons à présent à la fonction du narrataire intradiégétique dans *La Répudiation,* figure indispensable à l'existence du récit sur l'enfance. Le roman s'ouvre et se clôt sur l'image du couple Rachid-Céline et le départ définitif de cette dernière pour la France entraîne la fin du roman :

> Céline avait fini par se défaire de ses scrupules à mon égard et par rentrer en France, me laissant dans un désarroi inouï. Depuis cette rupture avec l'amante, il m'arrivait de plus en plus de soliloquer tout haut dans ma cellule […] Paix sur moi, puisque le soir vient, et silence autour de ma berlue interminable[4].

Si l'évocation de la lumière dans la métaphore « paix lumineuse » amorce la narration, celle-ci se ferme sur l'image du « soir » : la nuit succède au jour et le « silence » se substitue au discours oral de Rachid privé de son public.

N'y a-t-il pas là un renversement essentiel du dire ? L'histoire de la répudiation de la mère ne mène-t-elle pas à la propre répudiation de Rachid par Céline qui le prive de la parole ? Or cette expression est fondamentale dans la mesure où elle le fait vivre en tant que narrateur. Comme sa mère, il se trouve lui aussi privé de son droit d'exister et il est lui aussi contraint de retomber dans le silence et la solitude. L'écriture se présente donc, non seulement

[1] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit.*, p. 25, 27.
[2] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.,* p. 56 : « Gil Blas est un narrateur extradiégétique parce qu'il n'est (*comme narrateur*) inclus dans aucune diégèse, mais directement de plain-pied, quoique fictif, avec le public (réel) extradiégétique ; mais puisqu'il raconte sa propre histoire, il est en même temps un narrateur homodiégétique. »
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit.,* p. 36-37.
[4] *Id*., *La Répudiation*, *op. cit*., p. 251-252.

comme une catharsis, mais aussi comme un moyen d'exister dans une société qui prive l'individu de sa liberté d'expression. Le dénouement du roman n'est pas heureux, il donne à entendre que les moments d'expression sont rares et qu'ils impliquent en outre d'enfreindre la terrible loi du silence. « [S]'il avait continué au-delà du départ de Céline, le roman aurait sombré dans le pamphlet, ou le manifeste. Il se serait mué en écriture pauvrement idéologique[1] », affirme avec justesse Charles Bonn. La fiction composée d'une histoire et d'un système de personnages repose donc sur un dialogue fictionnel entre narrateur et narrataire intradiégétiques.

Aussi le lecteur virtuel aurait-il pu s'attacher à ce narrataire fictif, si l'ambiguïté des relations entre Rachid et Céline ne s'y opposait pas. Contrairement à la cure psychanalytique de Rachid, qui fonctionne mieux avec un auditoire étranger, le roman réclame un récepteur affectivement proche du narrateur. L'animosité de Rachid vis-à-vis de sa compagne française écarte la possibilité pour le destinataire d'être influencé par le narrataire intradiégétique. Le narrateur tient un discours si désobligeant sur la jeune femme qu'il est improbable que le lecteur potentiel ne s'attache vraiment à ce personnage ou qu'elle serve de relais entre narrateur et lecteur. En noircissant le portrait de Céline, en la dénigrant, le narrateur stigmatise un type de récepteur. Elle ne préfigure pas en somme le lecteur virtuel.

Cette mise en scène de la relation entre auteur/lecteur est aussi une métaphore de celle qu'entretient Rachid Boudjedra avec son public. L'auteur n'a pas le choix ; son existence d'écrivain dépend du jugement d'un public avec lequel il ne fusionne pas. De même, la parole de Rachid ne peut se déployer qu'en présence de Céline, et celle-ci, quoi qu'en dise le narrateur, par sa résistance, son incrédulité et son extranéité, fait preuve de qualités indispensable au bon déroulement du dialogue : elle oblige Rachid à stimuler sa mémoire, à évoquer ses traditions et les mécanismes sociaux à l'origine de ses maux ; elle dispose du recul nécessaire pour rester dans l'ombre et ne pas s'offusquer des propos pleins d'acrimonie qu'il tient à l'égard des siens. L'échec de la relation avec Nadia, interlocutrice de Medhi dans *L'Insolation*, montre encore une fois que l'opposition farouche du personnage au narrateur est un moteur pour avancer dans le récit, même si la relation apparaît comme défectueuse. L'auteur reconnaît ainsi ce que doit l'écrivain maghrébin à son public d'Europe, mais espère malgré tout que son lecteur idéal s'en démarquera.

[1] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, *op. cit*., p. 244.

B. LIEUX D'INSCRIPTION DU NARRATAIRE

Bien que le lecteur virtuel n'apparaisse pas sous la forme d'un actant, il est toutefois bien présent dans le corps du texte. Le « narrataire extradiégétique[1] » peut rester dans l'ombre, n'être ni montré ni nommé. Seuls quelques indices textuels permettent alors de révéler sa présence : « [U]n lecteur est plus ou moins impliqué dans le texte, qui se confond, en narration extradiégétique, avec le narrataire, et qui consiste exhaustivement en les indices qui l'impliquent, et parfois le désignent[2]. »

Grâce à une série de signaux, il est possible de dévoiler la présence de ce narrataire extradiégétique, sachant que, d'une part, « le portrait d'un narrataire se dégage avant tout du récit qui lui est fait[3] » et que, d'autre part, « toute narration se compose d'une série de signaux à un narrataire[4] ». Nous nous appuyerons sur le fameux article « Introduction à l'étude du narrataire » de Gérald Prince et sur sa liste des signaux que nous compléterons au cours de cette investigation. Deux objectifs seront à atteindre : *primo* révéler la présence du lecteur et *secundo* apporter des informations sur sa « personnalité », si tant est que l'on puisse parler de personnalité à propos d'un être de papier. Il serait effectivement plus judicieux d'employer les termes d'attributs ou de traits spécifiques.

Tout d'abord, la présence du lecteur ne se manifeste pas dans les romans du corpus par le biais de signaux directs au narrataire : jamais le narrateur boudjedrien n'apostrophe son lecteur et n'emploie des substantifs tels que « lecteur », « auditeur » ou les locutions « mon ami », « mon cher », contrairement à nombre d'écrits où ce lecteur anonyme, sans identité véritable, revêt une importance majeure. Il sert, par exemple, à tourner en dérision les attentes codées du destinataire de *Jacques le Fataliste* : « Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques […][5]. » Il donne l'impression qu'un dialogue peut s'instaurer avec l'instance réceptrice et, qui plus est, que celle-ci participe à l'élaboration du récit :

> Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : « Peut-être ceci va-t-il m'amuser. » Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez

[1] Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit*., p. 238.
[2] *Id., Nouveau discours du récit*, *op. cit*., p. 103.
[3] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique, op. cit.*, p. 183.
[4] *Id.*
[5] Denis Diderot*, Jacques le fataliste et son maître* [1re éd. : 1796], Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 26-27.

> avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie[1].

Mais il contribue à une « poétique du leurre[2] » ; aucune identification n'est possible avec cette création romanesque, à moins que ce « narrataire invoqué[3] » reste discret, tel l'énigmatique « vous » au début de *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun :

> S'il vous arrive d'aller un jour à Tanger, soyez indulgents pour l'état des lieux […] Certes, vous pouvez déambuler dans les rues, humer les odeurs de cuisine […] Vous pouvez aussi rester chez vous, dans une chambre d'hôtel ou chez des amis. Vous aurez tort[4].

Le lecteur, invité à explorer la ville de Tanger, se laisse glisser dans la fiction.

Bien d'autres auteurs ont eu recours à cet artifice littéraire : Diderot, Balzac, L'abbé Prévost, Stendhal, pour ne citer que les plus célèbres. Ils reprennent à leur compte la pratique de l'invocation et mettent en scène ce « lecteur fictif – dont les contours miment de façon imaginaire le futur lecteur au corps et à la sensibilité bien terrestres[5] ». L'« Avis de l'auteur des *Mémoires d'un homme de qualité*[6] » qui précède l'histoire de *Manon Lescaut* s'adresse par exemple à ce « lecteur fictionnel[7] » à qui il annonce la finalité du roman : proposer « un traité de morale, réduit agréablement en exercice[8] ». Cette stratégie discursive n'est pas propre à la prose, bien au contraire ; Charles Baudelaire par exemple ouvre *Les Fleurs du mal* sur une apostrophe poétique à son lecteur : « – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère[9] ! » ; de même, Joachim Du Bellay dédicace ses *Regrets* à son lecteur dans son poème liminaire « *Ad lectorem*[10] ».

---

[1] Honoré de Balzac, *Le Père Goriot* dans *La Comédie humaine* [1re éd. : 1835], Tome III (sous la dir. de Pierre-Georges Castex), Paris, Gallimard Nrf, 1976, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 50.
[2] Voir Béatrice Didier, « Contribution à une poétique du leurre : 'lecteur' et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature. « Poétique du leurre »,* n° 31, Paris, Larousse, 1978, p. 3-21.
[3] Vincent Jouve, *La Lecture, op. cit*., p. 27.
[4] Tahar Ben Jelloun, *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997, coll. « Points », p. 9. Voir Khalid Zekri, « L'inscription du lecteur inscrit dans le prologue de *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun », *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants* (coordonné par Charles Bonn), Vol. 27, Paris, L'Harmattan, 1999.
[5] Catherine Mariette, « Portrait du lecteur stendhalien », *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, n° 2, *« Le lecteur dans l'œuvre »* (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck, janvier 1998, p. 27.
[6] Antoine-François Prévost (dit l'abbé Prévost d'Exiles), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut, op. cit.,* p. 21-23.
[7] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit*., p. 275.
[8] *Ibid*., p. 23.
[9] Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal* [1re éd. : 1861], dans *Œuvres complètes* (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 5-6.
[10] Joachim Du Bellay, *Les Regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquitez de Rome. Plus Un Songe ou Vision sur le mesme subject* [1re éd. : 1558], Genève, Librairie Droz, 1974, p. 45.

Rachid Boudjedra n'utilise donc pas cette technique de séduction pour sélectionner son lecteur, orienter sa perspective de lecture et lui montrer qu'il a un rôle à jouer. Aucune préface, ni avertissement ne met en garde le lecteur ou ne l'engage à la lecture[1]. Il est possible néanmoins de déceler sa présence en se fondant sur un examen précis des pronoms indéfinis. Le « on » prend parfois la forme d'une adresse implicite au narrataire : « Les Membres continuaient de me menacer […]. Elles [leurs voix] n'étaient pas nettes, coupantes, comme on aurait pu l'imaginer en pareil cas, mais emphatiques, redondantes et quelque peu recherchées[2]. » Dans cet extrait de *La Répudiation*, le « on » inclut l'interlocuteur qui émet diverses hypothèses de sens. Le narrateur dément ici ce que ce dernier pourrait éventuellement penser, eu égard aux circonstances délicates de l'action. Ainsi donne-t-il l'impression d'anticiper ou de répondre aux objections du lecteur.

Le récit de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* use aussi de ce substitut nominal à valeur de « nous »: « [u]n dessinateur malhabile, certes, mais très rusé qui aurait, de cette manière, su capter l'attention de ces voyageurs que l'on peut maintenant classer en trois catégories […][3]. » Dès l'*incipit*, l'emploi de ce pronom inclusif associe le lecteur à son récit, à sa classification des voyageurs par exemple :

> [D]errière laquelle se tient – *on le devine* – une préposée hurlant au téléphone, prête à déguerpir à la moindre alerte, racontant n'importe quoi pour rester le plus longtemps possible au chaud dans le bureau du juge d'instruction ou du commissaire de police […]. [L]a machine dont, *on devine*, à l'intérieur, le clavier de commande bourré d'appareils de mesure (vitesse, tension électrique, etc.) avec une seule manette verticale coupant les rondeurs du tableau de bord […][4].

Le narrateur suppose connu l'univers du métropolitain : ses employés, les wagons de tête avec leurs tableaux de commande, « toute cette machinerie gigantesque à la fois et précise, poussiéreuse et noire de cambouis que l'on entrevoit de temps en temps[5] »… Le lecteur apparaît comme un habitué de ce monde souterrain, un des seuls lieux où « l'on peut […] passer toute la journée en ne payant que le prix d'un seul voyage[6] ». Il est forcément l'un de ces « milliers de corps brûlant des calories précieuses que l'on va vite récupérer sans trop de soucis parce qu'on n'a que l'embarras du choix pour consommer tant[7] ». Autrement dit, le

---

[1] Pour une étude plus approfondie de ces narrataires invoqués, consulter le chapitre « Mise en scène du narrataire » sur Diderot, Balzac, Prévost, Rousseau et Baudelaire, dans *Le Lecteur* de Nathalie Piégay-Gros, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, coll. « Corpus lettres », p. 143-177.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 221.
[3] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975, p. 8.
[4] *Ibid.,* p. 15, 28-29. Nous soulignons en italique.
[5] *Ibid*., p. 104.
[6] *Ibid*., p. 23-24.
[7] *Ibid*., p. 61.

lecteur appartient à cette société de surconsommation tant fustigée et dont il est une victime parmi tant d'autres. Le texte le renvoie donc, par le biais de ces pronoms à valeur d'indéfini, à ce qu'il connaît le mieux : à son quotidien, à son expérience du métro et aux sensations les plus vulgaires au sens étymologique du terme (« s'enfoncer dans un sommeil moelleux », « regarder un objet en fermant un œil »…) :

> [L]es images les unes au-dessus des autres se poursuivant, se rattrapant comme lorsqu'on regarde un objet en fermant un œil d'un certaine façon et en laissant l'autre ouvert de telle manière qu'on puisse avoir l'impression d'une multiplication, à l'infini, sous forme de spirales tressautantes alors que ni l'objet ni le sujet ne bougent […]. [c]hutant dans le vide comme on s'enfonce dans le sommeil moelleux[1].

Le contact s'établit avec un lecteur censé avoir ressenti les mêmes impressions que le narrateur et capable sans difficulté d'imaginer ce dont il parle.

Dans *La Pluie*, le pronom « on » comprend aussi l'interlocuteur :

> Il avait dit en voyant ma joie éclater à l'occasion de la naissance des trois petits de Jasmin attention c'est bien un transfert affectif que tu nous fais là ! L'idiot ! Comme si je n'en étais pas consciente. Inutile de lui dire que l'on transfère toujours quelque chose[2] !

D'après la narratrice, il s'agit d'une banalité de dire qu'elle fait un transfert affectif sur les petits de Jasmin, le transfert étant un phénomène psychique normal. Ce « on » désigne en somme une collectivité indéterminée en nombre et en identité à laquelle le lecteur appartient :

> Je me suis pansée comme on fait avec une blessure qui n'arrête pas de couler […]. C'est-à-dire la terrifiante matérialisation non d'un corps de chat comme on en voit partout […] cette feinte compréhension que l'on peut ressentir pour une folle de mon acabit. […] Fluidité du mouvement émettant des couleurs inconnues de moi. Telles qu'on en voit seulement dans les rêves […][3].

On retrouve encore cette usage de l'indéfini dans les questions suivantes : « Comme… comme… comment dit-on cela déjà ? […] comment appelle-t-on cela déjà[4] ». Il renforce l'interpellation au lecteur.

Dans *Fascination*, nous n'avons relevé aucun substitut de pronom personnel qui renvoie à l'interlocuteur et seulement deux pronoms à valeur d'indéfini :

---

[1] *Ibid*., p. 14, 86.
[2] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 118.
[3] *Ibid.,* p. 9, 45, 92, 129.
[4] *Ibid.,* p. 18, 150. Aucun signe de ponctuation ne délimite cette question.

> C'est-à-dire la terrifiante matérialisation non pas d'un corps de chat comme on en voit partout mais l'idée même de sauvagerie, de bestialité et de violence […]. Mais il avait des retours de mémoire, comme on dit des retours de manivelle, répétitifs, vivaces et clairvoyants qui l'assaillaient dans ce train en bois entre Pékin et Hanoi au cours d'un voyage de six jours et six nuits […][1].

Le narrateur fait référence à des images connues du lecteur, celle du chat par exemple, ou à des expressions familières telles que « des retours de manivelle[2] » : le pronom utilisé dans ces deux extraits est clairement inclusif, contrairement à d'autres « on » utilisés où le doute subsiste : « Hanoi avec ses rues où les chapeaux coniques sont tellement larges *qu'on croirait* qu'ils bougent tout seuls, sans personne dessous[3]. » Ce substitut nominal désigne-t-il seulement le locuteur et les participants à la scène décrite ou bien tous les spectateurs potentiels qui feraient la même constatation que Lam ? Quoi qu'il en soit, force est d'admettre que le lecteur n'est pas pris en considération, du moins pas de cette manière. Les pronoms qui intègrent l'interlocuteur comportent toujours, dans *La Pluie* et *Fascination*, une valeur d'indétermination et ils ne dévoilent par suite aucun trait particulier du lecteur. Les signaux adressés directement au narrataire, dans les romans du corpus, sont en somme rarissimes et ils ne se trouvent jamais de surcroît dans le lieu le plus stratégique de la lecture : l'*incipit*. Aussi devons-nous nous pencher sur des traces plus subtiles de la présence du narrataire, à savoir les signaux indirects, afin de le mettre véritablement en lumière.

Intéressons-nous, pour commencer, à certaines questions ou pseudo-questions qui ne peuvent être attribuées ni à un personnage ni exclusivement au narrateur : celles-ci révèlent le genre de curiosité qui anime le narrataire extradiégétique ou le genre de problèmes qu'il aimerait résoudre :

> Et brusquement ils perdirent la tête, dégainèrent leurs colts et les braquèrent sur nous : ' Salauds ! Salauds !' […] Avaient-ils réellement dégainé leurs pistolets ? oui ! j'en étais certain, car ils les avaient à la main depuis leur arrivée dans la chambre […][4].

Dans cet extrait, la phrase interrogative peut être attribuée aux deux pôles de l'énonciation. Conscient des ellipses temporelles et narratives de son récit, le narrateur anticipe sur les doutes éventuels du narrataire. Il avoue lui-même, à la fin du roman, avoir passé sous silence certains « points[5] », ne pas avoir expliqué « des détails[6] » importants et même « mythifi[é] à

[1] *Id., Fascination,* Paris, Grasset, 2000*,* p. 34, 151-152.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.,* p. 155. Nous soulignons en italique.
[4] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 219.
[5] *Ibid.,* p. 188.
[6] *Id.*

plaisir[1] ». Il qualifie même ses propres paroles d'« hallucinations[2] ». Comment le lecteur virtuel pourrait-il dès lors croire le discours de celui-ci quand ce dernier doute lui-même de l'exactitude de ses paroles, d'autant que le narrataire intradiégétique ne cache pas non plus ses réticences ? D'un autre côté, on peut aussi considérer que le narrateur se contente de retranscrire une question du narrataire qui met en doute la véracité des propos tenus par le narrateur. Ce dernier ne mélange-t-il pas en effet la réalité et les produits de son imagination ?

> La rendre soucieuse ne m'amusait plus tellement. Feindre ? Ma congénère se recroquevillait et tout mourait en elle […]. Le père se rangeait-il ? Certainement, mais pour un mois seulement, juste le temps de donner son dû à Dieu et de se lasser de sa nouvelle femme. […] [M]ais quelle preuve avait-elle [Céline] donc fait de sa tonitruance ? strictement aucune ! […] Qu'avait-il fait pendant son absence ? Il racontait qu'il avait pris le train […] Comment ai-je fini par échapper au Clan ? Je ne l'ai jamais su[3].

Le récit est ainsi ponctué par des pseudo-dialogues entre le narrataire qui s'inquiète des faits et gestes de Céline et du cours des événements. Loin d'être passif, il tente donc de reconstituer les zones d'ombre du récit rétrospectif élaboré par Rachid.

Certaines de ces questions ont la même valeur que celles de la narratrice dans *La Pluie*: « Sueurs édulcorées. Pourquoi ? Aucune possibilité de fuite […] Ne m'avait-il pas giflé le jour où je lui avais demandé s'il s'était mis lui aussi à perdre son sang ? Mon frère me gifla[4]. » Si le pronom personnel « je » atteste que la deuxième question provient de la narratrice, étonnée par la réaction brutale de son frère, la question liminaire « pourquoi ?[5] » est en revanche ambiguë : elle peut venir soit de la narratrice, soit du narrataire dubitatif face aux troubles physiques de la jeune femme.

> Et la vérité des choses ? L'arrière-fond était atroce. […] Je me remplis de mon propre désir. Lubricité ? Mes sens se réveillent brusquement […] Je ne laisserai certainement pas de lettre explicative. À quoi bon ? Mon frère se chargera de m'organiser des funérailles grandioses. N'est-ce pas là sa véritable vocation ? […] d'une façon acrobatique – somnambulique ? – […] Mon premier jour de travail après avoir obtenu mon diplôme de spécialiste de la faculté de médecine. Les maladies du système génital. Pourquoi un tel choix ? Il ne faudrait pas creuser profond pour le savoir […]. Cela commence toujours par les mains. Pourquoi ? Puis il remonta vers les mollets […] À condition qu'il. Quoi ? […] un jour d'humilité. D'humiliation peut-être ? […] Il parut soulagé de savoir que ma santé était très bonne. Aurait-il eu des soupçons ? Mais très vite il passa à autre chose[6].

---

[1] *Id.*
[2] *Ibid.,* p. 189.
[3] *Ibid.,* p. 16, 24, 26-27, 232.
[4] *Id., La Pluie*, *op. cit*., p. 17.
[5] *Id.*
[6] *Ibid.,* p. 19, 23, 71, 75, 115, 117, 118.

Les questions, souvent très courtes, composées le plus souvent d'un mot, sont elles aussi équivoques. Deux lectures sont possibles : les interrogations émanent soit de la narratrice qui réfléchit sur son passé en tentant de caractériser au mieux ce qu'elle a vécu, soit d'un narrataire curieux qui s'immisce dans le récit et s'enquiert auprès de l'énonciatrice des choix de sa vie. Il l'aide alors dans cette quête du passé et dans l'écriture de celui-ci.

Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, la plupart des phrases interrogatives sont celles des multiples personnages qui tentent de reconstituer le parcours du malheureux émigré dans le métropolitain. Cependant, certaines questions trahissent la présence du narrataire extradiégétique :

> Peut-être même que cette légère infirmité, très peu visible par ailleurs, était congénitale ou bien contractée, en faisant pendant des années un métier (quoi, par exemple ?) déformant. […] Et maintenant assis au-dessus de toute cette volupté caoutchoutée savourant, sans pouvoir l'exprimer, la présence rassurante de l'autre – l'étudiant ? – il se reprend, repose ses mains endolories […] [L]e savant (ouvrier ? étudiant ?), le joueur de flippers, les balayeurs noirs, l'homme de l'escalier mécanique, le restaurateur[1]…

L'interprétation de ces questions est ambivalente : reflètent-elles l'ignorance d'un narrateur non omniscient qui ne connaîtrait pas la situation de tous les personnages ? Ou révèlent-elles la présence d'un lecteur virtuel qui se demande quelle est l'activité de « l'autre[2] » et du « savant[3] » ?

> Fin de l'été. Mais quel été ? Lui était sur ses gardes […] la rosée (artificielle ?) matinale […] soutien-gorge blanc (Zaby ?) […] cette période de l'année (départs ou retours de vacances ?) […] Quel cri suffirait pour arrêter le massacre ? Il leur (les assassins) faisait aller jusqu'au bout de leur haine […]. Ses porosités closes (basalte ? ponce ? calcaire ?) […] un peu comme aux trois (quatre ?) […]. [I]l va finir par rencontrer une connaissance, quelque ami des laskars, par exemple (Pourquoi pas ? Ils en avaient des amis !) ou quelque dulcinée potelée et sentant le lait qui, à l'instar de Céline (Aline ?), l'aiderait à parvenir à son point final […][4].

Le narrateur fait-il part de ses incertitudes ou anticipe-t-il les interrogations de son narrataire ?

L'interprétation serait plus claire si une réponse suivait ces questions, comme dans cet extrait de *Fascination :*

> Lol arriva donc en trombe (mais comment avait-elle su qu'il était dans cet hôpital de Moscou ? Il soupçonnait les Services de Renseignements aussi efficaces que redoutables d'Ali ou Ali bis, mis sur pied depuis leur fuite en 1940, d'être au courant de tous les détails concernant les membres du clan d'Ila) dans le service […] C'était

[1] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 16, 73, 138.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Ibid*., p. 58, 136, 137, 145, 162, 165, 187, 191.

> alors le règne de Salah (ou d'Ahmed Bey ? La mémoire populaire n'étant pas très précise à ce sujet.) […][1].

Le narrateur semble ici répondre à son narrataire et instaurer un dialogue : ce dernier, instruit sur l'histoire ancienne, s'inquiète de la logique narrative. Mais certaines interrogations, toujours placées entre parenthèses, demeurent sans réponse de la part du narrateur : « [C]ette plante est supposée être un aphrodisiaque puissant (qui aurait peut-être pu sauver Ila de la stérilité et l'en guérir ?) […] C'est, peut-être, à ce moment-là (ou beaucoup plus tôt ?) qu'elle commença à vouloir devenir jockey. […][2] » Les autres questions qui jalonnent *Fascination* reflètent en revanche la curiosité et les préoccupations des personnages et non celles du narrataire :

> Il est tellement touché qu'il repense à cette photographie envoyée par Ali à Lol, prise peut-être dans ce même métro et exhibant un gros bébé joufflu, pour vanter une marque de papier hygiénique. Était-ce une provocation de sa part, pour inciter Lol à se ranger et devenir une épouse respectable et mère de plusieurs enfants aussi dodus que celui représenté sur la photo ? […] Ila posait souvent la même question à Lam, encore enfant : combien de jours avait duré la résistance d'Ahmed Bey ou Salah Bey ? Lam se souvenait encore de cette question futile. À quoi cela sert-il de savoir si le nombre de jours, de semaines ou de mois[3] ?

Lam s'interroge ici sur le geste d'Ali envers Lol, ce même Ali qui aurait aimé voir Lol plus rangée, tandis qu'Ila insiste auprès de son fils pour qu'il connaisse parfaitement l'histoire de ses ancêtres. Certaines questions de *Fascination, Topographie idéale pour une agression caractérisée, La Pluie* et *La Répudiation* trahissent en somme la présence d'un lecteur attentif et coopérant, sans pour autant révéler avec précision ses centres d'intérêt.

Certaines négations révèlent en outre la présence du narrataire lorsqu'elles « ne prolongent nullement telle déclaration d'un personnage pas plus qu'elles répondent à telle question du narrateur. Ce sont plutôt les croyances d'un narrataire qu'elles contredisent, ses préoccupations qu'elles dissipent, ses questions auxquelles elles mettent fin[4] » : « Non ! puisque je ne pouvais la malmener, je préférais me soumettre à sa loi et me donner ainsi le sentiment de mon propre échec que je n'arrivais pas à assumer complètement […][5] », déclare le narrateur de *La Répudiation.* Il ne répond, dans ce passage, à aucune question explicite mais il met fin à une interrogation implicite du narrataire extradiégétique du style : « Est-ce que vous ne pouviez pas l'obliger à partir ? »

---

[1] *Id., Fascination, op. cit*., p. 133, 190.
[2] *Ibid*., p. 147, 178.
[3] *Ibid*., p. 230, 190.
[4] Voir Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique, op. cit*., p. 184.
[5] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 14.

De même, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* le narrateur répond au lecteur impatient de savoir ce qu'il y avait de plus remarquable chez l'immigré, puisque le narrateur tarde à le dire :

> [L]'autre, le type à la valise bringuebalante, venait d'arriver. Non il ne s'agissait ni de cette valise […] ni du pantalon gondolant sur des chaussures […]. Non, il ne s'agissait ni de l'une ni de l'autre, mais d'un petit bout de papier qu'il tenait serré entre le pouce et l'index de la main droite et dont l'importance semblait démesurée à ceux qui étaient là […][1].

Le narrateur répond encore aux interrogations du lecteur surpris du fait que personne n'ait averti le pauvre homme des dangers qui le guettaient :

> La frayeur l'avait pris tout à coup car personne ne lui avait parlé de ça pas même les lascars […]. Non personne ne lui avait parlé de ça pas même eux en qui il avait confiance […][2].

Dans un autre extrait de *La Répudiation*, le narrateur contredit de façon catégorique une croyance du narrataire :

> Je rêvais de la cloîtrer, non pour la garder pour moi et la préserver de la tutelle des mâles qui rôdaient dans la ville abandonnée par les femmes, à la recherche de quelque difficile et rare appât (non, je ne pouvais pas être jaloux dans l'état d'extrême confusion où je végétais depuis, ou bien avant, ma séquestration par les Membres Secrets dans une villa bien connue du peuple ; non ce n'était pas du tout là mon but) […][3].

Le narrateur dément les différentes explications données par le narrataire pour justifier son propre désir. Contrairement à ce que pourrait penser le lecteur, il n'est pas question de jalousie, vu son « état d'extrême confusion[4] ».

La narratrice de *La Pluie* récuse de la même façon une idée du narrataire selon laquelle, puisqu'elle ressemble à sa tante neurasthénique, elle aurait le même engouement qu'elle pour les fleurs jaunes : « Dans ma tête des impressions de couleur violette tournoient. Virevoltent. Fluent. Non je n'aime pas les fleurs jaunes. Au fait le jaune renvoie à quel symbole[5] ? » En définitive, ces négations n'interviennent que très rarement dans les romans – jamais dans *Fascination* – et de plus elles ne font pas émerger la personnalité du narrataire.

Il faut, pour cela, se pencher sur des indications beaucoup plus abondantes et significatives : les figures par analogie. Les comparaisons et les métaphores donnent, en

---

[1] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 12-13.
[2] *Ibid*., p. 38.
[3] *Id*., *La Répudiation, op. cit*., p. 12.
[4] *Id*.
[5] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 115.

théorie, de précieuses indications sur le genre d'univers familier au destinataire, le deuxième terme d'une comparaison étant censé être mieux connu que le premier. La comparaison, par exemple, entre l'état extatique du narrateur et la position d'un « funambule[1] » ainsi que l'analogie entre la relation conflictuelle et un « effondrement sismique[2] » s'adressent au lecteur. Le narrateur-personnage recourt à ces images pour lui transmettre son émotion et lui faire comprendre l'ambiguïté de ses rapports avec sa maîtresse.

Il en va de même dans *La Pluie* : « Je me suis engouffrée dans le labyrinthe de l'échec et de la culpabilité. Je me suis pansée comme on fait avec une blessure qui n'arrête pas de couler[3]. » Le recours à la métaphore du labyrinthe et à la comparaison de la blessure permet à la narratrice de mettre des mots sur sa douleur. Le narrataire prend la mesure du choc émotionnel subi par la narratrice. Dans *Fascination*, les figures par analogie expriment aussi la douleur du personnage dont la mémoire est sans cesse assaillie par les souvenirs, douleur que la gaieté de son père arrive par bonheur à dissiper.

> Il restait alors sous le charme de ses fous rires qu'il ressentait comme une sorte d'analgésique qui calmait cette douleur dont il avait, maintenant, l'habitude […]. Et au réveil : masse volcanique de ce doute désastreux dans lequel il restait englué, empâté, voire embourbé. Ces images qui s'effaçaient peu à peu, s'abîmaient en quelque sorte, s'effilochaient progressivement jusqu'à ce qu'il saute brutalement et héroïquement hors du lit pour commencer une nouvelle journée. La tête ballonnée, comme surpressée par tous ces souvenirs et toutes ces énigmes qui finissaient par éclater telles des bulles d'air […][4].

À partir de ces constatations, on peut supposer que le narrataire a déjà ressenti cette souffrance ainsi que l'effet calmant de l'analgésique. On sait aussi qu'il connaît la vision mythique de la civilisation arabo-andalouse : « Nous étions entrés dans la guerre, comme on entre dans un bain maure surchauffé alors qu'il gèle dehors[5] ». Le narrateur reprend ici une image exotique du bain de vapeur (*hammām*), si bien représenté par les peintres orientalistes (Ingres par exemple). De même, le narrateur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* retranscrit une image typique de l'arabe couvert d'un manteau de laine (*burnūs*), tandis que, dans *Fascination,* le narrateur évoque la cérémonie mystique de la confrérie des derviches :

> [L]es particules de son composé comme autant de dévorations flaminaires déformant les tissus les moins naturels et donc les moins résistants […] et lui [le

[1] *Id., La Répudiation*, p. 9.
[2] *Ibid.,* p. 10.
[3] *Id., La Pluie*, *op. cit*., p. 9.
[4] *Id., Fascination, op. cit*., p. 38-39.
[5] *Ibid*., p. 108.

> pantalon] battant les flancs comme s'il se fût agi d'un burnous en laine écrue ou bien – au contraire – marron […][1].

> Tels les somnambules, les funambules et les mystiques frappés d'extase et de stupeur ; à l'instar des derviches tourneurs de mon enfance lors des cérémonies d'incantation des confréries religieuses et des sectes mystiques, très nombreuses, alors, dans la région de Constantine[2].

Les images choisies renvoient donc le destinataire potentiel à l'exotisme occidental : est-ce une stratégie d'interpellation du lecteur occidental ? Quoi qu'il en soit, il se cache derrière ces représentations stéréotypées de l'émigré algérien, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* une volonté de récuser le regard folklorique posé généralement sur l'étranger. *Fascination* échappe, en revanche, du moins dans cet extrait, à cette visée polémique.

Force est de constater que le foisonnement des comparants dans les romans de Rachid Boudjedra ne nous permet pas de déterminer avec exactitude l'univers familier du narrataire. Il suffit pour le démontrer d'examiner un court passage de *Fascination :*

> Il y avait cet incroyable baobab avec ses racines violacées et noueuses fusant à travers le sol comme une lave abondante et sur lequel des chauves-souris froufroutaient à travers les branches calcinées, filiformes, comme s'il ne s'agissait que d'une sculpture de Giacometti, posée là, par hasard[3].

Le narrateur compare ici le paysage brûlé et dévasté d'Hanoi avec une terre en fusion sur laquelle les arbres informes ressembleraient aux personnages immobiles et hagards du sculpteur Alberto Giacometti. Mais le texte n'exige pas pour autant que son destinataire dispose de connaissances pointues en matière d'art. De même, bien que les comparaisons techniques se multiplient dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, le lecteur n'a besoin d'aucune compétence spécifique en sciences exactes :

> [U]ne odeur chimique comme un mélange de méthane et de chlorure de sodium brûlant les narines […] comme une fongosité grisâtre – tirant – quand on passe dans une zone néonisée – au vert-de-gris non pas celui qui se dépose sur le pain ou les légumes moisis mais celui que fait une tache d'acide sur un métal pauvre en fer en l'étoilant d'une cicatrice […] la salive épaisse coulant sur leurs doubles mentons de cirrhosées et formant un faisceau de fils à la fois humides et solides se ramifiant tels des filaments d'acier pour former comme un résidu filandreux qu'on appelle communément bave […][4].

[1] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 11.
[2] *Id., Fascination*, *op. cit*., p. 182.
[3] *Ibid.,* p. 171.
[4] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 30, 57, 63.

Le comparant en devient même plus abscons que le comparé. Le narrateur cherche en fait à force d'explications trop ardues à se jouer de son lecteur. Aussi peut-on affimer que les expériences et les connaissances du lecteur sont aussi étendues que les comparants sont nombreux et par suite que celles-ci n'apportent aucune information susceptible de brosser le portrait du lecteur.

Enfin, Gérald Prince propose de relever les « surjustifications » qu'il définit comme suit :

> Tout narrateur explique plus ou moins le monde de ses personnages, motive leurs actes, justifie leurs pensées. S'il arrive que ses explications, ses motivations se situent au niveau du métalangage, du métarécit, du métacommentaire, ce sont des surjustifications[1].

Il ne faut pas confondre ces surjustifications avec de simples indications nécessaires à la bonne compréhension des événements. Elles apportent en effet, de façon indirecte, des détails intéressants sur le caractère du narrataire car, « tout en surmontant ses résistances, tout en triomphant de ses préjugés, tout en calmant ses appréhensions, elles les dévoilent[2]. » Mais dans les trois romans du corpus aucune surjustification n'est présente : le narrateur ne s'excuse pas de devoir interrompre son récit ; il ne demande pas non plus pardon quand une phrase est mal tournée ou quand il est incapable de bien peindre un sentiment.

Il use en revanche de nombreuses parenthèses[3] qui fonctionnent comme des récits dans le récit, en d'autres termes comme des commentaires sur l'histoire narrée : « (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle…)[4] ». Rachid suspend sa narration pour exprimer sa perplexité devant l'ignorance de sa féline compagne. La typographie met en exergue cette phrase qui sort de l'espace de la diégèse pour devenir un métarécit :

> Nous étions excédés car le lait remettait tout en cause (fallait-il tuer le bébé de Si Zoubir pour en finir avec la calamité ?) […] La chambre était belle, minuscule ; les murs blancs (encore l'idée de clinique, mais quel rapport ? Quel rapport ?) […] [L]es amis de Zahir venaient entre deux pipes reprendre contact avec le réel. (Mais pourquoi parler de Zahir ? n'était-il pas mort ?)[5]

[1] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, *op. cit*., p. 185.
[2] *Id.*
[3] Rym Kheriji répertorie toutes les parenthèses de *La Répudiation* dans sa thèse : *Boudjedra et Kundera. Lectures à corps ouvert* (Lyon, Université de Lyon-II, 2000, p. 331-352).
[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*. p. 9.
[5] *Ibid*., p. 119, 130.

Le narrateur fait une parabase à propos d'un personnage et s'interroge avec le narrataire sur la suite à donner aux événements, comme s'il réinventait son propre passé. Aussi la plupart des parenthèses dans *Fascination* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée* encadrent-elles les questions qu'on pourrait attribuer au narrataire, les faisant ainsi doublement sortir de la diégèse. Ces questions interpellent ainsi davantage le narrataire et l'incitent à écrire à nouveau le récit en collaboration avec son créateur :

> [D]es sillons (lamelles ?) […] Énigmes purement calligraphiques. (Est-ce l'effet de l'insomnie ?) Impression de devenir un frelon paumé […]. L'appel à la prière m'oblige à m'arrêter d'écrire. Le minaret ? Trapu. Phallique (Pourquoi ?) […] Retour à la période de l'enfance (Régression ?) […] C'est à ce moment-là que je vis des chamelles roses cicatrisées de beige nomadiser sur la surface du miroir de la salle de bains. (Vision ?) […] Mais devant l'effet apocalyptique (apoplectique ?) du gamin […] Parce que mes oreilles continuent toujours à la (la rumeur) percevoir d'une façon identique. Inchangée. Intacte. (Paramnésie auditive ?)[1].

Par ailleurs, les narrateurs apportent parfois de brèves explications :

> [J]e pourchassais en compagnie de mon frère cadet (l'aviateur) […] Tout un été passé à retrouver le lieu (une cave)[2]

> [M]on compagnon (ou mon frère aîné) […] Ma chambre (c'était celle de ma mère, en même temps) […]. Il serait capable d'hilarité et risquerait de suffoquer (il est si maigre !). […] Eux, continuaient à maugréer parce qu'ils ne pouvaient fixer leurs idées sur une image (celle du mort) impossible à saisir […][3].

Des synonymes, des adjectifs qualificatifs ou des énumérations précisent le sens de certains mots :

> Ville donc réduite à baigner – l'automne – (plutôt à stagner) dans une sorte de vapeur opaque. Comme si les gouttes suspendues (retenues) dans l'atmosphère n'étaient pas des gouttes d'eau […][4].

> [I]ntrusion (factice ou réelle) […] l'hôpital (ou clinique) […] la prison (ou bagne, ou villa) […] faune nuisible (rongeurs, protozoaires et hyménoptères) […][5].

Les parenthèses dans *La Pluie* deviennent superflues, lorsqu'elles servent à éviter des ambiguïtés syntaxiques :

> Bruit furtif de la plume qui gratte avec diligence le papier. Comme si elle (la plume) voulait rattraper chaque mot […] jarres berbères réparées – plutôt rafistolées – plus de vingt fois par mon grand-père c'est-à-dire son père à elle – le

[1] *Id., La Pluie*, *op. cit*., p. 26, 32, 35, 63, 77, 82, 88.
[2] *Ibid*., p. 47.
[3] *Id., La Répudiation, op. cit.*, p. 61,73, 111, 164.
[4] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 232, 234-235.
[5] *Id., La Répudiation, op. cit.*, p. 232, 234-235.

> communiste – laissant apparaître (les jarres) des cicatrices […] l'anse quelque peu rebondie par rapport au reste du tube qui va en s'effilant jusqu'au bec lui-même. Sur lequel (le bec) elle s'escrimait […]. Comme tante Fatma – par exemple – qui n'avait jamais cessé de la harceler […] Préférant (la tante Fatma) l'oncle Hocine dont elle élevait les enfants […]. [M]a voix s'élevant alors progressivement sous l'effet de l'énervement et de la fatigue puis l'entendant (ma voix) […][1].

Les sujets des phrases ou des noms sont adjoints entre parenthèses aux pronoms personnels et relatifs qu'ils désignent. On trouve aussi ce type de parenthèses dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, même si les exemples restent rares, comme dans *Fascination :*

> La horde avançait sur lui l'haleine fétide […]. Elle (la horde) […]. [I]l leur (les assassins) fallait aller […] surgissant de partout (la horde), l'acculant […][2]. [*Topographie idéale pour une agression caractérisée*]

> Lil et Lol prenaient toujours leur petit déjeuner. Elles étaient installées à côté du bassin aux faënces bleues et vertes […] [E]lles (Lil et Lol) […] Ils gardaient (les juifs algériens) […] lui (le Muezzin) […] les deux femmes (Lil et Lol) […] « […] Après tout tu ne t'appelles pas S.N.P. ! » C'est ce jour-là qu'il découvrit avec effarement ce que ces trois lettres latines (S.N.P.) apparemment anodines avaient de monstrueux […] il (Lam) […][3]. [*Fascination*]

Ces incises rappellent ce que désignent les substituts nominaux, alors que dans *Fascination* les risques de confusion grammaticale sont vraiment faibles. Le roman facilite ainsi le parcours de lecture en écartant tout obstacle à la bonne compréhension du texte. Le narrateur va même jusqu'à préciser de nouveau, en plein milieu de roman, l'identité d'un personnage « Loly (l'amante française)[4] » devenu familier au lecteur. Loly apparaît en effet dans les premières pages du roman, à la page 27, où elle est déjà présentée comme l'amie intime de Lol. Seules ces occurrences trahissent véritablement la présence du lecteur. En définitive, ces incises constituent un type d'adresse détournée, car si les narrateurs ne s'adressaient qu'à eux-mêmes ils en feraient l'économie.

Les autres parenthèses dans *Fascination* sont utilisées de façon très conventionnelle : elles servent premièrement à apporter des informations secondaires ou des précisions[5], deuxièmement à encadrer l'intertexte[6] et troisièmement à insérer les discours de personnages[7]. Enfin, elles révèlent le mécanisme de la mémoire involontaire qui ramène à la conscience du narrateur le souvenir d'événements troublants : sa relation incestueuse avec Lol[8], la trahison

[1] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 32-33, 46, 52, 125, 138, 149. Il y a d'autres exemples p. 125 et 138.
[2] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit.,* p. 158, 162, 165.
[3] *Id., Fascination*, *op. cit* , p. 40, 57, 73, 92, 96, 156.
[4] *Ibid*., p. 148.
[5] *Ibid.,* p. 46, 47, 58, 78, 83, 92, 96-97, 110, 116, 157, 167, *etc*.
[6] *Ibid*., p. 42, 70-71, 88, 91, 93, 109, 113, 140-141, 147, 153-154, 168, 176, *etc*.
[7] *Ibid.,* p. 95, 98, 162-163, 123, etc.
[8] *Ibid.,* p. 95, 96, 121, 162.

légendaire d'Ali et d'Ali Bis ou encore le mystère qui entoure ses origines. Quant aux parenthèses de *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* elles donnent des informations secondaires et introduisent en général des slogans publicitaires ou le fameux télégramme « (Arrivé sain et sauf)[1] » que l'immigré a envoyé à ses proches. Leur particularité réside essentiellement dans leur longueur. Elles constituent de véritables digressions descriptives, énumératives ou explicatives, qui noient le lecteur dans une surenchère d'informations.

Les narrataires des quatre romans font, en bref, des expériences de lectures très différentes. La narratrice de *La Pluie*, avare en explications, laisse en général son lecteur se débrouiller et s'accrocher à quelques rares renseignements pour induire du sens, tandis que le narrateur de *La Répudiation*, plus généreux en informations, accorde souvent à son narrataire des pauses dans sa lecture où celui-ci peut s'appuyer sur les parabases du narrateur. Quant au lecteur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, il a le sentiment, non pas de participer à la recréation d'une fiction, mais d'être le jouet d'un narrateur qui s'amuse avec lui et le dupe à sa guise, en ouvrant des parenthèses sans fin et en lui faisant perdre le fil directeur de sa lecture. *Fascination* prend en revanche grand soin de son lecteur ; un souci de transparence semble animer le narrateur qui évite toute confusion syntaxique ou sémantique.

Nous ne pouvons achever cette liste des mentions indirectes sans évoquer l'absence, dans les romans étudiés, de termes à valeur démonstrative, qui, au lieu de renvoyer à un élément antérieur ou ultérieur du récit, renverraient à un autre texte ou à un hors-texte connus du narrateur et du narrataire. Les signaux indirects analysés suffisent à révéler la présence d'un lecteur virtuel auquel le narrateur envoie des signaux. Celui-ci se distingue donc d'un « narrataire degré zéro » tel que Gérald Prince l'a défini, c'est-à-dire d'un narrataire quelconque. Cette « sorte de degré zéro du narrataire[2] » qui se définit par une série de traits positifs ou négatifs possède un certain nombre d'aptitudes, maîtrise la langue et les langages du narrateur et fait preuve aussi de certaines facultés intellectuelles : mémoire à toute épreuve, connaissance de la grammaire du récit, capacité à dégager présupposés et conséquences. Du côté des traits négatifs, les limites sont les suivantes : il ne connaît que la lecture linéaire ; il est dépourvu de toute identité psychologique ou sociale ; il ne possède ni expérience ni bon sens. C'est en modifiant l'une de ces caractéristiques qu'un récit peut construire son narrataire propre et que l'on peut définir le lecteur virtuel. En comparant les narrataires des différents récits à ce narrataire théorique, on peut ainsi, d'une part, dégager sa physionomie particulière

[1] *Ibid*., p. 116.
[2] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique, op. cit.*, p. 180.

et, d'autre part, affirmer que les narrataires boudjedriens, fort différents, possèdent leurs caractéristiques propres et que leurs compétences dépassent celles du simple « narrataire degré zéro ».

En conclusion, l'étude de la situation de communication et de certains signes linguistiques, lieux d'inscription du destinataire, a révélé la présence implicite d'un destinataire. Son introduction, discrète, n'en est pas moins efficace, certainement plus d'ailleurs que les interpellations directes au lecteur : celles-ci ont paradoxalement pour effet d'expulser du livre une partie du lectorat, à l'instar du *Le Père Goriot* de Balzac qui se déploie de façon à chasse finalement le lecteur « à la main blanche » et tout ce qu'il connote sur le plan social ou idéologique ; le livre révoque au bout du compte le lecteur réclamé dans les pages liminaires et devenu *persona non grata*[1].

Toute notre recherche consistera maintenant à affiner les traits de ce lecteur inscrit dans le texte. Sachant qu'il est aussi implicitement présent à travers le savoir et les valeurs que le narrateur suppose chez le destinataire, qu'« il reste en fait globalement impliqué par la compétence linguistique et narrative, entre autres, que le texte postule pour prétendre à être lu[2] », l'étude de ses compétences continuera de mettre en exergue la présence textuelle du lecteur.

[1] Voir, à ce propos, l'analyse de Franc Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 70, Paris, Seuil, avril 1987, p. 247-254. On retrouve cet article, sous le titre « Le texte du narrataire », dans la revue *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire. « Théories du texte »,* n° 5-6, Toronto (Canada), Les Éditions Trintexte, 1986-87, p. 211-223.
[2] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit, op. cit*., p. 103.

CHAPITRE II

RENCONTRE ENTRE L'HORIZON D'ATTENTE DE L'ŒUVRE ET CELLE DU LECTEUR

Avant-propos : Notion d' « horizon d'attente »

> *L'esthétique de la réception ne permet pas seulement de saisir le sens et la forme de l'œuvre littéraire tels qu'ils ont été compris de façon évolutive à travers l'histoire. Elle exige aussi que chaque œuvre soit replacée dans la « série littéraire » dont elle fait partie, afin que l'on puisse déterminer sa situation historique, son rôle et son importance dans le contexte général de l'expérience littéraire*[1].
>
> Hans Robert Jauss

La conférence inaugurale à l'université de Constance en 1967[2] de Hans Robert Jauss, fondateur de l'esthétique de la réception, suscita beaucoup d'intérêt et de discussions. Ce dernier affirme que l'histoire littéraire se trouve dans une impasse dont il faut la sortir :

> Le hiatus entre l'approche historique et l'approche esthétique de la littérature reste ici tout aussi béant […]. La sociologie de la littérature et la méthode d'interprétation « immanente » […] se sont développées en réaction contre le positivisme et l'idéalisme ; elles n'ont fait qu'approfondir encore le fossé, comme en témoigne de la façon la plus nette l'antagonisme des théories marxiste et formaliste […][3].

Il affirme avec raison que les critiques ne doivent plus exclusivement s'intéresser au couple auteur-texte mais aussi à la relation texte-lecteur, car « ce n'est pas dans l'auteur, comme les critiques l'ont longtemps cru, ni dans le texte isolé que se trouve le lieu du phénomène

[1] Hans Robert Jauss, « L'Histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception* [1re éd. : 1972] (traduit de l'allemand par Claude Maillard), Paris, Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées », p. 63.
[2] *Ibid.,* p. 21-80.
[3] *Ibid*., p. 30-31.

littéraire, mais c'est dans une dialectique entre le texte et le lecteur[1] », déclare Michaël Riffaterre. On retrouve cette notion de « dialectique de la réception et de la production esthétiques[2] » sous la plume de Hans Robert Jauss.

Ce dernier démontre que « *l'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi* a posteriori *entre des 'faits littéraires', mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres*[3]. » Il importe donc d'inclure les lecteurs dans toute étude diachronique de la littérature, mais également synchronique (en étudiant le système de la littérature à un moment donné) et dans l'analyse du « rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général[4] ». Une telle conception du phénomène littéraire remet en cause l'approche critique des textes. Il s'agit désormais de retrouver « l'horizon d'attente » (notion emprunté à Husserl[5]) du public lecteur, qui désigne l'expérience de lecture avec ses normes et son système de valeurs littéraires, morales et politiques. C'est un « *système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne*[6]. »

> La reconstitution de l'horizon d'attente tel qu'il se présentait au moment où jadis une œuvre a été créée et reçue permet en outre de poser des questions auxquelles l'œuvre répondait, et de découvrir ainsi comment le lecteur du temps peut l'avoir vue et comprise[7].

Au chercheur en littérature incombe la tâche de reconstituer cet horizon d'attente, c'est-à-dire de retrouver « les dispositions particulières où le public se trouve pour l'accueillir, antérieurement même à la réaction psychologique du lecteur isolé et à l'intelligence subjective qu'il a de l'œuvre[8] ». Celles-ci se déduisent à partir de moyens empiriques et de données littéraires. Dès lors, il peut mesurer l'écart esthétique entre l'univers du texte et celui de sa

[1] Michaël Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité* (sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1982, coll. « Points. Essais », p. 92.
[2] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit*., p. 66.
[3] *Ibid*., p. 46. Les italiques sont de l'auteur.
[4] *Ibid.,* p. 63.
[5] « Hans Georg Gadamer développera le concept d'une 'fusion des horizons' (*Horizontverschmelzung*) entre deux consciences séparées et sera, par là, à l'origine de l'apparition de la notion d' 'horizon d'attente' dans les études de la réception littéraire », selon Fernand Hallyn dans le chapitre « L'Herméneutique », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte* (sous la dir. de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn), Paris, Éd. Duculot, 1987 ; rééd. : Duculot, 1993, p. 315.
[6] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p. 49.
[7] *Ibid.,* p. 58.
[8] *Ibid*., p. 50.

lecture. L'œuvre nouvelle entraîne effectivement un changement d'horizon « *en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience*[1] ».

La réception est entendue en somme comme un processus socio-historique lié à un « horizon d'attente » culturellement défini[2]. Le lecteur s'attend effectivement à retrouver, dans une nouvelle œuvre, des critères plus ou moins normatifs et intériorisés, des références implicites ou des caractéristiques particulières. L'œuvre littéraire, même la plus originale, n'est pas foncièrement nouvelle ; elle rappelle forcément des choses déjà lues : « Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites[3]. ». Dès les premières pages, le lecteur est prédisposé à un certain mode de réception : l'*incipit* le met dans un état émotionnel et annonce d'emblée la suite en l'informant du type de texte auquel il aura affaire. C'est un lieu stratégique où se noue un contrat, appelé aussi « pacte de lecture ». Enfreindre l'engagement initial entraînerait une réaction négative de la part du récepteur qui s'est plié aux règles du jeu fixées au début de l'aventure. La lecture est en somme guidée par des conventions non verbalisées, mais néanmoins fondamentales.

Dès lors, on peut dire que le concept d' « horizon d'attente » n'intervient pas seulement au niveau du public mais également au niveau de l'œuvre : « Les normes retenues et les références littéraires forment l'horizon du texte[4] », comme l'explique Wolfgang Iser, l'autre chef de file de l'École de Constance. L'œuvre comporte des caractères qui le rendent lisible et dont la reconnaissance doit être faite par le lecteur virtuel :

> Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu, soit à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme la réalité extra-esthétique. Le répertoire du texte est la partie constitutive du texte qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur[5].

---

[1] *Ibid*., p. 53.
[2] Pour une présentation complète et une analyse critique des théories de la réception allemandes, américaines, françaises et néerlandaises, voir Sylvia Gerritsen et Tariq Ragi, *Pour une sociologie de la réception : lecteurs et lectures d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 27-62.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit.,* p. 51.
[4] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 161.
[5] *Ibid*., p. 128-129.

Le destinataire confronte alors son univers avec les éléments sélectionnés dans le « répertoire ». Le sens de l'œuvre littéraire s'actualise par référence à un système de conventions littéraires assimilées par le lecteur. C'est ainsi que s'établit la communication littéraire.

A. ESPACES DE LECTURE FAMILIERS

Le champ d'investigation du lecteur boudjedrien est conditionné par un contrat de lecture, inscrit dans le préambule, dans lequel il découvre l'horizon du texte. L'œuvre s'élabore et se juge généralement en fonction de catégories génériques :

> [U]n roman policier, un roman de science-fiction, un roman relevant de la « littérature générale » et susceptible d'obtenir un prix (Goncourt, Femina, Renaudot, etc.), un ouvrage philosophique, une étude psychanalytique, un recueil de poèmes, un « ouvrage pratique », etc. n'atteignent pas le même public dans la mesure où celui-ci se trouve dès le départ repéré selon ces catégories génériques[1].

Rachid Boudjedra s'inspire forcément de modèles préexistants à partir desquels il oriente son œuvre. Il peut avoir envie de suivre leurs règles ou au contraire de les transgresser. Bien que la classification de la littérature en genre soit arbitraire puisque le genre s'élabore à partir de récurrences, de paramètres jugés essentiels ou de « dominante[s][2] », elle influence néanmoins la production littéraire et sa réception. On aborde toujours une œuvre en essayant de lui trouver des points communs avec d'autres textes qui servent de référence implicite et stipulent indirectement le mode de lecture. Le lecteur contemporain est ainsi influencé par une catégorisation du champ littéraire en genres, qui repose sur des conventions datant du XIXe siècle[3]. Le profil du lecteur virtuel dépend en somme du genre littéraire, point d'intersection des pratiques de lecture, des stratégies générées par le texte et de l'arrière-champ culturel de l'œuvre[4].

Le fait que Rachid Boudjedra choisisse le roman, dont l'hégémonie sur les autres formes littéraires est incontestable, revient à immerger le lecteur dans un univers textuel familier. Le roman, d'origine européenne, n'a effectivement pas cessé d'accroître sa notoriété depuis sa naissance au XVIIIe siècle – on admet communément que *Robinson Crusoé* de

---

[1] Emmanuel Fraisse, Bernard Mouralis, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points. Essais ». Série « Lettres », p. 31-32.

[2] Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145, coll. « Poétique ».

[3] Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Théorie des genres (Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Shaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor),* Paris, Seuil, 1986, coll. « Points. Essais », p. 38. Nous ne souhaitons pas approfondir la question des genres littéraires, objet central de la poétique pendant des siècles, mais seulement préciser l'importance de cette classification en genres sur la réception. Sur la théorie des genres, consulter l'ouvrage collectif *Théorie des genres, op. cit.* : la théorie des genres y est envisagée sous des aspects fort divers, typologique, historique, dynamique, du point de vue de la création, de la réception, et du commentaire. Pour un rapide aperçu des enjeux de cette question, consulter l'article de Jean-Michel Caluwé, « Les genres littéraires », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, *op. cit*., p. 148-154.

[4] Marie-Paule De Neerdt définit aussi le lecteur de façon générique dans *Lecteur virtuel et stratégie d'écriture dans les mémoires du duc de Saint Simon (1691-1723)* (thèse de Doctorat sous la dir. de Jean-Marie Govlemot), Tours, Université de Tours, 2000.

Daniel Defoe est le premier roman[1] – et compte actuellement parmi les formes littéraires les plus abondantes en France. « [I]l est maintenant à peu près seul à régner dans la vie littéraire, une vie qui s'est laissé façonner par son esthétique et qui, de plus en plus, dépend économiquement de son succès[2] », déclare Marthe Robert. La renommée de ce genre s'étend au-delà des frontières occidentales et s'édifie dans les pays francophones :

> Les théoriciens du roman lient le plus souvent le développement de ce genre à celui de la société industrielle en Europe, à partir du XVIIIe siècle. Dans ces conditions, le roman peut être considéré comme un genre majoritairement importé dans les aires francophones – à l'exception toutefois de la Suisse romande, profondément partie prenante de la naissance et de la constitution du roman en genre littéraire dominant[3].

Ainsi, le roman « est vite devenu le genre le plus représentatif, ou du moins le plus connu[4] » dans la production maghrébine d'expression française, « [m]ême si les recueils de poésie, publiés ou non, sont certes plus nombreux que les romans[5] ». Charles Bonn affirme que l'adoption de ce genre par une large majorité d'écrivains du Maghreb résulte surtout de l'influence encore très vive de l'Europe sur la création littéraire outre-Méditerranée. Ces derniers sont toujours tributaires du marché de l'édition et du public européens :

> [C]'est encore un des traits de cette omniprésence du 'regard de l'autre' que, se servant de leur langue, et passant par leurs circuits d'édition, les écrivains maghrébins ne soient consacrés que par le roman, forme assez récente et encore très minoritaire dans la production de langue arabe, mais forme canonique par excellence des littératures occidentales depuis la fin du XIXe siècle[6].

De plus, la souplesse de ce « genre indéfini[7] » et « sans loi[8] » accorde à l'écrivain une grande liberté artistique. Mouloud Feraoun a ainsi trouvé une forme qui lui permet d'allier la présentation ethnologique des villages kabyles[9] à la fiction, tout en montrant les effets destructeurs de la colonisation. L'auteur du *Fils du pauvre* avertit alors un public français de

---

[1] Nous reprenons ici l'idée développée par Marthe Robert dans *Roman des origines et origines du roman* (Paris, Gallimard, 1972, p. 11-13) : Daniel Defoe passe pour avoir donné au roman son premier élan. C'est un « nouveau venu dans les Lettres, un roturier qui a réussi et qui, au milieu des genres séculairement établis qu'il a peu à peu supplantés, fait toujours un peu figure de parvenu, voire quelquefois d'aventurier. » (p. 12) Sur la question de l'origine du roman, consulter l'ouvrage de Marthe Robert, *op. cit*.

[2] *Ibid*., p. 11-14.

[3] Charles Bonn, Xavier Garnier, Jacques Lecarme, *Littératures francophones,* tome I : *Le roman*, *op. cit.,* p. 19.

[4] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit*., p. 8.

[5] *Id.*

[6] *Id.*

[7] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, *op. cit*., p. 9-78.

[8] Michel Raimond, *Le Roman*, Paris, Armand Colin Éditeur, 1989, coll. « Cursus », p. 19-21.

[9] Mouloud Feraoun, *Jours de Kabylie,* Alger, Bacconnier, 1954 ; rééd. : Paris, Seuil, 1968, coll. « Méditerranée ». *Id*., *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954 ; rééd. : Seuil, 1995, coll. « Points ».

la déculturation progressive des populations et fait découvrir aux autres francophones son univers.

En Algérie, la littérature de langue française qui s'est affirmée « à partir de 1945, et surtout 1950[1] » s'est épanouie avec le genre romanesque. La première génération d'écrivains algériens qui ont choisi la langue du colonisateur, génération née autour de 1920 et venue à la littérature immédiatement après la guerre, ont adopté ou se sont essayés à la forme romanesque. C'est le cas de Mouloud Feraoun, de Mohammed Dib ou encore de Kateb Yacine avec *Nedjma* (1956). Enfin, « [l]e roman algérien est jusqu'à ces dernières années le plus important, du moins en volume, dans la production littéraire maghrébine de langue française[2]. » Un auteur qui choisit une telle forme narrative s'inscrit en définitive dans une tradition littéraire actuellement très populaire et s'assure un plus large public que le dramaturge ou le poète. Nonobstant, le romancier peut jouer avec les lois du genre et, dans ce cas, contrecarrer les attentes du lectorat contemporain.

Rachid Boudjedra respecte les règles principales du genre romanesque, ou plus exactement, certaines de ses caractéristiques, laissant ainsi à son lecteur le plaisir ludique et rassurant de la reconnaissance formelle. Le genre est en fait un code littéraire et il oriente en ce sens la réception de l'œuvre :

> Le genre est ici à définir, comme le propose Philippe Hamon, « non pas tant comme un stock de *motifs* ou de registres stylistiques obligatoires, comme dans la tradition rhétorique, mais à la fois comme un *pacte* de communication plus ou moins implicite et comme un *cahier des charges* formant contrat et contrainte ». C'est dire que les règles du genre concernent autant la réception que la création : elles indiquent la perspective dans laquelle le texte est à lire[3].

Aussi, lorsque le lecteur découvre une mise en espace conventionnelle du texte, il adopte un mode de lecture conforme aux exigences du pacte de lecture : une « lecture participative[4] » où le sens prime sur la forme. Le récepteur focalise moins sur l'écriture, forme, composition, poéticité, que sur l'univers dépeint. La composition de facture traditionnelle en diverses unités de sens – chapitres et paragraphes – participe à la coopération textuelle.

La structure de *La Répudiation,* par exemple, favorise la compréhension de la *fabula :* le narrataire n'a pas à réorganiser la narration en séquences narratives. Il lui suffit juste de

---

[1] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit*., p. 10.
[2] *Id*., Xavier Garnier, Jacques Lecarme, *Littératures francophones,* tome I : *Le roman*, *op. cit.,* p. 185.
[3] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman,* Paris, P.U.F., 1992, coll. « Écriture », p. 122.
[4] Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1994, coll. « Philosophie et langage ».

dégager une cohérence thématique ou événementielle aux seize parties – non titrées et non numérotées – délimitées par des blancs typographiques.

Chapitre 1 : Évocation de la relation à Céline et début du récit des souvenirs d'enfance.

Chapitre 2 : Répudiation de la mère et la cérémonie.

Chapitre 3 : Recherche de la paternité perdue et déambulation de Rachid dans la maison.

Chapitre 4 : Déambulation de Rachid dans la ville.

Chapitre 5 : Atmosphère familiale malsaine et insupportable.

Chapitre 6 : Sorties nocturnes de Zahir dans les quartiers sombres et sordides de la ville.

Chapitre 7 : Dévoilement de la haine réciproque que se vouent le fils et le père.

L'auteur laisse à son lecteur virtuel le soin de synthétiser lui-même ces fragments pour faire apparaître la trame du tissu textuel, puisque lire, du latin *legere* qui signifie « ramasser, recueillir, parcourir », c'est choisir d'accorder plus ou moins d'importance à certains signifiants. Le lecteur retient, au cours de sa déambulation, ce qui lui semble pertinent et fondamental. Il donne de nouveau un sens au découpage textuel. Le lecteur se présente donc comme un voyageur qui se souvient, grâce à sa mémoire, des événements antérieurs, et fait le lien entre chaque extrait. Le lecteur restitue ainsi l'harmonie interne de l'œuvre :

> [L]e texte se traduit dans la conscience du lecteur, et c'est ainsi que l'objet du texte se construit comme un corrélat de la conscience par un enchaînement de synthèses successives. L'activité synthétique de lecture est continue et fait contrepoids au point de vue mobile du lecteur[1].

Le lecteur découvre au fur et à mesure les mots, de façon linéaire, ce qui ne l'empêche pas néanmoins de saisir l'architecture et d'appréhender le sens global de l'œuvre.

Quant aux chapitres de *La Pluie* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, sans « intertitre[2] » ni numéro, ils simplifient la lecture en faisant apparaître clairement la structure de la narration. *La Pluie* est ainsi subdivisée en six fragments correspondant aux différents moments de rédaction : « *La première nuit* […]. *La deuxième nuit* […]. *La troisième nuit* […]. *La quatrième nuit* […]. *La cinquième nuit* […]. *La sixième nuit* […][3]. » Cette répartition chronologique renforce l'illusion réaliste. L'auteur d'un journal intime n'a pas le souci, en effet, de rendre plus lisible son texte, puisqu'il écrit tout ce qui lui vient à l'esprit. L'organisation de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* suit aussi une logique chronologique : chaque chapitre évoque les différents lieux de l'action, à

[1] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.,* p. 201.
[2] Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique », p. 97.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 7, 39, 69, 98, 119, 147.

savoir les différentes lignes de métro prises par l'immigré : « Ligne 5 […]. Ligne 1 […]. Ligne 12 […]. Ligne 13 […]. Ligne 13 bis […][1]. » Ces énoncés ne désorientent pas le lecteur virtuel dans la mesure où le titre fait déjà référence à un lieu, à une « topographie », qu'on suppose hostile au vu du syntagme « agression caractérisée ». Le destinataire doute toutefois de la fiabilité de ces indications, puisque le commissaire récuse l'hypothèse selon laquelle l'émigré aurait pris la ligne 5 :

> En fait, dit le chef en maugréant, il ne pouvait pas partir de la gare d'Austerlitz mais de la gare de Lyon et ceux qui l'auraient vu sur la ligne n° 5 (Place-d'Italie-Église-de-Pantin) sont des fabulateurs […]. [A]lors gare d'Austerlitz gare de Lyon ils ont confondu voilà tout pourquoi vous obstinez-vous à nier l'évidence il a débarqué à Marseille donc il est arrivé par le train de 7 h 36 à la gare de Lyon située sur la ligne n° 1 (Château-de-Vincennes-Pont-de-Neuilly) qui passe effectivement par Bastille car on l'a bien vu là […][2].

Le lecteur virtuel doit-il se fier alors aux titres internes ou adhérer à la thèse de l'enquêteur ? En d'autres termes, les intertitres indiquent-t-ils les lieux supposés ou les lieux réels de l'action ? Dès le second chapitre, les doutes se dissipent. Arrivé à Bastille, l'immigré guidé par un compatriote monte bien dans un wagon de la ligne 1[3]. Toutes les stations du trajet sont d'ailleurs notées : « 1° Bastille-Saint-Paul, / Saint-Paul-Hôtel-de-ville, 3° Hôtel-de-ville-Châtelet, / 4° Châtelet-Louvre, […] 5° Louvre-Palais-Royal, / 6°Palais-Royal-Tuileries, […] 7° Tuileries-Concorde[4] ». Au chapitre suivant « Ligne 12 », le lecteur a encore la confirmation qu'il existe une adéquation entre l'intertitre et le lieu fictionnel : « Et lui se disant chaque fois qu'il passe devant la même affiche publicitaire dans les couloirs de la station Concorde ou Saint-Lazarre ou Madeleine[5] ». Les deux derniers titres internes reflètent aussi l'itinéraire réellement emprunté par le voyageur[6]. La disposition en chapitres suit donc une logique narrative. Parallèlement, le commissaire se fourvoie de plus en plus dans son enquête[7].

Fascination ne bouscule pas non plus l'horizon d'attente de son lecteur : son parcours de lecture coïncide, en effet, avec le trajet spatial du personnage : « I Constantine […] II Tunis […] III Quelque part en Algérie […] IV Moscou […] V Pékin […] VI Hanoi […] VII Barcelone […] VIII Alger […] IX Paris[8] ». Les noms propres indiquent les différentes villes

[1] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 5, 57, 103, 157, 203.
[2] *Ibid*., p. 26-27.
[3] *Ibid*., p. 64-65.
[4] *Ibid*., p. 81-82.
[5] *Ibid*., p. 118.
[6] *Ibid*., p. 192 (confirmation du titre « Ligne 13 »), 211 (confirmation du titre « Ligne 13 Bis »).
[7] *Ibid*., p. 145.
[8] *Id*., *Fascination, op. cit*., p. 9, 45, 73, 103, 131, 153, 175, 197, 225.

où Lam a séjourné. L'auteur respecte en bref une des règles « hypercodée[s][1] » du genre romanesque, selon laquelle « le titre d'un chapitre en annonce le contenu[2] », puisque les intertitres de *Topographie idéale pour une agression caractéris*ée, de *Fascination* et de *La Pluie* indiquent respectivement les changements de lieux et de temps. C'est la conformité à ces caractéristiques préétablies qui crée l'effet de réel : « Il y a autant de vraisemblables que de genres, et les deux notions tendent à se confondre[3] ». Le vraisemblable est ici entendu comme un « ensemble de lois discursives qui déterminent l'horizon d'attente littéraire du lecteur[4] ». Si l'auteur respecte ces lois, il ne sollicite pas le « lectant[5] », part du lecteur qui refuse l'illusion référentielle et pour laquelle conformité rime avec ennui.

Rachid Boudjedra crée dans les romans du corpus une illusion référentielle et permet ainsi au lecteur de construire son univers imaginaire :

> Tout comme l'illusion intentionnelle substitue à tort l'auteur au texte, l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire. […] L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature.
>
> Le problème est que les critiques se laissent prendre eux aussi ; ils mettent la référencialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur[6].

L'auteur réussit à faire oublier la distance qui sépare irrémédiablement le texte de la réalité ; son univers fictionnel acquiert alors une épaisseur référentielle.

> [*R]éférent* dénote tout ce à quoi nous pouvons penser ou faire allusion […] ; il présuppose une preuve extérieure ou une évidence de fait qui permet au lecteur de vérifier la justesse des mots. L'existence d'une réalité non verbale en dehors de l'univers des mots est indéniable. Toutefois, la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mots et référents est une illusion, et cela pour deux raisons : l'une, générale, valable pour tous les faits de langue ; l'autre, propre à la littérature[7].

Le lecteur oublie, lorsque l'illusion s'opère, que « le référent est l'absence que la présence des signes supplée[8] ». Les nombreux discours au style direct permettent également d'éliminer la différence entre le discours narratif et l'univers qu'il évoque. « La parole d'un narrateur peut également être considérée comme étant du style direct, bien que d'un degré supérieur, en

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 98.
[2] *Id.*
[3] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, coll. « Poétique », p. 94.
[4] *Id.*
[5] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 97.
[6] Michaël Riffaterre, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité, op. cit.,* p. 93.
[7] *Ibid*., p. 92.
[8] *Id*.

particulier si (comme dans le cas d'*Adolphe* [de Benjamin Constant], par exemple) ce narrateur est représenté dans le texte[1] ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'un point de vue grammatical d'un discours rapporté au style direct, il faut convenir avec Tzvetan Todorov que la narration à la première personne favorise l'adhésion du lecteur à l'univers fictionnel.

Qui plus est, les personnages principaux bien campés de *La Répudiation*, de *La Pluie* et surtout de *Fascination* autorisent une lecture psychologisante et par conséquent participent à l'effet de réel. Ainsi, le début de *Fascination* expose de façon traditionnelle les protagonistes : on apprend d'emblée les motifs de la disparition subite d'Ali et d'Ali Bis[2], l'adoption de Lam et de Lol par Ila[3] et son épouse Lil, ainsi que les problèmes existentiels de Lam : les premières pages amorcent une réflexion sur la quête d'identité, à travers la tentative désespérée de Lam d'élucider le mystère autour de son lieu de naissance et de son prénom. La falsification de ces éléments, vécue comme une « blessure[4] » et une « humiliation[5] », tourne à l'obsession ; la question de ses origines lui martèle le cerveau et revient de façon lancinante au cours du récit :

> Lam n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise, d'une façon si brève et si courte, comme une sorte de négation de lui-même. […] En dehors de son prénom à consonance variable et de son état-civil chaotique, Lam était subjugué […]. Il était […] sans cesse hanté par l'image du père inconnu […] Lam (avec cette identité en morceaux, en miettes, ces fluctuations phonétiques de son prénom [….]. (Lol répétant chaque fois qu'il lui posait des questions sur ses origines : « Qu'est-ce que ça peut te faire ? Tu n'as la mémoire ni longue ni courte mais paresseuse ! […] [I]l est pris par ses doutes, ses remords et l'énigme concernant sa véritable identité. Il ignorait le lieu exact de sa naissance : dans quelle ville ? dans quel pays ? Ila n'avait jamais clairement répondu à cette interrogation obsédante. […] cette identité branlante où ni son lieu et sa date de naissance ni son prénom n'étaient authentiques[6].

L'auteur brosse aussi rapidement un portrait éloquent des personnages principaux : y sont dévoilés l'homosexualité et le franc-parler de Lol, la passion d'Ila pour les chevaux de pure race et pour les voyages, ainsi que le cadre spatio-temporel où ils évoluent : la fiction se déroule principalement à Constantine durant la seconde moitié du XXe siècle. Le narrateur décrit l'aspect physique et moral[7] de Lol et d'Ila quelques pages plus loin et s'attarde sur Constantine et la demeure familiale, conformément à la tradition du roman réaliste du XIXe

[1] Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°24, Paris, Seuil, 1975, p. 419.
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 10-12.
[3] *Ibid*., p. 12-13.
[4] *Ibid*., p. 9.
[5] *Id*.
[6] *Ibid*., p. 37, 43, 95, 96, 159, 164. Voir aussi p. 160 et 224.
[7] *Ibid*., p. 12-13, 53-55.

siècle. Parmi les quatre romans de notre corpus, *Fascination* est le seul texte à s'ouvrir ainsi sur un chapitre liminaire qui remplit la fonction classique d'introduction des personnages.

Enfin, tous les textes du corpus ménagent un effet de suspens ou de surprise[1] et renforcent par suite l'illusion référentielle. Même *Topographie idéale pour une agression caractérisée* où le dénouement est dévoilé, la mort programmée du personnage (« l'enquête prouvera plus tard qu'il n'avait jamais été gaucher[2] ») n'apaise pas la curiosité du lecteur ; le roman crée une série d'énigmes qui resteront irrésolues jusqu'au terme du récit. À la suite de nombreux romans policiers, le texte ne divulgue pas d'emblée le mobile du crime, son déroulement et l'identité des meurtriers. Seul le syntagme du titre « pour une agression caractérisée » met le lecteur sur la piste de l'acte raciste. L'intérêt romanesque découle de cette « attente anxieuse qui naît de l'incertitude où se trouve le lecteur sur ce qui va arriver[3] ». Ce dernier reste chargé de reconstituer l'itinéraire de la victime et de remédier aux déficiences alarmantes de l'enquête officielle.

Inscrit dans la longue lignée des romanciers, Rachid Boudjedra rend donc ses œuvres accessibles au plus grand nombre. Il adopte les règles principales du genre – division en chapitres, titres de chapitres éloquents – et noue avec son lecteur un pacte fondé sur un mode de lecture participatif. Néanmoins, il s'autorise quelques libertés avec le romanesque traditionnel compliquant alors la tâche du lecteur.

[1] Voir à ce propos Alain Montandon, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur », *La Lecture littéraire. Actes du colloque tenu à Reins du 14 au 16 juin 1984, op. cit.,* p. 110-111.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 7.
[3] Charles Grivel, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Vol. II, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 262.

B. RUPTURES AVEC CERTAINES NORMES DU ROMANESQUE TRADITIONNEL

Les textes boudjedriens s'amusent avec certaines attentes du destinataire virtuel : il les trompe en s'écartant de modèles littéraires préexistants et en creusant l'écart avec les canons esthétiques en cours, constitutifs des normes sur lesquelles repose le romanesque traditionnel. Il joue tout d'abord sur la mise en espace du texte, en multipliant les paragraphes, avant de diminuer deux effets de lecture : « l'effet de réel » et « l'effet de vie[1] » d'un personnage. Le réalisme qui préside à la narration de *La Répudiation*, *La Pluie, Fascination* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée* va en être ébranlé.

La page romanesque n'est pas seulement présentée en chapitres, mais également en paragraphes : ceux-ci permettent en principe de suivre le déroulement de la pensée en signalant les ruptures thématiques ou formelles, comme le passage du récit au dialogue par exemple. Or dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* les discours rapportés au style direct s'insèrent souvent dans le récit sans retour à la ligne ni tiret ni guillemet. Les ordres et les interrogations verbales du commissaire, par exemple, sont introduits sans que soient précisés les changements de locuteur[2] :

> D'ailleurs il y a une pièce du dossier qui a disparu je ne dis pas que c'est vous oh ! non je n'ai pas de preuve mais évitez-moi cette subjectivité qui vous pend à la peau à chaque fois que l'on avance un peu j'ai l'impression que quelqu'un essaye de brouiller les pistes faites attention j'en fais mon affaire de cette histoire cela s'est passé dans mon secteur et cela suffit pour que je fasse le nécessaire afin de tout éclaircir c'est comme si vous vouliez me contredire on a bien falsifié quelque chose dans le dossier cette histoire d'empreinte de chaussure dont la photographie a été rempl. Mais qui a dit qu'il s'est évanoui[3] ?

Cette suppression de la ponctuation engendre des ambiguïtés syntaxiques auxquelles le lectant doit remédier. Ce n'est pas toujours le cas. Ainsi la disparition de ces signes typographiques n'entraîne aucune confusion sémantique dans *La Pluie* :

> Puis s'esclaffa disant tout en bricolant un vieux modèle réduit d'avion maintenant ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser. […] L'infirmière dit il n'y a personne de plus habile dans tout le pays… N'ayez pas peur. Au fond c'est une jeune femme très gentille… Vous allez voir… Ils restèrent cloués à leur place[4].

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 108. Vincent Jouve l'appelle aussi « l'effet-personne » par opposition à « l'effet-personnel » et « l'effet-pion ».
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 122-123.
[3] *Ibid*., p. 100-101.
[4] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 14, 78.

De plus, les paragraphes de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* s'étendent sur plusieurs pages et les ruptures attendues ne s'établissent pas toujours. *A contrario* l'auteur désagrège à l'extrême certains passages de *La Répudiation* :

> Riait-elle de ma déconfiture ?
> Elle riait, amante prodigieuse, juste à la démarcation du rêve et du quotidien […].
> Aimait-elle m'écouter délirer ?
> Oui, elle aimait ; c'était d'ailleurs ma seule façon de l'émerveiller[1].

Le narrateur semble dialoguer avec lui-même. La ligne devient parfois vers et le texte romanesque poème en vers libre :

> Cigarettes innombrables.
> La ville est verte comme un gros bourdon crissant.
> Stridence aussi des criquets rendus fous par la dure clarté de la lune.
> Mettre un sommeil en travers de ta peau.
> Et le ba-la-der,
> Jusque vers un éveil-bidonville.
> Ma folie pointe à ras d'un pot de nuit écarlate-garance-couleur fouet[2].

Le discours du narrateur perd ici de sa cohérence et de sa logique discursive, car la folie de ce dernier « pointe[3] ». L'auteur joue avec l'espace de la page et compte sur le lecteur pour inférer du sens à cette disposition des mots.

Dans *La Pluie,* la détresse qui étreint la jeune narratrice l'incite à déverser sans interruption sa surcharge affective sur le papier blanc. Aucun retour en ligne ne brise le flux continu de sa parole : « Lorsqu'il m'arrive d'être prise sous l'effervescence dévastatrice de mes sens je dois les brider efficacement. Je remplis mes pages de ratures et de surcharges jusqu'à l'abstraction et l'incompréhension[4]. » Elle se libère en exprimant son trop-plein d'amour et de désir. Le texte s'émiette par contre au niveau de la phrase. Celle-ci perd son unité sémantique et se répartit en plusieurs îlots lexicaux :

> Il n'y aura pas d'eau pendant plusieurs jours dans toute la ville. Sauf dans la salle d'opération munie d'un réservoir d'eau. Verrouillée à cette heure-ci par le directeur tatillon de la clinique. Presque le sosie de mon vieil ami l'archiviste. Qui était fou de souris surdouées et de labyrinthes compliqués. Sauf que le directeur – lui– avait l'omoplate plus saillante que la droite. […] Il jouait les frileux. Ne quittait jamais son manteau. Mais tout le monde était au courant de cette coquetterie quelque peu déplacée chez un homme très sévère. D'abord austère. Toujours grincheux. Comme ronchon. […] Je souris. La laisse dire. Et si je lui racontais ma lamentable première fois ? Mes lamentables projets sentimentaux de l'époque ? Mon

[1] *Id.*, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 121 & 123.
[2] *Ibid.,* p.131.
[3] *Id.*
[4] *Id., La Pluie*, *op. cit.,* p. 23.

> lamentable désir de. Vaudrait mieux pas. La mettre au courant des plus petits détails[1] ?

Le sujet est séparé de son verbe par un point, la proposition subordonnée disjointe de la principale, la relative coupée de son antécédent, l'épithète éloignée du nom qu'elle qualifie. Le lecteur doit alors rassembler ces éléments linguistiques et reconstituer des phrases telles que la grammaire normative les conçoit. Cette dislocation syntaxique mime le rythme de la pensée qui ne coïncide pas forcément avec la structure phrastique. Les points sont autant de pauses que s'octroie la narratrice dans sa réflexion. Elle adopte ce style non académique tout au long de son journal, contrairement aux autres romans où l'écriture ne rompt que ponctuellement avec la syntaxe classique. Les mots se juxtaposent parfois sans rapport apparent, notamment lorsque des souvenirs reviennent à la mémoire et quand l'émotion ou la fatigue troublent la perception des choses et des êtres :

> Visages amincis. Corps devenus fluets. Brumes matinales. Voix chevrotante. Alacrité des siestes. Tremblements de l'air chaud. Silhouettes comme au bord du déséquilibre[2]. [*Topographie idéale pour une agression caractérisée*]

> Fourmillements ondulatoires. Nausées doucereuses. Fibrilles. Traces. Fêlures. Coupoles. Pagodes. Structures géométriques[3]. [*Fascination*]

L'auteur s'amuse avec la disposition typographique et les règles du langage ; il se sert de l'espace de la page pour faire ressentir l'état d'esprit du narrateur. Il divise le discours ou, au contraire, le présente en un bloc monolithique comme un flux continu de paroles. Seule *Fascination* échappe à ce jeu.

Quant à l'illusion référentielle, elle s'affaiblit quand les mécanismes qui la déclenchent se grippent. Le caractère itératif d'un texte peut même casser cet effet de réel, fondamental pour le romanesque traditionnel. Il ne s'agit pas simplement, dans ce cas, de redondances qui « permettent de construire une chaîne de probabilités [et] donnent *sens* au discours[4] » ou de « procédés d'*anaphorisation* qui constituent le récit en un système prévisible[5] », mais de séquences narratives qui se répètent de façon lancinante.

Le récit dans *La Pluie,* par exemple, donne l'impression parfois de ne plus avancer, à cause de la récurrence de plusieurs épisodes (découverte des menstruations, sanction infligée par le frère…) qui reviennent inlassablement à l'esprit de la jeune femme : « À nouveau le

[1] *Ibid*., p. 79-80, 106.
[2] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 69.
[3] *Id., Fascination, op. cit*., p. 172.
[4] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 94.
[5] *Id*.

souvenir des premières inondations me hante[1] ». Celle-ci est d'ailleurs tout à fait consciente qu'elle souffre d'idées fixes :

> [J]e n'arrive pas à comprendre l'émergence spontanée de toutes ces histoires anciennes […]. Mais dans tout ce fatras inconsistant émergeaient quelques idées fixes. Mon père comme un raccourci fulgurant de l'absence. Mon frère aîné assassiné. Mon frère cadet névrosé. Ma tante à jamais neurasthénique. Restée vieille fille. […] Les mêmes phrases tournent impitoyablement dans ma tête. Comme un zézaiement sur le fil d'une lame tranchante. Élément du réel savonneux. Retour à la période de l'enfance[2].

Une galerie de personnages peuple sa mémoire ; son esprit est habité par le passé et tout ce qui lui est associé : le mûrier[3], le chat[4], etc. Prisonnière de ses propres démons, la narratrice de *La Pluie* n'arrive plus à écrire :

> Hantises. Ratures. Rayures. Les mots s'enroulent autour de l'axe de la mémoire. Flatuosité orangée qui m'enduit le corps. Sorte de matelassage aussi avec une matière dure et molle à la fois. Caoutchouteuse. Dans ma tête les mots se frelatent. Se décomposent. Se détériorent[5].

L'impression de circularité s'installe alors et atténue ici la vraisemblance. Le récit piétine et évolue en spirale autour de « l'axe de la mémoire » :

> D'une façon si évidente. Voyante. Criarde. […] Gris. Métallique. Métallisé. Vitré. Vitrifié. […] Comme citronné. Comme ciré jaune. Cireux. […] [I]dentique. Inchangée. Intacte. […] Classer. Classifier. Ordonner. Mesurer. Jauger. Juger. […] [L]oquaces. Bavards. Intarrissables. [...] Désynchronisée. Déphasés. […] Aiguë. Acérée. […] Perplexe. Fascinée. Éblouie. […] Toujours en mouvement donc. En mutation. En mue. […] Désarticulée. Secouée. Quelque peu déglinguée. Presque dégingandée[6].

L'accumulation de synonymes attire plus l'attention sur le signifiant que sur le signifié. L'écriture semble avancer par associations sémantiques et phonétiques. Les nombreuses comparaisons introduites par « comme » donnent aussi l'impression que le temps se fige et que la narratrice n'arrive pas à dépasser ses angoisses (notamment aux pages 42 et 43).

La récurrence touche aussi *La Répudiation,* car la mémoire tourmentée de Rachid l'entraîne dans un délire obsessionnel :

> Avais-je été l'amant de Leïla ? Zahir était-il réellement mort ? Pour oublier ces questions qui me hantaient continuellement et dont je connaissais les réponses, je

[1] Rachid Boudjedra*, La Pluie*, *op. cit*., p. 16 et aussi p. 9-11, p. 14, 17, 25, 16.
[2] *Ibid.,* p. 48-49, 63.
[3] *Ibid.*, p. 22, 27, 59.
[4] *Ibid.*, p. 44, 45.
[5] *Ibid*., p. 85.
[6] *Ibid*., p. 56, 79, 80, 88-89, 108, 123.

> partais à nouveau dans un récit […]. […] mes délires, en particulier ceux du petit matin, qui mettaient en branle le songe et le réel et la laissaient pantelante d'incertitude quant à ma rééducation sentimentale, après la confirmation de la mort de Zahir et la visite de Leïla, ma demi-sœur juive que j'avais failli violer un soir […][1].

Les souvenirs de la mort du frère et de sa relation incestueuse avec sa demi-sœur Leïla ainsi que les images du sang et du fœtus, symboles de l'impureté féminine et de l'enfance saccagée, le poursuivent :

> Mais au centre du complot se retrouvait cette désespérance (innée, ou acquise grâce à l'enseignement méticuleux de Zahir ?) à ne pas comprendre le désordre que mettait en nous le sang des femmes. […] Zahir, revenu à son courage, clamait cette fois-ci contre le fœtus des menaces terrifiantes […] Retour au sang. La fleur de sang que perdaient toutes les femmes, c'était cela le fœtus ! Une chose dégoûtante[2] !

L'imparfait itératif vient aussi figer le temps de l'histoire et place le récit du ramadan hors d'une historicité. Les récits-souvenirs se succèdent, sans pouvoir être datés.

Dans *Fascination,* par contre, les événements sont datés. Les redondances telles que l'explication du surnom Mol donné à la prostituée bordelaise ou le récit de la libération de la mairie des Lilas, par exemple[3], ne nuisent pas à l'effet de réel. En revanche, la prépondérance des descriptions, souvent identiques, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, ralentit fatalement la narration. Celles-ci ne remplissent plus leurs fonctions habituelles : la fonction narrative, d'une part, qui consiste à caractériser des lieux et des personnages et à apporter de précieux indices sur l'histoire et, d'autre part, la fonction informative grâce à laquelle un savoir sur le réel est communiqué. Le lecteur se perd dans les détails et s'enlise dans des phrases interminables :

> Avec des plis et des replis trottinant à travers un filet serré de lignes brisées, segmentées, parcellées et allant dans des directions diverses formant des entrelacs, des enchevêtrements, des fouillis et des chevauchement tellement difficiles à interpréter que dans les couloirs de certaines stations, souvent face à la porte principale, on a installé des dispositifs électriques qui permettent une lecture plus facile de la carte d'autant qu'elle est lumineuse, seulement pour en arriver là il faut savoir appuyer sur le bouton adéquat ; et une fois ou deux il est resté devant ces appareils illuminant des graphismes fabuleux s'arrêtant là ou là mais d'une façon nette et surtout arbitraire, et s'éteignant aussi vite pour laisser place à d'autres itinéraires se modulant, serpentant et avançant en une giclée phosphorescente et coloriée de vert, de bleu, de rouge, selon la direction, le numéro de la ligne et la destination de celui qui a appuyé sur le bon bouton[4].

[1] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 178, 240.
[2] *Ibid.,* p. 24, 88, 92.
[3] *Id., Fascination, op. cit*., p. 91, 194, 227.
[4] *Id.*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 110-111.

La description devient tellement précise qu'elle relève de « l'anatomie de l'objet[1] ». Celle des pigeons qui prennent possession des places publiques dans *Le Démantèlement* envahit l'espace narratif au détriment de l'intrigue romanesque. Les oiseaux ne constituent pas en effet un indice, « indice valant pour les événements ultérieurs du récit, ou indice rappelant un événement antécédent[2] ». Le récit stagne et joue avec la patience de son lecteur atteint d'un « vertige de l'exhaustif[3] ». À propos d'un passage de *L'Escargot entêté*[4], Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul se demande même s'il est encore possible de parler de description : « S'agit-il d'une description ? Non, car on n'y montre rien ! Énumération d'objets hétéroclites[5]. » Le lecteur, décontenancé, n'imagine plus la chose mais ne voit que le signe qui la suggère :

> [L]e lecteur sent qu'il lui faut adopter une autre attitude : il va tenter d'interpréter le texte, de l'insérer dans un système référentiel plus adéquat. Plutôt que d'ignorer le caractère fictionnel du texte et de chercher à le relier à son expérience quotidienne du « réel », il décide de lire la fiction comme une fiction […][6].

L'auteur dénonce donc ses propres mécanismes textuels et les stratagèmes à l'origine de l'illusion référentielle.

Topographie idéale pour une agression caractérisée contrecarre l'« effet de vie » du personnage, défini comme suit :

> La réception du personnage comme personne (qu'elle soit continue ou non, plus ou moins évidente selon les récits) est une donnée incontournable de la lecture romanesque. C'est le mouvement naturel du lecteur que de se laisser prendre au piège de l'illusion référentielle. L'effet de vie s'impose parfois avec tant de force que certains lecteurs en arrivent à inférer une existence autonome de l'être romanesque[7].

Le mode de désignation des protagonistes rejoint celui des Nouveaux Romanciers : l'auteur tente de vider ses caractères de leurs attributs : nom, état civil, physique, caractère ou vécu[8]… L'émigré, privé de nom propre, est désigné par de simples initiales comme « K. » du

---

[1] Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul, « L'Écriture dans l'œuvre de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit.,* p. 92.
[2] Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, coll. « Hachette université. Recherches littéraires », p. 106.
[3] Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Écrivains de toujours », p. 124-125.
[4] Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977. Nous travaillons sur sa réédition : Paris, Gallimard 1985, coll. « Folio », p. 88.
[5] Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul, « L'Écriture dans l'œuvre de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire*, *op. cit*., p. 92.
[6] *Id*.
[7] *Ibid.*, p. 108.
[8] Voir Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976, p. 113-121.

Château[1], ou par des noms communs qui le déshumanisent. Si le personnage n'est pas perçu comme vivant, il ne peut faire l'objet d'investissement affectif de la part du lecteur. Sans nom propre, indicateur privilégié d'individualité, il représente moins une personne qu'un type d'individu : un travailleur émigré. Aussi son bagage, symbole du voyage et de l'exil, ne le quitte-t-il pas :

> Le plus remarquable, ce n'était pas la valise en carton-pâte bouilli qu'il portait presque toujours à la main gauche […] avec le bras quelque peu en avant de telle façon qu'à chaque détour de couloir ou à chaque tournant d'escalier mécanique, on la voyait apparaître – bourrée à craquer, avachie et au bout de son vieillissement avec sa peau tavelée de centaines de rides, créant une sorte de topographie savante de ténuité menant vers une abstraction de mauvais aloi pour une valise aussi malmenée d'autant plus que ses ferrures rouillées donnaient à sa clôture une fragilité supplémentaire – précédant le corps du propriétaire […][2].

Avachie, vieille, fragile, à la peau tachetée et ridée, la valise représente par métonymie son propriétaire dont aucun portrait ne nous permet d'imaginer les traits. Succède ensuite à cette description détaillée celle du pantalon, aussi longue que la première :

> Ni le pantalon de coutil dont la trame était formée de grains cotonneux bicolores (rouge et gris) mêlés sans idée préconçue selon une loi de combinatoire douteuse dans la mesure où l'on ne pouvait même pas dire si le tissu avait été fabriqué par une paysanne derrière son métier à tisser ou une ouvrière derrière sa machine vrombissant, de telle manière que, vu de loin, il présentait un compromis entre le rouge et le gris […][3].

On apprend toutefois, un peu plus loin, que les jambes de l'homme sont maigres, son buste décharné et qu'il est couvert d'un bleu de chauffe propre aux ouvriers. Mais force est de constater que la description semble éloigner le lecteur du protagoniste en centrant son attention sur la lumière, les couleurs et les perspectives.

Une longue parenthèse sur les sources de lumière[4] s'ouvre ensuite, à laquelle succèdent quelques lignes sur le bleu de travail que le lecteur avait presque oublié : « et lui battant les flancs comme s'il se fût agi d'un burnous en laine écrue ou bien – au contraire – marron, mais foncé, très foncé couleur de café colombien […][5]. » Apparaît alors une autre digression sur l'affiche publicitaire du café[6]. Enfin, le narrateur clôt cette exposition du personnage principal par la description du « petit bout de papier qu'il tenait serré entre le

[1] Franz Kafka, *Le Château* [1re éd. : 1938] (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 491-808.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit.,* p. 7.
[3] *Ibid*., p. 9.
[4] *Ibid*., p. 10-11.
[5] *Ibid*., p. 11.
[6] *Id.*

pouce et l'index de la main droite[1] ». Certes, le narrateur est prolixe sur certains objets de l'immigré, mais ceux-ci ne confèrent point à celui-ci d'épaisseur psychologique ni de statut psychosociologique. Le lecteur croule sous une avalanche de détails qui rend difficile le parcours de lecture puisque les rares informations sur l'immigré sont distillées dans le récit.

En outre, le récit offre de ce dernier une image décousue, en raison de la concurrence des voix :

> [L]'essentiel, c'est qu'il voit qu'il a de la sympathie pour lui et puis zut ! tiens mon vieux je vais t'accompagner jusqu'au quai tu n'auras plus qu'à y attendre la rame mais il faut nous presser […]. Et l'autre disant mais si mais si mais si je vous assure c'est bien lui je le reconnais enfin c'est difficile de le reconnaître mais j'en suis sûr ah ! ça il n'aurait jamais quitté sa valise […][2].

Les discours oraux des témoins, rapportés directement dans la narration sans qu'aucun signe de ponctuation ne vienne les subordonner au récit du narrateur, menacent d'invalider le point de vue du narrateur et du « chef » de police. Plusieurs personnes ont en effet croisé le chemin du malheureux et parfois échangé avec lui quelques mots : un « étudiant », un « joueur de flipper », une « gamine » (appelée aussi la « jeune fille »), un « voyeur », une vieille femme, un compatriote et même un clochard dont l'état d'ivresse n'incite pas à croire les allégations. Leurs paroles sont discréditées par le commissaire qui leur reproche leur manque de fiabilité :

> En fait, dit le chef en maugréant, il ne pouvait pas partir de la gare d'Austerlitz mais de la gare de Lyon et ceux qui l'auraient vu sur la ligne n° 5 (Place-d'Italie-Église-de-Pantin) sont des fabulateurs […] de toute manière le clochard n'est pas juridiquement apte pour témoigner il est tout le temps sous l'effet de l'alcool il en est de même de la vieille femme la preuve c'est qu'elle n'arrête pas de venir me casser les oreilles […] quant aux autres témoins qui se sont récusés je voudrais que vous les harceliez toujours est-il qu'il n'avait rien à faire sur la ligne 5 […] pourquoi vous obstinez-vous à nier l'évidence […][3].

Celui-ci conteste aussi les conclusions de son inspecteur qui s'obstine « à nier l'évidence[4] ». Les négligences et les incertitudes policières finissent par semer une totale confusion dans l'esprit du lecteur confronté à un être fuyant : « Cela ne tient pas debout mais vous pataugez vous faites du surplace […] qu'est-ce que vous me racontez là mais lisez le rapport que nous avons reçu à ce sujet il est explicite […] des ragots ah ! ça oui j'en ai mais des preuves rien […][5] », peste le chargé d'enquête. « D'ailleurs, votre inspecteur il m'a demandé d'affirmer

[1] *Ibid*., p. 13.
[2] Ibid., p. 30, 107.
[3] *Ibid*., p. 26-27. L'absence de ponctuation relève d'un choix auctorial.
[4] *Ibid*., p. 27.
[5] *Ibid*., p. 46-47.

qu'exceptionnellement, ce jour-là, j'en portais des bas. Mais c'est faux[1] ! », proteste une femme outrée. Les témoins proposent, de plus, des versions contradictoires, incertaines et fausses. Une vieille fabulatrice fait par exemple circuler « une rumeur selon laquelle il serait tout simplement un fakir et que dans sa valise il porte une fillette découpée en plusieurs morceaux et qu'il reconstitue en un tournemain[2] ». Le narrateur ne fournit au lecteur que des hypothèses, des découvertes partielles qui ne lui permettent pas de découvrir la vérité. L'histoire piétine dans les lenteurs de l'enquête. Les interrogatoires ne mènent nulle part ou à de mauvaises pistes.

En définitive, cette pluralité de points de vue bouleverse la conception traditionnelle du personnage. Ce dernier ne remplit plus correctement sa fonction de médiateur : le lecteur ne peut s'identifier à un être sans identité. Cela signifie, dans la terminologie de Vincent Jouve, que « l'effet-personne[3] » s'atténue au profit de « l'effet-personnel » : le personnage est un pion narratif sur l'échiquier du texte pour reprendre une de ses métaphores[4] ; il s'agit de prévoir ses mouvements et de l'appréhender comme indice d'un projet sémantique. Le texte prive ainsi le destinataire du plaisir romanesque de la projection. Comme chez les Nouveaux Romanciers, le personnage n'est plus le support de l'intrigue et le sujet de l'action. Cette décomposition du personnage correspond à une conception moderne de l'individu : le personnage ne représente plus une personne, il ne constitue plus un caractère. De sujet il devient objet. L'immigré ne fait-il pas en effet l'objet d'une enquête, l'objet de toutes les discussions et l'objet de la haine de criminels racistes ? Cette vision du personnage rejoint celle d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* où il considère que l'époque de l'apogée de l'individu achevée le héros n'a plus de raison d'être : « Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue[5]. » La vision du monde a changé : la logique des choses n'apparaît plus « juste et universelle[6] », l'univers « stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable[7]. » Le lecteur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* tente en vain d'élucider l'affaire et d'éclaircir les zones d'ombre de l'enquête. Mais le roman le renvoie à son impuissance : il le déroute sans cesse et l'entraîne dans un tissu narratif complexe.

---

[1] *Ibid*., p. 131.
[2] *Ibid*., p. 62.
[3] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 92-107.
[4] *Ibid*., p. 92.
[5] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, coll. « Critique », p. 28.
[6] *Ibid*., p. 31.
[7] *Id*.

Certes, Rachid Boudjedra s'insurge contre le classicisme romanesque dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et ne s'accommode pas de la rigueur linéaire du récit balzacien. Mais il ne s'affranchit pas pour autant dans ses autres fictions des modèles romanesques dominants. Celles-ci reflètent une appropriation des techniques littéraires caractéristiques des grands romans réalistes ou naturalistes du XIXe siècle. L'auteur s'amuse seulement à subvertir certains procédés : il brouille la lisibilité en fragmentant la structure en de multiples récits, affaiblit l'effet de réel et va même jusqu'à saper le processus d'identification (au sens large) dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Pour ce dernier roman, on peut par conséquent affirmer que l'horizon d'attente de l'œuvre a radicalement changé : son écriture romanesque s'inspire des nouvelles innovations stylistiques du XXe siècle, notamment du Nouveau Roman.

Il se produit donc un écart esthétique entre l'horizon d'attente du lecteur virtuel de *La Répudiation* ou de *L'insolation* et les dispositions et habitudes du public réel, celles-ci variant dans l'espace et dans le temps. Nous récusons avec Wolfgang Iser la théorie de l'écart formulée par les structuralistes : ces derniers affirment que l'écart esthétique serait la condition principale de la poéticité[1]. Or « l'écart ne peut plus se rapporter exclusivement à une norme linguistique postulée et par lui violée ; il doit être situé par rapport aux *normes d'attente*[2] », ce qui revient finalement à examiner les modèles littéraires que nous supposons à l'origine des normes d'attente.

Les attentes du lecteur virtuel de Rachid Boudjedra, romancier prolifique depuis 1969 jusqu'à nos jours, s'élaborent en fonction des modèles littéraires les plus connus et représentés. Nous reprenons au bout du compte les mêmes normes que Wolfgang Iser dans *L'Acte de lecture* : le roman réaliste du XIXe siècle, de type balzacien, où les personnages et la logique narrative tendent à créer une illusion de vie.

> L'expérience que décrit Iser est pour l'essentiel celle d'un lecteur savant placé devant des textes narratifs appartenant à la tradition réaliste et surtout au modernisme. C'est en effet la pratique des romans du XXe siècle, lesquels renouent d'ailleurs avec certaines libertés courantes au XVIIIe siècle, c'est l'expérience de leurs intrigues relâchées et de leurs personnages sans consistance, parfois même sans nom, qui permettent d'analyser, rétrospectivement en somme, la lecture (normale) des romans du XIXe siècle et de la littérature narrative en général[3].

[1] Voir Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.,* p. 164.
[2] *Ibid*., p. 167.
[3] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun,* Paris, Seuil, 1998, coll, « La couleur des idées », p. 164.

Certes, certains romans du XVIIIe siècle proposent déjà des fictions où la vraisemblance et la vérité romanesque ne sont pas respectées. Ainsi le narrateur dans *Jacques le fataliste* de Diderot, par exemple, anticipe sur la curiosité de son interlocuteur en commençant l'histoire par un jeu de questions-réponses : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? […][1] » Il va à l'encontre du romanesque traditionnel, c'est-à-dire des constantes du genre.

Notre démonstration part donc du principe que les lecteurs de *La Répudiation*, de *La Pluie* et de *Fascination* cherchent à reconstituer un schéma narratif cohérent, complet et linéaire. L'horizon d'attente de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* semble en revanche différent. Les normes ont changé : celles du Nouveau Roman, du roman moderne et contemporain, guident désormais le lecteur boudjedrien dans son aventure. Le roman réaliste devient alors hors norme.

L'influence hégémonique du modèle réaliste ou naturaliste a tendance à nous faire oublier que ces types de fiction ne constituent que des sous-genres. Le genre romanesque n'est pas astreint à des règles de cohérence, de linéarité ou de réalisme ; son schéma narratif peut être incomplet et ses personnages d'insignifiantes figures ou de fugitives ombres… Tout dépend du modèle littéraire qu'on sélectionne comme norme : l'originalité d'une œuvre ne se juge qu'en rapport à d'autres créations. Aussi notre travail repose-t-il sur le même présupposé que l'étude de Wolfgang Iser (analysée ici par Antoine Compagnon) :

> L'hypothèse implicite est que, face à un roman moderne, il revient au lecteur informé de fournir, à l'aide de sa mémoire littéraire, de quoi transformer un schéma narratif incomplet en une œuvre traditionnelle, en un roman réaliste ou naturaliste virtuel[2].

C'est aussi une idée formulée expressément par Umberto Eco : « Le roman contemporain, tissu de non-dit et d'espaces vides, confie la prévision du lecteur à des promenades [inférentielles] bien plus aventureuses[3]. » En d'autres termes, le roman moderne exige de la part de son lecteur une plus grande coopération interprétative et recourt à des « scénarios communs ou intertextuels[4] » pour avancer des hypothèses sur la *fabula*.

[1] Denis Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, *op. cit.*, p. 25.
[2] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 164.
[3] *Ibid*., p. 152.
[4] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 151.

Conclusion

Les approches narratologiques et linguistiques ont mis en exergue la présence discrète du lecteur au sein du texte, tandis que l'analyse de l'horizon d'attente de l'œuvre a montré que Rachid Boudjedra ne creuse pas en général d'écart esthétique avec les normes d'attente d'un lecteur contemporain familiarisé avec les romans classiques du XIXe et modernes du XXe siècle. Cela ne signifie nullement qu'il ne fasse pas preuve d'originalité. Mais, comme toute création artistique, ses livres s'inscrivent dans une histoire littéraire qui façonne notre façon de lire et en conditionne par conséquent la réception.

C'est dans cette interaction entre le texte et le lecteur que se trouve le lieu du phénomène littéraire. Ainsi que Wolfgang Iser la décrit, « [l]e lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du texte[1] ». La lecture résulte de cette interaction dynamique entre le texte et le lecteur. D'un côté, le texte module le comportement de son lecteur virtuel à travers des représentations du destinataire et, de l'autre, le lecteur appréhende le texte en fonction de ses expériences littéraires précédentes. « L'œuvre est la constitution du texte dans la conscience du lecteur[2] ».

Wolfgang Iser parle donc d'une phénoménologie de la lecture, à l'instar de la phénoménologie de l'art qui « a attiré l'attention sur le fait que l'étude de l'œuvre littéraire doit viser la compréhension du texte au-delà de sa forme[3]. » La communication se produit effectivement lorsque le lecteur réalise les potentialités du texte et les actualise. « Car les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction, explique le théoricien, que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur[4]. » Bien que la lecture consiste en un échange différé et repose sur une relation asymétrique entre émetteur et récepteur, elle « fait rétroagir le processus de constitution du texte sur le lecteur[5] », en tant qu'activité orientée par le texte[6]. Les réflexions

[1] *Ibid.,* p. 48.
[2] *Ibid*., p. 49.
[3] *Ibid*., p. 48.
[4] *Ibid*., p. 197-198.
[5] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit*., p. 289.
[6] Aussi Wolfgang Iser, soucieux de rappeler le rapport qu'entretient l'œuvre avec l'extérieur, a-t-il combiné les études formalistes à l'approche phénoménologique. Voir, à ce propos, Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 159. Il faut rappeler que le formalisme ne suffisait plus à la critique, car celui-ci bannit le lecteur en préconisant vivement le retour au texte dans son immanence, comme l'explique Tzvetan Todorov : « [U]n autre principe adopté dès le début par les formalistes, c'est de mettre l'œuvre au centre de leurs préoccupations ; ils refusent l'approche psychologique, philosophique ou sociologique qui régit alors la critique littéraire russe. » (*Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (réunis, présentés et traduits par

qui vont suivre prolongeront cette étude des mécanismes de la lecture et du fonctionnement littéraire à travers une description précise du rôle assigné au destinataire.

Tzvetan Todorov, préfacé par Roman Jakobson, Paris, Seuil, 1965, coll. « Tel Quel », p. 16.) Le formalisme russe, dans les années 1915 à 1930, postule non seulement l'autonomie de l'œuvre littéraire mais aussi celle de la science de la littérature qui exige une approche spécifique. Le *New Criticism* anglo-américain qui se développe parallèlement au structuralisme tchèque des années d'avant-guerre ne considère que le texte en soi. Les *New Critics* développent la méthode du *close reading*, « une lecture microscopique du texte considéré comme un tout indépendant et organique, comme une unité construite de parallèles, de contrastes, de paradoxes » (Bruno Tritsmans, « Introduction », *Introduction aux études littéraires, Méthodes de texte, op. cit.,* p. 17) ; ils ne s'en tiennent pas qu'à la description et au général, ils visent aussi le singulier et proposent des études de texte détaillées. De plus, les modèles auxquels aboutit l'étude des structures sont trop généraux ou incomplets et n'arrivent pas à rendre compte de l'originalité de l'œuvre. Le structuralisme, attaché aux régularités littéraires, devient par conséquent une méthode d'approche insuffisante. Les critiques ont en somme délaissé la réception véritable de l'œuvre au profit des lecteurs idéels : « Loin de favoriser l'émergence d'une herméneutique de la lecture, la narratologie et la poétique, quand il leur est arrivé de faire la part du lecteur dans leur analyse, se sont contentées d'un lecteur abstrait, ou parfait », estime Antoine Compagnon [*Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 152]. L'essoufflement des approches structuralistes qui réduisent le texte à une série de formes contribue donc à développer l'intérêt autour de la perception du texte par le lecteur. En définitive, l'attrait de la démonstration de Wolfgang Iser, « [é]minemment dialectique, guidée par un sage souci d'équilibre », réside dans le fait qu'elle prend vraiment en compte la structure du texte et l'interprétation plus ou moins libre du lecteur.

DEUXIÈME PARTIE

LE RÔLE DU LECTEUR

Introduction

> Le contact [entre texte et lecteur] est assuré, non par une réception passive comme dans la communication normale, mais par l'exécution (dans le sens musical du mot), l'exécution active de la partition que représente le texte[1].
>
> Michaël Riffaterre

> [L]e profil intellectuel [du lecteur modèle] n'est déterminé que par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir : reconnaître des similitudes, prendre en considération certains jeux[2]…
>
> Umberto Eco

Selon Umberto Eco, le « profil intellectuel » d'un lecteur virtuel se dévoile à travers les différentes tâches qu'il est sommé d'accomplir au cours de sa « coopération textuelle ». « [P]ar 'coopération textuelle', on ne doit pas entendre l'actualisation des intentions du sujet empirique de l'énonciation, mais les intentions virtuellement contenues par l'énoncé[3] », la « coopération » étant un phénomène qui se réalise entre deux stratégies discursives et non entre deux sujets individuels. C'est le postulat dont partent toutes les théories modernes de la lecture. Le rôle que le lecteur joue au sein du texte se détermine à partir des structures : l'œuvre littéraire contraint le destinataire à reconstituer du sens dans des conditions d'actualisation qu'elle porte en elle-même. En d'autres termes, le récepteur réagit à des parcours qui lui sont imposés et qui sont les mêmes pour tous.

Dans la lignée des travaux d'Umberto Eco qui a mis en place un système d'analyse du rôle du lecteur – et plus précisément de celui d'un « Lecteur Modèle[4] » qui répondrait correctement à toutes les sollicitations d'un texte –, nous déterminerons les compétences que le texte lui enjoint de maîtriser, les nombreuses activités de ce dernier, avant de mettre en valeur les espaces, limités, de sa liberté interprétative. Il apparaît, au cours de ce

[1] Michaël Riffaterre, *La Production du texte, op. cit.,* p. 10.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.,* p. 76.
[3] *Ibid.*, p. 78.
[4] *Ibid*., p. 68.

développement, que les romans du corpus contrôlent fortement la coopération textuelle et ne la laissent que rarement se transformer en libre aventure interprétative.

Nous nous appuierons essentiellement, pour asseoir notre démonstration, sur le modèle sémiotique – au sens large de théorie des signes – de la lecture développée dans *Lector in fabula* dont l'objet est « *le phénomène de la narrativité exprimée verbalement en tant qu'interprétée par un lecteur coopérant*[1] », phénomène qui vise à décrire les mouvements de lecture que le texte impose[2] :

> Quand, entre 1958 et 1962, j'écrivais *Opera aperta* (traduit en 1965 en français sous le titre *L'Œuvre ouverte*), je voulais comprendre comment une œuvre d'art pouvait d'un côté postuler une libre intervention interprétative de la part de ses destinataires et de l'autre présenter des caractéristiques structurales descriptibles qui stimulaient et réglaient l'ordre de ses interprétations possibles. Comme je l'ai appris plus tard, je faisais de la pragmatique du texte sans le savoir, du moins ce que l'on appelle aujourd'hui la pragmatique du texte ou esthétique de la réception[3].

Son analyse rejoint effectivement sur certains points celle de Wolfgang Iser, puisqu'elle s'intéresse à l'effet esthétique et qu'elle ancre sa théorie dans le texte et non dans les jugements historiques du lecteur.

[1] *Ibid.,* p. 7.

[2] Depuis *Lector in fabula*, les critiques prennent de plus en plus en compte le rôle du lecteur, développant ainsi une science de la lecture ou une « Sémiologie de la lecture » : « Les analyses sémiologiques sont dues principalement à Ph. Hamon et M. Otten. Développées dans les années 1980, elles reposent sur la volonté d'étudier la lecture à partir du détail du texte. Il n'est plus ici question de grands modèles théoriques, mais d'analyses ponctuelles, toujours très fines, qui mettent en évidence telle ou telle caractéristique de l'acte de lecture » (Vincent Jouve, *La Lecture*, *op. cit*., p. 6). Michel Otten constate que ce sont les bouleversements apportés à la notion de texte comme entité ouverte à diverses interprétations qui ont amené les critiques et écrivains, comme Paul Valéry, Maurice Blanchot, Roland Barthes et Jacques Derrida, à se pencher sur le rapport entre le texte et le lecteur. Il propose une méthodologie concrète de l'acte de lecture qui consiste à analyser trois champs qui sont en constante interaction : le texte lui-même comme ensemble de signifiants à interpréter, le texte du lecteur amené à mettre en œuvre une série de codes culturels et la rencontre du texte et de son lecteur. Le troisième champ d'analyse, le plus important, examine comment le sens se crée, comment les hypothèses sémantiques viennent à l'esprit du lecteur. Voir Michel Otten, « Sémiologie de la lecture », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, op. cit.,* p. 340.

[3] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 5.

CHAPITRE I

LES COMPÉTENCES DU LECTEUR

Le texte fait appel à un certain nombre de savoirs préalables au cours du processus de déchiffrement. L'acte de lecture dépend de ces informations acquises préalablement par le récepteur, car « toute narration s'édifie selon un code plus ou moins complexe que le destinateur (le narrateur) et le destinataire (le narrataire) ont au moins partiellement en commun[1]. » Jean-Paul Sartre soulignait déjà en 1948 le fait que chaque lecteur lit en fonction de ses expériences littéraires antérieures. Il n'a ni l'innocence de Candide ni l'omniscience divine :

> Ainsi le lecteur auquel je m'adresse, n'est ni Micromégas, ni l'Ingénu, ni non plus Dieu le père. Il n'a pas l'ignorance du bon sauvage, à qui l'on doit tout expliquer à partir des principes, ce n'est pas un esprit ni une table rase. Il n'a pas non plus l'omniscience d'un ange ou du Père Éternel, je lui dévoile certains aspects de l'univers, je profite de ce qu'il sait pour tenter de lui apprendre ce qu'il ne sait pas[2].

L'auteur se donne pour objectif de requérir aux compétences existantes de son lecteur, en ordonnant le cours de sa lecture.

Nous avons préféré le terme de compétence (utilisé par Catherine Kerbrat-Orecchioni, Umberto Eco ou encore Linda Hutcheon[3]) à ceux de code, d'encyclopédie, de répertoire ou de texte du lecteur… À l'instar de Jean-Louis Dufays[4], nous pensons que le terme d' « encyclopédie[5] » suppose des connaissances vastes et érudites et postule la nécessité d'un savoir modèle qui relève de l'utopie. Quant à celui de « répertoire », concept de Wolfgang Iser[6], il est trop technique et sous-entend que le lecteur devrait posséder un savoir spécialisé. Ensuite, la métaphore « texte du lecteur[7] » (Michel Otten) laisse à penser que les

---

[1] Gérald Prince, « Remarques sur les signes métanarratifs », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique. « Linguistique, rhétorique, idéologie »*, n° 11-12, Bruxelles, André Helbot, 1977, p. e. 1.
[2] Jean-Paul Sartre, *Situations II*, Paris, Gallimard, 1951, p. 118.
[3] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « L'ironie comme trope », *Poétique*. *Revue de théorie et l'analyse littéraires*, n°41, Paris, Seuil, février 1980, p. 116 ; Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Pour une pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 46, Paris, Seuil, avril 1981, p. 140-155 ; Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 67 : « Pour organiser sa stratégie textuelle, un auteur doit se référer à une série de compétences (terme plus vaste que 'connaissances de codes') qui confèrent un contenu aux expressions qu'il emploie ».
[4] Voir Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture, op. cit.*, p. 49-50.
[5] Umberto Eco utilise ce terme pour désigner l'ensemble des compétences (*Lector in fabula, op. cit*., p. 95-96).
[6] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op.cit*., p. 99-160.
[7] Michel Otten, « Sémiologie de la lecture », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, op. cit.,* p.340-350.

connaissances relèvent exclusivement de l'écrit, ce qui n'est pas forcément le cas. Enfin, le mot « code » (privilégié par Roland Barthes et Jean-Louis Dufays[1]) désigne seulement un savoir et ne souligne pas la capacité du lecteur à convoquer celui-ci. Certes, l'acte de lire exige du lecteur des connaissances ; encore faut-il qu'il sache y recourir à bon escient. Seul le terme de « compétence » souligne, à notre avis, l'aptitude du lecteur à mobiliser un type de savoir, linguistique et littéraire, afin que celui-ci réalise un énoncé.

[1] Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, coll. « Points » ; Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture*, *op. cit.,* p.50-51.

A. COMPÉTENCES LINGUISTIQUES

Le texte exige naturellement, pour être déchiffré, que son lecteur dispose d'un certain nombre de compétences linguistiques. Celles-ci dépassent la simple maîtrise des règles lexicales et syntaxiques qu'Umberto Eco appelle le « dictionnaire de base[1] » – maîtrise minimale du code linguistique – et les « règles de co-référence[2] » qui permettent de comprendre les expressions déictiques et anaphoriques. L'emploi d'un vocabulaire spécialisé exige du lecteur des connaissances dans des domaines extralittéraires, notamment en sciences humaines, car l'écriture de Rachid Boudjedra se nourrit de toutes les formes du savoir humain, de la philosophie, de la sémiologie (science générale des signes[3]), de la sociologie et surtout de la psychanalyse… Le romancier algérien aime récupérer, assimiler et se faire l'écho de la modernité :

> En général, je dois beaucoup à ceux qui ont créé la modernité romanesque, en 'récupérant' le baroque de la peinture, comme Joyce, Proust, etc., en assimilant aussi, ou en se faisant l'écho de ce qui se passait dans d'autres savoirs, la révolution dans les mathématiques et la physique par exemple[4].

L'intérêt de l'auteur pour les théories de Sigmund Freud et de ses disciples se manifeste dans *La Répudiation* et *La Pluie* à travers le choix de caractères atteints de névrose : les deux narrateurs, conscients de leurs troubles affectifs et émotionnels, luttent contre leur délire et leurs idées fixes sans pour autant parvenir à s'en libérer.

Confinés dans leur chambre, ils se replient sur eux-mêmes dans « une sorte d'espace fœtal[5] » : « j'étais comme atteint d'*amaurose* : *papules* en travers de mes paupières[6] », déclare le narrateur de *La Répudiation,* persuadé de souffrir du complexe d'Œdipe depuis l'« inceste[7] » commis avec sa sœur. C'est pourquoi Céline l'oblige à suivre une « catharsis thérapeutique[8] », terme de psychanalyse qui désigne une réaction de libération ou de

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 96.
[2] *Ibid*., p. 97.
[3] Rachid Boudjedra possède une excellente connaissance des découvertes les plus récentes de la sémiologie. Voir Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op. cit*., p. 69-71.
[4] Rachid Boudjedra, « À partir de la déchirure » (propos recueillis par C.P.), *L'Humanité. Organe du parti communiste français*, n° 13438, 4 novembre 1987, p. 25.
[5] Charles Bonn, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française : Yacine Kateb, Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra », *Exotisme et création, op. cit.,* p. 138.
[6] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p.17.
[7] *Ibid*., p. 246.
[8] *Ibid*., p. 236.

liquidation d'affects longtemps refoulés dans le subconscient et responsables d'un traumatisme psychique. Le recours constant au vocabulaire scientifique de la biologie, de la médecine et de la psychanalyse nécessite donc de la part du destinataire la maîtrise d'un lexique qui outrepasse celle du langage courant.

> Quelque chose comme une psychose collective. Un inconscient sauvage. Primitif. […] Une de mes tantes – neurasthénique – piqua une crise de nerfs […]. Une sorte de rétention névrotique. Proximité de la mort imminente (narcose). […] Ou les échardes de lumière phosphorescente grouillant sous mes paupières comme atteintes de trachome ou d'amaurose. […] [D]es agglomérats de phrases imaginaires schizophréniques et étranges traversent le territoire verglacé de mon corps. […] Comme une sorte de tachycardie mal placée […]. La syphilis. La blennorragie. Le cancer de la prostate. Celui de l'utérus… Ma spécialité m'a amenée à avoir une sorte de déformation. En effet j'ai tendance à comparer toutes les formes possibles du réel à celles que prennent ces différentes tumeurs à travers l'œil impitoyable de la radiographie du microscope et du scanner. Sortes de tumescences complexes[1].

La narratrice, chirurgienne à l'hôpital, emploie naturellement des expressions médicales et elle continue de les utiliser pour faire son autoanalyse et procéder à l'examen de son entourage. Aussi le lecteur ne peut-il se contenter des signifiés de base et doit-il prendre en compte les acceptions savantes.

Lorsque la jeune femme parle par exemple de sa « frustration[2] », elle prend ce mot au sens psychologique du terme. Cet état psychique – conséquence des épreuves imposées par son éducation ayant pour effet une réponse agressive, consciente ou inconsciente, contre sa mère ou contre un substitut – découle d'un traumatisme : l'absence de la figure maternelle, silhouette fantomatique, « transparente, irréelle, [a]bsente[3] » :

> Elle tenait à mettre de grandes distances entre elle et les autres. Instinctivement. Je compris du premier coup. Toute petite. Instinctivement aussi. Je compris que je n'avais rien à attendre de ce père-là. Ni de cette mère-là non plus qui ne voulait pas se faire piéger par la passion des choses[4].

Les parents n'ont pas réussi à combler un vide affectif, en partie à l'origine de sa névrose perpétuelle. Son « inhibition primordiale[5] », survenue lors de sa puberté, relève aussi d'une psychopathologie grave paralysant l'activité normale sous l'effet d'une représentation ou d'un

[1] *Id*., *La Pluie, op. cit*., p. 14, 17, 19, 35, 42, 46, 54, 128-129.
[2] *Ibid*., p. 23.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] *Id*.
[5] *Ibid*., p. 30.

sentiment dans la dépression. « Des perversions innombrables saccagent ma conscience[1] », déclare-t-elle. Terme usuel et savant, la perversion est à prendre au sens fort : c'est une anomalie pathologique des tendances physiologiques, affectives et morales, se traduisant par des comportements étranges, immoraux et antisociaux. Compte tenu du mal-être des locuteurs dans *La Pluie* et dans *La Répudiation,* extrêmement attentifs à leur propre santé mentale, ces termes polysémiques obligent donc le lecteur à interpréter les mots en fonction de leur contexte et à explorer les différents niveaux de sens, à effectuer ce qu'Umberto Eco appelle un « repérage des sélections contextuelles et circonstancielles[2] ».

Le narrateur dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* pose sur les choses un point de vue scientifique :

> [E]lles corrodent profondément, désarticulent et fractionnent comme par l'intermédiaire d'une fusion métallique à très haut degré de température : 3 480 °C par exemple, la limite pour le tungstène de ne pas bouillir […]. [U]n faisceau de fils à la fois humides et solides se ramifiant tels des filaments d'acier pour former comme un résidu filandreux […] aussi réfractaire qu'un métal tel que le tungstène servant aux filaments des lampes à incandescence, des anticathodes des tubes à rayons x et s'opposant à la déformation à chaud dont le nom scientifique est fluage […]. [V]éhiculant dans l'air un quelconque phénol (C_6H_5OH) corrosif, toxique et antiseptique, à base de goudron et qui le gêne horriblement[3].

Le glossaire de la physique et de la chimie permet ici de réaliser une analogie entre la froideur métallique d'un lieu et l'inhumanité de ses occupants. Le personnage est agressé par les couleurs, les lumières et les odeurs ; aussi le lecteur qui suit les péripéties du voyageur se trouve-t-il à son tour « au centre de ces vibrations électromagnétiques qui agrémentent l'aventure bouleversante d'un homme venu d'une autre dimension[4] », accoutumé aux couleurs douces et aux parfums naturels de son pays.

Par les considérations annexes et accessoires sur la forme et la matière des éléments, comme la symétrie des wagons, le métro apparaît comme un univers dénué de vie et d'humanité :

> Mais la symétrie est partout : par exemple, les petits panneaux publicitaires scellés aux tubes en acier soutenant l'ensemble de l'armature se font face deux par deux et vantent les mêmes produits ; il en est de même des portes se faisant face, quatre de chaque côté […][5].

---

[1] *Ibid*., p. 54.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 97.
[3] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 58, 63, 94.
[4] Giuliana Toso Rodinis, « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, comme une double forme de l'exotisme », *Exotisme et création*, *op. cit*., p. 150.
[5] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit.*, p. 74.

Le narrateur examine scrupuleusement les « formes (carrés, rectangles, losanges, etc.)[1] » du métro, ses « lignes[2] », ses « plans[3] » et ses « cercles concentriques[4] », avant de constater que les lignes se coupent « au mépris de toutes les lois géométriques[5] » et que « ce manque de rigueur ne semble préoccuper personne parmi les usagers : le métro abrite pourtant 345 stations et 200 km de couloirs et il transporte 4 millions de voyageurs par jour[6] ! ». Le champ lexical des mathématiques et de la géométrie envahit le discours. Les connaissances linguistiques ne se limitent plus au langage usuel ; dès lors, le lecteur virtuel se distingue du « narrataire degré zéro[7] » dont la compétence linguistique se borne au vocabulaire standard.

Mais ces connaissances lexicales ne permettent pas toujours d'élucider le sens du texte. Au contraire, elles font apparaître le monde dans toute sa complexité et le lecteur n'arrive plus à cerner le réel. Les mots, même savants et rares, n'atténuent pas forcément la distance entre l'idée et la chose. Noyé dans une surenchère de termes spécialisés, le lecteur plonge dans un délire verbal. « Le vocabulaire est porteur d'une frénésie confuse qui convient au dérèglement mental des personnages boudjédriens prisonniers d'un univers dont les règles leur échappent[8] ». Ainsi, la narratrice de *La Pluie* recourt au lexique géométrique afin d'exprimer la sensation de vertige qui l'étreint : « Cercles du temps se déglinguant en mille segments. Vides ne se remplissant jamais. Géométries obtuses[9]. » La femme ne comprend plus elle-même « ce résumé implacable de toute une vie[10]», car les mots se sont « évidés[11] » de leur sens. Les images sont devenues si abstraites et métaphoriques que le lexique géométrique ne sert plus un énoncé scientifique mais un discours poétique.

L'auteur exploite alors toutes les ressources du langage : « Mes yeux errent dans l'absence et l'ennui transforme la plupart de mes nerfs en un paquet mal fagoté[12] ! » Il rejette les clichés de langage et réinvente l'expression « avoir les nerfs en pelote » en jouant sur le signifié de la pelote qui se métamorphose en un « paquet mal fagoté ». Il crée aussi des

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] *Id.*
[6] *Id.*
[7] Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique, op. cit*.
[8] Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques* (préface de Rachid Boudjedra), Clermont-Ferrand, Université de Blaise-Pascal. Association des publications de la faculté des Lettres et Sciences humaines, 1998, coll. « Littératures », p. 194.
[9] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 87.
[10] *Ibid*., p. 87.
[11] *Ibid*., p. 86.
[12] *Ibid*., p. 29.

néologismes[1] : « [i]mmolestée[2] », composé du préfixe « im- » et de l'adjectif « molesté », à moins que ce soit un mot-valise créé à partir des verbes immoler et molester ; « carêmeurs[3] », du substantif « carême » auquel l'auteur a accolé le suffixe « -eur » ; « ambulations[4] » du latin *ambulare* « se promener » qui procède à la fois de l'adjectif « ambulatoire » et du nom « déambulation » ; « dévorations flaminaires[5] » dont le premier mot « dévoration » dérive du verbe « dévorer » et dont le deuxième terme dérive du latin *flare* qui signifie « souffler » ; « nylonisés[6] » élaboré à partir du substantif ; « intuitionner[7] » créé aussi à partir du nom commun, etc.

Ces inventions sont toutefois rares, comparées aux nombreuses associations lexicales qui surprennent régulièrement le lecteur : « solitude poisseuse, admiration poisseuse, simiesques haridelles, mur rétif, savonneuse altération[8] »… La compétence encyclopédique n'est plus d'aucun secours au destinataire et celui-ci peut interpréter librement ces alliances verbales inédites. La fascination de l'auteur pour les mots et leurs agencements insolites contamine le récepteur incité à suspendre sa lecture. L'accent est désormais placé sur le style et non sur le message. Le lecteur virtuel de notre corpus apparaît dès lors comme un lecteur averti dont le savoir et la sensibilité littéraires vont lui permettre d'apprécier le jeu sur les signifiés et les signifiants.

[1] Nous reprenons, en le complétant, le relevé des néologismes effectué par Lila Ibrahim-Ouali (*op. cit*., p. 192).
[2] Rachid Boudjedra*, La Répudiation, op. cit*., p. 18.
[3] *Ibid*., p. 23.
[4] *Ibid*., p. 163.
[5] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 11.
[6] *Ibid*., p. 53-54.
[7] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 111.
[8] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 23, 46, 142, 186.

B. COMPÉTENCES INTER ET INTRA-TEXTUELLES

> Je lis le texte. […] Ce « moi » qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis, ou plus exactement : perdus (dont l'origine se perd)[1].
>
> Roland Barthes

La compétence principale dans les romans de Rachid Boudjedra et dans nombre de romans modernes est sans conteste la « compétence intertextuelle », expression qu'on trouve sous la plume de nombreux chercheurs en lecture comme Umberto Eco[2]. Grâce à celle-ci, le lecteur peut réaliser les opérations interprétatives les plus délicates et « relier ce qu'il y a dans ce texte au reste de l'intertextualité d'où il naît et où il ira se fondre[3]. » C'est Julia Kristeva, influencée par les études de Mikhaïl Bakhtine sur Dostoïevski et Rabelais, qui introduit dans l'usage le terme d'*intertextualité*. Elle reprend alors la théorie du critique russe, selon laquelle le texte littéraire est double. D'après lui, le mot ne serait pas un point avec un seul sens, bien défini, mais un croisement de surfaces textuelles, un « dialogue » de plusieurs écritures : celle de l'écrivain, du destinataire – ou du personnage – et du contexte culturel[4].

> Il implique que l'unité minimale du langage poétique est au moins *double* (non au sens de la dyade signifiant-signifié, mais au sens de *une* et *autre*), et fait penser au fonctionnement du langage poétique comme un *modèle tabulaire* dans lequel chaque unité (désormais ce mot ne peut s'employer qu'entre guillemets, toute unité étant double) agit comme un *sommet* multidéterminé[5].

Le texte poétique est *double*, il se lit comme on regarde un tableau : dans tous les sens. « [L]e mot est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte)

---

[1] Roland Barthes, *S/Z,* Paris, Seuil, 1970, coll. « Points. Essais », p. 15.
[2] Nous donnons un sens plus large à cette expression d'Umberto Eco, pour qui la « *compétence intertextuelle* […] représente un cas spécial d'hypercodage et établit ses propres scénarios. » (Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 101) Cette compétence consiste à reconnaître et connaître tous les phénomènes d'intertextualité, les formes et la thématique d'œuvres antérieures, les divers scénarios possibles, les différentes règles du genre et percevoir les allusions à des textes précis.
[3] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 5.
[4] Voir Julia Kristeva, *Sēmiōtiké*. *Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969, coll. « Tel quel » ; rééd. : 1985, p. 144.
[5] *Ibid*., p. 150.

comme un ensemble d'éléments sémiques *en dialogue* ou comme un ensemble d'éléments *ambivalents*[1]. » Le texte se présente en bref comme une permutation de textes[2].

> [T]out texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double* […][3].

Julia Kristeva substitue donc la notion d'intertextualité à celle d'intersubjectivité prônée par Michaël Bakhtine.

En outre, il faut dissocier, à la suite de Michaël Riffaterre, l'intertextualité de l'intertexte. Celui-ci est constitué de l'ensemble des textes qui entrent en relation avec un texte donné, c'est-à-dire l'ensemble des textes antérieurs avec lesquels le lecteur effectue le rapprochement, selon sa mémoire, sa sensibilité et ses connaissances littéraires.

> L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur[4].

L'intertextualité ne se réduit pas à une simple prise de conscience de l'intertexte. Si c'était le cas, elle « cesserait de fonctionner dès que surgirait une génération de lecteurs pour laquelle les traditions de la génération précédente seraient lettre morte[5] », explique Michaël Riffaterre. Or le lecteur retrouve toujours les traces d'un intertexte qui le renvoient à un énoncé connu, à des fragments textuels qui survivent à la séparation de leur contexte, à un genre ou à des « systèmes descriptifs qui ne sont plus rattachables à leurs textes originels et qui ne relèvent plus que de la conscience linguistique du lecteur[6]. » L'intertextualité est dès lors un phénomène intrinsèque au texte littéraire car il joue sur des modèles qu'il reprend ou transforme. « C'est un mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiance, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens[7]. » L'intertextualité favorise donc ce qu'on appelle la littérarité.

---

[1] *Ibid*., p. 146.
[2] Voir *id*., *Le Texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye-Paris-New York, Éd. Mouton Publishers, 1970 (thèse rédigée en 1966-1967), coll. « Approaches to semiotics », p. 12.
[3] *Id*., *Sēmiōtiké*. *Recherches pour une sémanalyse, op. cit*., p. 146.
[4] Michaël Riffaterre, « L'intertexte inconnu »*, Littérature,* n° 41, Paris, Larousse, février 1981, p. 4.
[5] *Ibid*., p. 5.
[6] *Ibid*., p. 6.
[7] *Id*.

Nous ne réduirons pas à la suite de Gérard Genette l'extension sémantique de ce concept, rebaptisé « transtextualité » par l'auteur de *Palimpsestes*, le réduisant ainsi à une « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre[1] » : citation, plagiat et allusion.

> Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la *citation* (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous un forme moins explicite et moins canonique, celle de plagiat (chez Lautréamont par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions […][2].

Si la citation est aisément repérable du fait des changements typographiques, guillemets ou italiques, le plagiat et l'allusion relèvent de l'implicite. Il est difficile de retrouver les textes originaux que l'auteur aurait imités, d'autant que ce dernier ne fait que retravailler des mots ou syntagmes que d'autres, avant lui, ont modelés. L'écriture est une constante réécriture. Il est donc impossible de faire une liste exhaustive des phénomènes d'intertextualité dans un roman. La reconnaissance des plagiats et des allusions dépend, en effet, de la vivacité et de la culture de chacun. Nous pouvons en revanche mettre au jour quelques-uns des phénomènes d'interaction textuelle, de telle sorte que nous puissions juger de l'intensité et de la qualité du travail coopératif effectué par le lecteur.

Ainsi, nous pourrons démontrer que la compétence intertextuelle est sans nul doute la plus importante dans le cadre de notre corpus. Rachid Boudjedra pousse son lectorat à prolonger le dialogue qu'il a auparavant entamé avec ses prédécesseurs. L'arbre[3], par exemple, établit des liens intertextuels entre *La Pluie* et le roman *Histoire* (1967) de Claude Simon, car c'est un motif central des deux récits. De plus, *Histoire* s'ouvre sur une scène récurrente de *La Pluie.* Les branches prennent vie sous les yeux du narrateur, attentif aux moindres mouvements des feuilles, exactement comme dans le roman algérien :

> [L]'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond des ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre […][4]. [*Histoire*]

---

[1] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Folio/Essais », p. 8.
[2] *Id.*
[3] Consulter, à ce propos, Armelle Crouzières-Ingenthron, « À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 114-115.
[4] Claude Simon, *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 9.

> D'autant plus que le mûrier l'empêchait d'entrer [le soleil] à l'intérieur de ma chambre. Il faisait écran avec ses branches ses feuilles et ses ramifications. Je le fixais silencieusement. À nouveau l'idée du suicide. À gommer. […] Les branches du mûrier se mettent à griffer les vitres du panneau droit de la fenêtre. […] La nuit devient encore plus profonde[1]. [*La Pluie*]

Les deux mises en scène présentent des similitudes évidentes. Les deux personnages, postés devant la fenêtre de leur chambre derrière laquelle ils observent l'arbre, écrivent à la tombée de la nuit. Le cœur ulcéré de la jeune femme se soulage à mesure qu'elle griffe le papier.

Le motif de l'arbre fait aussi référence *in absentia* à la tradition islamique du Coran. C'est grâce à la connaissance du livre sacré que le lecteur percevra les sens connotatifs de ce végétal. Dans la conception musulmane de l'au-delà, il s'associe à la découverte du moi, déclare Abdelwahab Bouhdiba :

> Tout commence avec la création suprême à partir de l'arbre de la certitude pourvu de quatre branches. […] Les branches de ces arbres [du paradis] ne durcissent ni ne sèchent jamais et leurs feuilles, bien sûr persistantes, restent éternellement vertes et chargées de sève[2].

L'arbre devient un symbole de la quête de l'identité. C'est aussi un référent récurrent dans la littérature algérienne où il est associé au retour aux sources et à la maison natale :

> The introduction of a fruit tree into the framework of a novel is characteristic of several Algerien writers. We have Mouloud Feraoun's fig tree, Nabile Farès's fig and almond tree, Rabia Ziani's lemon tree, and here Boudjedra's mulberry tree. The fruit tree represents the writer's attachment to his land[3].

Par ailleurs, ce perpétuel renouveau de la nature est une métaphore de la création littéraire de l'auteur qui fait « macérer » à chaque roman des éléments narratifs identiques[4]. Rachid Boudjedra inscrit donc son œuvre dans une longue tradition littéraire, arabe et française, orientale et occidentale, profane et sacrée, classique ou avant-gardiste : elle devient le « lieu de jonction entre diverses cultures à partir d'un enracinement multiple[5] ». C'est grâce à cette

[1] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 65, 123.
[2] Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam*, Paris, P.U.F., 1975, coll. « Quadrige », p. 92, 94.
[3] Farida Abu-Haidar, « The Bipolarity of Rachid Boudjedra », *Journal of Arabic Literature*, Vol. XX, Leiden (The Netherlands), Éd. E. J. Brill, 1989, p. 52. Notre traduction : « L'introduction d'un arbre fruitier dans le cadre d'un roman est typique de nombreux écrivains algériens. Nous avons le figuier de Mouloud Feraoun, le figuier et l'amandier de Nabile Farès, le citronnier de Rabia Ziani, et ici le mûrier de Boudjedra. L'arbre fruitier représente l'attachement de l'écrivain à sa terre. »
[4] Voir Armelle Crouzières-Ingenthron, « À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire, op. cit*., p. 116.
[5] Hafid Gafaïti, « Autobiographie et Histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire* (sous la dir. de Hafid Gafaïti), Paris, L'Harmattan, 1999*,* p. 24.

connaissance intertextuelle qu'un simple élément du décor condense plusieurs histoires et devient le symbole du repli sur soi, de la quête de l'identité et de la recherche scripturaire.

La dimension fortement parodique de certaines phrases contraint aussi le lecteur à mettre en pratique sa compétence intertextuelle. Dans *La Pluie* par exemple, l'auteur « renverse l'image proustienne de la 'jeune fille en fleurs' pour en faire l'expression d'une condition de malaise[1] » : « J'étais donc devenue adulte. Une jeune fille. En fleurs. Fleurs ensanglantées couleur vermillon peut-être[2] ? » Cette réappropriation de la métaphore proustienne exprime la souffrance de la jeune femme bafouée qui n'hésite plus alors à outrager la bienséance et imiter de façon grotesque certains poèmes lyriques :

> Je me rappelai un poème courtois (Ibn Hiliza. Deuxième siècle musulman) que nous avions 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*[3].

Cette réécriture irrévérencieuse se poursuit dans *Le Démantèlement*[4]. La dimension burlesque atteint son paroxysme dans *La Répudiation* où l'auteur parodie, entre autres, *Nedjma* de Kateb Yacine[5]. Zahir de *La Répudiation* se présente en effet comme le double de Si Mokhtar et guide Rachid dans la ville. En outre, l'aîné de celui-ci inscrit ses pas dans celui du personnage de Kateb Yacine en entrant dans une fumerie. Situé dans les alvéoles du Rocher à Constantine, le fondouk offre dans *Nedjma* un refuge où « dans un nuage d'herbe interdite[6] » Rachid peut régner en maître. Il se laisse dépérir dans la grotte où son père se fit assassiner, avant la naissance de son fils unique. C'est dans cette fumerie qu'il confie à un écrivain ses réflexions sur son passé et retrace ses souvenirs personnels :

> [D]e même que le Rummel trahi se jette dans la mer par l'oued el-Kebir, souvenir du fleuve perdu en Espagne, pseudo-Rummel évadé de son destin et de son lit desséché, de même le père de Rachid, assassiné dans la grotte nuptiale, fut arraché au corps chaud de sa maîtresse, par le rival et le proche parent Si Mokhtar qui l'épousa en secret, et c'est alors que Nedjma fut conçue […][7].

---

[1] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* (préface de Rachid Boudjedra), Paris, L'Harmattan, 1994, p. 172.
[2] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 10.
[3] *Ibid*., p. 76.
[4] *Id.*, *Le Démantèlement* (traduit de l'arabe par l'auteur en 1981), Paris, Denoël, 1982, coll. « Arc-en-Ciel », p. 256.
[5] Voir Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit*., p. 261-263.
[6] Kateb Yacine, *Nedjma,* Paris, Seuil, 1956, coll. « Points », p. 159.
[7] *Ibid.*, p. 169.

Le fondouk est donc le lieu où le désastre commence. Dans *La Répudiation*, il perd toutefois ce caractère symbolique pour redevenir simplement l'endroit où Zahir retrouve Amar qui « travaill[e] pour le compte du père et cultiv[e] du kif dans des pots de jasmin[1]. » Zahir échoue aussi dans d'autres lieux sordides aux odeurs fétides où les clients se souviennent aussi d'une amante sauvage : « Transpercés de part en part par l'extase, ils se souviennent aussi d'être morts jadis, épuisés par la recherche de quelque amante sauvage[2]. » Cette phrase éveille des réminiscences littéraires : Rachid dans *Nedjma* était déjà à la recherche d'une femme sauvage et insaisissable. Le lecteur virtuel relit donc les textes précédents et surtout leur réécriture par l'auteur. Le jeu intertextuel se corse lorsque les romans s'ouvrent à la modernité sous toutes ses formes. Le texte devient le lieu d'un dialogue sans cesse renouvelé avec un lecteur averti, prêt à s'investir dans le jeu au risque de sentir ses propres limites, ses lacunes qu'il lui faudra combler pour être digne de poursuivre le chemin.

À ces relectures programmées s'ajoutent évidemment toutes les réminiscences littéraires personnelles issues de ses propres expériences : le lecteur « entrelit » également les textes, il lit entre les lignes. C'est ce que Jean-Bellemin Noël appelle « l'interlecture », terme novateur qui prolonge la notion d'intertextualité. C'est « la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste *et* de mobiliser des références latentes – qui n'appartiendraient pas de façon manifeste à cet intertexte (manifeste par définition)[3] ». D'après lui « l'évocation », contrairement aux « mentions » (reprises de noms littéraires), aux « citations » (reproductions d'un texte) ou aux « allusions » (introductions de traits prégnants comme des lexèmes, des structures syntaxiques ou prosodiques), opère un rapprochement de type allusif sans que « rien n'indique que l'auteur a procédé sciemment à une telle référence ni que la majorité des lecteurs la repéreront ; c'est donc une allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient collectif[4] ». Sans nul doute ces « interlectures » existent, mais elles ne peuvent figurer dans aucune étude sur la lecture puisqu'elles dépendent de l'inconscient et du parcours individuel de chacun.

L'originalité des romans de Rachid Boudjedra provient aussi de la richesse de leur intra-textualité, c'est-à-dire de leur capacité à renvoyer non seulement à d'autres extraits de l'œuvre mais aussi à d'autres écrits de l'auteur. De façon évidente ou allusive, on repère de différentes formes d'auto-référencialité, d'auto-désignation qui se manifestent tant au niveau

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 60.
[2] *Ibid*., p. 83.
[3] Jean-Bellemin Noël, « De l'interlecture », *Comment la littérature agit-elle ?* (Actes du colloque de Reims organisé en mai 1992 sous la dir. de Michel Picard), Paris, Klincksieck, 1994, p. 148.
[4] *Ibid*., p. 156.

de l'expression que du contenu romanesque. Compte tenu de l'importance du phénomène, il nous a paru logique de consacrer un chapitre entier à cette forme singulière d'intertexte.

Fascination illustre parfaitement l'ampleur de ce procédé : le roman reproduit des passages entiers de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* sur la publicité[2] et reprend le rythme de son écriture fragmentée[3]. On retrouve aussi certaines phrases ou tournures de *La Pluie* :

> J'attends la nuit avec impatience, pour faire éclater cette charge affective. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces minuscules que je n'arrive pas à lire, parfois. […] J'eus honte au début d'évoquer toutes ces choses. Ila m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de déballer ses affaires internes et intimes[4]. [*Fascination*]

> J'attends la nuit avec impatience pour faire éclater cette charge affective que je porte douloureusement. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces graciles et des écorchures effroyables. […] J'eus honte au début d'évoquer toutes ces choses-là. Mon père m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de déballer ses affaires internes intimes[5]. [*La Pluie*]

La fiction fait de plus revivre des caractères de *La Répudiation :* la grand-mère despotique, la tante neurasthénique à laquelle Lol emprunte ses traits[6] et enfin l'insolent Kamel de *Timimoun*[7]. Les « dix-neuf horloges siciliennes[8] » nous replongent dans l'univers fabuleux des *1001 années de la nostalgie*, tandis que le motif fluvial et le contexte d'énonciation (scène d'écriture dans une chambre[9]) font écho à *La Pluie.* Enfin, le récit retrace de nouveau l'épisode glorieux de Tarik Ibn Ziad[10] narré dans *La Prise de Gibraltar*. *Fascination* n'est pas le seul roman à comporter des morceaux épars de l'œuvre fictionnelle de Rachid Boudjedra.

Ce sont parfois des scènes clés qui se répètent d'un roman à l'autre, telles que le litige autour du cercueil du frère défunt, ramené au port d'Alger et suspendu à une grue. On retrouve le récit de cet événement dans *La Répudiation, Topographie idéale pour une agression caractérisée, La Macération, La Pluie, La Prise de Gibraltar* ou encore *La Vie à l'endroit*[11]. Des romans comme *Le Désordre des choses* affichent même de façon ostentatoire

---

[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 145, 147, 160, 188-189, 230, 232, 237.
[3] *Ibid*., p. 15.
[4] *Ibid*., p. 181-182.
[5] *Id*., *La Pluie, op. cit*. 12.
[6] *Ibid*., p. 25-26.
[7] *Ibid*., p. 161.
[8] *Ibid*., p. 49, 96.
[9] *Ibid*., p. 19, 33, 35, 164, 184.
[10] *Ibid*., p. 190-191.
[11] *Id*., *La Répudiation, op. cit*., p. 162 *; id., Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 190 ; *id.*, *La Macération* (roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1984, p. 26-27 ; *id., La Pluie, op. cit*., p. 31 & 35 ; *id., La Prise de Gibraltar* (roman traduit de l'arabe par

leurs liens intratextuels : il est visiblement composé d'extraits de *La Répudiation* (notamment la scène d'amour entre Céline et Rachid[1]), de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (la publicité de Lotus par exemple[2]) ou du *Vainqueur de coupe* (en particulier l'assassinat de Mohammed Chekkal[3])… Des figures peuplent l'imaginaire boudjedrien : le frère aîné décédé à l'étranger (on le retrouve notamment dans *La Répudiation* et *La Vie à l'endroit*), le grand-père cheminot, partisan du communisme (*La Pluie, L*es *1001 années de la nostalgie, La Prise de Gibraltar),* la mère effacée subissant le joug du mari, le père absent, la grand-mère tyrannique et enfin l'oncle couard[4].

La récurrence de certains sujets tisse également des fils ténus entre les récits. Ainsi, le labyrinthe dans lequel se perd l'immigré de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* resurgit, par exemple, dans *L'Escargot entêté* où le fonctionnaire se passionne pour cette structure géométrique si symbolique. Il est aussi très souvent question de l'écoulement du sang lié dans *La Répudiation* aux rites sacrificiels de l'Aïd el Kébir, l'Aïd coïncidant au triomphe du sang et à sa mort symbolique. La confession de la narratrice de *La Pluie* livre des clefs qui permettent d'élucider la répugnance maladive de Rachid vis-à-vis des menstruations. Les hommes qui réagissent violemment à cette découverte récusent en fait la féminité de leur mère ou de leurs sœurs, explique-t-elle :

> À nouveau le souvenir des premières inondations me hante. Je me perds dans ma propre tête. […] Sangs déversés. […] Mes proches m'ont appris à être secrète. À commencer par mon frère. Ne m'avait-il pas giflée le jour où je lui avais demandé s'il s'était mis lui aussi à perdre son sang ? Mon frère me gifla. Il dit aussi ça ne va plus te servir qu'à pisser dorénavant[6] !

Cette scène récurrente[7] révèle le traumatisme de la jeune femme, victime des préjugés, qui l'empêche d'assumer avec fierté son corps. Le lecteur averti de Rachid Boudjedra dont la mémoire littéraire lui permet d'établir des réseaux de correspondances entre toutes les œuvres

---

Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987, p. 288 ; *id., La Vie à l'endroit,* Paris, Grasset, 1997. Nous travaillons sur sa réédition de 1997, en coll. « Le Livre de Poche » (Grasset), p. 100-101.

[1] Les pages 187-189 du *Désordre des choses* (Paris, Denoël, 1991, p. 187), par exemple, reprennent un extrait des pages 17-19 de *La Répudiation.*

[2] L'auteur cite un passage de la page 174 de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* à la page 287 du *Désordre des choses.*

[3] Le passage en lettres capitales de la page 285 du *Désordre des choses* renvoie à un extrait du *Vainqueur de coupe* (Paris, Denoël, 1981. Nous travaillons sur sa réédition de 1989 en coll. « Folio » (Gallimard), p. 239).

[4] Compte tenu des nombreuses études consacrées à la dimension auto-référencielle dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, nous passons vite sur ce sujet. Se référer, pour de plus amples études, à l'article de Hafid Gafaïti, « Autobiographie et histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire, op. cit.*, p. 11-34.

[6] *Id*., *La Pluie*, *op. cit*., p. 16-17.

[7] *Ibid.,* p. 14, 19, 25, 74-75, 94, 106 et 114-115.

en vient naturellement à considérer Selma, héroïne du *Démantèlement*, comme un double de la narratrice, puisqu'elle ressent le même désarroi : « Selma ressent l'écoulement féminin qui l'imbibe comme un acte solitaire atroce[1]. »

Citons pour terminer un dernier motif important : le mûrier. Associé à différents épisodes du présent et du passé, il déclenche souvent un processus mémoriel :

> Ce goût lui rappela celui des feuilles du mûrier que lui et ses amis s'efforçaient jadis de manger chaque fois qu'ils s'installaient au sommet de l'arbre centenaire ; tandis qu'en bas la vieille servante irascible et centenaire (celle-là même qui se moquait de la stérilité d'Ila) ne cessait de tempêter contre eux et de rentrer dans des colères mémorables mais inefficaces. Elle n'obtenait jamais aucun résultat lorsqu'ils étaient hors de sa portée, inatteignables[2].

Parfois protecteur et généralement maléfique, il est quasiment toujours associé à l'enterrement du frère qui eut lieu dans la demeure familiale :

> [E]lle avait été éloignée en compagnie de Mehdi et de Saïda, au fond du jardin, avec l'ordre de ne pas bouger, de ne pas s'éloigner du mûrier et de ne pas faire de bruit, parce que l'aîné était très malade (maux de tête ?) ou qu'il était parti en voyage (études ?) ou pour d'autres raisons encore énoncées par le père et qu'elle avait complètement oubliées, sans pour autant oublier cette multitude de petites impressions confuses et diffuses dont elle avait gardé un souvenir tenace, le jour de l'enterrement[3].

L'ombre de l'arbre se profile aussi dans l'espace de la fenêtre et prive la pièce de la lumière du soleil : « Le mûrier se découpait clairement dans le cadre de la fenêtre et s'y reflétait d'une façon très nette comme si lui aussi – à l'instar de ma mère – attirait à lui toute la clarté possible et inimaginable[4]. » Il peut même menacer ses occupants : « Et le mûrier comme une gigantesque vipère verte qui rampe vers mon lit à travers la fenêtre ouverte ! Comme s'il maugréait. Il continue à pousser dru dans la terre. Stable[5]. » Ce « fameux mûrier[6] » cristallise toutes les angoisses et il rappelle les moments heureux ou malheureux autour de temps de l'enfance dans *La Macération* :

> Je restais à écrire devant la fenêtre ouverte sur ses deux battants alors que le bruissement des feuilles circulait sous ma peau et jusque dans mes entrailles pour me rappeler les souvenirs d'enfance, les facéties et les horreurs que nous avions commises moi, mes frères et sœurs, mes cousins et cousines au-dessus de ce fameux mûrier. La nostalgie vrille en moi […][7].

[1] *Id*., *Le Démantèlement, op. cit*., p. 29.
[2] *Id.*, *Fascination, op. cit*., p. 166-167.
[3] *Id*., *Le Démantèlement*, *op. cit*., p. 113-114.
[4] *Id*., *Le Désordre des choses, op. cit.*, p. 161-162.
[5] *Id*., *La Pluie*, *op. cit*., p. 83.
[6] *Id., La Macération*, *op. cit.*, p. 38.
[7] *Id.*

L'arbre plonge la narratrice dans un état nostalgique où lui reviennent en mémoire les amis de son enfance devenus à l'âge adulte des hommes d'affaires, des pères de famille nombreuse ou des opportunistes corrompus… Lieu des jeux et des cachettes enfantines, lieu de la première confrontation à la mort et à l'amour[1], il déclenche le mécanisme de la « mémoire involontaire » cher à Proust. Il devient également un des lieux essentiels de la mémoire intra-textuelle et entraîne le lecteur vers des œuvres antérieures[2].

L'importance de ces *leitmotive* confère à l'œuvre romanesque boudjedrienne une certaine unité. Toutes les fictions se construisent sur le même schéma ; elles s'organisent autour d'« un axe principal et d'agents générateurs réglant l'architecture et le mouvement de la narration […][3]. » Les narrateurs tentent de reconstruire leur passé, en remontant au traumatisme initial : découverte de la féminité dans *La Pluie,* répudiation de la mère dans *La Répudiation,* identité falsifiée dans *Fascination*… « Ses différents romans se présentent comme des paraboles rhapsodiques, philosophiques et politiques sur l'identité historique perdue, et principalement sur la révolution algérienne[4] ». Le lecteur virtuel participe effectivement à la recherche d'un passé individuel ou collectif, autobiographique ou fictif, au cours de laquelle une mémoire torturée s'efforce d'exorciser ses obsessions. Quant à l'immigré de *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* son exclusion sociale et politique de la France, ex-mère patrie, renouvelle de manière symbolique le thème de la répudiation.

L'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra peut donc se lire comme une variation sur les mêmes thèmes, comme une œuvre musicale traversée par les mêmes refrains. Cette composition musicale n'est pas sans rappeler d'ailleurs celle de *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner :

> Comme le compositeur, Faulkner emploie le système des thèmes. Ce n'est pas, comme dans la fugue, un thème unique qui évolue et se transforme, ce sont des thèmes multiples qui amorcent, s'évanouissent, reparaissent pour disparaître encore jusqu'au moment où ils éclatent dans toute leur plénitude[5].

---

[1] *Ibid*., p. 289.
[2] Pour une étude plus approfondie du motif du mûrier, consulter l'étude d'Armelle Crouzières-Ingenthron, « À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 109-137.
[3] Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 45.
[4] *Ibid*., p. 64.
[5] Maurice Edgar Coindreau (traducteur), Préface de *Le Bruit et la fureur* [1re éd. : 1929. Titre original *: The Sound and the fury*] (traduit de l'américain), Gallimard, 1972 ; rééd. : Gallimard, 2000, coll. « Folio », p. 10.

Certains thèmes vont, en effet, courir d'un bout à l'autre de cette symphonie : visites au cimetière, castration, inconduite de Caddy, ivrognerie du père, brutalité de Jason, rendez-vous de Quentin et sa fuite par la fenêtre. L'entrée dans le récit laisse pressentir la suite des événements.

Les matériaux littéraires se mélangent en somme dans chaque roman, jusqu'à produire une forme originale et constamment renouvelée, d'où le titre du roman *La Macération*, truffé d'extraits des précédents romans. En découvrant les secrets de fabrication, le lecteur virtuel devient aussi le maître du jeu. Sa mémoire lui restitue le souvenir de ses autres lectures et il fait alors la même expérience que Marcel qui, en marchant sur un pavé mal équarri de la cour de l'hôtel de Guermantes, se retrouve soudainement sur les dalles du baptistère de Saint-Marc : l'expérience de l'intemporel.

A contrario, la répétition peut entraîner chez le lecteur une sensation de vertige. En retombant dans les mêmes ressassements, il devient à la suite de la jeune femme de *La Pluie* prisonnier de certains thèmes. Le récit ne lui met-il pas de nouveau sous les yeux « l'un des inévitables mûriers[1] », un « fatras d'éléments porteurs de peur[2] », « [c]e même soleil qui éclaire inlassablement – à nos yeux d'enfants – notre jardin d'une façon exclusive depuis tant d'années[3]… » ? L'image récurrente du cercle « cercles jaunes, graphisme centrifuge, cercles concentriques, concentricité fabuleuse[4] » illustre cette idée d'un temps narratif en arrêt.

Pour conclure, l'importance de l'intra-textualité engendre une intense activité qui prédomine toutes les autres. La performance du lecteur virtuel de Rachid Boudjedra se réalise essentiellement grâce à cette compétence intertextuelle, mais aussi grâce aux compétences linguistiques, génériques – indispensables pour identifier les écarts par rapport aux normes littéraires et rhétoriques –, culturelles et idéologiques sur lesquels nous nous pencherons lors de l'analyse des référents et de la vision du monde véhiculée par les fictions. Nous aurons plus tard l'occasion d'en examiner d'autres, certes moins sollicitées, mais tout aussi indispensables : sa capacité à repérer les stéréotypes tant au niveau du langage que des scénarios – règles d' « hypercodage rhétorique et stylistique[5] » et « inférence de scénarios communs et intertextuels[6] » dans la terminologie d'Umberto Eco – ou son aptitude à interpréter les expressions en fonction du contexte et des circonstances que le critique désigne

[1] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 92.
[2] *Ibid*., p. 86.
[3] *Ibid*., p. 140.
[4] *Ibid*., p. 60.
[5] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 98-99.
[6] *Ibid.,* p. 99-104.

sous les termes de « sélections contextuelles et circonstancielles[1] ». L'étude de ces mises en pratique de connaissances débordera en somme le cadre de ce chapitre et se poursuivra au fil de l'avancée de nos travaux.

[1] *Ibid.,* p. 97-98.

CHAPITRE II

INTENSE COOPÉRATION INTERPRÉTATIVE

Parmi les nombreuses activités interprétatives du lecteur, la première consiste à donner du sens à l'architecture romanesque : la narration forme une structure signifiante que le lecteur se doit de déchiffrer, avant de se livrer à un travail de repérage et de décodage des passages ironiques. Cette intense coopération interprétative est fortement recommandée par les textes qui manipulent l'image du lecteur virtuel, par le biais d'une mise en scène de figures lectorales.

A. INTERPRÉTER L'ARCHITECTURE ROMANESQUE

Il faut, pour cela, l'envisager dans son intégralité et appréhender le tissu textuel comme une structure spatiale avec des parallèles, des effets de symétrie, des mises en abyme… L'ossature de *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* fondée sur un enchevêtrement de récits, assujettit de façon impérieuse son lecteur à ce type de recherche interprétative. Elle l'enferme dans un univers labyrinthique et circulaire et procure à celui qui s'y aventure une sensation de vertige analogue à celle que ressent le personnage immigré, égaré dans l'espace souterrain. Les détours et les méandres du discours reflètent en quelque sorte la topographie sinueuse du métropolitain.

Quant aux séquences discursives de *La Répudiation*, elles s'agencent selon un ordre régressif et imitent la remontée du narrateur vers le traumatisme de son enfance. Sa mémoire, volontairement ou non, fait resurgir les souvenirs enfouis les plus anciens. Le roman devient donc une totalité, un ensemble signifiant. Pour paraphraser Jean-Paul Sartre, le sens n'est pas la somme des séquences narratives, il en est la totalité organique[1]. Aussi l'œuvre littéraire peut-elle se lire comme une peinture et sa lecture être qualifiée de tabulaire.

Les narrateurs eux-mêmes sont fortement influencés dans leur démarche scripturale par l'art pictural et les techniques de représentation, « aquarelle[2] » ou dessin.

> Semblant émaner de ce grouillement de détails agglomérés au premier plan. D'une façon si évidente. Voyante. Criarde. Puis dégénérant peu à peu. C'est-à-dire au fur

[1] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit*., p. 51. La phrase originale est : « Le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique. »
[2] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit.,* p. 55-56.

> et à mesure de la succession des plans. De plus en plus éloignés. Devenant (les détails de la ville) de plus en plus elliptiques. Brouillés. Concassés. Brisés. Pointillés […]. En trois plans minimum. Trop abrupts au premier. Sommaires. Hachés. Elliptiques. Pointillés au deuxième troisième quatrième voire cinquième plan. Rangées de fenêtres. De terrasses. De coupoles. Délavées. Décolorées. Vert. Ocre. Jaune. Pistache. Rose. Bleu. Beige. Cinabre. Jonquille. Passées les couleurs. Pâles […][1].

Les champs lexicaux de la perspective (« premier plan, succession de plans, en trois plans minimum[2] »), de la couleur (« voyante, criarde, décolorées, Vert, Ocre, Jaune, Pistache[3] ») et du trait « Concass[é]. Bris[é]. Pointill[é][4] » traversent *La Pluie*. En outre, la segmentation de la phrase en une multitude de groupes syntaxiques, réduits parfois à un mot, produit un effet analogue à celui que donne la technique pointilliste en peinture : foisonnement et vivacité. Techniques picturale et scripturale se confondent de telle sorte que la narratrice ne semble pas décrire la ville mais la peindre par petites touches colorées. Le tableau de la cité s'organise en perspectives, se teinte de toutes les gammes de la palette, vert, jaune, rose, bleu… Il ne fige pas l'espace urbain :

> Puis se brisant en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau. Se conglomérant. Se boursouflant. Se dédoublant. Se surchargeant. Selon un rythme halluciné. Fluorescences zébrées d'éclairs fulgurants violacés-bleutés-orangés. Des lignes multicolores – aussi – se dilatant. Se tordant. Se croisant […][5].

L'emploi du participe présent met la scène hors du temps, sans toutefois le suspendre. Cette accumulation de verbes d'action donne une impression de mouvement fabuleux : des lignes se tordent, se dilatent, se brisent, se diffractent et se reforment sans cesse. La narratrice projette sur cette toile imaginaire son agitation intérieure ; la façon dont elle perçoit le monde qui l'entoure correspond au trouble de son esprit, constamment assailli d'images nouvelles.

Le champ sémantique de l'art graphique parcourt également *Topographie idéale pour une agression caractérisée* :

> Puis là, à nouveau le plan qu'il ne comprend pas mais qui l'attire, l'étonne et le fascine et où les lignes zigzaguant à travers des méandres rouges, noirs, jaunes, verts, bleus, rouges à nouveau mais cette fois hachurés de noir, puis bleus mais hachurés de rouge, puis verts et hachurés de blanc avec des ronds vides à l'intérieur et des ronds peints en noir, puis des numéros qu'il savait lire (10, 12, 7, 1, 2, 5, etc.) puis des noms, les uns écrits en lettres plus grasses que d'autres mais l'ensemble dessiné avec des signes comme à l'envers à moins qu'il ne s'agisse[6].

---

[1] *Ibid.,* p. 55-56.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.,* p. 54.
[6] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit.*, p. 110.

Le vocabulaire de la couleur et des formes spatiales sert, dans cet extrait, à figurer le plan schématique du métro. Cette reproduction miniature, censée imiter le cheminement des lignes souterraines, n'est pas sans évoquer par analogie la complexité de l'ordonnance narrative, dont l'effet immédiat est d'embrouiller l'esprit du lecteur empêtré dans une série de digressions interminables.

La structure narrative est de cette façon « mise en abyme ». Arrêtons-nous quelques instants sur cette notion introduite dans l'analyse littéraire, en 1939, par André Gide :

> J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñez* de Vélasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans *Hamlet*, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. […] Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux de ce que j'ai voulu dans mes *Cahiers*, dans mon *Narcisse* et dans la *Tentative*, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».
>
> Cette rétroaction du sujet sur lui-même, m'a toujours tenté[1].

Cette formulation à la fois scrupturale et picturale doit sa dénomination à la science héraldique, l' « abîme » désigne en fait le cœur de l'écu : « On dit qu'une figure est en abîme quand elle est avec d'autres figures au milieu de l'écu, mais sans toucher aucune de ces figures[2]. » Cette comparaison avec le blason (ensemble des emblèmes d'une famille noble) et la peinture ou la littérature permet à André Gide d'approcher une structure. Selon Lucien Dällenbach, « *est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient*[3] ». Ce procédé constitue une réalité structurelle qui n'est donc pas l'apanage du récit littéraire, d'ailleurs André Gide puise ses exemples aussi bien dans la peinture que dans la littérature. Mais tous les critiques ne s'accordent pas sur la définition de « cette œuvre dans une œuvre[4] » ou cette « duplication intérieure[5] » qu'aucune analogie ne suffit à résumer. Aussi, dans un souci de cohérence conceptuelle, choisissons-nous de reprendre essentiellement les analyses de Lucien Dällenbach.

---

[1] André Gide, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1951, coll. « Bibliothèque La Pléiade », p. 41.
[2] Comte Amédée de Foras, *Le Blason. Dictionnaire et remarques*, Grenoble, Édition Joseph Allier, 1883, p. 6.
[3] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, coll. « poétique », p.18.
[4] Michel Butor, *Répertoire III*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, coll. « Critique », p. 17-18.
[5] Bruce Morisette, « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », *Comparative Literature studies,* n° 2, Vol. VIII, Urbana, University of Illinois Press, march 1971, p. 125-142.

Le plan du métro, que l'émigré de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* tient fermement à la main, réfléchit non seulement le lieu de la fiction, mais aussi l'organisation d'ensemble de la narration. La mise en abyme s'effectue donc tant au niveau de la fiction (de l'énoncé), « dédoublant le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée[1] », qu'au niveau du texte, « le réfléchissant sous son aspect littéral d'organisation signifiante[2]. » Cette mise en abyme textuelle reproduit à une échelle réduite la structure générale du livre et met en avant le fonctionnement et l'élaboration du récit. Celle-ci donne l'impression au lecteur d'étouffer, à la suite de l'immigré lui-même qui suffoquait dans les boyaux du métro ; le rythme haletant du texte rend palpable la course infernale du pauvre homme.

Grâce à cette « enclave ayant pour référent la totalité qui lui sert de cadre[3] », le destinataire établit un parallèle entre son expérience de déchiffreur et celle de l'immigré, car l'agent réflecteur (plan du métro) est comparable à l'ensemble réfléchi (plan de l'œuvre). Le monde apparaît aux yeux de l'immigrant aussi peu lisible qu'un plan du métro. Lorsqu'on ne possède pas les codes linguistiques et culturels spécifiques, la modernité se transforme en un ensemble de signes qui excluent le non-initié de la communication. Mais n'est-ce pas le roman qui est lui-même en question, car sa complexité structurelle exclut le lecteur à la recherche d'une intrigue claire et facile à comprendre ? Or *Topographie idéale pour une agression caractérisée* prive ce destinataire-là des repères auxquels il est habitué et lui fait vivre, à un autre niveau, une perte du sens.

Le destinataire virtuel est forcé, dans un premier temps, d'adopter une lecture de détail et d'examiner avec minutie les motifs, notamment le plan miniature du métro et, dans un deuxième temps, de prendre un certain recul par rapport au texte lui est nécessaire pour percevoir la forme labyrinthique de la narration qui évoque alors le motif principal de la fiction : les séquences textuelles qui s'emboîtent les unes les autres figurent les couloirs dédaléens du métro parisien. Le texte littéraire procède en définitive d'une lecture semblable à celle d'un tableau : l'œuvre doit être simultanément envisagée dans le détail et dans l'ensemble, autrement dit être lue en fonction de plusieurs perspectives.

Ce mode de lecture n'est pas propre à *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Il est par exemple fortement suggéré dans *Le Démantèlement* où la mise en

[1] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, op. cit.*, p. 123.
[2] *Id.*
[3] *Id.*, article « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11.

abyme concerne cette fois l'auteur, incarné par Selma. Cette dernière qualifie ses propres discours et ceux de Tahar El Ghomri de « circulaires, répétitifs, digressifs et spiralés[1] » :

> Inutile donc de tourner autour du port [*sic*] ni de me reprocher mes discours circulaires et répétitifs, ou digressifs et spiralés, parce que tout le monde agit de la même façon, et il n'y a qu'à lire ton journal pour se rendre compte que tu ne fais que tisser une toile d'araignée autour du noyau dur et coupant de l'histoire que tu essaies de transcrire […][2].

Or cette conception de l'écriture rejoint parfaitement celle de l'auteur implicite qui ressasse constamment les mêmes motifs, schémas et thèmes. En outre, les métaphores de la « toile d'araignée » et du tissu, qui comparent implicitement les textes avec une surface, induisent l'idée selon laquelle les structures spatiales du texte peuvent prendre autant d'importance que les structures chronologiques traditionnelles.

Si l'on se fonde sur le métadiscours dans *La Pluie*, il apparaît que ce roman est également régi par ces mêmes règles de composition. La narratrice avoue faire des « digressions[3] » et, « [t]el un frelon perdu dans ses structures[4] », elle a bien du mal à suivre « cette incroyable coordination entre tant d'éléments[5] ». Certaines fictions de Rachid Boudjedra se spatialisent donc à l'instar du Nouveau Roman qui intègre des figures telles que le labyrinthe, le cercle, la spirale, et qui joue avec les effets de symétrie et de mise en abyme[6]… Grâce à ce dernier point, la texture acquiert vraiment de la profondeur. Bien que le lecteur virtuel lise concrètement l'œuvre mot après mot, page après page, son esprit la saisit en somme simultanément de façon linéaire et tabulaire. Ce mode de lecture fait appel au « *lectant*[7] », part réflexive du lecteur, et plus précisément au « *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre)[8] ».

[1] Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement, op. cit*., p. 145-146.
[2] *Id*.
[3] *Id*., *La Pluie, op. cit*., p. 106.
[4] *Ibid*., p. 130.
[5] *Id*.
[6] Voir, à propos des formes spatiales dans le Nouveau Roman : Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers op. cit*., p. 60-63.
[7] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 84.
[8] *Ibid*., p. 84.

B. DÉCODER L'IRONIE

Décoder l'ironie fait partie des activités les plus délicates du lecteur dont la pleine intelligence suppose la perception de deux niveaux de lecture. Sans l'intervention intelligente du « lecteur-décodeur[1] », sans son investissement personnel, l'ironie peut passer inaperçue. Aussi, quand l'auteur recourt à cet acte de langage grâce auquel il juge et évalue de façon détournée, fait-il entièrement confiance à la perspicacité du récepteur. Si ce dernier s'en révèle digne, s'il consent à entrer dans le jeu, s'instaure alors entre lui et l'énonciateur une entente d'autant plus forte que la visée contestataire cible quelque chose ou quelqu'un :

> Le locuteur joue, devant son auditeur, la comédie de l'infériorité par rapport à la personne-objet, affirmant par là sa prétendue supériorité secrète. Il y a donc, entre locuteur et adversaire, une solidarité simulée ayant pour but la solidarisation réelle de l'auditeur, et, partant, la désolidarisation entre auditeur et adversaire[2].

Mais précisons d'ores et déjà ce qu'on appelle communément l'ironie. Le dictionnaire *Le Robert* la définit comme une « manière de se moquer (de quelqu'un ou de quelque chose) en disant le contraire de ce que l'on veut faire entendre ». Dans *Fascination,* par exemple, l'énoncé ironique s'attaque à certains caractères, comme le cruel et couard oncle Kal dont l'unique exploit ou les « prouesses[3] », selon l'expression ironique du narrateur, consistent à brutaliser des chats devant une mère pâmée d'admiration. Il est clair que l'ironisant ne partage pas l'enthousiasme de cette spectatrice béate. Au signifiant « prouesses » unique s'attachent deux niveaux sémantiques : un sens littéral patent, l'héroïsme, et un sens dérivé latent, la lâcheté. Kal pense réaliser un exploit, quand il réalise un acte de sauvagerie envers des animaux sans défense.

Un personnage, Kamel, use aussi de cet art langagier au moment où il déclare avec fierté avoir compromis l'épouse du gouverneur général français en Algérie : « Et comment que j'ai été héroïque ! c'est la guerre fiston… Je me suis sacrifié[4]… » Le trope se réfère à des signifiants « héroïque, guerre, sacrifié » et il leur joint deux degrés de signification. L'ironie dénonce ici la pseudo-bravoure de Kamel, et ce, à l'aide du procédé rhétorique de l'antiphrase

---

[1] Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Pour une pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, *op. cit*., p. 148. Elle parle à propos de l'ironiste d' « auteur-encodeur », dans la mesure où il attend de son lecteur une attitude de décodage.

[2] Rainer Warning, « Le discours ironique et son lecteur : l'exemple de Flaubert », *Problèmes actuels de la lecture* [Actes du colloque de Cerisy-la-Salle qui eut lieu du 21 au 31 juillet 1979] (sous la dir. de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1982, coll. « Bibliothèque des signes », p. 125.

[3] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.,* p. 223.

[4] *Ibid*., p. 161.

ou de l'inversion sémantique : le hâbleur Kamel n'a pas guerroyé mais fait l'amour ; il ne s'est pas non plus sacrifié, mais s'est laissé au contraire tenter par la luxure. L'ironie devient ici un synonyme d'humour, de raillerie ou de persiflage : Kamel plaisante dans l'extrait précédent sur lui-même.

Les jeux de mots anodins entretiennent ainsi une complicité entre narrateur et lecteur : « Elle savait aussi qu'il n'y avait qu'une seule issue : partir et réintégrer une société où le dentifrice coulait à flots, mais comme elle avait horreur de se laver les dents la solution n'était pas si adéquate que je le croyais[1]. » Le grotesque se mêle au sérieux : « toutes les femmes du pays s'organisaient dans la clandestinité et préparaient une marche gigantesque sur le siège du gouvernement ; le principal but de leur mouvement consistait à étouffer sous leurs pets le chef suprême, jusqu'à ce que mort s'ensuivît […][2]. » En ce sens, l'ironie consiste à décrire en termes valorisants une réalité qu'il s'agit de dénigrer et se présente par suite comme une figure de rhétorique apparentée à l'antiphrase, « manière d'employer un mot, une locution dans un sens contraire au sens véritable ». Donc, ainsi que le fait remarquer Catherine Kerbrat-Orecchioni[3], le phénomène de l'ironie se caractérise par deux principes : sa dimension sémantique et sa valeur illocutoire ou pragmatique[4] (son influence sur le récepteur).

Mais on ne saurait réduire le phénomène ironique, qui se situe au carrefour des préoccupations des philosophes, des psychologues, des linguistes et des littéraires, à un simple jeu sémantique des contraires :

---

[1] *Id*., *La Répudiation, op. cit*., p. 245.
[2] *Ibid*., p. 247.
[3] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *L'Ironie. Linguistique et sémiologie,* n° 2, *Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 11.
[4] Sur la valeur pragmatique de l'ironie, se référer à l'article de Linda Hutcheon, « Ironie, satire, parodie. Pour une pragmatique de l'ironie », *Poétique*, *op. cit*., p. 140-155. Rappelons que la pragmatique constitue avec les deux branches traditionnelles de la linguistique, la « syntaxe » (rapport des signes entre eux) et la « sémantique » (rapport des signes à ce qu'ils signifient, rapport entre signifié et signifiant selon la distinction saussurienne), une nouvelle approche : celle-ci traite du rapport des signes avec leurs utilisateurs. Aussi, depuis les années 1980 et les progrès en linguistique qui ont ouvert de nouvelles perspectives à la recherche, la critique littéraire prend-elle de plus en plus en compte les compétences du lecteur, ses pratiques culturelles, ses modèles idéologiques, afin d'expliquer comment on lit et analyser ce qu'on lit. Les linguistes ne considèrent plus seulement, dans une situation de communication, le langage énoncé, mais également l'interaction entre locuteur et destinataire. La pragmatique étudie également les actes de langage, comme l'indique le titre de John Langshaw Austin, *How to do things with words* (traduit sous le titre *Quand dire, c'est faire*). Parler, c'est effectuer un acte qui a des répercussions sur l'allocutaire : il modifie son système de croyances et son comportement. Ces diverses réflexions de John L. Austin et aussi d'Oswald Ducrot ont définitivement modifié notre approche des textes littéraires. L'énoncé a une visée pragmatique, une valeur et une force illocutoires qu'il faut prendre en compte. Au sujet de la pragmatique du langage, consulter : Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage, op. cit.*, p. 205-243. Sur des analyses pragmatiques de détail, consulter Oswald Ducrot, « Présentation » & Analyses pragmatiques », *Communications. « Les actes du discours »,* n° 32, Paris, Seuil, 1980, respectivement p. 7-10 & p. 11-60.

> C'est là [dans le discours littéraire] qu'elle s'épanouit, tantôt comme expression d'une vision du monde, tantôt comme moyen d'insinuer une critique d'actualité, tantôt comme jeu de complicité, au mécanisme souvent complexe, entre l'auteur et son lecteur[1].

Il existe en effet de nombreux usages communs, tels que « l'ironie de l'histoire », « l'ironie du sort »[2]… En outre, ce terme a connu au fil du temps de nombreuses acceptions :

> [A]u cours de son évolution littéraire, l'ironie revêt maints aspects frappants : ironie 'socratique', 'rhétorique', ironie de l'esprit, de situation, ironie du sort, ou métaphysique (se rapportant à l'existence même), elle en arrive, au XXe siècle, à constituer une attitude désabusée que l'esprit contemporain adopte pour concevoir le rôle de l'homme dans l'univers[3].

Nous prendrons en compte ces divers usages au cours de cette étude, y compris « l'ironie de situation » qui tient, selon Yvonne Bellenger, « à des faits, à une situation, à une donnée extra-linguistique susceptible de se manifester indépendamment de toute verbalisation[4]. »

> L'ironie de situation repose sur la juxtaposition, temporelle ou spatiale, de contenus contradictoires, ou sur l'insertion d'une même situation dans des contextes différents, ou encore sur la présentation d'une série d'événements isolés obéissant à un dessein supérieur[5].

Ainsi, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* l'exclamation « Et ce con qui s'amène le 26[6] ! » traduit-elle l'ironie tragique de la situation du pauvre homme arrivé quelques jours seulement après l'arrêt du flux migratoire vers la France. L'ironie ne doit donc pas être entendue ici dans son sens étroit d'ironie verbale ou rhétorique laquelle naît d'une intention (dévalorisante) et d'un énoncé (elle emprunte en général la voie de l'antiphrase)[7].

Lorsque le narrateur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* retranscrit les paroles cyniques de l'enquêteur dont la seule préoccupation est de clore l'affaire au plus vite, les propos fielleux à l'encontre de la victime suffisent normalement au lecteur pour comprendre l'intention ironique – et par conséquent satirique – de l'auteur :

---

[1] Anna Drzewicka, *Les Jeux de l'ironie littéraire*, Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1994, p. 7.
[2] Voir, à ce propos, Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *L'Ironie. Linguistique et sémiologie,* n° 2, *Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon, op. cit*., p. 16.
[3] Arié Serper, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (communication au 37e Congrès de l'Association, le 23 juillet 1985), n° 38, Paris, A.I.E.F. (Association Internationale des Études Françaises), mai 1986, p. 7-8. Ainsi que la définit Vladimir Jankélévitch, l'ironie socratique est une « ironie interrogeante » ou conversationnelle (*L'Ironie,* Paris, Librairie Félix Alcan, 1936 ; rééd. : Paris, Flammarion, 1964, coll. « Champs », p. 10).
[4] Yvonne Bellenger, « Montaigne et l'ironie », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* (communication au 37e Congrès de l'Association, le 23 juillet 1985), n° 38, mai 1986, p. 33.
[5] *Id*.
[6] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 232.
[7] *Ibid*., p. 34.

> il aurait dû s'abstenir c'est seulement pour que j'aie toutes les complications car il faut pas croire que les choses se passent comme ça à la bonne franquette dossier classé un de moins un de plus ! j'aurais été d'accord mais il suffit de tomber sur un juge pernicieux et humaniste pour que j'écope du pépin et ça jamais[1] !

Les officiers zélés, loin d'être des adjuvants dans le schéma actanciel, jouent en fait le rôle d'opposants : ce sont eux qui, finalement, font obstruction au bon déroulement de l'affaire judiciaire, même si cela n'est pas dit de façon explicite.

Le lecteur de ce roman dispose d'indices solides pour percevoir le double niveau d'énonciation : Rachid Boudjedra n'établit pas une « communication à hauts risques[2] ». Bien que la narrateur feint de décrire le meurtre sans insister sur les causes réelles du drame, il incrimine néanmoins tous ceux qui ont participé au meurtre programmé de l'expatrié berné et subjugué par un bien-être chimérique vanté par les laskars. Ces derniers n'hésitent pas d'ailleurs à ironiser en prévoyant l'avenir tragique du naïf : « Ah ! l'idiot. Sain et sauf ! Mais qu'est-ce qu'il en sait. C'est sûr qu'il l'a envoyé bien avant d'arriver au labyrinthe[3] ». Même lorsqu'ils se recueillent, leur acrimonie se mêle à l'expression de leur résipiscence : « Une prière pour son âme… ou une cuite spéciale, pour la circonstance. L'idiot[4]… » À travers l'image de ces derniers qui s'amusent de la candeur de leur compatriote et complotent en silence, l'auteur fustige sa propre société où la solidarité et la cohésion sociale appartiennent à un temps révolu. Ces énoncés sarcastiques s'insinuent subtilement dans le récit et sont noyés dans la description de l'espace qui tend à faire oublier les faits et déréaliser la victime. Mais l'apparente neutralité du narrateur cache en fait une implacable dénonciation. La charge subversive est simplement diluée dans le texte et l'ironie qui ne s'affiche pas et ne provoque pas de rire spontané n'en demeure pas moins une forme efficace de contestation. Ainsi que l'explique Vladimir Jankélévitch, l'ironie ne relève pas en effet d'un rire franc :

> [L'ironie] s'oppose au comique indiscret, cordial et plébéien, et […] les grands ironistes, en général, n'ont pas écrit de comédies […]. Elle fait rire sans avoir envie de rire, et elle plaisante froidement sans s'amuser ; elle est moqueuse, mais sombre. Ou mieux : elle déclenche le rire, pour immédiatement le figer[5].

Comme dans les *Lettres Persanes* de Montesquieu où l'innocence des deux Persans contraste avec la suffisance française, le texte met en scène un personnage étranger, naïf et

---

[1] *Ibid.,* p. 232.
[2] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique,* Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 36, coll. « Recherche littéraire ».
[3] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 87.
[4] *Ibid*., p. 87.
[5] Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, *op. cit*., p. 131.

ignare. Ainsi, l'homme à la valise s'oppose à l'impudence des témoins prêts à condamner le profane. Au fur et à mesure que s'élabore son portrait, l'ironie perce : l' « homme à la valise » devient « l'homme à la valoche bourrée en carton pâte, aux ficelles en cuir, boursouflée de lingots d'or, etc.[1]... » Giuliana Toso Rodinis cite ici un extrait où la valise, évocation ironique d'une pauvreté assurée, sert à révéler les pensées des témoins. Leurs regards se focalisent sur les détails de la misère : « Alors il y a des lingots d'or ou quoi là-dedans ? […] Repose-la ta valoche, tu n'as quand même pas volé tout l'or de la Banque de France[2] ! » La vilenie des hommes surgit au détour d'une remarque apparemment anodine ou après la description d'un détail. Ce sont surtout les personnages qui deviennent les interprètes de l'ironie de l'auteur, offrant ainsi l'occasion au narrateur de communiquer son dégoût face à la malignité des passants et des agents de sécurité qui effectuent un simulacre d'enquête. Les offensives verbales (« va te faire voir – idiot – quel culot – du vent – sale mec – tu pues – rentre au douar – quoi encore – il manquerait plus que ça – voilà cent sous et file – et ta sœur, etc.[3] ») et physiques (le métro « lui donne des maux de tête, le suffoque, le pressure[4] ») subies par le naïf s'ajoutent à la violence des publicités. Son regard s'emplit de terreur et porte atteinte à l'Autre, au monde occidental qui laisse faire la mise à mort du candide.

L'ironie transparaît également à travers un double exotisme : le provincial s'accroche désespérément au souvenir d'une Algérie idyllique, de villages baignés dans la lumière du soleil (« le village dilaté à travers la pupille équarrie par un rayon de soleil et qui rend l'ocre plus abstrait et plus fragile […] Il aurait mieux fait de rester rouiller au soleil de son douar[5] ») où l'air aromatisé a l'odeur des abricots, l'arôme des cafés turcs, le cuir de la valise, « les effluves entêtants de la graisse mêlés à ceux des épices[6] », l'« odeur rance de la laine […] que l'on lave dans les torrents, l'hiver au bas du Piton fermant l'horizon aux vautours et autres rapaces[7] », avant de l'offrir « aux jeunes mariées pour supporter, sous forme de matelas, leurs ébats[8] »… Il divague à mesure qu'il s'égare, se dérobe à la réalité pour caresser une chimère. Cet éden perdu s'oppose en tout point au monde mécanique et souterrain.

---

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., cité par Giuliana Toso Rodinis, dans son article « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, comme une double forme de l'exotisme », *Exotisme et création. Actes du colloque international, op. cit.,* p. 144. Nous reprendrons, dans les grandes lignes, la communication de Giuliana Toso Rodinis sur le double exotisme.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 107, 108.
[3] *Ibid*., p. 179.
[4] *Ibid*., p. 26.
[5] *Ibid*., p. 45-47.
[6] *Ibid.*, p. 70.
[7] *Ibid*., p. 45.
[8] *Ibid*., p. 46.

À cet « exotisme de retour[1] » s'ajoute l'exotisme occidental pour qui les pays du Sud se résument soit à de belles plages de sable blanc telles que les publicitaires les vantent, soit au contraire, riment avec misère atavique, émigration forcée, analphabétisme... C'est pourquoi leurs regards s'attardent sur la valise, symbole de cette aliénation, ou sur le pantalon à l'étoffe grossièrement travaillée. Leurs plaisanteries soulignent les différences entre les habitués du métro et celui qui vient sans équivoque de l'étranger. L'auteur blâme aussi bien le mépris et le racisme des témoins à l'égard de gens venus d'un pays jadis colonisé – une vieille femme se souvient que son fils fut blessé « dans le pays d'où l'autre, le type à la valise bringuebalante, venait d'arriver[2] » – que le comportement paresseux et vicieux des laskars qui croient tout savoir parce qu'ils ont séjourné quelque temps à Paris.

Cette formulation du double exotisme s'exerce déjà dans *La Répudiation* où l'auteur nous présente Alger comme un paradis terrestre, selon le jugement de Céline, et comme une ville fétide et dangereuse d'après Rachid. L'auteur ne cède pas au manichéisme ; bien au contraire, l'ironie fonctionne sur le mode de l'antithèse et dévoile deux façons trop radicales de voir le monde ainsi que la conduite absurde et risible des amants. L'enfermement physique de Rachid, cloîtré dans sa chambre ou bloqué dans sa cellule d'hôpital ou de prison, figure la clôture symbolique de l'auteur toujours confronté à un public à la recherche de scènes folkloriques. En figeant dans le temps l'épisode du ramadan raconté à l'imparfait itératif, il répond à la soif d'exotisme d'un certain public occidental en même temps qu'il la dénonce avec ironie. L'auteur est contraint de reproduire une « parodie carnavalesque d'une culture andalouse […] à quoi s'arc-boute le discours culturel algérien officiel[3] », faute de ne pouvoir « être autre chose qu'un avatar du dire de l'exotisme[4] » et d'être obligé de séduire un regard extérieur autant haï qu'inévitable et désiré.

Nous nous servirons dans les paragraphes suivants de certaines remarques d'Afifa Bererhi[5], même si nous avons une conception beaucoup plus étroite qu'elle de l'ironie. D'après nous, elle assimile la parodie et la satire à l'ironie. On perd ainsi de vue l'idée que si toute ironie est satirique, toute satire et toute parodie ne sont pas nécessairement ironiques,

[1] Giuliana Toso Rodinis, « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, comme une double forme de l'exotisme », *Exotisme et création. Actes du colloque international, op. cit*., p. 145.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 12.
[3] Charles Bonn, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française. Kateb Yacine, Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra », *Actes du colloque international*, *op. cit.,* p. 139.
[4] *Ibid.,* p. 140.
[5] Afifa Bererhi, *L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra* (doctorat de 3e cycle sous la dir. de Roger Fayolle), Paris, Université de Paris-III, 1988.

comme le fait d'ailleurs très justement remarquer Lila Ibrahim-Ouali[1]. On perd également de vue que l'ironie est avant tout une communication indirecte ou masquée. L'ironie repose en effet sur des indices ténus et incertains (les procédés typographiques, les contradictions de sens, certaines figures rhétoriques telles que les hyperboles…) que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle les « indices de l'insincérité[2] » (du locuteur). Aussi relève-t-elle comme signaux écrits de l'ironie les procédés typographiques, les contradictions de sens, les hyperboles. De son côté, Philippe Hamon en mentionne d'autres : le péritexte, les négations, les modalisations et les figures fondées sur une analogie[3].

Par ailleurs, l'ironie fait ressortir aussi la violence refoulée d'une génération qui tente d'imposer aux plus jeunes une conduite à suivre ; elle renforce la dénonciation de l'autoritarisme des adultes et du grotesque de leurs mœurs : « L'on nous suppliait de cesser le jeûne mais nous criions au scandale et à l'hérésie : allait-on nous obliger à ne pas observer ce que Dieu a prôné[4] ? » Le jeune Rachid s'approprie la parole autoritaire de ses aînés et renverse les rapports sociaux : c'est lui qui rappelle désormais à l'ordre les adultes en parodiant leurs discours.

L'ironie intervient encore sous la forme parodique lorsque la sœur du narrateur, Saïda, reprend la formule du *cogito* cartésien et inverse la logique de rigueur : « Je pense donc je suis » se transforme en « Je ne jeûne pas, donc je ne coule pas[5] ! ». Elle brave ainsi la règle religieuse selon laquelle les femmes en période de menstrues ne doivent pas observer le carême. Elle impose sa loi et s'affranchit de ses devoirs de musulmane pratiquante, tels que les a dictés la société. L'humour vient ici de la logique inversée de la phrase : en modifiant la relation logique des deux propositions, le personnage tourne en dérision le précepte coranique.

L'ironie s'acharne encore contre le sacré, lorsque les garnements se mettent à assimiler l'extase divine au plaisir érotique :

> Nous nous mettions derrière les femmes et, priant éperdument, balbutiant des formules incantatoires, nous vénérions la chair blanche et lisse entrevue l'espace d'un embrasement, perdue de vue l'espace d'une ondulation, d'une adulation ; puis à nouveau, la chair glabre et véhémente ; la voix de l'imam nous ramenait au réel et nous abandonnions le songe, sans penser à mal. Aucun lucre, rien que

[1] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 16.
[2] Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Problèmes de l'ironie », *L'Ironie. Linguistique et sémiologie,* n° 2, *Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*, op. *cit*., p. 14.
[3] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.,* p. 71-108.
[4] Rachid Boudjedra*, La Répudiation, op. cit*., p. 23.
[5] *Ibid*., p. 26.

> l'adoration multipliée du créateur à la fois et de ses créatures. Femmes tenaces. Prières éperdues. La transcendance nous aveuglait, d'autant plus que le mouvement était beau[1].

Les femmes chosifiées sont aussi méprisées que Dieu, « descendu de son piédestal céleste pour être confondu avec un être de chair qui est celui-là même qui tenta Adam provoquant son exclusion du paradis de Dieu[2]. » Ces créatures divines mènent l'homme à sa perte. De même, lorsque Lol de *Fascination* hurle à sa mère « C'est beau, ta putain de religion[3] ! », elle blasphème et désacralise la religion en joignant dans la même expression un terme religieux à un lexique ordurier.

Dans ce dernier roman, le lecteur découvre également que la jeune femme, souvent sarcastique, considère avec ironie le fait d'avoir été adoptée par un homme ressemblant à son père (riche propriétaire non de chevaux mais d'ovins et de bovins), et qu'il lui arrive de poser des questions malicieuses et ironiques à son frère, qu'Ali taquine ironiquement son comparse Ali Bis sur les raisons qui l'ont amené à Bône[4], mais il ne s'agit pas à proprement parler de « scènes ironiques[5] », d'une communication où l'ironisant dénigrerait indirectement certains comportements en étroite connivence avec un lecteur complice. Les nombreux textes cités ne sont pas non plus pastichés ou parodiés, ce qui aurait nécessité des compétences idéologiques spécifiques de la part du lecteur virtuel. La communication littéraire n'est pas réservée à un lectorat sélectionné sur le tas, d'où les naïfs et distraits seraient exclus faute de ne pas avoir perçu la dualité du message.

Dans *La Pluie,* l'ironie n'a pas été non plus retenue comme stratégie d'écriture de la subversion, car elle ne s'insère pas dans la logique narrative. La narratrice ne cache rien à son journal intime et met en avant ses opinions, contrairement à un narrateur ironiste qui adopte une position en apparence neutre laissant au lecteur le rôle du polémiste. La jeune femme ne recourt à l'ironie que lorsqu'elle s'adresse aux autres :

> Je dis ironiquement ah ! bonté divine ! mais les escargots aussi sont très prolifiques. […] Je répondis – ironiquement – qu'un médecin modèle de ma trempe était toujours au service de la santé publique. Je rajoutai que quant à moi je n'avais pas à me plaindre… Ma santé était excellente[6].

---

[1] *Ibid*., p. 20.
[2] Afifa Bererhi, *L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, op. cit*., p. 50.
[3] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 65.
[4] *Ibid*., p. 49, 117, 79.
[5] *Ibid*., p. 124.
[6] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 64, 117.

C'est son mode de vie et de pensée qui fait d'elle une personne séditieuse et non son mode d'expression comme dans *L'Escargot entêté* où la rhétorique de l'ironie s'adapte parfaitement à la personnalité du bureaucrate[1]. Elle n'instaure pas avec le lecteur virtuel de situation ironique, puisque l'intention satirique est clairement exposée par l'adverbe « ironiquement ».

Sous des dehors inoffensifs, ce dernier manifeste le désir de contester et de renverser les normes sociales admises grâce à un langage régi par l'ironie et pousse son récepteur à se transformer en un lecteur-décodeur. Ce narrateur névrosé se veut ironiste et fait de ce procédé de remise en question l'« instrument de la critique et de la démystification[2] ». Sa raillerie ironique se déploie tout au long du monologue du bureaucrate envers la natalité galopante, la surpopulation, la bureaucratie et la société en général. La critique par l'ironie se manifeste dans l'ellipse et l'insinuation. Aussi, lorsque le narrateur attire l'attention sur les raisons du manque d'eau dans son pays, la paresse des paysans et les pratiques religieuses, le lecteur doit chercher entre les lignes l'explication valable :

> Vingt litres d'eau. Et déjà ce n'est pas toujours facile d'en trouver. La ville en manque. À cause des paysans qui ne veulent pas travailler la terre […]. Les ablutions aussi y sont pour quelque chose. Mais là, je m'avance trop. J'exagère[3].

L'ironie réside dans le refus d'exposer son opinion. Le lecteur doit aussi mettre en doute les jugements trop élogieux :

> Je vis seul. Je n'ai pas d'amis. Quel bonheur ! […] Je pense à ma chance. Je la dois à ma mère. J'ai une petite maison pimpante. Un jardinet que je soigne amoureusement. À biffer. Un travail passionnant. Un dévouement infaillible à l'État. Je préserve jalousement ma retraite. Surveille mes poumons de près. Ne m'ennuie jamais. Les réseaux refroidis de la solitude je les ignore. Les autres me dégoûtent. La musique me donne des maux de tête épouvantables. Je vis, chez moi, dans la béatitude du silence. Il n'y a qu'au bureau que j'ai les veines rongées[4].

Les failles existentielles de l'homme transparaissent à travers ses propres contradictions : il se dit heureux tout en ressentant des impressions aussi désagréables que le « dégoût » ou les « maux de tête ». Le lecteur en vient à suspecter le discours du narrateur et en particulier sa dévotion à l'État, clamée à plusieurs reprises : « De toute façon, personnellement, je suis trop fidèle à l'État pour croire à toutes ces religions, mais je ne supporte pas les fornificateurs[5]. » Le locuteur se prend lui-même pour cible en même temps qu'il médit sur les institutions :

[1] Nous reprenons ici les conclusions de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 357-367.
[2] *Ibid*., p. 357.
[3] Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté, op. cit*., p. 33-34.
[4] *Ibid*., p. 46.
[5] *Ibid*., p. 118.

cette auto-ironie met en exergue la fêlure du personnage qui, d'un côté, a conscience de son entêtement et, de l'autre, n'arrive pas à rester rationnel.

Mais l'ironie ne vise pas seulement le discours, mais aussi le comportement trop diligent du fonctionnaire. Ce personnage de scripteur – il rédige des fiches qu'il numérote – tranche prodigieusement avec l'image idéale de l'écrivain, telle qu'elle apparaît à travers les écrits au lecteur initié de Rachid Boudjedra. La façon de s'exprimer du bureaucrate, à l'opposé du style foisonnant des romans précédents, est décriée, ses manies et sa pratique de l'autocensure dénigrées : contenir ses émotions, privilégier un style dépourvu d'images poétiques… « À part mes émois, je n'ai rien à cacher […]. Là encore, c'est l'émoi qui m'envahit. Je n'ai pas le droit de me laisser aller […] Encore un émoi à contenir[1]. » Le texte devient un anti-roman : l'auteur ironiste pratique une écriture aux antipodes de ce qu'il aimerait faire et incite le lecteur à ne pas prendre à la lettre le roman lui-même. En bref, le lecteur doit prendre en compte la dimension subversive d'une écriture qui pourfend le soliloque narcissique et la mégalomanie du personnage.

Dans cette perspective, l'ironie fait partie des stratégies d'appel que les textes déploient en vue d'attirer un certain type de lectorat. Elle vise le même objectif que l'architecture romanesque ou les différentes représentations de personnages lisant : capter l'attention du « lectant », au sens où l'entend Vincent Jouve, présent en chaque lecteur virtuel. Elle participe en outre d'une démarche contestataire et celle-ci n'est possible qu'à travers cette communication indirecte et « oblique[2] ». Ces romans testent en fin de compte les compétences du lecteur virtuel, lecteur censé supputer la visée polémique des œuvres. C'est ce qui fait dire à Wayne Booth : « Every good reader must be, among other things, sensitive in detecting and reconstructing ironic meanings[3] ». L'ironie constitue une forme d'activité interprétative, provoquée et prévue par les textes et, à ce titre, délimite le rôle du lecteur virtuel, ainsi qu'elle témoigne de sa présence.

[1] *Ibid*., p. 24-25.
[2] Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, *op. cit*., p. 9.
[3] Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1974, p. 1. Notre traduction : « Tout bon lecteur doit être, entre autres, sensible aux significations ironiques en les décelant et en les reconstituant. »

C. IMAGES DE LECTEUR INTERPRÉTANT

Le fait de représenter le lecteur virtuel dans *La Pluie* en réfléchissant l'instance réceptrice, un des deux pôles de l'énonciation, guide de façon efficace son rôle au sein de la coopération textuelle.

> [L]'on entendra par *mise en abyme de l'énonciation* 1) la « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit, 2) la mise en évidence de la production ou de la réception comme telles, 3) la manifestation du contexte qui conditionne (qui a conditionné) cette production-réception[1].

L'énoncé « reflète[2] » non seulement l'auteur en train d'écrire, puisque la narratrice est l'auteur de son journal intime, mais aussi le lecteur en pleine activité, car la jeune femme relit ses écrits en même temps qu'elle les élabore. Ce dédoublement lui permet de parler, dans le roman, des difficultés qu'elle rencontre en tant que sujet écrivant :

> Puis regardant ma main s'arrêter progressivement m'abandonner c'est-à-dire comme si je pouvais entendre maintenant le silence sortir du papier lui-même avant même que le stylo ait vraiment cessé de courir de crisser sur la feuille comme si tout en continuant à écrire les mots je prenais conscience de leur inutilité […][3].

« [L]'écriture m'éprouve[4] », confie-t-elle à son journal. Elle semble mener la même aventure stylistique que son créateur : entraînée vers d'inévitables « digression[s][5] », elle tend vers un renouvellement de la langue afin d'éviter les mots « concassés vieillis usés décousus recuits éventés[6] ». L'acte d'écriture est mis à distance et pensé, tout comme l'acte de lecture. Elle revisite son texte et porte un regard neuf sur celui-ci :

> Je relis en faisant très attention aux mots […]. En lisant je découvre que j'ai écrit certaines choses d'une façon involontaire […]. 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. Pendant la relecture j'ai souvent appréhendé de mourir trop tôt avant de venir à bout de mon projet. […] Ainsi j'ai découvert beaucoup de sens instables d'abstractions fluctuantes de symboles décontenançants [*sic*] et de déplacements subconscients[7].

La relecture interfère sur l'écriture : la narratrice prend le temps de revenir en arrière et de travailler l'esthétique : « Je m'arrêtai d'écrire. Je relus quelques passages de mon journal

[1] Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, *op. cit*., p. 100.
[2] André Gide, *Journal 1889-1939, op. cit*., p. 41.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 149.
[4] *Ibid.,* p. 60.
[5] *Ibid.,* p. 61.
[6] *Ibid.,* p. 130.
[7] *Ibid.,* p. 36-37.

écrits antérieurement. […] Puis j'ai tout récrit. Tout réorganisé. Tout segmenté[1]. » Ce rythme haché qu'elle adopte pour décrire son travail de réécriture se conforme à celui qu'elle souhaite insuffler à l'ensemble du texte. « Fragmenter le texte[2] » se répète-t-elle encore sur un ton injonctif :

> J'ai voulu réduire les risques de dérapage. Ligaturer cette hémorragie du sens sexuel. Fragmenter le texte. En fait : une sorte d'autocensure. En lisant je découvre que j'ai écrit certaines choses d'une façon involontaire. J'ai ainsi écrit d'une manière brute et anarchique. Sauvagement ! Mais les aménagements que j'ai introduits dans le texte ne changent rien à son contenu[3].

La narratrice souhaite dompter les mots comme on réprime ses émotions. Elle se censure et essaye en vain de réduire les « risques de dérapage » (digressions et sens cachés). Mais contrairement au bureaucrate de *L'Escargot entêté,* sa création continue de lui échapper. Elle n'arrive pas, comme le dératiseur, à « raturer ou à cacher dans la poche des émois[4] », à « biffer[5] » les mots qui outrepassent les impératifs de la décence. En recourant à cette duplication intérieure, le texte intègre ainsi le lecteur virtuel en principe exclu de la sphère diégétique. Ce jeu de miroir le rend visible. Il apparaît comme un lecteur attentif et ouvert à la polysémie du texte : les « symboles » et les « déplacements » prennent un sens à ses yeux.

Insister sur le rôle de diariste de la jeune femme dans *La Pluie* permet d'en apprendre davantage sur le lecteur mis en abyme. Partant du principe que ce dernier possède le même profil intellectuel que la narratrice qui occupe les deux pôles de l'énonciation, le lecteur tel qu'il est représenté dans le texte devrait faire preuve d'une certaine culture dans le domaine scientifique et littéraire, apprécier l'auto-analyse et l'écriture de soi d'où transparaissent les fêlures intérieures :

> Écrire tout ce fatras de choses passées m'irrite. Mais l'analyse de tous ces éléments si discontinus si banals si minuscules me fascine m'émeut. L'émoi de l'intime ! À nouveau la pluie […]. J'ai déjà transcrit de telles impressions sur le temps pluvieux. Gros efforts fournis pour traverser maladroitement le vide recouvrant mes mots[6].

La représentation fictive de personnages lisant interfère de la même façon sur l'attitude du lecteur virtuel. Le « *lectant*[7] » qui a « pour horizon une image de l'auteur qui le guide dans sa

---

[1] *Ibid*., p. 67, 37.
[2] *Ibid.,* p. 36.
[3] *Id*.
[4] *Id., L'Escargot entêté, op. cit.*, p. 55.
[5] *Ibid.,* p. 27. Les injonctions « à biffer », « à raturer » ou « à cacher » reviennent inlassablement censurer le texte.
[6] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 63, 67.
[7] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.,* p. 84.

relation au texte[1] » a l'impression que ce dernier l'oriente ainsi vers un comportement lectoral idéal et le met en garde contre de fâcheuses attitudes[2]. Dans *La Répudiation,* ce sont les deux frères, Rachid et Zahir, qui incarnent la figure du lecteur. Zahir récupère le « *Carnet de Rachid*[3] » (séparé par un blanc typographique du reste de la narration), tandis que Rachid découvre celui de son frère, « *dans un tiroir, après sa mort*[4] ». L'acte de lecture se devine par l'entremise de quelques pages retranscrites. Si Zahir est un profanateur de la sphère privée, Rachid cède seulement à une curiosité bien compréhensible : connaître la personnalité de son aîné défunt. L'indiscrétion de Zahir fait écho à la position inconfortable du narrataire extradiégétique lors des premières pages où il surprend des ébats amoureux. Le narrateur exige donc un narrataire qui ne s'offense pas d'une écriture où les fantasmes refoulés s'expriment librement. Par ailleurs, Rachid en tant que destinataire de la lettre de Yasmina[5] s'avère un confident et un conseiller exceptionnels. Il se présente en somme comme un jeune homme ouvert aux autres et capable d'entendre les pensées les plus inavouables. Sa tolérance l'honore.

Le lecteur virtuel sera d'autant plus enclin à suivre cette conduite que le texte le sollicite dans ses pulsions les plus profondes. Il jouit de cette transgression de la morale, sans avoir l'impression de se compromettre puisqu'il ne fait qu'obéir aux demandes tacites du texte : il ne s'agit pas d'une démarche coupable mais louable, à rattacher au projet scripturaire. Le récit autorise un large investissement libidinal ; les tendances inconscientes se déploient d'autant plus que la volonté d'élaborer un discours cathartique sert de caution au discours du narrateur.

Dans *Fascination* (écrit à la troisième personne), le lecteur virtuel est le seul narrataire des confessions intimes des personnages : il a connaissance des notes personnelles d'Ali Bis[6], du journal intime[7] de Lam ainsi que de ses lettres non expédiées[8] (isolées par un espace blanc et des parenthèses introductives). Le récit met néanmoins en scène des personnages en train de lire. Lol lit par exemple à Lam un passage de *Le Bruit et la fureur* où il est question de la virginité et de l'inceste ; elle fait alors disparaître les scrupules de son frère adoptif et l'incite

[1] *Id.*
[2] Pour une étude approfondie des personnages de lecteur, consulter : Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur, op. cit*., p. 81-127, sur Dante, Cervantès, Flaubert, Balzac, Stendhal, Flaubert, Huysmans ; Christine Montalbetti, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Éd. Bertrand-Lacoste, 1992, coll. « Parcours de lecture ».
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.,* p. 106.
[4] *Ibid.,* p. 104.
[5] *Ibid*., p. 138.
[6] *Id., Fascination, op. cit.,* p. 77-91.
[7] *Ibid*., p. 103-115.
[8] *Ibid*., p. 179-185.

à engager une relation incestueuse avec elle[1]. Jeanne la prostituée passe son temps, entre deux clients, à lire *Ulysse* de Joyce et finit par s'identifier au personnage de Molly[2]. En décrivant le phénomène inconscient d'intériorisation (processus d'introjection par lequel l'image d'un personnage est incorporée au moi et au surmoi) qui s'opère parfois au cours de la lecture, le narrateur dénonce les mécanismes psychiques mis en jeu. Il met une nouvelle fois en garde son lecteur contre une telle « régression[3] », au sens où l'entend Vincent Jouve : celle-ci est une « menace lorsque les techniques de participation l'emportent sur les procédures de distanciation[4] ».

Fascination encourage toutefois à s'adonner passionnément à la lecture, à l'instar de Lam et Ila qui doublent leur trajet spatial d'un cheminement littéraire en dévorant de nombreux récits de voyage :

> Lam découvrait cet Extrême-Orient dont il avait tant rêvé, autant à travers le personnage joycien de Bloom écrasé par ses rêves asiatiques et les formes rebondies de Molly que par les récits fabuleux faits par Ila à son retour de ce continent et par les lectures des livres de Marco Polo, d'Ibn Batouta et d'autres voyageurs encore et dont il connaissait certains passages par cœur […]. Ila s'enfermait dans sa chambre et passait son temps à relire les livres des grands voyageurs qui l'avaient toujours fasciné[5].

Les textes enchâssés d'Ibn Batouta[6] ou de Marco Polo correspondent aux passages favoris des personnages. Lam est atteint de la même « boulimie de lecture[7] » qu'Ali Bis. *Fascination* propose en somme plusieurs images lectorales à partir desquelles le lecteur se compose une image de lecteur idéal. Il doit être conscient que la lecture peut avoir une incidence immédiate sur la vie du lisant : le mécanisme d'identification fonctionne parfaitement sur Jeanne ; Lam se libère de ses interdits ; Ila et son fils s'évadent et rêvent… Ainsi, à travers cette mise en scène de lecteurs, le roman vise un grand amateur de fictions et de récits d'évasion dont le sens critique lui permet de s'investir affectivement sans pour autant perdre le sens de la réalité.

L'esprit critique du lecteur face au discours romanesque[8] s'affine véritablement dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée.* Au lieu de lui renvoyer une image

---

[1] *Ibid*., p. 99-100.
[2] *Ibid*., p. 21-22.
[3] Vincent Jouve utilise cette expression dans *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 222-230 et *La Poétique du roman,* Paris, SEDES, 1997, coll. « Campus. Lettres » ; rééd. revue en 1999 ; rééd. : Paris, Armand Colin/V.U.E.S., 2001, coll. « Campus. Lettres », p. 116-117.
[4] *Id., La Poétique du roman, op. cit*., p. 116.
[5] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 159, 67.
[6] *Ibid.,* p. 168-169.
[7] *Ibid.,* p. 181.
[8] Nous nous inspirons ici de l'étude de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 348-356.

monolithique de lui-même par rapport à laquelle il serait aisé de se situer, l'auteur préfère mettre en scène différents types de personnages lisant – naïf, averti, présomptueux, insolent…–, afin de l'avertir de certains comportements et de l'amener intelligemment à songer à sa propre relation au texte. Le roman l'alerte ainsi contre la sacralisation de l'écrit. L'immigré s'accroche désespérément à un bout de papier sur lequel une écolière appliquée du Piton a écrit l'adresse à laquelle il doit se rendre. Or le papier s'use et les mots deviennent de moins en moins lisibles, à tel point que les passants n'arrivent plus à déchiffrer les lettres. Plutôt que de reconnaître leur incapacité à lire le message, ils préfèrent, par contenance, timidité ou vanité, indiquer une mauvaise direction dans laquelle l'étranger ira se fourvoyer :

> [L]'éventuel lecteur saura retrouver le message, à moins que, doté d'une faculté d'imagination trop débordante, il n'en rajoute et, du coup, en fausse les données ou alors peu doué pour le décryptage, il n'envoie l'étranger vers une fausse direction pour ne pas perdre contenance, par timidité ou par vanité et dans ce cas disant en son for intérieur, ce n'est pas parce qu'ils écrivent mal notre langue […] qu'il faut leur donner l'impression que nous sommes incapables de lire une adresse fût-elle illisible […][1].

Le fait de lire le « bout de papier tout chiffonné et tout crasseux[2] » engage l'honneur du lisant qui ne veut surtout pas être pris en défaut. Aussi choisit-t-il d'inventer plutôt que de contester la lisibilité de l'écrit. Ce mensonge sans gravité conduit malheureusement l'étranger vers l'issue fatale puisque son chemin croise celui de ses tortionnaires. Cette désacralisation du discours parcourt tout le roman, car l'étranger est confronté perpétuellement à « cette maudite écriture qui s'étale sur les affiches et dont il ne perçoit pas le sens[3] ».

L'immigré et la foule qui se presse à ses côtés, en tant que lecteurs des affiches publicitaires qui les agressent continuellement dans leurs trajets routiniers, sont susceptibles d'orienter le véritable lecteur[4]. Les utilisateurs du métro, habitués ou nouveaux arrivants, traduisent consciemment ou inconsciemment les messages iconiques et les slogans auxquels ils ne peuvent échapper. Ces réclames peuvent être lues de trois façons : celle de la foule pressée, cible première des publicitaires ; celle de l'immigré, lecteur non averti qui subvertit le message faute de pouvoir comprendre les tenants et les aboutissants des affiches ; et celle du voyeur qui pervertit le sens du message en exploitant les ellipses du langage. Ils tentent

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 122.
[2] *Id.*
[3] *Ibid*., p. 119.
[4] Nous n'insisterons pas sur la naïveté du personnage dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et sur le fonctionnement de la communication publicitaire. Voir, à ce sujet, l'excellente analyse de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 348-357.

tous de les décoder, selon leur intuition, leur intelligence et leur savoir, et font apparaître le caractère polysémique de ce langage lacunaire fondé sur la connotation et l'allusion.

Bien que l'immigré ne parle pas le français[1] et ne comprenne pas l'objectif de ces affichages, il n'échappe pas à la violence des publicités :

> Et là maintenant avec cette affiche qui semble le défier, il se demande s'il doit regarder ou baisser les yeux […]. Avançant toujours, il essaie de voir comment les autres réagissent devant la photo mais à son grand dépit ou étonnement, il se rend compte que personne ne regarde et il se demande alors à quoi cela sert de décorer les couloirs de métro de femmes à moitié nues si personne ne s'y intéresse[2].

Il incarne le lecteur non averti, qui ne dispose pas des codes culturels nécessaires au bon déchiffrement du message. Son premier réflexe est d'observer minutieusement les affiches et de les décrire, comme celle du couple qui vante les qualités des collants Chesterfield :

> L'affiche représente un couple jeune et beau. L'homme assis sur une chaise longue, est habillé d'un peignoir blanc. Devant lui sa femme (ou supposée telle puisqu'il porte une alliance tandis que celle de sa compagne n'est pas visible puisqu'elle a les deux mains derrière la tête) porte un collant lui montant jusqu'au bas du nombril[3].

L'image l'agresse à nouveau, au détour d'un autre couloir, et il tente de l'analyser cette fois-ci de façon méthodique. Le narrateur rapporte ses pensées :

> Les deux jeunes gens ont l'air de sortir du bain (LES VRAIS DE CHESTERFIELD N'ONT PAS DE COUTURE AU SLIP, PARCE QUE VOTRE CORPS N'A PAS DE COUTURE.) puisque leurs cheveux sont encore mouillés et, deuxième indice, l'homme assis sur une chaise longue est en peignoir de bain, et troisième indice, la jeune femme debout dans ses collants bistres nylonisés a, entre les mains, une serviette avec laquelle elle s'essuie les cheveux[4].

La conjonction « puisque » à valeur causale, doublée des expressions « deuxième » et « troisième indice », témoignent des efforts produits par le voyageur pour imaginer le contexte du bain. Grâce à un raisonnement logique, il arrive à émettre plusieurs hypothèses sur les motifs du sourire radieux de la jeune femme :

> Mais on ne sait si elle sourit de bien-être après son bain ou bien parce qu'elle est à l'aise dans ses collants ou bien, dernière éventualité, parce que la main de son mari caressant sa fesse gauche lui procure un certain plaisir (VRAIS DE CHESTERFIELD LE COLLANT SLIPPANT SANS COUTURE) qui laisse planer un doute qui se dissipe vite lorsqu'on se rend compte que l'homme, lui aussi, a l'air d'éprouver beaucoup de plaisir à mettre la main sur la fesse de sa femme, couverte de nylon-collant. Mais

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 222.
[2] *Ibid*., p. 51-52.
[3] *Ibid*., p. 51.
[4] *Ibid*., p. 53-54.

> tout de suite on se demande s'il n'est pas heureux à l'idée d'avoir acheté quelque chose de solide et d'économique pour son épouse comblée puisque le prix du collant apparaît en bas de l'image, à l'extrême droite (5 F)[1].

Il réussit finalement à interpréter de la bonne manière cette publicité qui autorise une multitude d'interprétations. Mais au lieu d'arrêter son observation, il la poursuit mettant ainsi à nu le travail de fabrication et brisant complètement l'enchantement de la mise en scène. Il dévoile les coulisses du spectacle :

> Aux genoux de l'homme, posé par terre, il y a un abat-jour dont le socle en grès a une couleur assortie aux teintes de la chambre (vert pâle, gris-vert, amande, opaline, vert foncé, etc.) et qui éclaire la scène comme s'il s'était agi d'un projecteur ; ce qui laisse deviner derrière l'image, le déballage de moyens techniques réunis pour réaliser cette photographie : c'est-à-dire les projecteurs avec les gros câbles sales et reliés au groupe électrogène par des centaines de mètres de fils, ainsi que les appareils de prise de vues, les objectifs, les caméras, les arcs, les techniciens, les ouvriers, les manœuvres ; tout cela pour permettre à un mari de mettre la main gauche sur la fesse gauche de sa propre épouse légitime. Il ne comprend plus rien et sa pudeur surgit de très loin pour lui strier les tempes et les artères sur le point d'éclater[2].

Cette mise en œuvre de tant de moyens techniques semble dérisoire et absurde au voyageur, compte tenu qu'aucun message n'a été transmis. Il subvertit ainsi le langage sophistiqué des publicitaires, puisqu'il ne réagit pas conformément à leurs souhaits et interprète de travers la réclame. La valeur pragmatique de l'affiche lui échappe, puisque la notion d'achat ne l'effleure pas. Exclu pour l'instant de la société de consommation, il ne correspond pas aux destinataires visés, en l'occurrence la foule. Il pervertit alors le processus de réception et produit des contresens. N'a t-il pas l'impression que la femme souriante tenant à la main un enfant de la publicité Amira[3] lui souhaite la bienvenue ?

> [S]e disant en lui-même que les laskars auraient dû le prévenir que l'accueil dans les stations de métro était bon et qu'on allait jusqu'à dépenser de l'argent pour réaliser ces immenses photos […] pour souhaiter la bienvenue à tous les mécréants de la terre et il est tellement touché qu'il repense à la marmaille […][4].

Il est « touché en plein cœur[5] » par cette affiche qui lui rappelle avec nostalgie les jours heureux, alors qu'elle est censée conseiller une marque de tampons hygiéniques. L'auteur souligne avec ironie la distance infinie qui sépare les bons sentiments du voyageur des

[1] *Id.*
[2] *Ibid*., p. 55.
[3] *Ibid*., p. 219.
[4] *Ibid*., p. 222.
[5] *Id.*

intentions mercantiles des publicitaires. Enfin, il sélectionne les mauvais éléments, focalise son attention sur le fruit et non sur le slogan qu' « il biffe mécaniquement[1] »,

> [C]e qui lui permet de vider le panneau publicitaire de tout ce fatras de mots inutiles comme des béquilles […] ; et lui, effaçant machinalement tout le verbiage enrobant l'objet, ne garde dans sa mémoire que la photographie qui lui cisaille la tête […], par le même procédé, il élimine le plat couleur orange, la cuillère, la main de la femme et ne garde que l'image tonitruante d'une tomate farcie de viande et grossie cinq fois par rapport à sa taille normale […][2].

Son regard est attiré par la couleur rouge sang de la tomate, cuite et ridée, qui lui fait penser à la chair humaine marquée à vif. Au lieu d'exciter l'appétit, cette publicité, censée vanter la marque Tefal, lui procure un sentiment de dégoût et de répulsion. Le caractère lacunaire de toute affiche entraîne une lecture sélective et produit l'effet inverse de celui attendu.

La foule comprend, en revanche, de façon quasiment instantanée les codes visuels auxquels elle est habituée, d'autant plus que les signes linguistiques l'aident à repérer l'objet de consommation qui lui est proposé. L'érotisme et la violence des couleurs ne la choquent plus, car elle est soumise au quotidien aux images chocs de ces publicités. La « foule pressée de rentrer chez elle, de manger selon les recommandations des panneaux publicitaires, de regarder les programmes de télévision, conseillés par les journaux à grand tirage, de s'assoupir dans des fauteuils à bascule et de rêver de réveille-matin en branle et de sonneries de téléphone[3] » ne réagit plus et suit sans révolte le mode de vie qu'on a conçu pour elle. Les multiples affiches collées des deux côtés des couloirs donnent « aux éventuels acheteurs l'impression qu'ils sont pris dans le piège et qu'ils ne peuvent rien faire sinon acheter et consommer sans mesure, ce qui est une façon comme une autre d'avoir confiance en soi et, dans le cas contraire, de se défouler de cette manière, à travers une thérapeutique de l'assouvissement[4]. » Les gens sont harcelés, selon le narrateur, par « cette avalanche d'images forant en profondeur leur matière grise[5] », poursuivis, acculés, vidés par ces photographies pernicieuses. Ils obéissent passivement aux conseils intéressés des publicitaires ou des journalistes ; ils ne savourent plus que les plaisirs mécaniques, au lieu de se révolter face à ces constantes agressions. Cette publicité étalée aux yeux de tous constitue en effet une aliénation de la liberté individuelle et une négation de l'individu réduit à n'être qu'un futur client. La

[1] *Ibid*., p. 85.
[2] *Ibid*., p. 85.
[3] *Ibid*., p. 138.
[4] *Ibid*., p. 14.
[5] *Ibid*., p. 176.

foule représente donc le lecteur consommateur passif, initié malgré lui aux règles publicitaires et manipulable à merci.

Enfin, le voyeur propose l'interprétation inverse de celle attendue par les concepteurs de l'affiche. Il pervertit le sens en jouant sur la polysémie intrinsèque de tout message iconique. Il propose ainsi une version dévoyée de la publicité sur les tampons Amira qui a si fortement ému le voyageur. D'après le voyeur anonyme, les yeux rieurs de l'enfant attirent l'attention du spectateur sur l'origine eurasienne du père et non sur la boîte censée évoquer l'objet à vendre. De plus, il trouve le « discours pseudo-scientifique barbant et ennuyeux et sanguinolent[1] », un comble pour une publicité sur les menstruations féminines. Enfin, le slogan émet « la possibilité pour la femme non seulement de marcher, mais d'aller très vite, de courir (pourquoi pas ?), de tirer son enfant par la main, sans jamais tomber ou s'évanouir ou se laisser vider de son sang pivoine de l'orifice inondant le tampon et le rejetant dehors[2] ». Cette vision cauchemardesque pour la femme est rendue possible par l'insuffisance du slogan et l'aspect statique de la photographie, même si le narrateur rassure ses lecteurs en affirmant que « tout cela n'est que l'effet d'une imagination morbide du voyeur qui ne peut s'empêcher de mettre à nu l'envers du décor, de rendre vulgaire ce que d'autres essayent de poétiser à grands frais et à grand déploiement de techniques de pointe […][3]. » Le glissement de sens n'est pas une violence faite à l'icône, mais le résultat d'un esprit critique et audacieux qui dénonce implicitement les subterfuges sophistiqués mis en place pour piéger le consommateur potentiel.

Bien que le narrateur ne soit pas un lecteur direct des affiches publicitaires, il apporte un jugement critique sur ces trois lectures et représente en quelque sorte le lecteur averti et lucide face à la propagande. Contrairement au voyageur, il n'est ni candide ni profane. Son métadiscours sur la publicité témoigne de sa volonté de mettre à nu les rouages bien huilés de la machine publicitaire et d'avertir son lecteur virtuel des pièges et des mensonges d'un discours stéréotypé qui ne laisse aucune place à la libre interprétation. Il loue l'attitude du voyageur qui déjoue les pièges des publicitaires et convie le destinataire à adopter le même comportement que l'immigré face au texte romanesque, c'est-à-dire à désacraliser le discours romanesque et démonter les ressorts de la narration. Il l'invite à scruter l'au-delà du texte et à creuser les ambiguïtés du langage, comme l'ont fait le voyageur et le voyeur.

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id.*

Le lecteur virtuel doit toujours avoir à l'esprit que la fiction ne s'élabore que sur des ruses et des artifices, au risque sinon de ne plus dissocier le vrai du faux, le réel du fictif. Les images comme les mots ont le pouvoir de faire apparaître les choses plus vraies que nature, comme ces dattes reproduites sur un fond bleu ciel :

> [I]l avance se souvenant des branches de dattes gonflées de lumière comme si elles allaient bouger sous la brise du vent (et s'illusionnant peut-être qu'elles bougent) alors que rigides et mortes elles ne sont que des impressions de lumière fixées sur la plaque sensible par le collodion, le nitrate d'argent et autres produits chimiques corrodant la plaque et l'incisant progressivement (UNE PREUVE : LA DATTE MÛRIT SUR LA BRANCHE DU PALMIER AU SOLEIL D'AUTOMNE, PAS DANS UN ATELIER DE CONDITIONNEMENT. CHEZ NOUS LA NATURE) permettant ainsi à la datte d'émerger très lentement […] plus saisissante dans sa réalité photographique qu'elle ne peut l'être sur un palmier se découpant au-dessus d'un ciel-de-carte-postale-bleu-pastel dont la coloration ne permet pas de deviner la pureté de l'air sec et froid des hivers désertiques beaucoup moins tièdes que ne le laissent deviner les prospectus publicitaires, les guides touristiques, les films exotiques, les reproductions picturales, froides et coupantes représentant des mirages et autres slogans malintentionnés[1].

Le narrateur met à nu le travail de photocomposition et fait apparaître derrière l'image de la datte fraîche et savoureuse les produits chimiques (« collodion, nitrate d'argent »), le support rigide couvert d'une émulsion sensible (« plaque sensible ») et les mécanismes de corrosion, d'incision qui rompent la magie et l'envoûtement de l'image. Pour séduire le consommateur, le publicitaire n'hésite pas à faire appel aux clichés les plus vendeurs : paysage exotique, ciel bleu, soleil radieux, *et cætera*. Le narrateur considère, avec dédain, cet exotisme de pacotille qui fait si bien vendre et qui entretient des visions édulcorées de la réalité. De la même façon, il ironise sur la publicité de Lotus qui, pour vendre un papier hygiénique, exalte le mythe d'Ulysse et de l'Orient :

> Toujours est-il que non contents de jouer sur la psychologie des masses, d'intervenir dans leur inconscient brumeux et enroulé autour de lui-même, les concepteurs en publicité vont intervenir sur une gamme multiforme dans laquelle tout compte : l'image, le son et l'interprétation créant autour du mot *lotus* toute une forêt poétique et harmonieuse dans le seul but de cacher la répulsion qu'une telle image devrait provoquer chez n'importe qui, transcendée grâce à tous ces artifices, sublimée au point que le papier hygiénique va dépasser sa fonction excrémentielle immédiate pour laisser rêveur le naïf qui en pensant lotus, pense lotophage et de là, le voilà embarqué vers une île extraordinaire dont d'autres affiches vantent le charme […][2].

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 139.
[2] *Ibid*., p. 176.

Le narrateur démonte ainsi les mécanismes inconscients qui préludent à l'achat d'un produit grâce à une publicité qui agit sur l'inconscient de la foule et réussit à hypnotiser la masse en rendant attractif un produit scatologique.

Cette mise en abyme du langage rappelle en somme au lecteur virtuel que l'écriture romanesque, comme le langage publicitaire, ne cherche qu'à créer une illusion référentielle, non en reproduisant les choses telles qu'elles sont, mais en s'intéressant à des détails qui connotent des réalités. Le réalisme moderne est fondé sur ces effets de réel, comme la publicité. En définitive, la mise en scène de lecteurs renvoie par réflexion le lecteur virtuel à lui-même. Ce jeu de miroirs crée de nouvelles perspectives et introduit dans le champ littéraire l'instance lectorale dont elle est en principe forclose. Le texte propose de cette manière une ligne de conduite : être conscient des pièges narratifs qu'il installe pour berner le « lisant » et garder ses distances par rapport au texte ; autrement dit, jouer le jeu et se laisser plus ou moins manipuler par le texte tout en étant conscient des techniques et des effets de l'art littéraire.

En conclusion, les romans du corpus concèdent ainsi au lecteur un rôle actif et, partant, lui font vivre une expérience enrichissante. Contraint d'effectuer une série de micro-tâches et enjoint d'interpréter les structures narratives, à l'image des lecteurs mis en scène au sein de la fiction, le lecteur virtuel adopte un recul critique. Les techniques de participation ne l'emportent pas en conséquence sur les procédures de distanciation. Les romans tendent clairement à développer une conscience critique : cette « rhétorique de la lecture », comme l'appelle Michel Charles, consiste à inscrire au sein du texte des modèles de lecture et, par suite, des lecteurs analysant et interprétant.

CHAPITRE III

UNE LIBERTÉ INTERPRÉTATIVE LIMITÉE

> [I]l faut que le lecteur invente tout dans un perpétuel dépassement de la chose écrite. Sans doute l'auteur le guide ; mais il ne fait que le guider ; les jalons qu'il a posés sont séparés par du vide, il faut les rejoindre, il faut aller au-delà d'eux. En un mot, la lecture est création dirigée[1].
>
> Jean-Paul Sartre

Le texte « en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage[2] », affirme Jean-Paul Sartre. L'œuvre est une « perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle[3] », déclare à son tour Hans Robert Jauss.

La problématique de la liberté lectorale face au texte fait depuis longtemps débat. L'herméneutique qui « souligne la liberté d'un sujet orienté vers un sens à dire, un projet à accomplir[4] », se heurte, surtout à partir des années 60, à de fortes objections. Elle s'oppose au structuralisme et aux approches psychanalytiques et sociologiques qui « ont insisté sur le caractère pour eux largement illusoire de la souveraineté du sujet, de la conception d'un sujet maître de lui et des signes[5]. » Marcel Proust pense aussi que la lecture dépend de facteurs que le sujet lisant ne peut maîtriser dans la mesure où il interprète l'œuvre en fonction de ses souvenirs, de ses soucis, de ses goûts et de ses expériences. Aussi conteste-t-il la méthode critique de Sainte-Beuve, qui consiste à pas séparer l'œuvre et l'homme ; il invite au contraire les lecteurs à recréer en eux par un « effort du cœur[6] » le livre, produit d'un autre moi que celui manifesté par l'écrivain dans sa vie, car l'objectif du livre est moins de comprendre l'autre que soi-même :

---

[1] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit*., p. 52.
[2] *Ibid*., p. 53.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit*., p. 50.
[4] Fernand Hallyn présente ses objections dans le chapitre « L'herméneutique », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, op. cit.,* p. 318.
[5] *Id.*
[6] Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve* [1re éd. : 1909], Paris, Gallimard, 1971, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », p. 222.

> Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de se lire eux-mêmes[1].

D'après Marcel Proust, les activités scripturales et lectorales se rejoignent dans la mesure où le lecteur n'est autre que le traducteur d'un livre intérieur. « [L]'acte de lire (auquel se ramène toute vraie pensée critique) implique la coïncidence de deux consciences : celle d'un lecteur et celle d'un auteur[2] ». C'est de cette rencontre entre deux consciences que découlerait en quelque sorte l'investissement du lecteur, devenu autre, qui ferait sienne les pensées et les sentiments du créateur. Mais quelle que soit la place qu'accorde la théorie proustienne au lecteur, une liberté totale n'est pas possible, à moins de faire violence aux textes. Inversement, une œuvre littéraire ne peut contrôler complètement le parcours du destinataire.

Cette question de la liberté définit, par conséquent, le rôle du lecteur et engage aussi la conception du texte littéraire[3]. Elle renvoie à toutes les interrogations fondamentales : que fait le lecteur lorsqu'il lit ? Est-il passif ou actif ? À quelles contraintes est-il soumis ? Quelle liberté réussit-il à conquérir ? Aussi Michel Charles nous incite-t-il à examiner comment le texte, en l'occurrence boudjedrien, « nous laisse libres (nous *fait* libres) ou comment il nous contraint[4]. » Il apparaît que les romans du corpus tendent à diriger l'interprétation du lecteur virtuel, sans pour autant nier la polysémie des œuvres. Ils laissent toutefois au lecteur, à certains moments, toute la place qui lui est nécessaire pour exprimer son irréductible liberté. Celle-ci se manifeste par et dans le texte, grâce aux multiples blancs narratifs, aux lieux d'incertitude sémantique, à la diversité des faisceaux de champs interprétatifs.

---

[1] *Id., A la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé,* tome VIII, Paris, Librairie Gallimard Nrf, 1927 ; rééd. : Paris, Garnier-Flammarion, 1986, p. 446.
[2] Georges Poulet, *La Conscience critique,* Paris, Librairie José Corti, 1971 ; rééd. : 1986, p. 9. Il revient sur la conception de Proust et examine également le point de vue des critiques littéraires – Jean-Paul Sartre, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard… – qui se sont préoccupés des phénomènes de la conscience au cours de l'acte de lecture.
[3] Voir, à ce propos, Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur, op. cit*., p. 51.
[4] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture,* Paris, Seuil, 1977, coll. « Poétique », p. 9.

A. BLANCS MACRO ET MICRO-STRUCTURELS

> [L]e texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà dit restés en blanc […]. « Non-dit » signifie non manifesté en surface, au niveau de l'expression : mais c'est précisément ce non-dit qui doit être actualisé au niveau de l'actualisation du contenu. Ainsi un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur[1].
>
> Umberto Eco

Les romans boudjedriens en appellent à la liberté interprétative du lecteur quand ils laissent entrevoir des vides à combler : ces blancs apparaissent tant au niveau macro-structurel que micro-structurel. Il manque ainsi, au sein de la structure du roman, un prologue et des transitions entre chapitres et séquences narratives, ce qui rend plus complexe la mise en ordre de la *fabula.* Quant aux phrases, leur inachèvement grammatical rend plus sensible encore les nombreux non-dits.

Comme beaucoup de romans modernes, les textes du corpus préfèrent commencer *in medias res* et faire l'économie d'une entrée en matière plutôt que de proposer à leur lecteur un prologue, un avant discours au sens étymologique du terme. Ils lui laissent d'emblée le soin de mettre en contexte l'action et le transportent au milieu d'une histoire en plein déroulement : l'effet de dramatisation est immédiat. Cette technique d'ouverture s'est affirmée dans l'Antiquité – notamment dans le genre le plus narratif, la poésie épique – et a constitué un modèle, au moins jusqu'à l'époque de l'affirmation du roman comme genre littéraire autonome[2], aussi ne déstabilise-t-elle pas le lecteur, d'autant que cette forme d'exorde connaît dans le roman du XXe siècle un succès et une diffusion certaine.

La Répudiation s'ouvre ainsi sur une longue séquence énigmatique, ce qui oblige le lecteur à se lancer immédiatement dans une intense coopération interprétative :

> Avec la fin de l'hallucination venait la paix lumineuse, malgré le bris et le désordre, amplifiés depuis le passage des Membres Secrets ; nous avions donc

[1] *Ibid*., p. 27, 62.
[2] Au sujet des *incipits in medias res*, consulter les pages 111-115 d'Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, coll. « Poétique ».

> cessé nos algarades (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle…) et nous nous tenions tranquilles[1].

Ces paroles sybillines (emploi d'un vocabulaire ésotérique « hallucination, paix lumineuse » et évocation de référents absolument inconnus du récepteur « Membres secrets, elle ») évincent tout lecteur en quête d'une écriture romanesque limpide et univoque. Ce dernier est censé faire comme si toutes les réalités évoquées lui étaient connues ; ce « mode du 'supposé connu'[2] » le fait entrer en connivence avec l'auteur et lui intime même l'ordre de faire œuvre avec lui. C'est à lui que revient la tâche d'imaginer un préambule.

De même, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* amorce l'histoire sans s'étendre sur le protagoniste. L'accent est ainsi mis non sur son identité mais sur un de ses accessoires, en l'occurrence, sa « valise en carton-pâte bouilli[3] ». Certes, la valise permet par métonymie de donner quelques indices : elle suggère l'extranéité et la pauvreté du personnage masculin désigné exclusivement par des formes pronominales. Mais on ne sait rien d'autre finalement de l'homme, excepté qu'il fait l'objet d'une enquête policière. L'espace du métropolitain est ensuite exploré dans ses moindres détails, à tel point que le lecteur se perd dans de longues énumérations qui l'éloignent de l'essentiel. Dès lors que la narration privilégie d'entrée de jeu les objets secondaires, elle relègue au second plan la figure centrale. Le lecteur ne dispose que d'un faible nombre d'éléments pour émettre des hypothèses sur le caractère ; il court alors le risque de voir ses représentations invalidées. Par cette rétention d'informations, le récit exerce un pouvoir de séduction sur le lecteur emporté par le texte.

Quant au destinataire de *La Pluie*, il est lui aussi captivé immédiatement par le récit de la narratrice dont on ne connaît pas les antécédents :

> 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. En vain. Je ne décédai pas ce jour-là[4].

Qui parle et à qui ? Ces questions que le lecteur se pose naturellement en abordant un texte demeurent ici sans réponse. L'auteur semble prendre plaisir à déposer le lecteur, qui se trouve dans la position de quelqu'un à qui on aurait bandé les yeux avant de l'abandonner dans un lieu inconnu, parmi des gens dont l'identité n'est pas révélée, au milieu d'une scène érotique,

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.,* p. 9.
[2] George Molinié et Alain Viala, *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993, coll. « Perspectives littéraires », p. 229.
[3] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 7.
[4] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 9.

trouble ou dramatique, dont le lecteur ignore le début et les causes. Celui-ci ne pourra déduire la situation d'énonciation qu'au bout de quelques pages, d'après le titre du chapitre « La première nuit[1] » et l'atmosphère d'intimité. Cette absence d'une réelle introduction conduit donc le lecteur de *La Pluie* à faire des « prévisions[2] » sur le vécu et la personnalité de la narratrice : l'énoncé reste en somme à combler pour lui donner sa pleine satisfaction.

Seul *Fascination* semble vouloir faciliter la tâche du lecteur et renoncer à toute tension informative préliminaire, à l'instar des romans classiques (Balzac). Il réalise une entrée dans l'intrigue plus progressive, présentant dès le départ un discours informatif qui alterne avec la narration. Le récit annonce les thèmes dominants et les traits singuliers des actants : la passion dévorante d'Ila, la trahison d'Ali et d'Ali Bis, le caractère détonnant de Lol et la quête d'identité de Lam. La présentation ne devient toutefois complète qu'au bout du deuxième paragraphe quand le narrateur revient en arrière pour expliquer la situation initiale :

> Ali et Ali Bis avaient disparu avec quatre juments qu'ils devaient expédier du port de Bône vers Marseille ou Barcelone ou Gênes, où les attendait M. Baltayan, associé d'Ila, un Arménien, tout aussi passionné de chevaux de pure race arabe […][3].

Ce passage au plus-que-parfait annonce des événements que le lecteur n'aura pas à induire ou imaginer. On note toutefois que le premier paragraphe se veut de la même facture que les autres romans : le narrateur part alors du principe que le lecteur sait de quoi il parle ; aussi emploie-t-il des déterminants démonstratifs à valeur anaphorique sans avoir au préalable évoqué dans le discours les éléments en question.

> Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais élucidé sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure. Comme s'il était né dans deux ou trois lieux différents. Et puis ce prénom, ou plutôt ce surnom dont l'unique voyelle variait au gré des caprices et des humeurs de son entourage […] et qu'Ila n'avait jamais voulu expliquer […][4].

Qui sont Lam et Ila ? Quel mystère se cache autour du lieu de naissance de Lam ? En quoi ce prénom est-il une humiliation ? Autant de questions que se pose le lecteur virtuel et qui éveillent son intérêt. Ce dernier est ainsi mis au courant des incertitudes qui empoisonnent la vie de Lam. L'essentiel de l'intrigue romanesque est présenté dès le commencement.

---

[1] *Ibid*., p. 8.
[2] Umberto Eco*, Lector in fabula*, *op. cit.,* p. 142.
[3] Rachid Boudjedra*, Fascination*, *op. cit.,* p. 10.
[4] *Ibid.,* p. 9.

Se surajoutent enfin à ces zones d'ombre toutes les ellipses narratives entre les chapitres que le lecteur va reconstituer en s'aidant de scénarios intertextuels et de traces textuelles. Dans *La Répudiation*, la libération de Rachid par les Membres Secrets n'est pas évoquée, car le personnage lui-même ne sait pas ce qui lui est arrivé : « Comment ai-je fini par échapper au Clan ? Je ne l'ai jamais su[1]. » Ce « chapitre fantôme[2] » enclenche une série d'interrogations : Céline a-t-elle réussi à le libérer ? Rachid a-t-il donné suffisamment d'informations au Clan ? Les Membres Secrets ne cherchaient-ils qu'à lui faire peur ? Autant de possibles narratifs qui octroient au lecteur une certaine liberté interprétative. Les chapitres sur l'arrivée de Rachid à l'hôpital ou sur sa vie au quotidien avec Céline font aussi défaut. Il est vrai que ceux-ci ne présentent pas un réel intérêt romanesque et la narration impose de condenser certains épisodes en quelques lignes ou carrément de les passer sous silence quand ils ralentissent le rythme et le suspens du roman.

Peu d'informations sont aussi divulguées sur le protagoniste principal de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. On ne sait rien du voyage de l'émigré entre son « bled » et Paris. Dans *La Pluie,* il n'y a pas à proprement parler de « chapitres fantômes » mais plutôt une suppression de tous les éléments sans rapport direct avec les états d'âme de la jeune femme. La vie diurne de l'héroïne est délibérément passée sous silence, ce qui laisse au lecteur le soin, s'il le souhaite, d'imaginer sa vie privée et professionnelle. De même, les transitions manquantes entre divers chapitres de *Fascination* sont autant de brèches dans lesquelles peuvent s'engouffrer les lecteurs. Au chapitre IV, on passe ainsi directement de l'internat de Lam au lycée de Tunis à un extrait de son journal écrit au maquis, puis à son hospitalisation à Moscou (après un court récit de ses rencontres furtives avec Lol au Cirta). La guerre de résistance algérienne n'est finalement pas racontée si ce n'est indirectement à travers le journal. Les voyages entre les villes, entre Moscou et Hanoi, Barcelone, Alger puis Paris, ne sont pas non plus décrits. Le lecteur est ainsi convié à suppléer à ces manques.

L'auteur ne souhaite en somme nullement entraîner son destinataire, comme Alphonse Allais dans *Un drame bien parisien*[3], sur de fausses pistes de lecture démenties par la suite. Le lecteur coopérant a simplement pour mission de reconstituer les épisodes manquants de la *fabula* à partir de quelques indices dans un souci de lisibilité. Cette participation active lui octroie une forme de liberté : libre à lui d'imaginer certains événements, d'inventer la vie ou le caractère d'un personnage, en fonction des indices textuels qu'il souhaite privilégier. Le

[1] *Id*., *La Répudiation*, *op. cit*., p. 232.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 278-284.
[3] Voir *ibid*., p. 270-283.

texte fait ainsi appel à la subjectivité du lecteur. Son imaginaire n'est plus bridé dans ces zones d'incertitude sémantique et il peut enfin s'amuser avec « cette étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement[1] ».

Quelle que soit en somme la part d'implication du lecteur, il apparaît que les romans du corpus se conforment tous à l'esthétique réaliste, à l'exception de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* qui tente de subvertir l'agencement du récit classique. L'absence d'un véritable prologue, qui présenterait les événements antérieurs à l'action, les personnages et le cadre spatio-temporel de la fiction, produit une disjonction liminaire importante, à l'origine du suspens qui entoure les personnages. Les ellipses narratives concourent ensuite à l'engagement du lecteur.

L'omission d'articulation entre les segments textuels prescrit aussi au lecteur un travail permanent de reconstitution des schémas et donne naissance à un réseau de connexions possibles :

> [L]'objet imaginaire ne se forme pas avant que les schémas du texte n'aient été mis en connexion, et ces opérations combinatoires que le lecteur doit exécuter sont principalement déclenchées par la présence de ces blancs dans le texte. Ce sont eux qui signalent qu'une jonction omise par le texte peut et doit être établie entre les segments du texte. De ce fait, ils incorporent les « articulations du texte » car ils fonctionnent comme « charnières pensées » (*gedachte Scharniere*) entre les perspectives de présentation[2].

Pour redonner un sens à la cohérence du texte, le lecteur doit effectivement recomposer le schéma de la narration, la logique des actions, la syntaxe des personnages et l'ordre temporel des événements, d'après l'histoire telle qu'elle est effectivement racontée. En d'autres termes, il reconstitue la « *fabula*[3] » à partir du « sujet[4] » ; il « procède donc, inconsciemment, à un travail de remise en ordre[5] » et reconstruit le récit imaginé par l'auteur, surtout quand celui-ci n'est pas linéaire. Il effectue en quelque sorte un travail de repérage des structures narratives qui intervient après que le lecteur ait actualisé le niveau discursif des textes, *id est* repéré les réseaux de sens. Il est alors en mesure de synthétiser des portions entières de discours en une série de macro-propositions[6]. La tâche du lecteur consiste en bref à rassembler des structures

[1] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit*., p. 48.
[2] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit*., p. 319.
[3] Umberto Eco*, Lector in fabula*, *op. cit.,* p. 130.
[4] *Ibid.,* p. 131.
[5] Tzvetan Todorov, « La lecture comme construction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraire*, *op. cit.,* p. 419.
[6] Voir Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 130.

discursives afin de construire une séquence narrative jusqu'à obtenir le plan général de la narration et redonner du sens à l'architecture romanesque.

Mais notre corpus ne facilite guère cette entreprise, eu égard au renversement des perspectives de présentation. Différentes temporalités se télescopent et de multiples récits s'entrecroisent. *La Répudiation* fait par exemple alterner trois intrigues principales, situées dans deux sphères diégétiques différentes. La relation du narrateur avec Céline (passé récent) constitue le premier niveau, ce que Rachid raconte à sa maîtresse (passé lointain) le second. Autrement dit, deux récits s'enchâssent dans le récit premier où Rachid évoque auprès du lecteur ses rapports ambigus avec son amante : le récit de son enfance, puis celui de sa persécution par les Membres Secrets. Se juxtaposent ensuite des drames secondaires comme la tragique destinée de Yasmina (racontée au chapitre X). Le premier niveau narratif est bien entendu le plus aisé à repérer puisqu'il suit une linéarité temporelle.

Mais l'absence de transition emmêle l'écheveau chronologique et narratif, ce qui aboutit à la confusion des époques et des niveaux diégétiques :

> Elle prenait toujours cette attitude lorsqu'elle écoutait quelqu'un parler (disposition à la communion).
>
> Te dire que je n'aimais pas le mois de Ramadhan serait mentir. Nous savions guetter la lune. L'attente du mois sacré était bénéfique[1].

Seul le blanc typographique marque ici la rupture entre les séquences et supplée à l'absence de connecteurs logiques ou temporels.

La diégèse de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* s'avère encore plus perturbée. Le narrateur mélange les épisodes antérieurs et postérieurs au meurtre. En outre, le récit du voyage de l'émigré ne suit pas l'ordre chronologique. Cette ordonnance inattendue de la *fabula* contrait le lecteur potentiel à retrouver l'ordre du « cours des événements ordonné temporellement[2] ». Aucune transition n'indique les changements de temps et de récit : il faut alors « suturer[3] » le texte et pourvoir à ces manques. La prolifération des actions devient problématique dans ce roman où les micro-récits présentent autant d'importance dramatique que le macro-récit (le voyage de l'immigré dans le métropolitain et son agression). On en distingue cinq portant sur les thèmes suivants : l'enquête policière, le métro (son public et son

[1] Rachid Boudjedra*, La Répudiation*, *op. cit.,* p. 19.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 130.
[3] Lucien Dällenbach, « La lecture comme suture (Problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon) », *Problèmes actuels de la lecture*, *op. cit.*, p. 35-47.

espace souterrain), les affiches publicitaires, la vie au Piton des laskars, enfin l'immigration (les conditions de vie des travailleurs). L'œuvre ne répond plus aux normes de construction d'un roman classique et contraint son lecteur à classer ou recouper les séquences discursives. En outre, la prolixité exubérante des descriptions, des digressions et des réflexions entre parenthèses accroît la tâche du lecteur coopérant.

Le lecteur du *Démantèlement* bute sur le même obstacle. Aussi le narrateur lui conseille-t-il indirectement de ne pas laisser « échapper le bout de fil conducteur[1] », car l'écriture se charge de brouiller les pistes :

> L'écriture est un brouillage des données du réel pour mieux lui restituer son humus et son argile. Reste à ne pas laisser échapper le bout du fil conducteur, le filament de soie, la ligne électrifiée qui relie les événements les uns aux autres et charpente la structure […][2].

Ce « fil directeur » peut changer à chaque lecture, selon l'intérêt et la place que le lecteur accorde aux événements dans un texte semblable à une « toile d'araignée[3] » pour reprendre l'expression imagée de Selma.

La Pluie mêle aussi différents récits, sans pour autant produire ce type de « blanc » au sens où l'entend Wolfgang Iser :

> Chaque fois que des segments de texte se heurtent directement, des blancs apparaissent, qui interrompent l'ordonnance attendue du texte. […] Les blancs provoquent une disjonction entre les perspectives de présentation du texte, et c'est au lecteur de les relever ; ils assurent l'activité contrôlée du lecteur sur le texte. […] La disjonction déploie un éventail de possibilités, et la jonction des schémas résulte des décisions sélectives du lecteur[4].

Le « blanc » – ou « lieu d'indétermination[5] » dans la terminologie de Roman Ingarden – désigne « l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du

---

[1] Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement, op. cit.*, p.148.
[2] *Id.*
[3] *Ibid*., p. 146.
[4] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.,* p. 338, 299, 321.
[5] Roman Ingarden, *L'Œuvre d'art littéraire* [1re éd. allemande : 1931. Titre original : *Das Literarische Kunstwerk*] (traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, coll. « Slavica », p. 209-216. Roman Ingarden avait déjà mis l'accent sur ces « blancs », inhérents au texte, car le texte est en principe inachevé, bien qu'à la lecture on ne remarque aucune lacune. Le texte semble esthétiquement fini et pourtant le lecteur doit encore imaginer ce que le texte ne peut que figurer : la réalité de l'objet : « On pourra dire que toute œuvre littéraire, quant à la détermination des « objets » figurés en elle, est en principe inachevée, qu'elle demande à être continuellement complétée, mais qu'elle ne peut jamais, quant au texte (*textmässig*), être menée à terme [*op. cit*., p. 213] ». Les études de la réception se réclament de ce critique, « fondateur de l'esthétique phénoménologique entre les deux guerres, qui voyait dans le texte une structure potentielle, concrétisée par le lecteur, et dans la lecture un procès mettant le texte en rapport avec des normes et valeurs extralittéraires par l'intermédiaire desquelles le lecteur donnait sens à son expérience du texte » (Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 158).

lecteur[1] ». Voulu par l'auteur, il ne résulte pas d'une « dépragmatisation[2] » – le fait qu'un texte ne soit pas reçu dans son contexte d'origine – ni d'une absence de notation que l'auteur n'aurait pas jugé utile de mentionner (il y a effectivement beaucoup de détails qui vont de soi et qu'on déduit sans peine). L'élaboration du journal intime, écrit au présent d'énonciation, où la jeune femme raconte son métier à l'hôpital et son adolescence ne crée pas de zones obscures laissées délibérément en suspens. Les changements de temps verbaux associés aux brèves introductions permettent d'éviter toute confusion entre les sphères temporelles, et ce, malgré la non-adéquation entre le fil événementiel et la trame narrative qui épouse les égarements et les fuites en arrière de la mémoire. Celle-ci tâtonne, en effet, à la recherche de son passé. Le lecteur n'échappe pas, néanmoins, à sa première mission : remettre bout à bout les divers épisodes.

Fascination impose de même au lecteur une narration certes non linéaire mais non pour autant disjointe par des blancs. Lorsque le narrateur effectue de brusques retours en arrière, des indications temporelles et logiques, notamment les verbes introductifs « ne pas oublier, se rappeler », aident le lecteur à s'y retrouver :

> *Dix-huit ans plus tard, presque jour pour jour*, Lam avait le souffle écourté par la vindicte et le marasme de l'inceste consommé avec Lol, *la veille de son départ pour le maquis*. […] Lam n'avait en fait jamais connu Ali et Ali Bis, mais Lol lui en avait tellement parlé qu'il avait l'impression de les connaître. En effet, *il n'était pas encore né lorsque Ali quitta le port de Bône* et s'embarqua à Marseille, à la poursuite d'Ali Bis. […] Tout était flou sauf le *souvenir* agréable des nuits passées avec Lol, dans sa chambre à Constantine, *bien avant la nuit fatale. La dernière avant son départ pour le maquis où il avait consommé l'inceste* jusqu'au bout et où Lol perdit sa virginité. C'était bien avant qu'elle ne le retrouvât dans cet hôpital de Moscou. Mais le *souvenir* est toujours là. Lancinant. À la fois agréable et effrayant. Il *n'arrivait pas, non plus, à oublier* cette nuit où il désira Lol pour la première fois […]. Ce goût lui *rappela* celui des feuilles du mûrier […]. Il ne pensait qu'à Lol et à Fascination II. À ce moment, les *souvenirs* du pays natal l'écrasaient de leur poids[3].

On distingue nettement l'époque du souvenir du temps présent. Des dates permettent de situer avec exactitude sur l'axe du temps les événements narrés : dans les « années 30[4] », le pays est touché par une épidémie de typhus qui emporte la famille de Lam ; le « 8 mai 1945[5] », Ila recueille une fillette âgée de 10 ans, Lol, dont les parents ont été tués par les colons ; en « 1965[6] », il décède… Cette mise au point s'effectue d'autant plus naturellement que les

[1] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit.*, p. 319, 321.
[2] *Ibid*., p. 321.
[3] Rachid Boudjedra, *Fascination*, *op. cit.,* p. 95, 149-150, 166, 168. Nous soulignons en italique.
[4] *Ibid*., p. 24.
[5] *Ibid*., p. 24, 48.
[6] *Ibid*., p. 183.

chapitres suivent un ordre chronologique et que les personnages participent à l'histoire collective de la seconde moitié du siècle (la guerre de 1939-1945, la guerre d'Indochine et la lutte pour l'indépendance de l'Algérie…). On accompagne ainsi Lam dans une errance qui l'entraîne aux quatre coins du monde. D'autres péripéties se greffent à l'intrigue principale : la fuite d'Ali Bis poursuivi par Ali, les amours lesbiens de Lol[1], la lutte nationaliste d'Ila et de Maître Lévy ou encore la relation du « Muezzin » avec Odette[2] (dont l'histoire est racontée par Ali Bis). Cette abondance de faits ne brouille cependant pas la cohérence, car tous les récits secondaires portent sur des individus qui gravitent autour de la famille d'Ila ou qui influent de près ou de loin sur la destinée de son fils, Lam : on fait très vite le rapprochement entre tous ces faits.

Les romans proposent en somme une structure en puzzle : le lecteur doit assembler des séquences discursives pour reconstituer, par un raisonnement logique, le déroulement des actions et les liens qui unissent chaque partie au tout. Il ne s'agit pas toutefois d'assembler les pièces d'une construction figée et préconstruite, mais d'avancer dans une structure originale où le lecteur est amené à repenser sans cesse son cheminement. C'est ce qui a fait dire à Julien Gracq :

> Il se pourrait que la « vie » d'un roman tienne tout entière dans le secret, difficile à percer, qui permet de faire que la masse des éléments de lecture déjà enregistrés ne se sédimente pas à mesure dans l'esprit du lecteur en un dépôt inerte, mais se transforme tout entière en aiguillon imaginatif[3].

La lecture n'est pas un voyage dans le temps où l'on mémorise tous les moments successifs et distincts : « En effet, lire, c'est être tout présent, concentré dans l'instant du déchiffrement du sens ; mais c'est en même temps rassembler le passé de ce qu'on a lu et tendre vers l'avenir de ce qui est encore à lire[4]. » Elle est plutôt une « expérience de complexification du temps[5] » et du monde.

La déconstruction de la *fabula* chez Rachid Boudjedra se rapproche en conséquence de celle des Nouveaux Romanciers. Ces derniers abandonnent les structures chronologiques traditionnelles au profit de structures spatiales, remplaçant les formes logiques et explicatives par des variations, des répétitions, des associations et des mises en abyme : la forme de la narration devient aussi importante que la fiction. Cependant, nous pensons avec Bahia Nadia

[1] *Ibid*., p. 32-33.
[2] *Ibid*., p. 77-91.
[3] Julien Gracq, *Carnets du grand chemin* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1084.
[4] Nathalie Piégay-Gros, *Le Lecteur, op. cit*., p. 40-41.
[5] *Ibid*., p. 43.

Ouhibi-Ghassoul que Rachid Boudjedra n'accorde pas la même signification au travail de déstructuration que les Nouveaux Romanciers :

> Si pour les théoriciens du Nouveau Roman, le roman n'a plus rien à signifier dans un monde lui-même sans signification, dans les textes de Boudjedra, la signification est présente mais diluée au fil des pages, décalée par rapport à son référent et c'est au lecteur de reconstituer le puzzle éclaté qu'elle lui propose[1].

Ce n'est pas tant que le Nouveau Roman n'a plus rien à signifier qu'il signifie différemment et autrement. Depuis la Seconde Guerre mondiale, toutes les valeurs paraissent illusoires : « nous assistons au saccage de cet optimisme humaniste qui survivait dans les œuvres de l'entre-deux guerres. Beauté, solidarité, échanges affectifs ou intellectuels, 'civilisation' et 'culture', rien n'échappe à cette dislocation[2] ». C'est pourquoi les choses leur apparaissent souvent laides, sombres, disloquées et les personnages abîmés. Le Nouveau Roman refuse la mise en ordre rationnelle du récit, car le monde a changé et il n'apparaît plus comme bien organisé, ordonné et beau. Aussi les Nouveaux Romanciers souhaitent-ils faire participer le lecteur à une expérience scripturale singulière, tout comme Rachid Boudjedra. En revanche, chez ces derniers, l'intrigue a tendance à se désagréger ou à se révéler en creux ou de façon allusive. Dans *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet par exemple, l'histoire d'adultère se devine plus qu'elle ne se raconte ; de même, *Moderato cantabile* de Marguerite Duras ne fait que suggérer l'histoire d'amour. Or les romans boudjedriens racontent une véritable histoire, ce qui ne les empêche pas d'attirer l'attention de son « lectant » (Vincent Jouve) sur l'élaboration romanesque.

Les disjonctions ou les « blancs » s'opèrent tant au niveau des macro-structures, comme nous venons de le voir, que des micro-structures, à savoir au niveau phrastique : des ellipses discursives et grammaticales surviennent et perturbent la syntaxe normative. L'inachèvement de phrases verbales et nominales dans *La Pluie* révèle le caractère inexprimable du drame des premières menstrues et de l'affront infligé par le frère de la jeune femme après qu'elle lui ait demandé « s'il s'était mis lui aussi à perdre son sang[3] ».

> Il m'avait donc giflée le jour de mes premières. Ici un mot raturé. Rayé. Nul. […] Mon frère me gifla le jour où. […] Lorsqu'il se mit à me faire la cour je voulus lui parler de mon frère aîné. Du jour où. Mais je n'eus pas un tel courage. […] Je me souviens encore du froncement de ses sourcils le jour où. […] Les images de l'enfance et des premières. […] Ville méditerranéenne donc. Caricaturale. Avec le

[1] Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul, « L'Écriture dans l'œuvre de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire, op. cit*., p. 87.
[2] Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers*, *op. cit.*, p. 163.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 17.

> linge qui. […] comme si j'étais une pauvre demeurée qui avait poussé la bêtise jusqu'à lui demander un jour si. […][1]

Le linge féminin séchant sur les terrasses est définitivement associé à cet événement traumatisant qui tourmente aussi les acteurs de *La Répudiation* et de *La Prise de Gibraltar.* Le roman suggère ainsi la souffrance plus qu'il ne la décrit, confirmant alors les propos de Jean-Paul Sartre : « l'objet littéraire, quoiqu'il se réalise *à travers* le langage, n'est jamais donné *dans* le langage ; il est, par nature, silence et contestation de la parole[2] ». Le poids de la morale, de la religion et des normes sociales pèsent sur la libre expression et empêchent la narratrice d'aborder sans ambages la sexualité et, notamment, l'homosexualité de sa tante :

> S'enfermer avec elle des après-midi durant. Que j'avais donc surprises en train. En train de quoi. Incapable de dire – même aujourd'hui – avec précision ce que. Vieille fille donc à vingt-cinq ans. Très belle pourtant. Bizarre. Mais somptueuse[3].

Les connecteurs logiques de concession (« pourtant, mais ») montrent qu'elle n'arrive pas à élucider le paradoxe suivant : une femme homosexuelle peut être une femme désirable ; ce n'est pas par défaut mais par envie que les gens du même sexe s'attirent les uns les autres. On comprend dès lors qu'elle ait tant de mal à imaginer leurs ébats amoureux et par suite à achever ses phrases lorsqu'elle aborde le secret de leur intimité.

Quand il sera question des penchants de son frère, la jeune femme se révèlera une fois de plus incapable de les mettre en mots :

> Il était prêt à. J'avais subodoré une affaire d'homosexualité là-dessous. […] Mon frère le convoitait depuis quelques jours. Le gamin accepta de lui céder à condition qu'il. C'était un jour d'humilité. Je ne compris pas grand-chose à cette confession. Mais mon frère cadet avait l'air bouleversé. À condition qu'il. Quoi ?[4]

Elle laisse donc incomplète la subordonnée circonstancielle de condition, faute de pouvoir verbaliser la proposition indécente de son cadet.

Bien que le thème de l'homosexualité soit explicitement développé dans *Fascination*, Lam préfère néanmoins taire lui aussi les frasques de sa sœur : « il arrivait – parfois – à Lol de semer Lil et d'emmener Lam chez des amies tunisoises quelque peu coquines, ou extravagantes, pour[5]… ». Les phrases s'interrompent brutalement ou viennent mourir sur d'inattendus points de suspension : « Ceux-là mêmes qui avaient propagé la fièvre de

[1] *Ibid*., p. 19, 24, 28, 30, 31, 56, 63.
[2] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?, op. cit*., p. 51.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 43.
[4] *Ibid*., 23, 115.
[5] *Id*., *Fascination, op. cit*., p. 71.

l'errance dans l'esprit d'Ila, celle qui avait gagné Ali et Ali Bis, et jusqu'à lui-même qui ne cessait d'arpenter le monde depuis qu'il avait quitté Moscou où…[1] » La narratrice de *La Pluie* a également recours à cette ponctuation ; sa gêne se manifeste dans ses silences :

> Il recommença (mon premier amant) le même jeu avec d'autres étudiantes et à chaque fois il. […] Il parlait de mes traits de mes yeux et de mes mains. En réalité il était plutôt hanté par. […] De ce qu'il m'a dit après avoir obtenu ce qu'il désirait ? Les femmes honnêtes ne … […] Dont l'ombre à certaines heures de la journée me faisait penser à un[2]…

Elle n'ose dévoiler ses fantasmes, répéter les pensées rétrogrades de son ancien amant ou décrire sa conduite abjecte.

Le sentiment de solitude et de détresse qui étreint la jeune femme se devine en somme à travers ces béances de l'écriture où, comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty, « le langage exprime autant par ce qui est *entre* les mots que par les mots eux-mêmes, et par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit, comme le peintre peint, autant que par ce qu'il trace, par les blancs qu'il ménage, ou par les traits de pinceau qu'il n'a pas posés[3]. » Le journal intime sert d'exutoire par où s'épanche le désarroi de la jeune narratrice.

> Je suis décidée à faire aboutir ma décision prise il y a quelques mois. Je me sens prête. Gagner du temps est inutile. En ce moment précis la réalité s'impose cruellement et la pluie redouble de violence. Avec le déluge le mûrier – tout contre ma fenêtre – en profite pour se déchaîner. Profusion végétale[4].

La « décision » prise il y a quelque mois et « la réalité » pour laquelle elle se sent prête désigne de façon euphémique le suicide, geste morbide proscrit par la religion musulmane. Au lieu de longues effusions lyriques, elle adopte une écriture très sobre : vocabulaire simple, phrases courtes et ellipses grammaticales (suppressions du déterminant). Les mots s'entourent d'un silence angoissé.

En outre, certaines phrases tronquées autorisent le lecteur à envisager tous les possibles :

> Je n'ai jamais pu savoir si elle était morte ou si elle avait fui avec son amie. Ou si. […] Enchevêtré. Échevelé. Ou comme si on avait[5]. [*La Pluie*]

---

[1] *Ibid*., p. 151.
[2] *Id*., *La Pluie, op. cit*., p. 25, 27-28, 106.
[3] Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde* (texte établi et présenté par Claude Lefort), Paris, Gallimard, 1969, coll. « Tel », p. 61-62.
[4] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit.,* p. 59.
[5] *Ibid*., p. 49, 127.

> En vain, car il était devenu impuissant à cause de cette longue et pénible hospitalisation ou…[1] ? [*Fascination*]

Les signes de ponctuation et les interruptions grammaticales matérialisent sur le papier les vides que le lecteur est chargé d'interpréter. Ces blancs perturbent aussi la lecture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* :

> Mais lui, à vrai dire, se sent calmé par cette propension à donner à chaque objet son équivalent, métalliquement, graphiquement et thématiquement similaire comme si. […] [O]n le voyait apparaître précédant le corps de. […] [M]ais l'ensemble dessiné avec des lettres comme à l'envers à moins qu'il ne s'agisse. avec une ligne […] [I]l se démène toujours se demandant s'il n'a pas déjà vécu cette. […] des retours triomphalistes d'équipes de football triomphantes ou. avec les accoutrements, les défroques […] comme une plaie vive s'entêtant à ne pas se refermer, à. […] comme un signe de ralliement ou un étendard minuscule ou. […] sa susceptibilité à fleur de. lui lisant les journaux […] à se déguiser sous un fatras de. ou un balayeur noir […] vos histoires de lignes de segments de courbes et de. en supposant qu'il 'est trompé […] l'air trop déluré pour un. il parle trop […][2].

Il ne s'agit pas de phrases simplement coupées en deux par un point, comme pourrait le laisser croire l'absence de majuscule, mais bien de phrases incomplètes. Quant aux segments sans majuscule, ils correspondent à la fin de propositions fantômes. Ces ellipses grammaticales concernent aussi bien les discours rapportés que le récit lui-même. En entravant la lecture, elles favorisent l'investissement personnel du lecteur.

En définitive, le lecteur boudjedrien s'engage à faire preuve de certaines compétences et à respecter le contrat de lecture noué de façon tacite dès les premières pages. L'auteur l'avertit d'emblée de son rôle et du type de difficultés qu'il pourra rencontrer. Il le pousse à parfaire la charpente du roman, refaire les jointures, élaborer les colonnes manquantes et combler les espaces vides. C'est à travers ces « plages indécises[3] » qu'il programme en somme la coopération interprétative. Il s'agit néanmoins d'une activité de création ou plutôt de re-création, car le lecteur ne fait qu'imaginer à nouveau une œuvre déjà conçue et inventée par un autre, l' « Auteur Modèle » (Umberto Eco) ou l' « auteur implicite » (Wolfgang Iser), substitut de l'auteur réel dans le texte. Il a ainsi l'impression grisante de prendre la place du créateur.

---

[1] *Id.*, *Fascination, op. cit*., p. 140.
[2] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 77, 98, 141, 143, 178, 188, 199, 210, 213, 231.
[3] Alain Montandon, « Introduction », *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand* (présentés par Alain Montandon), Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand-II, fascicule 15, 1982, p. 9.

B. LE PLURIEL DU TEXTE

Après avoir demandé au lecteur virtuel de faire appel à son imagination pour combler les blancs textuels, les romans « se déploie[nt] en un faisceau de champs interprétatifs[1] » et sollicitent ainsi, de manière moins cœrcitive que les vides narratifs, sa liberté interprétative. Diverses pistes de lecture lui sont proposées ; il profite désormais du pluriel des œuvres et explore à sa guise les différents réseaux sémantiques qui les traversent :

> Interpréter un texte, ce n'est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c'est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait. […] Dans ce texte idéal, les réseaux sont multiples et jouent entre eux, sans qu'aucun puisse coiffer les autres […][2].

Bien entendu, le récepteur n'est en rien autorisé à utiliser de façon abusive les textes : s'il déforme les propos ou travestit le sens au nom de sa liberté, il ne s'agit plus de stratégie narrative mais tout simplement de violence faite aux mots. Le lecteur ne joue plus alors le jeu et se sert du texte comme d'un « tremplin[3] », d'une « piste d'envol[4] » à sa rêvasserie :

> Nous devons donc faire une distinction entre l'*utilisation* libre d'un texte conçu comme stimulus de l'imagination et l'*interprétation* d'un texte ouvert. C'est sur cette frontière que se fonde, sans ambiguïté théorique, la possibilité de ce que Barthes appelle texte de jouissance – il faut savoir : soit on utilise un texte comme un texte de jouissance, soit un texte déterminé considère comme constitutif de sa propre stratégie (et donc de son interprétation) la stimulation de l'utilisation la plus libre possible[5].

En d'autres termes, un texte est *ouvert* s'il comporte des énoncés qui autorisent les lectures multiples et polysémiques et il est *fermé* s'il offre des marges de manœuvres plus réduites. Aussi les textes ouverts, moins répressifs, se protègent-ils mal de « l'utilisation libre, aberrante, désirante et malicieuse des textes[6] », en d'autres mots des fausses lectures. Mais ce n'est pas le cas des romans boudjedriens qui se défendent parfaitement contre de telles dérives. Grâce à un contrôle des mouvements coopératifs du lecteur, ils stimulent et réfrènent simultanément son imagination.

---

[1] Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire, op. cit.*, p. 54. Sa remarque ne porte que sur *La Répudiation*, mais elle est valable pour la plupart des romans boudjedriens.
[2] Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 11.
[3] Michel Picard, *La Lecture comme jeu, op. cit*., p. 117.
[4] *Id*.
[5] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.,* p. 73.
[6] *Id*.

Ce sont les thèmes fondamentaux de la quête de la paternité et de l'identité qui sont à l'origine de la multiplicité des champs interprétatifs, dont nous retenons ici les principaux : autobiographique, psychanalytique et sociopolitique. Ceux-ci se croisent et se renforcent mutuellement.

En premier lieu, certains romans autorisent une lecture autobiographique, à l'instar de *La Répudiation,* dans la mesure où, d'une part, le narrateur-personnage porte le même prénom que l'auteur et que, d'autre part, le récit déploie les réminiscences d'un passé lointain, celui de l'enfance de Rachid Boudjedra. L'auteur joue sur les « je » et sème ainsi volontairement la confusion entre lui et son narrateur, en choisissant un personnage qui lui ressemble. De plus, l'écrivain affirme, au cours d'une entrevue, s'être inspiré de sa propre enfance, « extrêmement douloureuse[1] », durant laquelle il a souffert de l'absence de son père, à l'image de son personnage :

> [L]es premiers romans ont été ceux de l'enfance que j'ai appelée « l'enfance saccagée ». L'enfance trahie par les adultes, l'enfance bafouée par le père. Et cette enfance est racontée dans ces premiers romans (*La Répudiation* et *L'Insolation*) d'une façon violente[2].

La Répudiation et *La Pluie* restent néanmoins des écrits romanesques, sachant qu'ils ne posent pas l'identité de nom entre auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), narrateur et personnage, critère très simple qui définit tous les autres genres de la littérature intime (autobiographie, journal, autoportrait, essai)[3]. De plus, ces deux romans ne contiennent pas de « pacte autobiographique[4] », moment discursif pourtant fondamental dans une autobiographie, car c'est là que l'écrivain pose sa voix, choisit le ton ou le registre de langue, définit son lecteur et les futures relations avec lui : « c'est comme la clef, les dièses ou les bémols en tête de la portée : tout le reste du discours en dépend. C'est choisir son rôle[5]. »

En revanche, *La Répudiation* et *La Pluie* reprennent des *topoï* du genre autobiographique, notamment les premiers souvenirs, les premiers émois sexuels et le passage de l'enfance à la vie adulte. Aussi, bien qu'il s'agisse de romans, le lecteur virtuel est-il poussé à faire l'amalgame entre la personne réelle de l'écrivain et la figure fictive de l'énonciateur, en particulier dans *La Vie à l'endroit* où Rac, diminutif du prénom de l'auteur, est menacé par les intégristes : on voit immédiatement en lui un double fictionnel du

[1] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Ibid.*, p. 10.
[3] Voir Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975, p. 23-24.
[4] *Id*., *L'Autobiographie en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1971, p. 72.
[5] *Id.*

romancier algérien, condamné à mort depuis 1987 par les islamistes. Dès lors, le lecteur, tenté de faire le rapprochement entre fiction et réalité, ne se laisse plus porter par la *fabula* ; le texte prend l'allure d'un document, d'autant qu'il est facile pour le lecteur de connaître la biographie de Rachid Boudjedra qui s'est souvent exprimé, lors d'interviews radiophoniques ou télévisées, sur les événements pénibles de sa vie, notamment sur sa séquestration dans une villa pendant neuf mois, après le coup d'État de Boumediene en juin 1965[1], raconté dans *La Répudiation*.

De la même façon, le fait de savoir que le romancier algérien évoque dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* un sujet qu'il connaît bien, l'immigration, pour avoir lui-même vécu trois ans d'exil à Paris, modifie les perspectives. Le lecteur virtuel entend, derrière la voix du narrateur qui présente « un terrible réquisitoire contre le mythe des pays développés[2] » et dénonce la douloureuse expérience des travailleurs émigrés, celle de l'écrivain engagé. Par conséquent, le lecteur se trouve confronté à des « textes hybrides[3] » qui à la fois renforcent et affaiblissent l'illusion référentielle, car le lecteur peut considérer le roman exclusivement sous l'angle du témoignage.

Cette lecture autobiographique se fait d'autant plus naturellement avec le lecteur algérien que ce dernier accorde un statut particulier à la fiction. Pour lui, le récit du narrateur en dit long sur l'écrivain. L'acte de narration et, par suite, l'acte de réception fonctionnent donc différemment chez les Occidentaux et chez les Orientaux :

> [C]e code de réception – « défectueux » selon les critères occidentaux – constituerait l'effet d'un code préexistant qui, déjà au niveau de la production, impliquerait le sujet réel dans l'expression de son imaginaire. Cela signifierait que, quel que soit le type de discours choisi, le locuteur réel – sa présence autobiographique – ferait toujours partie intégrante de son activité imaginative[4].

La fiction sera toujours considérée comme la fusion d'un vécu personnel et d'un imaginaire singulier, car « la narration, génératrice de fiction, est considérée, autant que le rapportage du

---

[1] Se référer à l'entretien radiophonique de Rachid Boudjedra, du 15 mars 2001 sur « Beur FM » et à l'entretien écrit : Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra » (par Abdelhak Benouniche, Michel Dugnat, Marie-Thérèse Roure, Sélim Selmi), *Sud-Nord. Folies et cultures. Ordre, désordre, folie* (revue internationale), n° 1, Ramonville-Saint-Agne, Éd. Érès, 1994, p. 94 : « Lorsque j'ai écrit *La Répudiation*, j'étais à Paris. Auparavant, j'avais été arrêté en Algérie, en 1965, puis en 1968. Libéré en 1968, j'ai quitté l'Algérie en 1969. »

[2] Abdelkader Benarab, *Les Voix de l'exil*, Paris, L'Harmattan, 1994, coll. « Critiques littéraires », p. 32.

[3] Pierre Pillu, « Lecture du roman autobiographique », *La Lecture littéraire* (sous la dir. de Michel Picard), *op. cit.*, p. 258.

[4] Pierre Van den Heuvel, « Écriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et discours extatique », *Autobiographie et Avant-garde : Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxime Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick* (sous la dir. d'Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe), Tübingen, Éd. Gunter Narr Verlag, 1992.

réel, comme un facteur de connaissance[1]. » Cette fonction cognitive de la parole fictionnelle « a toujours été reconnue par 'les hommes de tradition orale' qui, avant de tenir un discours 'rationnel', disent : 'Avant de vous répondre, laissez-moi vous raconter une histoire' […][2]. »

Fascination évite, en revanche, la confusion entre roman et autobiographie : les éléments autobiographiques ne servent nullement de clés d'interprétation idoines dans cet écrit qui s'inspire néanmoins de la vie de l'écrivain[3]. Après l'obtention de son baccalauréat au lycée de Tunis réservé à la bourgeoisie, Rachid Boudjedra s'engage, comme son personnage Lam, au maquis[4]. Blessé à la cheville et mal soigné, il est envoyé en Union soviétique, à Moscou, où on lui prodigue des soins pendant un an. Une doctoresse compétente lui évite l'amputation de sa jambe. Ces faits sont narrés dans le chapitre IV intitulé « Moscou » qui se clôt ainsi : « Lam ne fut pas amputé de sa jambe droite grâce à la persévérance, à la ténacité et au talent d'Olga […][5]. » Rachid Boudjedra vécut aussi en Chine, au Viêt-Nam, en Espagne pendant deux années, plus précisément à Barcelone où il acheta des armes, avant de rentrer en Algérie en 1973. Les chapitres « V. Pékin », « VI. Hanoi », « VII. Barcelone » et « VIII. Alger » retracent ce périple : « la résistance ne l'envoyait pas dans cette ville pour des raisons touristiques mais pour une mission délicate qui consistait à acheter des armes clandestinement et à les envoyer en Algérie en les faisant passer par le Maroc[6]. » Mais le texte n'entretient pas de confusion entre l'identité de l'auteur et celle du personnage principal, contrairement à *La Répudiation* ou à *La Vie à l'endroit.* En outre, l'« épitexte[7] » (déclarations de l'écrivain) n'incite pas le lecteur à suivre cette voie : l'écrivain évoque rarement sa vie de combattant, préférant mettre l'accent sur les épisodes marquants de son enfance, à l'origine de sa vocation d'écrivain[8].

En deuxième lieu, les romans se prêtent à une lecture de type pyschanalytique, voire la réclament. Ainsi, *L'Escargot entêté, La Pluie* ou *La Répudiation* mettent véritablement en scène le « schéma œdipien, dans lequel prédominent la haine maternelle et l'obsession de castration symbolique[9] » et font ressortir le complexe d'Œdipe, à tel point qu'ils pourraient

[1] *Id.*
[2] *Ibid*., p. 210-211.
[3] Les informations biographiques suivantes sur Rachid Boudjedra proviennent d'une émission télévisée. Voir *Rachid Boudjedra : écrire pour résister* (entrevue télévisée), coll. « Terres francophones », diffusée sur France 3, pour la première fois le 29 avril 1995, à 8 h.23, produit par France 3, Paris, 1999.
[4] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 92, 103.
[5] *Ibid*., p. 130.
[6] *Ibid.,* p. 175-176.
[7] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 11.
[8] Rachid Boudjedra, *Rachid Boudjedra : écrire pour résister* (émission télévisée), *op. cit.*
[9] Charles Bonn, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb* (sous la dir. de Charles Bonn et Yves Baumstimler)*,* Paris/Universités de Paris-Nord et d'Alger, L'Harmattan, 1991, coll. « Études littéraires maghrébines n°1 » (ensemble de textes publiés en marge

servir de support à des études sur le travail de composition et d'élaboration des complexes. En outre, l'auteur de *La Répudiation* et de *L'Insolation* fonde le récit sur une verbalisation excessive et montre bien comment un « malade se débarrasse, par le délire, de la censure qui mutile son corps, gâche l'expression de l'individu[1]. » *La Pluie* présente également une configuration discursive qui met en valeur le fonctionnement de l'inconscient et dépeint un psychisme torturé. La psychanalyse appliquée à *Topographie idéale pour une agression caractérisée* rend aussi compte de « l'inconscient du texte[2] » : « *La figure de l'immigré serait alors un point de convergence parabolique entre le profil du père phallique et l'Occident colonial*[3]. » Le lecteur fait affleurer les fantasmes latents sous le contenu manifeste du texte et décèle le « mythe personnel[4] » de l'auteur.

Beaucoup de critiques[5] de Rachid Boudjedra ont d'ailleurs choisi d'adopter l'approche psychocritique afin de ramener au jour les significations sous-jacentes de ses textes, en s'appuyant sur sa rhétorique de l'inconscient (la métaphore, la métonymie et leurs effets de substitution et de combinaison du signifiant). Il faut bien admettre que ses romans se soumettent avec facilité à ce système d'interprétation du monde, à cette herméneutique qui fait du lecteur un psychanalyste. Le récepteur est amené à reprendre à son compte les théories de la psychanalyse pour interpréter le texte, à la suite de l'auteur modèle qui, lui, s'est inspiré de cette science pour générer son œuvre, ce qui confirme l'idée d'Umberto Eco selon laquelle « *un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif* ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre – comme dans toute stratégie[6]. »

---

du congrès « Apport de la psychopathologie maghrébine. Psychiatrie. Littérature. Psychanalyse », organisé les 5, 6 et 7 avril 1990 par Yves Baumstimler), p. 13.

[1] Rachid Boudjedra*, Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 85.

[2] Expression de Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., 1979.

[3] Rachida Saigh-Bousta, « Exil et immigration : 'Pré-texte' et/ou quête du lieu vacant : Identité/altérité/immigration », *Littératures des immigrations,* tome I : *Un espace littéraire émergent.* Actes du colloque « Littératures des immigrations en Europe » du 19 au 21 décembre 1994, à l'université de Paris-Nord et de Casablanca-II) (sous la dir. de Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1996, coll. « Études littéraires maghrébines », n° 7, p. 165.

[4] Expression de Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962. Un auteur concilie une mythologie commune et des fantasmes individuels pour élaborer ce que Charles Mauron appelle son « mythe personnel ».

[5] Voir, à titre d'exemple : Abdallah Bensmain, *Crise du sujet, crise de l'identité. Une lecture psychanalytique de Rachid Boudjedra* (Casablanca, Éd. Afrique-Orient, 1984) sur la nouvelle « Chronique de l'année du barbelé », *L'Escargot entêté, Le Vainqueur de coupe* et *Le Démantèlement* de Rachid Boudjedra *;* Sief Houppermans, « L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra. Une lecture psychanalytique », *C.R.I.N. [Cahier de recherches des Instituts néeerlandais de langue et littérature françaises] « Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles »* (études réunies par D. de Ruyter-Tognotti et M. Van Strien)*,* n° spécial, Groningen (Groningue aux Pays-Bas), Université de Groningue. Département de français, 1998, p. 23-38 ; Pierre Hartmann, « Le rat et l'escargot – textanalyse de *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra », *Littérature*, n° 89, Paris, Larousse, 1993, p.68-89.

[6] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 65.

En troisième lieu, dans *La Répudiation*, *La Pluie* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, la dimension individuelle peut s'élargir à la dimension collective[1]. La recherche de la paternité, thème essentiel de *La Répudiation*, figure sur le plan symbolique la quête d'identité d'un peuple privé, à l'aube de l'indépendance du pays, de ses droits les plus élémentaires comme sa liberté d'expression.

> [L]a multiplication des points de vue et la relation d'engendrement entre les différents thèmes qui soude le récit du passé et des fantasmes de Rachid avec celui de la mythologie collective ainsi qu'avec la situation politique du pays aboutit à une opération de transvasement où les fantasmes et obsessions personnels sont enchevêtrés avec la tragédie de la Guerre d'Algérie[2].

Aux yeux du narrateur, la population a été écartée du pouvoir par la bureaucratie et la technocratie au service de la bourgeoisie. Rachid est rejeté par cette même société bourgeoise et faussement puritaine qui a fait avorter la révolution. Cette lecture métaphorique est générée par la juxtaposition des récits de l'enfance de Rachid et de son emprisonnement par les Membres Secrets.

La vision binaire de la société divisée en deux classes sociales, d'un côté, les bourgeois, « gros commerçants et […] gros propriétaires terriens[3] », associés à une bureaucratie corrompue et, de l'autre, les « classes pauvres », les prolétaires, sont immanquablement des schémas d'analyse marxiste. Cette idéologie transparaît à travers l'emploi d'un lexique particulier[4] : Rachid mène une « lutte révolutionnaire[5] » contre ses « ennemies de classe[6] » et aspire à la « révolution permanente[7] » prônée par Léon Trotsky. Il poursuit son travail à l'hôpital avec la complicité d'un psychiatre, « acquis à la cause du peuple mais qui avait le dangereuse réputation d'être un communiste[8] », et se jette « dans la bataille décisive contre le Clan embourgeoisé, dévoré par sa propre démagogie[9] », tandis que ses adversaires prétendent « supprimer toute démagogie, grâce à cette collaboration de classes

---

[1] Voir, à ce propos, Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 53.
[2] *Id.*
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 242.
[4] Nous reprenons des éléments de l'analyse de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 245-248.
[5] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 237.
[6] *Ibid*., p. 248. Le nom "ennemies" est au féminin, car il désigne les infirmières de l'hôpital.
[7] *Ibid*., p. 239. Voir Léon Trotsky dans *La Révolution permanente* : « La théorie de la révolution permanente exige actuellement la plus grande attention de la part de tout marxiste […]. Pour les pays à développement bourgeois retardataire et, en particulier pour les pays coloniaux et semi-coloniaux, la théorie de la révolution permanente signifie que la solution véritable et complète de leurs *tâches démocratiques et de libération nationale* ne peut être que la dictature du prolétariat, qui prend la tête de la nation opprimée, avant tout de ses masses paysannes. » (Paris, Reider, 1932 ; rééd. : Gallimard, 1963, coll. « Idées », p. 228)
[8] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 238.
[9] *Ibid*., p. 239.

que le Clan (depuis qu'il avait pris le pouvoir […] essayait de rendre inévitable)[1] » et « rejeter toute idéologie maléfique pour les intérêts des gros commerçants et des gros propriétaires terriens et coller à un traditionalisme réactionnaire qui figeait tout selon les modèles ancestraux […] afin de mieux exploiter les classes pauvres[2] ». Les notions de lutte des classes et d'exploitation des « masses[3] » prolétaires, au cœur de l'analyse marxiste, orientent le récit de *La Répudiation* et renvoient à l'opposition fondamentale entre socialisme et capitalisme.

Cette lecture de la société algérienne partagée entre opprimés et oppresseurs peut se lire à tous les niveaux, social et familial. La sphère privée est, en effet, régie par le même clivage : la femme et ses enfants subissent le joug du père, détenteur du pouvoir et du capital. Le père est donc l'allié naturel du Clan. Le mythe du fœtus inventé par Zahir renvoie à celui d'une révolution totale de la hiérarchie sociale. Le sens de ce fœtus avorté est donné à la fin du roman : « 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[4]. » Le fœtus est le symbole d'une révolution impossible ; le Clan familial asservi à un homme autoritaire représente l'Algérie qui pendant 130 ans a été assujettie à une puissance étrangère. Cette lecture symbolique s'impose, à la fin du roman, au lecteur qui n'aurait pas perçu derrière le sens littéral du récit la fable politique : « 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[5] ». Cette clausule explicative oblige le lecteur à envisager les différents niveaux sémantiques du texte.

La Pluie mérite aussi d'être interprété à un second degré de lecture. La jeune femme incarne une Algérie moderne qui a du mal à s'épanouir dans une société refermée sur des traditions et des structures archaïques. Quant à l'exilé de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, élevé au rang de symbole, il représente tous les émigrés condamnés au racisme et à la misère sociale. L'Eldorado tant rêvé prend la forme d'un labyrinthe dédaléen duquel on ne peut s'échapper. Contrairement à Thésée, l'émigré ne peut lutter contre son Minotaure, une « horde[6] » d'assassins « cinglant sa mémoire à coups de chaînes, l'achevant à

[1] *Ibid*., p. 241-242.
[2] *Ibid*., p. 242.
[3] *Ibid*., p. 240.
[4] *Ibid.,* p. 241.
[5] *Id*.
[6] *Id., Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 165.

coups de couteaux levés et abattus à une vitesse vertigineuse, avec une rage ponçant leurs nerfs à vif, le couvrant de plaies béantes, d'hématomes, de contusions, de traumatismes[1] ». Le destin d'un homme est subordonné en somme à l'histoire collective.

On ne peut donc réduire les romans à une seule dimension, qu'elle soit autobiographique, psychanalytique ou psychologique ou socio-politique. Le lecteur virtuel est obligé de croiser ses lectures, de faire « en sorte que l'une rappelle l'autre, afin que s'établisse entre elles une relation non point d'exclusion mais bien de renforcement mutuel[2]. » La dénonciation politique de *La Répudiation*, par exemple, est d'autant plus forte que le jeune Rachid rempli d'espoir a déjà connu ce sentiment d'exclusion. Après « Ma » (surnom de sa mère), c'est son peuple qui se fait dépouiller par abus de pouvoir. Sa névrose qui se traduit par l'obsession de l'inceste et des sentiments refoulés évoque celle de tout le pays : « tout le monde se rendait compte de la faillite déplorable du pays et cherchait à en sortir par quelque agressivité refoulée ; les habitants des villes en devenaient quinteux et comme malpropres[3]. » Le peuple refoule ses aspirations et ses rêves brisés. Tandis que le « moi » de Rachid tente de réprimer ses pulsions sexuelles envers sa marâtre, le pays réfrène ses pulsions agressives. Le phénomène psychanalytique dont souffre Rachid s'observe donc à l'échelle du pays. Le contexte sociopolitique de l'Algérie post-coloniale explique à la fois l'état névrotique de Rachid et l'extrême insatisfaction du peuple. La profondeur du texte romanesque vient par conséquent de ses différents niveaux de sens qui se superposent et s'entrecroisent.

Le pluriel du texte découle aussi de certains lieux textuels : l'énigme qu'ils soulèvent offre au narrataire la possibilité de se lancer plus intensément dans la recréation : celui-ci a dès lors la possibilité d'émettre des hypothèses de sens, qui seront validées ou non par la suite. Deux « lieux d'incertitude, qui peuvent aller du léger flou à la séquence la plus hermétique[4] », ont été répertoriés : les titres énigmatiques et l'absence de mention de genre ou de sous-genre. Les titres des romans, départs de lecture obligés, forment en effet des zones obscures : énoncés condensés, clos et polysémiques voire sibyllins, ils éveillent d'ores et déjà la curiosité du lecteur.

Le titre « La Répudiation », par exemple, revêt plusieurs niveaux de sens : il désigne d'abord *stricto sensu* un acte par lequel l'un des conjoints répudie l'autre dans certaines

---

[1] *Ibid*., p. 159-160.
[2] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 72.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 246.
[4] Michel Otten, « Sémiologie de la lecture », *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte, op. cit.,* p.343.

civilisations, ensuite au sens figuré l'action de rejeter un sentiment ou une opinion et son résultat, enfin, dans le domaine juridique, l'acte par lequel on renonce à un droit. Sachant qu'à la fin des années soixante la littérature algérienne de langue française est surtout une littérature de témoignage sur le pays, il est fort probable qu'il soit question, dans ce roman paru en 1969, de la description de l'acte social par lequel un homme a le droit au Maghreb de rejeter sa femme. Le lecteur informé par le contexte de production peut donc, avant même d'ouvrir le livre, émettre des hypothèses sur le sens d'un énoncé, *a priori* polysémique, et celles-ci se verront confirmées dès le début du deuxième chapitre. En outre, l'article défini « La » du titre (composé sur le même schéma syntaxique, simple et courant, que *La Faille, L'Épreuve, L'Espiègle, L'Écartelé, Le Reflux, Mes combats*…[1]) suppose la chose connue de tous et incite le lectorat à interpréter l'énoncé au premier sens du terme.

Le fait qu'aucun adjectif qualificatif ou complément du nom ne déterminent le substantif autorise néanmoins le lecteur à adopter dans un deuxième temps une lecture métaphorique. Aussi « la répudiation » peut-elle désigner tant l'exclusion familiale des fils reniés que la spoliation du peuple algérien dépossédé de ses droits, de sa révolution et de la liberté auxquels il aspirait après l'Indépendance. La mère du narrateur symbolise la mère patrie, bafouée, condamnée à ne plus évoluer ; son goitre qui la déforme représente par analogie le mal social et politique qui fragilise le pays.

Le nom, dans le syntagme « *La Pluie* », ne renvoie en revanche qu'à une seule réalité, au phénomène météorologique et à la chute d'eau. Mais diverses connotations lui sont associées : élément érotique, la substance aquatique souvent prend le masque de la femme (Loreleï, Sirènes, Naïades, Ondine…) ; elle comporte aussi une densité mélancolique (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville[2] »). Partant, le titre du roman annonce les principales thématiques, les tourments de la jeune femme et ses frustrations.

> La pluie est un vrai danger. J'ai peur de céder à la nostalgie qu'elle provoque en moi. […] Les phrases bouillonnent. C'est peut-être à cause de l'automne. De la saison des pluies. […] Mes nerfs s'effilochent. Je me remplis de mon propre désir. Lubricité ? Mes sens se réveillent brusquement. Comme un barrage qui cède. […] C'est la saison des pluies. Le soir continue à devenir de plus en plus sensuel[3].

---

[1] Cette liste de titres a été établie par Valérie Cabridens dans son article « 'Algérie perdue' – Analyse de titres. Écrits de Français sur l'Algérie, publiés après 1962 », *Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil* (dirigée par Jean Robert Henry), Édisud, 1985, coll. « Maghreb contemporain » (revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée) à partir de 79 ouvrages en français d'Afrique du Nord parus après 1962 et établis d'après *L'Annuaire de l'Afrique du Nord* et la *Bibliographie de la littérature « algérienne des Français »* de Jean Déjeux.

[2] Paul Verlaine, *Romances sans paroles* [1re éd. : 1874] dans *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1900, 2e éd., p. 155.

[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 55, 22-23, 121.

Ambivalent, l'élément liquide entraîne la jeune femme vers les ombres du passé et paradoxalement la ramène au présent, en éveillant ses sens. L'eau a donc un double pouvoir : force maléfique, elle ramène à la surface les souvenirs enfouis ; nature bienveillante et libératrice, elle procure une grande jouissance et fait s'écouler la tension nerveuses La symbolique de l'eau est si riche qu'elle laisse au lecteur une grande marge d'interprétation du titre.

« Fascination » présente aussi une structure classique pour un titre. L'absence de déterminant laisse planer le doute sur la nature grammaticale du nom. C'est seulement au cours de la lecture qu'on découvre que « Fascination » est un nom propre donné par Ila à sa dernière fille adoptive, en mémoire d'une jument magnifique dont il avait perdu la trace : « Ce fut sa façon à lui de faire le deuil de cette sombre affaire de trahison, et de pardonner à Ali et Ali Bis[1]. » Toutes les descendantes de cette magnifique jument portent aussi ce nom : « Fascination II » et « Fascination III », « plus rapide, plus noire, plus belle et plus fougueuse que sa mère qui avait pourtant gagné les plus grands trophées à travers le monde[2]. » Aussi le titre se réfère-t-il à la fois aux chevaux et à la passion d'Ila pour ces animaux. Enfin, Ali donne à un groupe de résistants français le nom de code « Fascination II », « nom incongru, farfelu et inconcevable[3] », en hommage à la jument du patriarche. Le motif du cheval, pierre angulaire du roman, permet ainsi d'aborder le thème essentiel de la descendance. Ila cherche l'étalon idéal pour compenser sa propre infertilité ; Ali, trompé par Ali Bis qui s'est enfui avec l'argent de la vente de Fascination I, tentera toute sa vie de réparer le dommage causé à son père spirituel et de retrouver sa confiance ; Lol devient une mère pour sa sœur adoptive et la maîtresse du haras dont elle a hérité. En outre, tous les personnages semblent *fascinés* ou séduits, Ila par les juments, Ali Bis et Lam par Ali, Lam par la charismatique Lol : « Il n'allait plus la visiter que de loin en loin, n'y séjourner jamais plus de trois jours, à chaque voyage, pour fuir l'incroyable fascination qu'exerçait encore Lol sur lui[4]. » Le titre du roman s'enrichit au fil du texte de significations nouvelles qui se superposent et font de ce terme un mot-clé.

Enfin, l'originalité du titre *Topographie idéale pour une agression caractérisée* réside dans la longueur et la complexité de sa construction syntaxique (deux groupes nominaux reliés par une préposition). Le recours à une forme longue rompt avec le schéma majoritaire

[1] *Id*., *Fascination*, *op. cit*., p. 20.
[2] *Ibid.,* p. 250.
[3] *Ibid.,* p. 209.
[4] *Ibid*., p. 250.

du titre étiquette, énoncé codé et stéréotypé, en principe bref. Le terme « topographie » qui se refère d'abord à une configuration spatiale peut également surprendre. C'est à la lecture que le sens du titre s'éclaire : les brimades sont « caractérisées » puisqu'elles ne s'exercent qu'à l'encontre d'une catégorie de personnes ; la « topographie » devient « idéale » quand elle fournit aux bourreaux l'occasion de torturer et d'exécuter leurs victimes sans être inquiétés. Entre le titre et le texte, s'opère donc une opération de décryptage mutuel : le titre fournit une grille idéologique qui oriente l'activité de décodage et celui-ci se décrypte en fonction du texte.

L'impression de liberté que procurent ces lieux d'incertitude est finalement renforcée par la clôture des romans qui autorisent le lecteur à imaginer la fin des *fabulæ*, en laissant planer un certain flou sur ce qui advient aux personnages. Ce destinataire se voit ainsi libre de choisir entre plusieurs « possibilités prévisionnelles[1] » :

> Une fabula de ce genre [*fabula* ouverte] nous ouvre, à la fin, différentes possibilités prévisionnelles, chacune étant en mesure de rendre cohérente (en accord avec quelques scénarios intertextuels) l'histoire tout entière ; ou bien aucune n'étant capable de restituer une histoire cohérente. Quant au texte, il ne se compromet, il ne fait pas d'affirmations sur l'état final de la fabula : il prévoit un Lecteur Modèle si coopératif qu'il est à même de se fabriquer ses fabulae tout seul[2].

Arrivé à la fin de *La Répudiation*, lieu stratégique du texte, le lecteur est libre en effet de choisir l'épilogue (issue de l'intrigue) qui lui convient le mieux en s'appuyant sur les indices textuels présents dans la clausule (dernière partie du texte). Différents dénouements sont envisageables. Sans Céline qui l'aidait à exorciser ses peurs et ses angoisses, Rachid sombre inéluctablement dans la folie, symbolisée par la « nuit noire[3] » du cachot et la tombée de la nuit. Mais on peut aussi imaginer une fin plus heureuse : après « quelque temps[4] », Rachid, guéri en partie de ses blessures profondes, est libéré. Céline l'a finalement aidé à se débarrasser de ses hantises. N'a-t-il pas affirmé lui-même : « [M]es compagnons, dans les autres cachots, dans les autres cellules, savent que je ne suis pas voué éternellement au délire. Il faut donc tenir encore quelque temps…[5] » ? Rachid reprend alors son activité politique et subversive, encouragé par ses camarades de cellule et s'engage dans la lutte contre le Clan, la parole cédant la place à l'action, à moins qu'il n'abandonne ses activités politiques, comme le

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 155.
[2] *Id*.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 252.
[4] *Id.*
[5] *Id.*

lui avait demandé Zoubida[1]. Le texte est donc « ouvert[2] » à plusieurs lectures, il « peut être interprété [...] de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée[3]. »

La Pluie propose également une clausule ouverte à plusieurs interprétations, même si le texte guide vivement la lecture vers une solution positive. « Je n'ai jamais pleuré. […] Je reste toujours sèche même pendant la saison des pluies humide et moite[4] », affirme la diariste au début de son journal. Le roman se ferme ensuite sur l'image d'un visage en larmes : « c'est la première fois que cela m'arrive la première fois que je laisse libre cours à ces larmes[5] ». Ces pleurs, tant attendus, matérialisent l'extériorisation réussie d'une douleur enfouie au plus profond d'elle-même. Elle ne peut plus lutter contre ce qui sourd en elle.

Cette interprétation n'est pas confirmée et le lecteur peut la réfuter, sans faire violence au texte, et la remplacer par une autre : on peut par exemple imaginer que la jeune femme, persuadée de l' « inutilité[6] » des mots, de leur « indécence[7] » ou de leur « obscénité[8] », préfère mettre fin à son journal. Cet abandon de l'écriture va-t-il être suivi d'un geste irrémédiable, ou, au contraire, révèle-t-il le début d'une nouvelle vie ? À la différence d'une *fabula* fermée, la clausule de *La Pluie* ne vérifie pas ces anticipations et n'en exclut pas.

La clôture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* est plus particulière, dans la mesure où contrairement aux deux romans cités plus haut, la narration ne suit pas un ordre chronologique, elle est circulaire et la fin du roman renvoie au début, c'est-à-dire à l'arrivée du personnage dans le métro. En d'autres termes, la clausule ne coïncide pas avec le dénouement de la *fabula,* c'est-à-dire le meurtre. Aussi le texte se présente-t-il comme fermé. Néanmoins, il est incontestable que même ce roman installe le lecteur virtuel dans l'inconfort d'une lecture complexe et fait « le procès de tout automatisme d'une lecture génératrice de paresse et de passivité indifférente : automatisme d'une lecture naïve, spontanée[9] ». Le lecteur peut difficilement prévoir la suite de l'histoire, au cours de la narration, car l'auteur ne reproduit pas de scénarios ou de personnages stéréotypés.

Nonobstant, les fins des romans de notre corpus, bien que certaines soient ouvertes au sens où l'entend Umberto Eco, donnent au lecteur un sentiment d'achèvement. Les

---

[1] *Ibid.,* p. 251.
[2] Umberto Eco*, L'Œuvre ouverte* [1re éd. : 1962. Titre original : *Opera aperta*] (traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev), Paris, Seuil, 1965.
[3] *Ibid.,* p. 17.
[4] *Ibid*., p. 19.
[5] *Ibid*., p. 150.
[6] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 149.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] Abdelkader Benarab (*Les Voix de l'exil*, *op. cit*., p. 34-35) ne parle dans sa citation que de *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* mais elle s'applique à toute l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra.

interrogations finales, explicites ou implicites, les incertitudes quant à la destinée des personnages n'empêchent pas le lecteur d'avoir l'impression que les histoires sont bel et bien terminées. Les clôtures se conforment en fait aux clausules du genre :

> Car la ritualisation des procédures de clausule se fait principalement à l'intérieur du *genre*, le genre pouvant être défini comme un horizon d'attente thématique et formel institutionnalisé, et l'on pourrait envisager de classer les genres selon leur manière de *distribuer* et d'*expliciter* un certain nombre de signaux démarcatifs à des endroits prédéterminés […][1].

La clausule procure ainsi au lecteur la sensation que l'histoire racontée par le narrateur est terminée. Aussi la prolonger reviendrait-il à ouvrir un autre chapitre de la vie des personnages et à entamer finalement un autre roman. Les pleurs de la narratrice de *La Pluie* et la solitude de Rachid dans *La Répudiation* doivent être interprétés comme un aboutissement logique de la diégèse. Dès le moment où Rachid se retrouve seul, le récit de *La Répudiation* fondé essentiellement sur celui de la relation avec Céline doit logiquement s'arrêter. En outre, le texte met en relief sa clausule en recourant à une thématique de la fin et de ses variantes : la solitude, le silence, la nuit..., « l'énoncé-soulignant [*sic*] sa frontière ultime par des métaphores qui renvoient indirectement à sa cessation même[2] ». De même, les pleurs tant attendus de la jeune femme de *La Pluie,* signalent la conclusion imminente de l'histoire, car à partir du moment où le protagoniste arrive à s'exprimer autrement que par les mots, elle va logiquement substituer au langage verbal celui du corps. Ces deux textes romanesques, en se conformant à certaines normes textuelles, laissent donc au lecteur une certaine liberté d'interprétation, sans néanmoins lui donner une sensation d'inachèvement.

Fascination en revanche présente encore une fois une écriture plus traditionnelle, en ce sens qu'un résumé, destiné à présenter rapidement ce qu'il adviendra des personnages principaux, clôt le roman : Ali et Ali Bis « reprirent leurs fonctions respectives dans les haras d'Ila, dirigés maintenant par Lol[3] ». Quant à Lam,

> il avait décidé de passer sa vie entre Alger et Paris, ses deux villes préférées, et que, à cause de l'inceste, certainement, Constantine ne devait plus être qu'un souvenir, un joli souvenir qu'il allait sublimer, durant sa vie entière. Il n'allait plus la visiter que de loin en loin, n'y séjourner jamais plus de trois jours, à chaque voyage, pour fuir l'incroyable fascination qu'exerçait encore Lol sur lui.

[1] Philippe Hamon, « Clausules », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 24, Paris, Seuil, 1975, p. 500.
[2] *Ibid*., p. 516.
[3] Rachid Boudjedra*, Fascination, op. cit*., p. 250.

Mais, Fascination III[1] ?

Il s'agit bien d'un épilogue, au sens étymologique du terme – « épilogue » vient du grec *épi-* (sur) et *logos* (discours) –, de la « péroraison d'un discours » où cours duquel l'auteur expose les faits postérieurs à l'action et complète le sens, la portée du roman. Notons que l'auteur affiche néanmoins dans cette clausule une légère volonté d'ouverture grâce à l'interrogation finale. Que deviendra en effet la pouliche de Fascination II ? Soulèvera-t-elle le même enthousiasme que son ascendante chez Lol, seule héritière des haras ? La fascination qu'exercent les chevaux sur Lol l'emportera-t-elle vers de nouvelles contrées comme son père jadis ?

Cette ultime question ne suffit toutefois pas à ouvrir le roman qui s'achève sur la fin du trajet spatial de Lam et de ses multiples interrogations. Elle illustre cette illusion factice d'ouverture. Les rares moments de liberté sont en fin de compte soigneusement préparés et planifiés. Les romans du corpus restent des textes relativement « fermés », au sens où l'entend Umberto Eco. Bien qu'ils fassent régulièrement appel à la liberté interprétative du destinataire, notamment lorsque se présentent des brèches ou des blancs, des zones d'incertitude sémantique ou d'ouverture, ils ne lui laissent jamais la possibilité de réinventer complètement le texte. Il s'agit toujours de restituer derechef et non d'imaginer à nouveau une trame romanesque préexistante. En bref, l'auteur guide d'une main ferme son « lecteur-décodeur » jusqu'au bout de son parcours. Il ne lui concède que peu d'espace pour exprimer son irréductible liberté et tente de contrôler au maximum sa coopération textuelle, y compris sa liberté interprétative.

[1] *Id.*

Conclusion

Le texte boudjedrien astreint donc son lecteur à diverses activités : il condense le récit, retranche les éléments qui brouillent la narration, comme les détails ou les digressions, lève les ambiguïtés, ajoute des liaisons logiques, comble les vides de la narration, remédie aux insuffisances d'une architecture incomplète et évolue non sans effort dans une construction à moitié érigée. Les romans boudjedriens, tels des édifices inachevés, obligent leur lecteur à participer à la reconstitution de l'œuvre littéraire et les influencent en leur renvoyant une image d'eux-mêmes en pleine activité de relecture et d'interprétation, grâce à un subtil jeu de miroirs.

L'image qui y transparaît est donc celle d'un lecteur actif, cultivé, voire érudit ; loin de se satisfaire d'un texte plat, sans profondeur sémantique ni dimension dialogique au sens bakhtinien du terme, il creuse le texte et lui confère une richesse. Cette dernière activité fait appel à sa compétence inter et intra-textuelle, tout comme les romans lui enjoignent de mettre en pratique sa compétence linguistique. Cette intense coopération textuelle ne laisse que peu de liberté au lecteur, contraint de réaliser toutes les tâches de construction, d'interprétation et de décodage qu'on attend de lui. Ses mouvements sont en somme fortement aiguillés.

Ces espaces sont limités à quelques lieux textuels : blancs narratifs et discursifs, lieux d'incertitude, énoncés polysémiques et clausules ouvertes… Le lecteur ne peut exercer sa liberté qu'à l'intérieur de ces zones circonscrites, en dehors desquelles il est forcé de se plier aux divers travaux. Par une construction rigoureuse et travaillée, par des blancs soigneusement dispersés, le texte captive son lecteur, pris dans les mailles du texte, jusqu'au ravissement. C'est à travers ces plages indécises et obscures que le texte programme la liberté interprétative du lecteur. Ce dernier se déplace donc dans l'œuvre sous haute surveillance ; son parcours est fléché. Il est en quelque sorte prisonnier des directives narratives ou, pour reprendre une métaphore stéréotypée, en liberté surveillée. Il serait plus juste de parler de *liberté octroyée* : le lecteur ne *conquiert* pas en effet sa liberté, c'est le texte qui la lui octroie en créant des espaces circonscrits, le plaçant en face de plusieurs hypothèses interprétatives et ainsi lui donnant l'impression, un court instant, qu'il est le maître du jeu.

TROISIÈME PARTIE

RÉGIMES DE LECTURE ET IDENTITÉ SEXUELLE DU LECTEUR

Introduction

Attachons-nous à présent à une prise en compte du lecteur réel, amorcée par Michel Picard dans les années 1980, lorsque celui-ci choisit de délaisser les destinataires théoriques au profit des récepteurs concrets :

> On sait peut-être à quelles insurmontables difficultés théoriques se sont heurtés, faute d'une théorie cohérente et même d'une prise en considération du Sujet psychologique, le formalisme et la théorie de la réception. « Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés », avait écrit Sartre dans une formule célèbre. […] Face à la tentation subjectiviste, cette « image » renvoyait à deux autres tentations non moins redoutables.
>
> La première consistait à envisager fonctionnellement et abstraitement le lecteur comme une sorte de décodeur automatique, d'ordinateur biologique plus ou moins programmé. Riffaterre concevait son archilecteur comme un « outil à relever les stimuli d'un texte », « la somme (non la moyenne) des lectures » possibles à un moment donné, déterminées par le repérage, selon des « lois de perceptibilité », de *patterns* et d'écarts par rapport à ces modèles[1].

Michaël Riffaterre, dans *Essais de stylistique structurale,* envisage en effet fonctionnellement et abstraitement le lecteur qu'il nomme « archilecteur ». Ce modèle comme le « lecteur implicite » de Wolfgang Iser, « toutes ces intéressantes propositions de la fin des années 60[2] », « reposaient sur ce que Michel Charles a appelé 'rhétorique de la lecture'[3] » et partaient exclusivement du principe que « la lecture fait partie du texte, elle y est inscrite[4] » et que « le texte 'ordonne' sa lecture[5] ».

Loin de contester l'intérêt de ces théories et des figures lectorales abstraites, « narrataire pris dans le texte ou lecteur 'inscrit', archilecteur ou Lecteur Modèle, 'lecteur' historico-sociologique ou consommateur ciblé'[6] », nous sommes d'accord avec Michel Picard

[1] Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, *op. cit*., p. 146-147.
[2] *Ibid*., p. 147.
[3] *Id*.
[4] Michel Charles, *Rhétorique de la lecture*, *op. cit*., p. 9.
[5] *Id.*
[6] Michel Picard, *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, p. 133.

lorsqu'il affirme : « le vrai lecteur a un corps, il lit avec[1]. » Ce dernier inaugure[2] une nouvelle approche de la lecture en l'envisageant sous l'angle du lecteur réel, lequel appréhende le texte avec sa sensibilité, son intelligence, ses désirs, sa culture, ses déterminations socio-historiques et son inconscient. En somme, le récepteur contient trois instances : le « liseur[3] », part du sujet qui tient le livre entre les mains ; le « lu[4] », inconscient du lecteur ; et le « lectant[5] » qui adopte un recul critique par rapport au texte. La lecture se présente comme un jeu entre ces trois niveaux de relation au texte.

Dans les années 1990, Vincent Jouve reprend cette analyse et l'approfondit de façon très intéressante. Il renonce au concept de « liseur », jugé peu opératoire, et détache du concept de « lu » la notion de « lisant[6] » qui est, selon lui, la « part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant[7] ». Le lecteur est ainsi partagé entre trois attitudes qui, au cours de la lecture, se superposent : le « lisant » se laisse duper par l'illusion représentative, à l'inverse du « lectant », et le « lu » recherche à combler un manque, un fantasme, et à vivre les désirs entravés par la morale ou la vie sociale. Nous souscrivons à cette dernière tripartition du lecteur sans perdre de vue que chaque texte sollicite à des degrés différents ces trois dimensions.

L'examen de ces différents régimes de lecture nous permettra de brosser le portrait d'une instance qui n'existe pas, si ce n'est au cours de l'acte de lecture – on peut parler de « portrait » dans la mesure où le lecteur « se laisse concevoir comme un être anthropomorphe[1] ». Il apparaît en effet que l'étude du « système de sympathie » tel que l'a défini Vincent Jouve – qui correspond au phénomène d'identification au sens large – et l'étude des représentations stéréotypées s'avèrent particulièrement opérationnelles pour dégager les composantes féminine et masculine de ce narrataire extradiégétique. Déterminer l'identité sexuelle d'une figure textuelle peut sembler, de prime abord, une étude sans fondement scientifique valable puisque celle-ci est une entité abstraite et non un individu réel : la notion de lecteur virtuel ne désigne pas en effet un être vivant de sexe défini, homme ou femme. Néanmoins cette étude devient, d'un point de vue épistémologique, parfaitement

[1] *Id*.
[2] Michel Picard la met en pratique pour la première fois dans *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op. cit*., p. 147 et *Lire le temps*, *op. cit.*
[3] Michel Picard*, La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op. cit.*, p. 112, 214, 260-261.
[4] *Ibid.,* p. 89-91, 150-168, 214, 260-261.
[5] *Id.*
[6] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 81.
[7] *Id*.

recevable si l'on admet en postulat les propositions suivantes : d'abord, le lecteur virtuel présenterait une certaine part de masculinité et de féminité, qui varieraient d'un roman à l'autre ; ensuite, en tant qu'instance inscrite dans le texte et déductible de celui-ci, ces caractéristiques se déduiraient des stratégies narratives, c'est-à-dire des choix littéraires opérés par l'auteur. Seules des méthodes rigoureuses d'analyse textuelle donnent, en effet, aux recherches sur le caractère féminin ou masculin d'un discours une véritable validité scientifique. Précisons que nous ne souhaitons pas nous lancer dans une réflexion sur la littérature féminine et sur la pertinence de ce concept, car celle-ci nous éloignerait complètement de notre sujet.

[1] Julie Salomon, *Proust : lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1994, coll. « La thésothèque », p. 8.

CHAPITRE I

INTERACTION PERSONNAGE/LECTEUR

Pour établir une interaction entre texte et lecteur, l'auteur agit sur les réactions affectives de ce dernier en jouant sur « l'effet-personnage » (Vincent Jouve). Le personnage romanesque fonde un mode de réception spécifique ; il se crée une relation forte, programmée par les structures textuelles, entre le sujet lisant et les figures romanesques anthropomorphes, car le roman est un genre littéraire « axé sur une représentation de la 'psychologie' (à l'inverse, donc, de récits plus 'événementiels' comme le conte ou la nouvelle)[1] ». Se met alors en place une sorte de contrat de lecture en vertu duquel le lecteur est prêt à accepter le jeu et le rôle que l'auteur lui assigne. Cet engagement tacite, à l'origine de l'intérêt du lecteur pour les personnages, repose sur trois codes, culturel, affectif et narratif.

Nous délaisserons délibérément le « code culturel[2] », car celui-ci dépend de valeurs extratextuelles : il intervient en effet lorsque le récepteur juge qu'un personnage est positif ou négatif : il « *valorise* ou dévalorise les personnages en fonction de l'axiologie du sujet lisant […]. Le lecteur peut s'investir dans un personnage par projection idéologique […][3]. » Leur lien affectif est par suite plus solide, puisqu'il repose sur un même système de pensées, sur des idées et attitudes communes : « la reconnaissance idéologique, pour parler en termes freudiens, sécurise le moi en consolidant ses mécanismes de défense[4] ». Nous sommes généralement rassurés et attirés par les créatures fictives qui partagent nos goûts ou des intérêts semblables ; nous les comprenons mieux simplement parce qu'elles nous ressemblent. Dès lors, on se sent spontanément plus proches des héros modernes :

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 22.
[2] *Ibid*., p. 144-146.
[3] *Ibid*., p. 123, 144.
[4] *Ibid.,* p. 145.

> Quand une œuvre est culturellement proche de nous, nous avons en effet tendance à la recevoir comme autre chose qu'un pur objet esthétique. Nous réagissons à la littérature contemporaine aussi bien en tant que sujets qu'en tant que lecteurs […][1].

Ce code culturel ne résulte donc pas de procédés structuraux, il dépend entièrement du savoir et de la sensibilité de chaque lecteur. Compte tenu de son caractère aléatoire, nous préférons par conséquent privilégier les autres codes, affectif et narratif, qui présentent l'avantage de ne pas fluctuer en fonction de la personnalité du destinataire. On peut toutefois affirmer avec certitude que l'extracontemporanéité des romans de Rachid Boudjedra, proches chronologiquement des lecteurs contemporains, facilitent l'adhésion du lecteur à l'histoire, « l'axiologie du lecteur[2] » étant actualisée par la proximité culturelle, et ce d'autant plus que ce dernier partage les valeurs morales du narrateur ou des personnages.

[1] *Ibid*., p. 146.

[2] *Ibid*., p. 147.

A. LIENS DE SYMPATHIE

Le « code affectif », sur lequel s'appuie le « système de sympathie », se définit ainsi : il « provoque un sentiment de sympathie pour les personnages[1] », à savoir une affinité morale et une participation compréhensive aux sentiments des êtres fictifs. « Sympathie » prend ici le sens de son étymologie latine *sympathia* qui désigne le fait d'éprouver les mêmes sentiments qu'autrui :

> Le propre du code affectif est de jouer sur certains mécanismes du psychisme humain. Une des lois psychologiques fondamentales est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive[2].

Le narrataire extradiégétique est naturellement disposé à s'attacher aux figures fictionnelles bien campées dont il connaît les sentiments et le vécu plutôt qu'aux silhouettes énigmatiques. Cette technique de la *captatio benevolentiae* fonctionne d'autant mieux dans *La Répudiation* que Rachid se dévoile complètement. L'effet de sincérité est immédiat ; l'émotion gagne progressivement le sujet lisant, touché par la connaissance intime de l'autre. Le personnage devient l'objet d'investissement affectif et acquiert par conséquent une forme d'humanité. Il prend vie : le lecteur reconnaît en Rachid un *sujet* et un être « authentique[3] ».

Rachid mérite d'ailleurs à double titre ce statut de *sujet* : le *sujet* n'est-ce pas avant tout, dans notre culture judéo-chrétienne, un être en souffrance, comme nous invite à le penser Roland Barthes ?

> [L]e « sujet », c'est pour nous (depuis le christianisme ?) *celui qui souffre* : là où il y a blessure, il y a sujet : *die Wunde ! die Wunde !* dit Parsifal, en devenant par

[1] *Ibid*., p. 132.
[2] *Id.*
[3] *Ibid*., p. 135-136.

> là « lui-même » ; et plus la blessure est béante, au centre du corps (au « cœur »), plus le sujet devient sujet : car le sujet, c'est l'*intimité* (« La blessure (…) est d'une intimité épouvantable ») […][1].

Aussi, en tant qu'être malheureux, Rachid devient sympathique, au sens étymologique grec du terme *sumpatheia*, il nous fait ressentir sa souffrance. Cette thématique se joint à celle de l'intimité et crée un attachement indéfectible au personnage. Si Jean-Jacques Rousseau insiste tant dans sa profession de foi qui précède les *Confessions* sur sa sincérité et sa volonté de ne rien dissimuler de ses fautes, c'est qu'il compte bien obtenir cette même compassion : « Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même[2]. » Le souvenir des injustices et des reproches essuyés par le jeune Jean-Jacques ne manque pas d'avoir des résonances profondes chez le lecteur enclin à se mettre à la place de celui qui est à plaindre. De même, les liens d'amitié qui se scellent avec Rachid sont amplifiés par l'expression de son mal-être et de ses manifestations névrotiques. Il n'arrive plus, par exemple, à disjoindre l'image du sang de celle de l'animal égorgé le jour de l'Aïd, « pour perpétuer le sacrifice d'un prophète prêt à tuer son fils pour sauver son âme[3]. » Ce rite devient le reflet de sa propre déchéance, voire de sa mise à mort, en tant que fils renié.

> Nous étions reniés, et la cécité du patriarche malveillant nous mettait dans des transes d'épileptiques trop sûrs de leur bon droit ; nous appréhendions ce jour de fête où nous barboterions dans le sang, épaissi déjà dans la gorge des bêtes bien avant de se coaguler sur le sol en plaques vermillon qui tournaient à l'ocre, puis au noir au fur et à mesure que le soleil montait au zénith. […] Nous n'avions pas eu d'enfance, car nous avions toujours mêlé le sang au sang sans faire de différence, et voilà que l'on nous obligeait à regarder gicler l'abominable liquide à l'assaut du ciel […][4].

La violence et la rage sont à la mesure de l'outrage commis ; le lecteur comprend désormais le dégoût viscéral de Rachid pour les menstruations, à l'origine de ses réactions misogynes. « Un acte compris est déjà à moitié pardonné. L'explication, légitimant la conduite du personnage, le pose davantage en victime qu'en coupable[1]. » Rachid porte en quelque sorte sa croix et, de ce fait, incite le destinataire à faire preuve à son égard de beaucoup d'indulgence.

La narratrice de *La Pluie* tente aussi de s'assurer les bonnes dispositions et la complicité de ses lecteurs, surtout féminins, lesquels peuvent se reconnaître « dans les

[1] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Tel Quel », p. 224.
[2] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* (présentation et notes Raymone Trousson), Livre I [1ère éd. : 1782, Genève], Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1995, coll. « La Salamandre », p. 151.
Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 43.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 194.
[4] *Ibid.,* p. 194-195.

angoisses d'une femme, un *alter ego* de la passion et de la frustration à cause de la brutalité des hommes[2]. » Le protagoniste se met à nu et, en ce sens, son texte prend la forme d'une confession au sens religieux du mot :

> Dans *La Pluie*, l'écriture du journal reposant sur la surdétermination du souvenir et de la mémoire, de l'émotion, de la sensation et du sentiment renoue en quelque sorte avec la tradition de la 'confession' et pose le projet narratif en termes de rapport entre l'intériorité du sujet et l'extériorité du langage[3].

L'aveu de certains événements délicats est, comme les péchés que l'on reconnaît dans la tradition chrétienne, à l'origine d'un sentiment de honte et de culpabilité. La puberté, par exemple, est vécue comme une humiliation :

> Je me suis engouffrée dans le labyrinthe de l'échec et de la culpabilité. Je me suis pansée comme on fait avec une blessure qui n'arrête pas de couler. […] J'enfermai mon secret dans un mutisme définitif car je savais bien que si je me confiais à quelqu'un j'aurais été punie[4].

La découverte des menstruations s'accompagne d'une extrême confusion engendrée par la réaction négative de sa mère murée, depuis ce jour, dans le mutisme. La réplique cinglante de son frère renforce son désarroi :

> 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. 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[1].

La jeune femme, dotée d'une épaisseur psychologique, s'impose comme une personne et non plus comme un être fictif. Elle devient sympathique dès l'instant où elle s'ouvre complètement au lecteur. Double féminin de Rachid*,* elle confie ses pensées les plus secrètes et aborde les mêmes thèmes que son homologue masculin : l'insatisfaction de l'amour, l'enfance et ses traumatismes, la douleur, l'éloignement d'un parent proche... Ces choix discursifs encouragent le lecteur à s'attacher aux personnages.

Fascination préfère en revanche installer un double lien affectif à l'égard des personnages, en entrelaçant deux points de vue, l'un masculin et l'autre féminin, par l'intermédiaire des personnages de Lam et Lol, derrière lesquels le narrateur s'efface. En

---

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 139.
[2] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 173.
[3] Hafid Gafaïti, « Substrat psychanalytique et lecture rhétorique (à propos de *La Pluie* de Rachid Boudjedra) », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, op. cit.*, p. 67.
[4] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit.,* p. 9-10.

outre, les récits circonstanciés de leur vie renforcent les relations d'amitié avec le lecteur. Rappelons avec Vincent Jouve que « [l]a personne se définit comme histoire : plus on a accès à cette histoire, plus le lien affectif est fort[2] ». En outre, la prééminence des thèmes de l'amour et de l'enfance dans *Fascination* et les deux romans évoqués précédemment, propices à l'épanchement personnel, séduit le lecteur et entraîne son adhésion à l'ensemble du système textuel.

Bien que le roman soit écrit à la troisième personne, le lecteur a directement accès à leur vie intérieure, ce qui leur donne un statut de sujet. Pour reproduire la vie psychique de Lam et, de ce fait, créer un rapport émotionnel, le texte s'appuie sur toutes les techniques narratives[3] disponibles dans un récit à la troisième personne, dont le psycho-récit (analyse par le narrateur omniscient des pensées de Lam) :

> Ce port-là, Lam le découvrait avec étonnement, avait quelque chose de plus. Il ne savait pas quoi exactement, d'ailleurs. Mais il en avait l'intuition. Une simple intuition. Ainsi il se disait qu'au fond, même le port de Barcelone ne l'avait pas tellement impressionné[4].

Il se sert plus rarement du monologue narrativisé (discours intérieur relayé par le narrateur sous forme de discours indirect), préférant rapporter directement les paroles, par le biais du carnet de notes de Lam, dans lequel celui-ci livre ses états d'âme et mène sur lui-même une exploration de type psychanalytique. L'auteur s'approprie le genre de prédilection des écrivains femmes, l'écriture du moi, et conjugue désormais le « je » au masculin : « Journal intime ridiculement pleurnichard écrit dans une langue codée par peur de la police et de mes comparses, parfois impitoyables, pervers, cruels. Comptabilité fastidieuse. Notes de lecture des premiers vrais livres de ma vie[5]. » Ce n'est pas la première fois qu'un homme se dévoile dans les romans boudjedriens, puisque le récit de voyage dans *Timimoun* ressemble déjà fort à une confession intime : c'est en menant effectivement un récit rétrospectif que le narrateur en vient à découvrir ses penchants homosexuels latents.

Même si le narrateur de *Fascination* est moins prolixe sur la vie intérieure de Lol, il peut néanmoins s'établir une interaction, grâce au savoir dont le lecteur dispose sur cette jeune femme à « l'imaginaire dévergondé, impudique, rebelle et opposé à tous les préjugés[6] ».

---

[1] *Ibid.,* p. 14.
[2] Vincent Jouve*, L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 138.
[3] Dorrit Cohn les a répertorié dans *La Transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traduit de l'anglais par Alain Bony), Paris, Seuil, 1981, coll. « Poétique ».
[4] Rachid Boudjedra*, Fascination, op. cit*., p. 205.
[5] *Ibid*., p. 181.
[6] *Ibid*., p. 116.

Celle-ci assume « sans fausse note[1] » ni remords sa nuit incestueuse et ses penchants de tribade : « Lam n'avait jamais oublié les fugues de Lol, ses déguisements scabreux et excentriques, son langage ordurier. Lol toujours iconoclaste, toujours en quête d'aventures insolites et abracadabrantes[2]. » Ainsi, ayant reçu la même éducation que son frère, elle ose le rudoyer et entretenir avec l'autre sexe un rapport d'égalité :

> Un jour de grande colère, Lol lui avait hurlé : « Après tout, on a juste écorché la voyelle de ton prénom […]. Nous ne sommes pas frères, que je sache ! ? Ni de sang ni de lait. Qu'est-ce que tu vas chercher là… Tout ça c'est parce que tu es plus jeune que moi… C'est pas du remords, c'est de l'orgueil… Tu n'es qu'un mâle après tout ![3] »

Mais ce personnage à la faconde exceptionnelle – « [v]ieille fille, déjà, à vingt-cinq ans, […] superbe. Indomptable. Bizarre[4] » – a aussi ses failles et ressemble en ce sens à la tante lesbienne de *La Répudiation* et de *La Pluie,* « [v]ieille fille donc à vingt-cinq ans. Très belle pourtant. Bizarre. Mais somptueuse[5] » :

> Lol neurasthénique donc. Toujours en train d'arranger ses magnifiques fleurs jaunes. Ou en train de s'enfermer avec son amie dans sa chambre. Ou en train de frotter énergiquement ses cuivres. Surtout une vieille et antique aiguière. Comme revêche. Comme hargneuse. Peut-être à cause de ce bec sur lequel elle s'esquintait les doigts à vouloir le faire briller plus qu'il n'en faut[6]. [*Fascination*]

> Toujours en train d'arranger ses odieuses fleurs jaunes. Ou en train de s'enfermer avec son amie dans sa chambre. Ou en train de frotter énergiquement ces satanés cuivres. Surtout cette satanée aiguière. Comme revêche. Comme hargneuse. Peut-être à cause de ce bec sur lequel (la tante) elle s'esquintait les doigts à vouloir le faire briller plus qu'il n'en faut[7]. [*La Pluie*]

La personnalité extravertie de Lol la place néanmoins parmi les personnages féminins les plus marquants de l'œuvre boudjedrienne, les plus susceptibles d'engendrer chez le lecteur une réaction, soit de bienveillance, soit d'exaspération.

Parmi les romans de notre corpus, seule la configuration des personnages de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* ne permet pas de tisser des liens affectifs forts entre sujet lisant et êtres fictifs. Le lecteur pourrait certes ressentir envers l'étranger un véritable élan de compassion, si ses sentiments n'étaient pas immédiatement freinés par l'absence d'un réel statut psychologique du personnage, simple exutoire entre des mains

[1] *Ibid*., p. 97.
[2] *Ibid*., p. 161.
[3] *Ibid*., p. 96, 98.
[4] *Ibid*., p. 34.
[5] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 43.
[6] *Id., Fascination, op. cit*., p. 35.
[7] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 45-46.

assassines. Le lecteur ne ressent pas d'attachement particulier pour l'inconnu, sans aller toutefois jusqu'à ressentir de l'indifférence. Pour les témoins, il n'est qu'une silhouette fugace aperçue sur un quai de métro ; c'est à peine si son compatriote éprouve quelques remords pour l'avoir abandonné à son sort. Quant au commissaire, il fait preuve de cynisme à son égard, à moins qu'il ne s'agisse d'humour noir lorsqu'il le soupçonne d'être venu délibérément se faire tuer dans son secteur pour lui causer du tracas :

> Et ce con qui s'amène le 26 ! il aurait dû s'abstenir c'est seulement pour que j'aie toutes les complications car il faut pas croire que les choses se passent comme ça à la bonne franquette dossier classé un de moins un de plus ! j'aurais été d'accord mais il suffit de tomber sur un juge d'instruction vicieux et humaniste pour que j'écope du pépin et ça jamais ! j'ai une réputation sur la place […] [J]e suppose que vous êtes allé à la morgue c'est pas beau et difficile à soutenir et surtout n'oubliez pas que ça s'est passé sur mes plates-bandes alors là ceux qui ont fait ça ils n'ont pas de chance ils n'imaginent pas à qui ils ont affaire gaga ! maniaque ! je suis au courant de ce qu'on raconte derrière mon dos j'ai mes informateurs de toutes les façons il y a une pièce qui manque au dossier[1]

Seul l'échec personnel préoccupe le chef de police, plus épris de gloire que de justice. Quant à la voix narrative anonyme qui régente le récit, elle délègue sa fonction à des protagonistes secondaires et reste ainsi dans l'ombre. La froideur du style dédramatise de surcroît l'attaque meurtrière ; les descriptions chiffrées du métro et l'interprétation des affiches publicitaires supplantent le drame humain. Dans ces conditions, l'émotion se dissipe rapidement ; le phénomène d'investissement affectif s'atténue. La dilution du lecteur dans la toile du texte n'est pas vraiment possible. Or, sans cet « effet-personne[1] », il devient impossible de décrire le portrait psychologique du lecteur et d'en déduire son identité sexuelle. Les thèmes du couple et de la sexualité éludés, le roman n'engage, en fin de compte, ni la féminité ni la masculinité de son destinataire.

De fait, deux régimes de lecture entrent en concurrence : la part du lecteur qui participe d'une attitude réflexive peut être ainsi plus sollicité encore que celle qui s'investit pleinement dans le monde romanesque. Aux yeux du « lectant », les personnages fonctionnent comme des pions et non comme des personnes ; il n'oublie pas la nature linguistique du texte et ne perd pas de vue que *Topographie idéale pour une agression caractérisée* est d'abord une construction qui transmet un message. Par conséquent, loin d'oublier la distance ontologique qui sépare la littérature de la réalité, il est très conscient des subterfuges romanesques.

[1] *Id*., *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 232, 123.

B. PHÉNOMÈNE D'IDENTIFICATION

La sympathie peut, par la suite, se transmuer en empathie (du grec *pathos* « affectation, maladie » et d'« en dedans »), lorsque s'ajoute à la relation affective un phénomène d'identification, au sens limité : le lecteur virtuel a la faculté de ressentir ce qu'éprouve le personnage. Ce mécanisme s'appuie sur le code narratif du « système de sympathie » :

> Le code narratif est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe la même position que moi. Freud avait déjà remarqué que la sympathie était un effet et non une cause de l'identification. La même idée est formulée par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « L'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi[2]. »

Bien que Roland Barthes, cité par Vincent Jouve dans cet extrait, parle de la position du lecteur dans la configuration amoureuse, les deux critiques se rejoignent pour approuver l'idée selon laquelle la projection résulte du statut du narrateur ou du personnage : le lecteur *s'identifie* à n'importe quelle créature fictive qui occupe la même position que lui dans une situation affective donnée. C'est par cette analogie entre le vécu du lecteur et la vie du personnage que le roman d'amour capte son public et que celui-ci se vend. Dans *La Répudiation*, le lecteur virtuel voit l'univers romanesque par le biais du narrateur, il se trouve alors dans la même situation que le narrateur par rapport au texte, il est spectateur des événements qui adviennent à Rachid : « Le point de vue de l'énonciation est un passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages[3]. » En imposant au lecteur sa perception, il l'oblige du même coup à entrer dans son jeu. Par ce montage textuel, le texte oriente et détermine la participation du lecteur.

---

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*, p. 108-119 ; 211-213.
[2] *Ibid*., p. 124 (Vincent Jouve cite Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit*., p. 153).
[3] *Id.*

C'est ce que Vincent Jouve appelle l'« identification narratoriale[1] » (au narrateur) ou « l'identification lectorale primaire[2] », l'adjectif *lectorale* permettant d'éviter les confusions avec l' « identification primaire » en psychanalyse. « Le lecteur, en tant que sujet constitué ayant depuis longtemps accédé au symbolique, ne peut, bien entendu, connaître que des identifications secondaires, c'est-à-dire post-œdipiennes[3]. » *La Répudiation* oblige en somme le lecteur, par le biais d'une voix qui se livre sans tabou ni honte, à s'engager dans la fiction. Le temps de la lecture, le destinataire en vient logiquement à confondre ce qui arrive à l'actant avec ce qui lui advient réellement. Il est sous le charme, au sens fort du terme. Ce code narratif soutient donc les deux autres, affectif et culturel, pour créer l'illusion d'être en contact avec une ou plusieurs personnes.

Dans *Fascination*, une « identification secondaire[4] » supplante l' « identification lectorale primaire ».

> Si l'identification narratoriale est le moteur de la Lecture, elle est cependant le plus souvent inconsciente. Le texte romanesque, en tant que machine à illusion, essaye, en général, de dissimuler le narrateur. La voix du récit – surtout lorsqu'elle s'énonce à la troisième personne – se donne moins comme un personnage que comme une instance anonyme. Ce n'est qu'après coup, une fois le livre refermé, que le souvenir de lecture met en évidence une figure : pour le sujet plongé dans le texte, les « vrais » personnages, les seuls à reposer sur une effet de réel conséquent, relèvent du *représenté* et non du *représentant*[5].

Le lecteur accorde donc plus d'attention aux créatures fictives qu'à l'instance d'énonciation. Il en vient à se glisser naturellement « dans la peau », selon l'expression consacrée, du personnage « porte-regard[6] » principal, en l'occurrence Lam. Bien que *Fascination* soit un roman à focalisations multiples, le lecteur n'est pas conduit à redistribuer ses investissements entre tous les personnages : seuls quelques-uns sont véritablement présentés comme sujet, au sens existentiel, et non actanciel (ce sont moins des rôles que des subjectivités), et même si le narrateur donne la parole à plusieurs acteurs importants de l'histoire (à Ali et Ali Bis[7]), c'est très souvent le point de vue de Lam qui domine. Enfin, l'empathie épouvé envers cet intrépide combattant, engagé dans de multiples luttes internationales, est favorisée par l'homologie traditionnelle entre voyageur et lecteur. Tandis que l'un parcourt le monde – Lam fuit Constantine, l'errance est pour lui « un mode de survie, une façon intellectuelle d'agir sur le

[1] *Id*.
[2] *Ibid*., p. 124-125.
[3] *Ibid*., p. 125.
[4] *Ibid.*, p. 128.
[5] *Ibid*., p. 128.
[6] Philippe Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 202.
[7] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.,* p. 213-218, p. 77-91.

monde, de le connaître et de l'aimer[1] » – l'autre pénètre dans les *terra incognita* du livre : les lecteurs « circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir[2] ».

Le phénomène d'identification est encore plus évident dans *La Pluie* qui se présente sous la forme d'un journal intime et met en exergue un « moi » féminin. C'est la forme narrative idéale pour pénétrer dans l'intimité d'une personne, puisque celle-ci pensant n'être jamais lue se dévoile complètement. Le roman imite donc la forme autobiographique, sans pour autant aller jusqu'à simuler un « pacte autobiographique » (tel que Jean-Pierre Le Jeune le définit); six jours d'une rétrospection quotidienne y sont relatés. Le lecteur reprend à son compte la vie et les sentiments du « je » qui s'exprime ou, au contraire, s'en démarque. Il fait ainsi, à la fois, l'expérience de l'altérité et de la reconnaissance de soi en l'autre :

> Quand je lis, je prononce mentalement un JE, et pourtant ce JE que je prononce n'est pas moi-même. […] « JE est un autre », disait Rimbaud. JE autre, qui s'est substitué au mien propre, et qui, tant que la lecture durera, continuera de me remplacer. La lecture est exactement cela : une façon de *céder la place* non pas seulement à une foule de mots, d'images, d'idées étrangères, mais au principe étranger lui-même d'où ils émanent et qui les abrite[3].

Grâce à cette rencontre inédite entre les consciences du lecteur et de la diariste, la lecture fait vivre une expérience troublante où l'on ressent personnellement les craintes de la jeune Algérienne. Les questions qu'elle se pose sur sa propre identité sexuelle deviennent, pour le temps de la lecture, celles du récepteur, notamment féminin.

Cette parole féminine a commencé à apparaître, avant *La Pluie*, à partir du *Démantèlement,* récit d'une jeune algérienne née en 1954, année du déclenchement de la guerre d'indépendance. Celle-ci accuse ses ancêtres de s'être laissés piéger par les colonisateurs. Son refus d'être dupe s'alimente d'un besoin de comprendre. Elle conteste la légitimité de la parole de l'homme et va en guerre contre une image idyllique du passé ; elle revendique ainsi son pouvoir d'assumer son histoire et sa capacité d'en témoigner et de la juger. Mais la parole féminine s'impose véritablement dans *La Pluie* où la gynécologue lève le voile sur ses problèmes de femme. Cette valorisation de la parole féminine favorise le rapport émotionnel entre narratrice et lectrice, car cette dernière ressent, à travers le prisme d'une psychologie féminine ravagée, tout le poids de la pression sociale et des valeurs surannées de la *doxa* commune :

---

[1] *Ibid.*, p. 247.
[2] Michel De Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, tome I, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio essais », p. 251.
[3] Georges Poulet, *La Conscience critique*, Paris, Librairie José Corti, 1971 ; rééd. : José Corti, 1986, p. 281.

> De la même manière que dans les romans d'Assia Djebar, les femmes s'affirment d'abord par la valorisation sur le plan narratif, ensuite et surtout à partir du moment où elles prennent elles-mêmes le texte en charge. Prenant le texte en charge du fait de l'accès à la parole et au signe, elles entrent dans leur propre histoire[1].

Par le biais de la relecture, la narratrice assume sa condition de femme et découvre sa propre personnalité. L'acte scripturaire équivaut donc à une prise de pouvoir et à une affirmation radicale de sa liberté.

L'interaction entre lectrice et texte procède en outre de sa capacité à évoquer des réalités propres à la femme (cycle œstral, accouchement) dans un texte traversé de métaphores féminines. Écriture et sexualité s'y entremêlent : « Je ne pus – du coup – échapper au relâchement. À l'envie d'écrire. Très jeune à cette époque des premières inondations[2]. » La puberté engendre chez la jeune fille une envie irrésistible de laisser couler le flot de mots qui la submerge. Elle accouche littéralement de phrases qui lui gonflent le ventre : « Les phrases ballonnent dans mon ventre. Je me boursoufle sous l'effet de l'angoisse[3]. » Elle tente avec l'énergie du désespoir de brider ses sens en exprimant sur la page son trop-plein de sensualité : « Lorsqu'il m'arrive d'être prise sous l'effervescence dévastatrice de mes sens je dois les brider efficacement. Je remplis mes pages de ratures et de surcharges jusqu'à l'abstraction et l'incompréhension[4]. »

Mais elle veut aussi « réduire les risques de dérapage. Ligaturer cette hémorragie du sens sexuel. Fragmenter le texte. En fait : une sorte d'autocensure[5]. » Elle aimerait à la fois contrôler l'effervescence de ses « sens » physiques et maîtriser mieux le « sens » de son texte. « Ligaturer » ses trompes de Fallope (méthode anticonceptionnelle irréversible) lui permettrait de ne plus subir les écoulements de sang et de mots. Aussi la fragmentation du texte correspond-elle à une tentative de maîtriser le flux sanguin et verbal. L'écriture porte alors l'empreinte du corps féminin ; elle se féminise : « Toute écriture est bavarde. Oiseuse. Excessive. Mais il y a des choses que je ne peux pas évoquer. L'autocensure. Elle est inhérente au corps de l'écriture en tant que gouffre ravine et tumeur obscène[6]. » L'écriture, personnifiée en « bavarde », possède désormais une enveloppe corporelle qui se fend comme celle de la femme. De cette fêlure intime s'écoule tout ce que la narratrice préférerait taire.

---

[1] Hafid Gafaïti, « Les Romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 64-65.
[2] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 10.
[3] *Ibid*., p. 11.
[4] *Ibid*., p. 23.
[5] *Ibid*., p. 36.
[6] *Ibid.,* p. 27.

De plus, l'élément aquatique, thème traditionnellement féminin, alimente le roman de Rachid Boudjedra, sous la forme de l'eau de pluie, des sécrétions corporelles et des larmes. Dans *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard souligne d'ailleurs le « caractère presque toujours *féminin* attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique[1] » et la « profonde *maternité* des eaux[2] ». Ainsi, l'élément aquatique et les fluides – lait maternel, liquide amniotique, larmes, bains… – sont souvent associés à la femme dans l'imaginaire littéraire, notamment francophone[3]. Source de sensualité et d'érotisme chez Assia Djebar[4], l'eau du bain maure les aide à se libérer du joug masculin. La libération est plus douloureuse chez Nina Bouraoui où « le 'je' féminin tente de s'extraire de son 'abîme liquide' pour créer, inventer[5]. » L'eau se fait rare dans *La Voyeuse interdite*, même les tiges des plantes sont sèches ; Fikria, jeune fille à marier, recluse et tourmentée, tente malgré tout de survivre dans cet univers stérile, où toutes formes d'amour et de vie lui sont refusées. Les plantes sont arrachées avant leur floraison pour éviter toute association sexuelle[6] ; la plage n'est plus qu'un souvenir lointain[7] ; sa mère ne verse plus de larmes car elle n'est plus qu'un « cratère asséché[8] » ; même l'eau qu'on boit à Alger, « eau du caniveau, cholérique[9] », est impure. Pour pallier cette absence cruelle d'eau fraîche, symbole de vie et de renouveau, la narratrice laisse les mots se déverser en elle. « Comme il lui est impossible d'accéder à l'état pur, Fikria fait abstraction de son corps par le pouvoir du fantasme et de la liquidité des mots[10]. » L'eau a donc pour corollaire le thème de la créativité littéraire et Rachid Boudjedra s'abreuve à ces sources d'inspiration pour proposer une œuvre écrite au féminin.

En conséquence, la « féminisation de l'écriture[11] » n'est pas la propriété des écrivains femmes. Sans ignorer les polémiques sur la question de l'écriture féminine et parfois sur sa légitimité conceptuelle, on constate avec Béatrice Didier[12] qu'il existe des registres et des

---

[1] Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière,* Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 22.
[2] *Ibid.* Les italiques sont de l'auteur.
[3] *Ibid*. Consulter aussi *L'Eau*. *Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones* (sous la dir. de Yolande Helm), New York, Peter Lang, 1995, coll. « Francophones Cultures & Littératures ».
[44] Consulter, à ce propos, l'article de Ahmed Bougharche, « Le hammam : sexualité, purification et régénérescence dans l'œuvre d'Assia Djebar », *L'Eau*. *Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones, op. cit.*, p. 209-226.
[5] Évelyne Wilwerth, « Femmes dans leur élément », *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, *op. cit.,* p. 10.
[6] Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991, p. 25.
[7] *Ibid.*, p. 81.
[8] *Ibid*., p. 35.
[9] *Ibid*., p. 72.
[10] Armelle Crouzières-Ingenthron, « Récits d'eaux et de sang : *La Voyeuse interdite* et *Poing mort* de Nina Bouraoui », *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones*, *op. cit.,* p. 25.
[11] Hafid Gafaïti, *Les Femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et textes*, *op. cit*., p. 234.
[12] Béatrice Didier, *L'Écriture-Femme*, Paris, P.U.F., 1981, coll. « Écritures ».

modes d'écriture proprement féminins. La prise en charge de l'énonciation en est une constante[1] : elle impose immanquablement l'écriture du corps féminin par la femme elle-même.

> Les femmes, elles, ont une autre relation à leur corps, une relation de recueillement, toujours de retour à soi, de retranchement du monde, de repli sur soi… Lorsque les femmes commencent à écrire, elles s'imposent comme sujets de leur parole : le premier roman d'Assia Djebar [*La Soif*] marque cette émergence[2].

L'attrait des lectrices pour les écrits féminins provient finalement de l'énonciation et de la capacité du texte à créer un « phénomène de sympathie ».

Au terme de nos analyses des modes identificatoires, nous constatons que, loin de s'exclure, ils varient au cours de la lecture. Si l'on reprend les modèles d'activité communicationnelle définis par Hans Robert Jauss, on peut dire qu'à l' « *identification associative*[3] » où le lecteur entre dans un rôle, celui du confident de Rachid, de la femme médecin et de Lam, se mêle l' « *identification par sympathie*[4] » lorsque le lecteur s'apitoie sur l'infortune et l'infélicité de ces trois personnages. Le récit engendre par la suite une « *identification cathartique*[5] » : celle-ci « dégage le spectateur des complications affectives de la vie réelle et le met à la place du héros qui souffre ou se trouve en situation difficile, pour provoquer par l'émotion tragique ou par la détente du rire sa libération intérieure[6] ». Seuls deux modèles de communication entre lecteur et figure fictive ne se réalisent pas : d'une part, l' « identification admirative » qui se produit lorsque le lecteur est fasciné par un héros parfait et, d'autre part, l' « *identification ironique*[7] » qui a lieu quand, « en refusant au spectateur et au lecteur l'identification attendue avec l'objet représenté, on l'arrache à l'emprise de l'attitude esthétique pour le contraindre à réfléchir et à développer une activité esthétique autonome[8] ».

L'identification, au sens large, renvoie en définitive à différents modes de réception ; ceux-ci peuvent aller de la simple affinité à l'identification au sens strict, *id est* le fait de se

---

[1] Voir, par exemple, l'ouvrage collectif de Christiane Chaulet Achour et *alii*, *Féminin/Masculin. Lectures et représentations,* Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise. Centre de Recherche Texte/Histoire, décembre 2000.
[2] Voir Zineb Ali-Benali, « L'Écriture du corps féminin au croisement des sens », *Féminin/Masculin. Lectures et représentations* (sous la dir. de Christiane Chaulet Achour et *alii*), *op. cit*., p. 75.
[3] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception, op. cit*., p. 150.
[4] *Ibid*., p. 151.
[5] *Id.*
[6] *Id*.
[7] *Ibid*., p. 153.
[8] *Id*.

reconnaître dans la créature fictionnelle et de s'approprier ses attitudes ou ses pensées. En substituant l'expression « système de sympathie » à celle de « phénomène d'identification », Vincent Jouve évite ainsi d'employer un terme trop usité et fortement connoté. Sous cette notion, on regroupe en effet, en psychologie, toutes les expériences relatives à la communication (empathie, sympathie, imitation, assimilation affective) et, en psychanalyse, le mécanisme inconscient par lequel un individu tend à ressembler à un autre, notamment chez l'enfant. Constatant avec Michel Picard qu'on ne peut « établir un pont entre les usages commun et psychologique[1] », nous avons par conséquent renoncé à utiliser la notion au sens large. C'est pourquoi nous ne l'avons employée que pour désigner le fait de se rendre, en pensée, identique au personnage. Qui plus est, l'emploi du terme « système » met l'accent non sur la sensibilité du lecteur mais sur les *mécanismes* textuels qui préludent à l'interaction entre lecteur et personnages : celle-ci résulte « de stratégies particulières, de rhétoriques, de procédés dont le rapport avec les circonstances d'une histoire individuelle est pour le moins lointain » et n'est « qu'un aspect de processus qui s'associent pour susciter l'illusion[2] ». « La sympathie pour un personnage dépend essentiellement des caractéristiques psychologiques ou morales (ou physiques) que lui prête l'auteur, des discours et des attitudes qu'il lui attribue[3] ». Elle résulte des situations auxquelles ils font face et dans lesquelles ils se débattent :

> On s' « identifie » non à un personnage, comme on le croit généralement, mais à un personnage en situation. Cette appropriation singulière à quoi pousse le besoin de lire conduit, quelle qu'en soit la base libidinale lointaine, […] à intégrer temporairement, comme pour les essayer, des *situations* dont les héros ont seulement pour fonction de dessiner les contours[4].

L'attachement que l'on peut porter à un personnage découle en somme moins de valeurs extratextuelles que de stratégies romanesques. Conditionnés par des codes qui se prêtent parfaitement à l'analyse, les sentiments et l'émotion résultent surtout de faits de langue, ils se comprennent en terme d'effet textuel. C'est le récit qui notifie désormais au lecteur qui aimer et qui haïr. Le texte postule à ce moment-là le « lisant » ; part du lecteur qui met entre parenthèses sa faculté critique.

---

[1] Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op. cit.,* p. 92. Il traite aussi de ce sujet dans sa communication « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », *Comment la littérature agit-elle ?, op. cit.,* p. 202.
[2] *Id.*
[3] Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit*., p. 106.
[4] Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op. cit.,* p. 92.

C. « STRATÉGIE DE TENTATION »

Le personnage sert aussi de support à l'expression des désirs barrés par la vie sociale. Cette stratégie de la « tentation[1] » s'instaure dès les premières pages de *La Répudiation*, où le narrateur s'attarde longuement sur ses ébats intimes :

> [E]lle venait frotter contre mon corps la douceur contagieuse de son épiderme […]. [J]e palpais obscurément mes muscles, désireux de mieux la soumettre à ma constante adulation […] ; nous nous affalions ; soupirs sur nos corps fiévreux parvenus à la limite de l'impatience qui rendait notre désir l'un de l'autre hargneux et vorace[2].

En racontant sans équivoque sa sexualité, il favorise l'investissement, non plus affectif, mais pulsionnel : c'est au « lu » qu'il s'adresse alors, à cette part voyeuriste du lecteur mu par le désir de tout voir, tout savoir, et tout faire. Le texte joue donc avec la pulsion inconsciente du récepteur qui réalise de façon imaginaire et par procuration ses propres désirs. Il revit une scène primitive au cours de laquelle l'enfant surprend les rapports sexuels de ses parents, essentielle dans le devenir psychologique de l'enfant, nous rappelle Vincent Jouve : « On peut supposer que la représentation romanesque réveille les sensations de ce fantasme originaire[3]. » Le fait que cette scène érotique soit décrite dans une œuvre d'art excuse évidemment les plaisirs plus ou moins inavouables que le livre procure :

> Le relais textuel maintient une distance infranchissable entre le regardant et le regardé. Cette séparation est la source même du plaisir du lecteur : d'une part, la dénivellation entre le texte et le réel permet d'espionner les personnages en toute sécurité (on n'est jamais découvert) ; d'autre part, le vide qui sépare de l'objet désiré libère un espace propice au développement de l'imaginaire[4].

La complicité entre lecteur et protagonistes repose en conséquence sur les confidences intimes, confessions dites ordinairement à demi-mot ou sous le sceau du secret, prolongées par l'expression des pulsions de vie et de mort : Rachid avoue, par exemple, vouloir posséder

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., 214-215.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 9-10.
[3] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit*., p. 91.
[4] *Ibid*., p. 90-91.

sa belle-mère, infliger les derniers outrages à sa demi-sœur ou encore assassiner son père… Il est possible que ces envies refoulées entrent en résonance avec celles du lecteur, que l'inconscient de ce dernier réagisse à l'inconscient de la créature fictionnelle.

De même, il peut aussi apprécier le spectacle de scènes qui rebuteraient dans la réalité et être fasciné par des actions laides, immorales ou répugnantes : scènes de viol, de pédophilie, de violence familiale, d'humiliation, d'injustice, de goinfrerie (des oncles)... À travers le conflit du fils avec son père, il satisfait de surcroît une autre forme de désir refoulé, sa « *libido dominandi*[1] » ou sa volonté de se poser comme « moi » face aux autres. Le personnage devient en somme un « prétexte[2] » pour séduire le « lu », en réactivant des pulsions fondamentales : la *libido dominandi* ainsi que la *libido sciendi,* plaisir d'espionner l'intimité corporelle et passionnelle. Le ravissement du lecteur, produit par les liens de sympathie et d'empathie entre lecteur et personnage masculins, s'accompagne en somme d'un appel à ses fantasmes.

Entraîné sur les voies de l'interdit et de l'immoralité, le lecteur de *Fascination* devient lui aussi voyeur et observe subrepticement, par le trou de la serrure, des scènes de libertinage :

> Lam avait souvent surpris les deux femmes alors qu'elles faisaient l'amour. La première fois, c'était par hasard. Ensuite Lam s'était arrangé pour les regarder à travers un trou qu'il avait fait dans la porte de la chambre. Elles étaient nues toutes les deux. Emportées dans un corps à corps tumultueux. Lol, au corps élancé et fuselé, avait une magnifique poitrine toute ronde et toute ferme, aux auréoles lilas. […] Lol, folle, violente, avec son sexe qui se découvrait par intermittence au gré des mouvements[3].

Le lecteur suit Lam dans toutes ses pérégrinations et satisfait sa curiosité grâce à ce spectateur indiscret : le « lu » assouvit ses tendances voyeuristes et, s'agissant d'une fiction, espionne sans complexe. Lire devient une promesse de plaisir, une expérience physique qui le fait vibrer de tout son être.

Mais la lecture peut vite perdre son côté agréable lorsque l'auteur verse dans la surenchère de détails licencieux et passe de l'érotisme à la pornographie :

> Sexe épilé. Comme pelé. Saugrenu. Avec le sillon rouge, balafre longitudinale qui le couturait de part en part. Moite. Rouge. Comme celui des fillettes de la maison, quand elles urinent, accroupies dans le jardin, à côté du mûrier tellement touffu. Sexe de Lol. Glabre. Lisse. Avec la languette, sorte de drain, un peu artificiel, comme surajouté, d'une couleur bistrée, donnant une impression de cratère indescriptible. Ahanements. Plaintes. Cris étouffés. Comme des sortes de râles. L'amie de Lol, plutôt cachottière et mariée, exhibait, elle, un pubis touffu

[1] *Ibid*., p. 164.
[2] *Ibid*., p. 166.
[3] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 18-19.

> aux longs poils souples et noirs qui couvraient tout le bas-ventre donnant l'impression d'une masse de lave plaquée entre les deux cuisses très blanches, très courtes et très musclées[1].

Tandis que le style saccadé traduit l'excitation débridée du personnage, le narrateur se plaît à établir un parallèle incongru et déplacé entre les sexes de l'adulte et d'un enfant. Par cette représentation grossière et inconvenante de la nudité, il tente de blesser la délicatesse du lecteur. Le récit détaillé des fêtes orgiaques d'Ali et d'Ali Bis confirme cette volonté d'exhiber la sexualité :

> Une nuit que [*sic*] Odette était surexcitée, elle laissa le Muezzin farfouiller entre les replis de son corps mou, tiède et moite […]. [P]lein de vin, il était sur le point de vomir, à force de trifouiller dans toute cette chair molle et humide d'Odette et d'embrasser ces lèvres grasses, incendiées par le rouge à lèvres étalé en couches multiples, à tel point que les dents de devant en étaient totalement enduites[2].

Le toucher visqueux et moite du corps d'Odette répugne aussi bien le personnage que le lecteur prisonnier d'un discours où prolifèrent les images du « *corps sécrétionnel*[3] » :

> Elle déversa dans sa bouche sa salive que la peur avait quelque peu acidifiée au point qu'il en avait la langue toute gercée, les dents comme acidulées et les gencives comme corrodées. […] Elle lui mordit les lèvres jusqu'au sang. Il sentit la tiédeur du liquide et son goût saumâtre. Il pensa à Lol, à ses eaux féminines, au sang qu'elle avait perdu, le jour où elle s'était donnée à lui. Son sexe déjà mou se résorba complètement[4].

Lam, submergé par des sensations pénibles, ne s'abandonne plus au plaisir de l'étreinte amoureuse propre à éveiller les sens ; toute son attention se porte désormais sur les réactions physiologiques. Même s'il y a derrière cette perception de la réalité un élan spirituel, une vision métaphysique du monde, une dimension mystique proche du soufisme – l'acte sexuel permet d'accéder à la plénitude en instituant un dialogue entre le couple et Dieu[5] –, il n'en reste pas moins qu'à la première lecture c'est la sensation purement physique qui domine. Les corps, « lieux de la déjection, de la nausée, du scatologique et du vermoulu[6] », s'étalent et deviennent palpables :

> [I]l devinait les couloirs de l'hôpital, les odeurs de formol, de médicaments, de lait bouilli, de sueur rance, du sang des plaies ouvertes et purulentes […]. Il se

[1] *Ibid*., p. 19.
[2] *Ibid*., p. 80-81.
[3] *Id*., *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 76.
[4] *Id., Fascination, op. cit.,* p. 166-167.
[5] Ainsi que l'explique Rachid Boudjedra, « la sexualité n'est pas seulement une activité physique, mais aussi une activité mentale et une forme de métaphysique comme le concevaient les soufis. Une sorte de mysticisme. Pour eux, la passion du corps est donc la passion de Dieu. » (*Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 109) Voir, à ce propos, l'étude de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 53-56.
[6] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 99.

> réveillait seul. Regardait cette jambe énorme, comme emmaillotée dans ces pansements impeccables qu'on lui renouvelait plusieurs fois par jour parce qu'elle ne cessait pas de puruler, de se vider de son sang, de son pus et de son eau[1].

Rachid Boudjedra donne au corps une place que la littérature maghrébine ne lui a pas accordée jusqu'alors. Rien n'est épargné au lecteur : évocation des liquides nauséeux, des odeurs nauséabondes, des matières fécales et putrides…

> Peut-être que si je me suis enfermé dans le corps, dans la pratique du corps, dans l'étalage du corps, c'est parce que la littérature maghrébine ne s'est pas intéressée au corps et ne lui a pas donné sa place. Peut-être suis-je excessif mais si on revient à Barthes qui nous dit que l'écriture est un excès alors j'ai été excessif à ce niveau. J'ai quand même tenté de faire de l'écriture un excès et une authenticité[2].

Au-delà de l'inquiétude métaphysique provoquée par ces constants rappels de notre pathétique condition humaine, l'auteur cherche à se démarquer de « la littérature arabe moderne, qu'elle soit maghrébine ou orientale[3] », d'où le corps est banni : « Parce que, longtemps et encore aujourd'hui, le corps arabe a été biffé dans la société arabo-musulmane. Il a été caché, camouflé et castré. Et malgré l'évolution certaine vers la modernité, le corps reste fondamentalement un préjugé et un *non-lieu*[4] ! » L'auteur veut remédier à cette situation en élaborant une littérature du dévoilement.

Ainsi, dans *Timimoun*, il propose une autre image du corps masculin :

> je n'ai jamais rien compris au sexe ni aux fantasmes lubriques et libidineux des hommes… mon propre sexe me dégoûte… c'est quelque chose de bizarre une excroissance mobile… immobile… c'est mou c'est dur ridicule bistré… avec un œil torve… franchement non alors un sexe de femme un vagin merci… […] celui de l'homme une chose bistrée qui me fait penser à un viscère marron desséché et froissé… ça me donne la nausée et puis ces couilles rosâtres, bistrées qui pendouillent tu trouves pas ça moche de montrer ça à une femme à ta place j'aurais honte pauvres femmes il faut dire qu'elles ne sont pas plus gâtées que nous… tout ce magma de peaux rosâtres de grandes lèvres de clitoris de plis et de replis de vulve de poils[5]…

Derrière cette représentation avilissante de soi, se dissimule le désir de provoquer. *Timimoun* et *Fascination* deviennent des lieux de confrontation à soi et aux autres. Le récit cherche à

[1] *Id.*, *Fascination, op. cit.*, p. 118.
[2] *Id., Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 100.
[3] *Ibid*., p. 48.
[4] *Ibid*., p. 48-49.
[5] *Id., Timimoun* (traduit de l'arabe par l'auteur) [titre original : *Timimoun,* Alger, Éd. El Ijtihad, 1994]*,* Paris, Denoël, 1994 ; nous travaillons sur sa réédition de 1995 en coll. « Folio/Gallimard » (Paris), p. 30-31.

troubler son lecteur par des renversements discursifs. L'effet d'obscénité est moins produit finalement par le lexique ordurier, vulgaire ou cru, que par la transgression du discours.

La Pluie opère de même ce type de transgression du discours et rompt avec des habitudes langagières en contestant les représentations traditionnelles du couple et du corps fémimin. Les scènes de figuration sexuelle de *La Pluie*, extrêmement réalistes, sollicitent ouvertement le « lu » qui oscille entre désir et répulsion en fonction de sa propre sensibilité et de ses expériences personnelles. Mais cette lecture érotique n'est pas seulement produite par la mise en scène d'ébats sexuels. Les livres strictement pornographiques peuvent d'ailleurs à la longue lasser : cet ennui est lié non à l'énoncé mais à l'énonciation, « à la platitude répétée, par exemple, des métaphores désignant des organes sexuels ; à la stéréotypie du lexique censée figurer la jouissance ; ou encore, à l'accumulation des scènes, à l'absence de pauses, à l'impression compacte produite par une lecture homogénéisante où le désir finit par s'épuiser, par se consumer[1]. » Le roman renouvelle le genre en adoptant un nouveau point de vue : celui de la femme.

L'insistance sur le caractère sauvage et violent du meurtre, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, donne aussi au « lu » l'opportunité de libérer ses pulsions primitives et de s'abandonner passivement aux structures fantasmatiques du texte :

> [P]ris aussitôt par un tremblement convulsif, excités qu'ils étaient par ce pouvoir de mort qu'ils avaient sur lui, tendant toujours son bout de papier, ne comprenant pas dans sa jubilation qu'il était cerné par des meurtriers décidés à le mettre en charpie ; prompts comme l'éclair […] ils avaient surgi, hérissés de fer et d'acier balafrant sa mémoire pour l'éternité, bloquant d'un coup sa jubilation dans ses veines bleuies, écrabouillées démentiellement, explosant cramoisi et tachant le pavé d'un liquide douteux brûlant comme un acide et y dessinant comme un graphisme non sans rapport avec ceux qui l'avaient fasciné pendant son séjour sous terre[2].

L'agression du voyageur, livré à ses persécuteurs, peut susciter un plaisir de type sadique chez le lecteur, attiré malgré soi par le morbide. Par cette scène criminelle, sa « pulsion scopique[3] » ou sa « *libido sciendi*[4] » l'attache au texte de façon instinctive, de la même façon que les scènes d'érotisme et d'espionnage dans *La Répudiation, La Pluie* et *Fascination* lui offrent l'occasion de laisser se manifester ses pulsions asociales. Le personnage devient un prétexte pour assumer le refoulement ; le texte sollicite grâce à cet « effet-prétexte » « le sujet dans son

[1] Voir Guy Scarpetta, « Les lectures impures », *La Lecture littéraire. Actes du colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984, op. cit.,* p. 212.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 127-129.
[3] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit.*,, p. 157.
[4] *Ibid.*, p. 156.

être archaïque[1] ». Cet « effet-personnage » vient renforcer « le système de sympathie » créé par l'« effet-personne » ; à eux deux, ils procurent au lecteur un surcroît d'existence et font de la lecture une expérience enrichissante sur le plan affectif et émotionnel.

CHAPITRE II

LE LECTEUR FACE AUX STÉRÉOTYPES

> Et puisque les libertés de l'auteur et du lecteur se cherchent et s'affectent à travers un monde, on peut dire aussi bien que c'est le choix fait par l'auteur d'un certain aspect du monde qui décide du lecteur et réciproquement que c'est en choisissant son lecteur que l'écrivain décide de son sujet. Ainsi tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux-mêmes l'image du lecteur auquel ils sont destinés[2].
>
> Jean-Paul Sartre

Il est admis que la réalité est un concept moins expérimental que culturel : c'est pourquoi « les sémioticiens préféreront montrer que cette 'réalité' au moment où elle est perçue est elle-même construite, informée de sens, érigée en figures signifiantes qui entretiennent ensemble des relations descriptibles, et saisie d'emblée sous la forme de ces relations et de ces figures[3]. » Le type de référent visé n'est pas la référence à une chose mais à un système de médiation. « Comme construction cognitive c'est-à-dire comme représentation, le monde auquel nous nous référons en discourant est déjà lui-même un discours[4]. » L'œuvre ne renvoie pas à la chose elle-même, elle comporte des signes qui servent à nommer les choses : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que

[1] *Ibid*., p. 162.
[2] Jean-Paul Sartre, *Situations II*, *op. cit.,* p. 119.
[3] Denis Bertrand, « Sémiotique du discours et lecture des textes », *Langue française. « Sémiotique et enseignement du français*, n° 61, Paris, Larousse, 1984, p. 12.
[4] *Id.*

quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets[1] ».

Partant, lorsqu'un auteur comme Rachid Boudjedra recourt à des discours stéréotypés, c'est qu'il opte délibérément pour une construction sémiotique propre à engendrer un effet de réel et, par suite, une lecture participative. Les personnages en se faisant le réceptacle d'idées préconçues facilitent en effet l'accès du lecteur à l'œuvre, car leurs discours et leurs comportements se réfèrent à du déjà-fait ou du déjà-lu : « le récepteur est confirmé lui-même dans sa vision des choses, dans la mesure où le texte ne donne à lire au récepteur que des stéréotypes qu'il a produits lui-même. [..] Le récepteur répond aux stimulations du texte par les stéréotypes de son expérience […][2] ».

> Fasciné par le pouvoir d'illusion du stéréotype, le lecteur est en quelque sorte piégé, pris dans les rets de la syntagmatique textuelle : il croit à l'histoire et porte sur elle des appréciations de type *référentiel* (vrai/faux, vraisemblable/ invraisemblable), *moral* (bien/mal) ou *émotionnel* (passionnant/ennuyeux), mais il ne cherche nullement à la situer comme un discours de type esthétique ou idéologique […] Cette illusion résulte de la docilité du lecteur à l'égard des représentations stéréotypées de la communication ordinaire. Celui-ci en effet ne trouve – ou plutôt ne projette – dans le texte rien d'autre que des objets, des figures et des situations qui lui servent habituellement à nommer le monde, mais il ne perçoit pas qu'il s'agit de stéréotypes […][3].

Grâce à ces structures communes, le lecteur a l'impression que la fiction reproduit la réalité, que la frontière entre roman et vie réelle se dissipe. Le « lisant » consent ensuite à se laisser transporter au cœur de l'intrigue et à s'y abandonner : le conformisme idéologique des personnages agit donc comme « l'effet-personne » sur la réception. Dès lors, nous nous intéresserons au niveau idéologique – mythe, maxime, système de pensée[4] – du stéréotype, privilégiant le niveau de l'*inventio* (actanciel et idéologique) au détriment de l'*elocutio* (linguistique et stylistique) et de la *dispositio* (thématique et narratif). Néanmoins, notons que les idées toutes faites s'expriment souvent à travers un discours pétri d'expressions usées dont le discours romanesque boudjedrien n'est pas exempt.

L'approche phénoménologique de Vincent Jouve, en terme d'effet textuel, et sa partition du lecteur en « lisant » et « lectant » rejoint finalement les notions de « participation » et de « distanciation » de Jean-Louis Dufays : le « lisant » *participe* à l'effet

[1] Stéphane Mallarmé, *Divagations* [1re éd. : 1897], *dans Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1945, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 213 (« Crise du vers »).
[2] Karlheinz Stierle, « Réception et fiction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 39, Paris, Seuil, 1979, p. 301.
[3] Jean-Louis Dufays, *Stéréotype et lecture, op. cit.*, p. 181-182.
[4] Voir *ibid,* p. 77-109. Nous reprenons ici la distinction de Jean-Louis Dufays entre ces trois niveaux de discours que traverse la stéréotypie.

de réel, tandis que le « lectant » *prend de la distance* par rapport aux subterfuges romanesques : « j'appellerai *participation* la lecture qui cherche avant tout à saisir ce qui dans le texte est *représentable*[1] », déclare Jean-Louis Dufays. Inversement, « la distanciation saisit le sens comme une construction, comme une combinaison de procédés et de stéréotypes […] [C]'est la vérité du 'mentir vrai' dont parlait Aragon, une vérité propre à la fiction[2]. » De fait, ces deux approches critiques se combinent harmonieusement pour mettre en valeur les différents régimes de lecture.

A. LECTURE PARTICIPATIVE

Les romans ravissent surtout leurs lecteurs en leur soumettant une série de poncifs sur la femme, tels que les ont définis nombre de chercheurs qui se sont consacrés à l'image et aux discours féminins dans la littérature magrébine d'expression française : Denise Brahimi, Christiane Chaulet Achour, Jean Déjeux, Hafid Gafaïti, Anne-Marie Nisbet, Naget Khadda ou encore Alham Mosteghanemi, Charles Bonn, Anissa Ben Zakour-Chami, Messaoud Belateche[3]… Leurs travaux corroborent les études menées sur un corpus d'œuvres occidentales, comme celles de Béatrice Didier, Marcelle Marini, Michel Mercier, Stéphanie Anderson ou Christiane Chaulet Achour[4]... Nous ne souhaitons pas nous lancer dans un débat sur la pertinence et la validité d'un concept aussi problématique que celui d'écriture féminine – ce qui nous éloignerait trop de notre sujet – mais seulement savoir s'il est possible de qualifier des stéréotypes de masculins ou de féminins.

---

[1] *Ibid*., p. 180.
[2] *Ibid*., p. 185.
[3] Denise Brahimi, *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, Awal/L'Harmattan, 1995 ; Christiane Chaulet Achour, « Lecture et écriture au féminin », *Féminin/Masculin. Lectures & représentations, op. cit.,* p. 23-28 ; Jean Déjeux, *Image de l'étrangère. Unions mixtes franco-maghrébines*, Paris, La boîte à documents, 1989; Hafid Gafaïti, *Les Femmes dans le roman algérien*, *op. cit.* ; *Id*., *Discours sur les femmes dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Étude de « La Répudiation »*, Oran, Université d'Oran (Groupe de recherche sur les femmes algériennes. Document de travail n° 12), 1982 ; Anne-Marie Nisbet, *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : Représentations et fonctions,* Sherbrooke, Naaman, 1982 ; Nagget Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, O.P.U. (Office des Publications Universitaires), 1991 ; Ahlam Mosteghanemi, *Algérie. Femmes et écritures* (préface de Jacques Berque), Paris, L'Harmattan, 1985 ; Anissa Benzakour-Chami, *Images de femmes. Regards d'hommes*, Casablanca, Wallada, 1992, coll. « Lettres et arts » ; *id*., *Femme idéale ?,* Casablanca, Éd. le Fennec, 1992, coll. « Femmes et institutions » ; Messaoud Belateche, *Voix et visages de femmes dans le roman algérien de langue française,* The George Washington University, 1982. Voir aussi les articles, notamment celui de Charles Bonn, « Personnage féminin et statut de l'écriture romanesque algérienne de langue française », *C.R.I.N. « Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles », op. cit.,* p. 11-22.
[4] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *op. cit*. ; Marcelle Marini, *Territoires du féminin : avec Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978 ; Michel Mercier, *Le Roman féminin*, Paris, P.U.F., 1976, coll. « Sup. Littératures modernes » ; Stéphanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses, op. cit.* ; *Féminin/Masculin. Lectures et représentation*s, *op. cit.*

Cela nous permettrait de connaître la part de féminité et de masculinité du lecteur, car le fait que les textes boudjedriens comportent des stéréotypes liés à un imaginaire féminin ou masculin a une incidence sur l'identité du destinataire. Si par exemple un personnage anthropomorphe exprime et incarne un système de pensée et de valeur féminin, il favorise essentiellement l'investissement idéologique de la lectrice. Pour paraphraser Jean-Paul Sartre, c'est le choix fait par l'auteur d'une vision du monde, qu'elle soit féminine ou masculine, qui décide du sexe du lecteur.

Aussi nous faut-il savoir ce qu'on entend par discours féminin. Nous résumons ici brièvement les recherches portant sur la notion d'écriture féminine, source de débats et de vives polémiques. Précisons tout d'abord que cette littérature n'est pas l'apanage des femmes écrivains et qu'à l'inverse une femme peut très bien produire un discours masculin. Hélène Cixous par exemple, déclare dans son article « Le rire de la Méduse », manifeste de l'écriture féminine, qu'elle n'a « vu inscrire de la féminité que par Colette, Marguerite Duras et … Jean Genet[1] » chez les écrivains français du XXe siècle. Il est en outre difficile d'« établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine – et pas seulement parce qu'une femme écrivain a forcément lu beaucoup d'œuvres écrites par des hommes, et a été marquée par leurs modèles culturels[2]. » Tel thème ne peut donc être décrété exclusivement féminin ; ce serait prendre le risque d'enfermer l'écriture féminine dans une définition trop étroite. S'il paraît évident pour de nombreux critiques qu'il existe bien une spécificité de celle-ci, elle se dérobe à toute tentative de définition.

> Impossible de *définir* une pratique féminine de l'écriture, d'une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l'enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas. Mais elle excèdera toujours le discours que régit le système phallocratique-théorique. Elle ne se laissera penser que par les sujets casseurs des automatismes, les coureurs de bord qu'aucune autorité ne subjugue jamais[3].

Il semble que les œuvres féminines concourent à faire prévaloir l'écart avec la littérature masculine, le subversif par une « rhétorique de la différence[4] », en s'affranchissant par

[1] Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc (revue trimestrielle, chemin de repentance) : « Simone de Beauvoir et la lutte des femmes »,* n° 61, Aix-en Provence, 1975, p. 42.
[2] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme*, *op. cit*., p. 6.
[3] Hélène Cixous, « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, *op. cit.,* p. 45.
[4] Stéphanie Anderson, *Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*, *op. cit*., p. 25.

exemple de l'image classique de la femme, sensible, intuitive, rêveuse, gracieuse, douce, innocente, belle, et en affirmant leur différence, à l'instar d'Hélène Cixous[1]...

Au regard des essais des spécialistes, on s'aperçoit que les personnages de Rachid (de *La Répudiation*) d'Ali et d'Ali Bis (de *Fascination*), n'expriment que des idées reçues sur les femmes, leurs rôles et leurs statuts, dont ils se sont faits inconsciemment l'écho, sous l'influence de leur milieu familial ou social. Il n'échappe pas au lecteur averti que deux visions archétypales propres au discours masculin, la mère et la prostituée, sont reproduites, et ce, dès l'*incipit* de *La Répudiation*. « S'agissant d'archétypes, dans un monde de femmes inventées selon la perspective méditerranéenne et le plus souvent masculine, on n'évite pas la vieille distinction entre les mamans et les putains[2]. » La mère du narrateur, « l'ample chair nourricière ouverte à toutes les maternités[3] », n'a que le rôle de procréatrice. Pour une femme condamnée au silence et dont la « parole est dans la procréation[4] », comme le fait remarquer Tahar Ben Jelloun, il n'est pas étonnant que l'enfant, qui plus est le fils, garde cette image d'une mère dévouée corps et âme au bonheur de ses petits. Bien que Rachid éprouve du respect et de l'amour pour elle, il ne peut contenir sa rancune envers cette mère résignée à tolérer l'inacceptable : la violence familiale. De ce fait, son regard est dénué de toute compassion lorsqu'il souligne, insensible à la gravité du drame vécu par « Ma », la faiblesse de cette dernière :

> Lâcheté, surtout. […] Aucune révolte ! Aucune réflexion ! […] J'en venais à reprocher aux femmes leur lâcheté ; mais ce qui me rendait le plus malheureux, c'était l'attitude équivoque et caqueteuse de ma mère […]. Lamentable, ma mère ! Je ne lui adressais plus la parole et je la haïssais, bien que cela pût profiter à Si Zoubir[5].

Cependant, le jeune homme sait pertinemment qu'elle ne dispose d'aucun droit et ne peut pas de ce fait se rebeller ; une protestation de sa part ne ferait qu'aggraver la situation : « Aucun droit ! […] Si Zoubir a le bon Dieu de son côté […]. Ma, elle, n'a rien. […] Ma ne s'y trompe pas, elle sait qu'il faut rester digne et se faire à l'idée de l'abandon[6]. » Les négations se multiplient, amplifiant l'idée de passivité et de docilité. L'adolescent de *La Répudiation* est cependant moins virulent dans ses reproches que le jeune homme fougueux du *Passé simple* qui pose sur son ascendante un regard implacable, même s'il devient plus nuancé à l'âge

[1] Hélène Cixous, « Le sexe ou la tête », *Les Cahiers du G.R.I.F. [Groupe de Recherche et d'Informations féministes] : elles consonnent. Femmes et langages II*, n° 13, Bruxelles, octobre 1976, p. 11.
[2] Denise Brahimi, *Maghrébines. Portraits littéraires*, *op. cit*., p.14.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 11.
[4] Tahar Ben Jelloun, *La Plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Combats », p. 92.
[5] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.,* p. 33, 37, 46, 64.
[6] *Ibid*., p. 33, 35.

adulte et qu'il désapprouve à demi-mot son attitude passée : « Oui, ma mère était ainsi, faible, soumise, passive. Elle avait enfanté sept fois, à intervalles réguliers, deux ans. Dont un fils qui ne pouvait qu'être ivrogne et moi, qui la jugeais[1]. » Rachid par contre fait véritablement son *mea culpa,* il se sent fautif de ne pas avoir allégé la peine de « Ma » :

> La peur lui barre la tête et rien n'arrive à s'exprimer en dehors d'un vague brouhaha. Elle est au courant. Une angoisse bègue. Elle se déleste des mots comme elle peut et cherche une fuite dans le vertige ; mais rien n'arrive. […] La mouche s'affaire et Ma a pitié devant une si vaine agitation ; la mouche est sur le point de mourir. […] Dans la tête de Ma, l'idée de mort germe […][2].

Quand il était plus jeune, il s'est contenté d'observer la douleur de son ascendante, aimante et tendre[3], sans l'apaiser.

L'image de la mère dans *Timimoun*, « figée dans une perpétuelle attente[4] », rejoint celles de *La Répudiation.* Ces personnages rallongent la longue liste des portraits littéraires produits par les romanciers maghrébins, des figures maternelles, écrasées et anéanties par le système patriarcal en vigueur. Dans *La Grande maison* de Mohammed Dib, par exemple, Omar découvre lui aussi dans le quotidien des mères qui l'entourent un lien étroit entre la femme et la souffrance : leurs lamentations, leur tristesse et leur air absent font partie du décor quotidien qui entoure l'enfance[5]. Cette image d'une mère transparente, « pécheress[e] passiv[e] et soumis[e] […] cachée dans la cuisine[6] », perdure dans des romans plus contemporains, même chez les femmes écrivains comme Nina Bouraoui par exemple.

La femme réifiée en instrument de plaisir, représentée par la prostituée, constitue le deuxième archétype féminin dans *La Répudiation, Fascination* et d'autres romans d'Afrique du Nord d'expression française, archétype qui émane encore une fois d'une représentation masculine :

> Les prostituées chamarrées comme des pouliches nous chassaient à grands cris […]. Femmes à moitié nues, invitant à entrer voir le spectacle à l'intérieur […]. Devant ce spectacle, les femmes rougissent et baissent les yeux, mais dans leurs façons de faire il y a des appels au viol et au massacre[7].

---

[1] Driss Chraïbi, *Le Passé simple,* Paris, Denoël, 1954 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio », p. 44.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 33-35.
[3] *Ibid*., p. 38-40.
[4] *Id., Timimoun, op. cit.*
[5] Nous ne souhaitons pas développer l'image de la mère dans la littérature maghrébine, car elle a déjà fait l'objet de nombreux essais critiques. Consulter, à ce propos, *Algérie. Femmes et écritures* d'Ahlem Mosteghanem [elle traite de la littérature contemporaine francophone et arabophone]*, op. cit*., p. 47-77, notamment p. 53.
[6] Nina Bouraoui, *La Voyeuse interdite*, *op. cit.*, p. 11, 142.
[7] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 20-21, 48.

Fascination reprend cette image en mettant l'accent sur leur laideur. La distinction et la délicatesse des professionnelles du plaisir, que l'on trouve dans la « poésie du plaisir[1] », érotique et bachique, ne transparaissent plus dans les comportements vulgaires de « Aicha la rapide[2] », des « deux femelles virtuoses dans l'art amoureux[3] » ou de « la vieille putain[4] » dont la « bedaine, le souffle court et l'haleine mauvaise[5] » n'offrent plus rien qui puisse inspirer l'amour :

> Elle, l'ancienne fille de colons richards, l'ancienne actrice formidable de la troupe de la Réussite baguenaudait, et, enfoncée dans ses falbalas satinés et mauves, n'arrêtait pas non plus de roucouler, de baver et de suer, tellement elle était contente d'elle[6].

Tombées dans la médiocrité et le ridicule, ces prostituées n'incarnent plus la beauté ni la séduction. La courtisane raffinée cède la place à une figure archétypale, celle de la « tenancière[7] » de maison close ou de la matrone, qui s'insère dans une mise en scène fictionnelle stéréotypée : celle de la taverne où les libertins viennent boire et chanter. Mais la vie de bohême d'Ila et de son complice « recouvre des accents tragiques que l'on ne perçoit pas dans la littérature du plaisir[8] » : « En attendant il continuait à commander du vin et à boire, avec dans les yeux cette tristesse métaphysique et indicible qu'aucune ivresse ne pourrait dissiper ; comme s'il perdait de plus en plus pied, obsédé par ce désir de se détruire jusqu'au bout[9]. »

Ce rôle d'objet de jouissance est aussi tenu par l'étrangère volage, toujours européenne, souvent française et chrétienne, dans l'imaginaire masculin : les oncles recrutent « leurs secrétaires-maîtresses […] en Europe[10] » ; les hommes rêvent « aux putains des villes européennes[11] ». Et Céline ne déroge pas à la règle et « aimait certainement (même si elle jurait tous ses dieux païens qu'elle était innocente !) jeter l'épouvante et réveiller la lascivité des foules somnolentes déambulant à travers les rues d'Alger […][12]. » Elle aime jouer avec le

---

[1] André Miquel, *La Littérature arabe*, Paris, P.U.F., 1969, coll. « Que sais-je ? », n° 1355, p. 48-51. Bachchâr Ibn Burd, Abû Nuwâs et Ibn al-Mu'tazz incarnent cette poésie des VIIe-VIIIe siècles, « expression de la vie facile et dissolue dont Bagdad donne alors l'image ».
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.*, p. 81.
[3] *Ibid*., p. 74.
[4] *Ibid.*, p. 82.
[5] *Ibid*., p. 89.
[6] *Ibid.*, p. 86.
[7] *Ibid*., p. 81.
[8] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 42.
[9] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 79.
[10] *Id., La Répudiation*, *op. cit.,* p. 47.
[11] *Ibid.,* p. 49.
[12] *Ibid*., p. 12.

feu et s'aventurer dans un espace réservé traditionnellement à la gent masculine : la rue[1]. Les pensées de Rachid sont ainsi nourries de ce fantasme de l'étrangère réputée légère dans la littérature du Maghreb. « Interroger les littératures sur ce terrain de la dimension sexuelle, du désir et des amours inter-ethniques ou interculturelles est toujours suggestif et éclairant. L'imaginaire s'y libère des interdits sociaux ou religieux et les récits révèlent au grand jour le désir camouflé[2] ». Grâce à Céline et Françoise, la compagne de Lol, personnifications de l'impudeur et du péché, la licence et la concupiscence peuvent s'afficher au sein de la *fabula.*

Cette vision de l'étrangère n'est toutefois pas celle qui circule dans toutes les littératures francophones. Dans le roman haïtien, par exemple, le désir sexuel de la femme blanche se confond avec celui d'une ascension sociale et c'est le corps de la « négresse » qui sera vu et perçu comme « un territoire obscur où l'on cherche à libérer ses pulsions sexuelles[3] ». L'attirance qu'exerce la femme blanche exprime en fait un désir conscient ou inconscient de devenir autre : « En m'aimant, elle me prouve que je suis digne d'un amour blanc. On, m'aime comme un Blanc. / Je suis un Blanc[4] ». De la même façon que le souvenir des humiliations sociales monte parfois à la gorge de Rachid lorsqu'il enlace Céline, cette dernière peut devenir la cible de la fureur agressive d'un homme révolté par son statut de colonisé. Ainsi, dans *Parias* de Magloire-Saint-Aude, le jeune héros « palpait cette chair marbrée, qu'il aurait voulu meurtrir, blesser[5] ».

En outre, bien que le narrateur de *La Répudiation* offre parfois une vision hallucinée des femmes, sa représentation du corps reste conforme aux clichés en vigueur dans la production littéraire masculine. Tandis que la silhouette des hommes y est représentée intégralement, « le personnage féminin y subit le morcellement de l'objet[7] » conformément aux stéréotypes romanesques qui réduisent le corps de la femme à ces parties réputées les plus sensuelles – yeux, cheveux, front, bras, cheville – ; Rachid limite l'anatomie de Céline à ses jambes, sa peau et son sexe :

> [L]a femelle jaillie de sa propre sève laissait apparaître, en écartant les jambes, une chair tuméfiée et saccagée jusqu'à la rougeur d'un fouillis obscur et grave, coupant

[1] Nous n'approfondissons pas l'image de l'étrangère, maintes fois abordée. Consulter, à ce propos, l'ouvrage de Jean Déjeux, *Image de l'étrangère : unions mixtes franco-maghrébines*, *op. cit.*, ainsi qu'*Algérie. Femmes et écritures* d'Ahlem Mosteghanem*, op. cit*., p. 78-110.
[2] Jean Déjeux, *Image de l'étrangère : unions mixtes franco-maghrébines*, *op. cit.*, p. 18.
[3] Elvire Jean-Jacques Maurouard, *La Femme noire dans le roman haïtien. Noires, Métisses, (presque) Blanches. Penser la discrimination intra-communautaire*, Paris, Éditions des Écrivains, 2001, p. 42.
[4] Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs* (roman), Paris, Seuil, 1952, coll. « Esprit », p. 72.
[5] Magloire-Saint-Aude, *Parias* dans *Œuvres complètes. Dialogue de mes lampes et autres textes*, Paris, Éd. Jean Michel Place, 1998, p. 127.
[7] Béatrice Didier, *L'Écriture-femme, op. cit.*, p. 36.

> durement la lumière qui inondait les cuisses, laissant ma chair dans une cécité totale […] ; son sexe bavait sur mes jambes un liquide épais et collant, coulant de l'atroce tuméfaction où j'aimais pourtant m'engloutir […][1].

Céline n'existe que par rapport au caprice de l'autre. Même si le narrateur parle parfois du plaisir féminin, assouvi ou contrarié, des frustrations de sa mère qui subit « l'acte-rot[2] » et de Yasmina, « [v]iolée sur le fauteuil dans lequel [elle] subissai[t] l'électrochoc[3] », il reste perplexe devant l'Éros féminin.

La Répudiation et *Fascination* reflètent de cette manière un imaginaire – au sens où l'entend Jean Déjeux – masculin :

> Chacun des amants ou des conjoints nourrit des images sur l'autre : en général en bien, puisque l'on s'estime et qu'on se met ensemble, pour un temps au moins, mais aussi, en même temps parfois, des images troubles venant d'un imaginaire social porteur de préjugés, de stéréotypes et d'idées sur l'autre. […] À dire vrai, il n'existe pas un type unique de Maghrébin pas plus que d'Étrangère, même si l'imaginaire littéraire et social va uniformiser au possible l'image de celle-ci [...][4].

En d'autres termes, l'imaginaire se compose de représentations stéréotypées du monde, créées et véhiculées par la littérature ; il provient de la vie : *« L'Imaginaire est un Réel transformé en Représentation[5] »*.

> L'imaginaire (langage et représentations) caricature assez facilement : il représente artificiellement et verse dans l'excès, même si au point de départ le vécu peut être présent. […] Qu'on le veuille ou non, chacun porte avec lui et en lui un imaginaire venu de la vie dans la société d'origine[6].

C'est donc à partir de ses expériences et de son savoir personnel que Rachid Boudjedra nourrit son œuvre, marquée par l'idéologie dominante, patriarcale, et par les mythes féminins. Loin d'être circonscrits à la civilisation du Maghreb, ces portraits de femmes, élaborés à partir d'un système acquis, s'inscrivent dans le cadre d'une « misogynie 'sans frontières'[7] ». Ils se chargent de connotations, forgées par des siècles de colonisation, sur la lascivité des femmes orientales, qui « souscrivent, chacune dans un registre particulier, aux stéréotypes 'exotiques' de la servilité, de la résignation, de la débilité mentale, de l'obsession sexuelle, de la coquetterie et du narcissisme enfantin[8] ». Rachid Boudjedra ne fait que reproduire, par un jeu

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 10.
[2] *Ibid*., p. 35.
[3] *Ibid*., p. 138.
[4] Jean Déjeux, *Image de l'étrangère. Unions mixtes franco-maghrébines, op. cit.,* p. 7-8
[5] Malek Chebel, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, P.U.F., 1993, coll. « Quadridge », p. 370. Les italiques sont de l'auteur.
[6] Jean Déjeux, *Image de l'étrangère. Unions mixtes franco-maghrébines*, *op. cit.*, p. 8, 10-11.
[7] Naget Khadda, *Représentations de la féminité dans le roman algérien de langue française, op. cit.,* p. 144.
[8] *Id.*

de miroir, l'image des femmes dans la littérature exotique, en changeant simplement l'identité culturelle de celles-ci. Il ne se démarque guère des images nées de la tradition littéraire du Maghreb. Dès lors, en reprenant à son compte des habitudes masculines de penser et de parler, l'auteur facilite l'accès à son œuvre à son lecteur masculin. Même si ce dernier ne partage pas les valeurs de son homologue fictif, il reconnaît toutefois une vision propre à la gent masculine et ce langage qu'ont en commun personnage et lectorat masculins accroît les possibilités de communication et de compréhension.

Quant au roman *La Pluie*, il présente un autre regard sur la condition féminine. Mais la narratrice, malgré sa volonté de s'affranchir des discours convenus, n'en reproduit pas moins certains stéréotypes. Les femmes, urbanisées et diplômées, indépendantes socialement et financièrement, incarnent très nettement son idéal féminin. Livrée à l'arbitraire du père qui la nommait « l'écervelée[1] » et la rendait responsable de la ménopause précoce de sa mère, Selma, à l'incoercible volonté, préfigure déjà l'héroïne de *La Pluie.* Ces figures emblématiques du changement rivalisent d'un point de vue social avec les hommes, en arrivant à des postes convoités, à responsabilité, en l'occurrence à la direction d'une clinique et d'une bibliothèque. Leur émancipation économique, leur promotion par l'instruction et le travail, entérinent les progrès de la femme sur la voie de l'égalité civique et politique. Elles annoncent une nouvelle génération, anticonformiste, autosuffisante, élue pour réaliser la jonction entre passé et futur.

La rébellion qui sourd en elles habite déjà Saïda, la sœur de Rachid dans *La Répudiation*. Celle-ci n'hésite pas enfreindre les règles du Ramadhan, en rompant le jeûne sans explication valable (avoir ses menstruations ou être enceinte) : « Mais splendide, ma sœur, quand même ! […] constamment sur le qui-vive, elle harcelait le monde hostile, alentour, par une effervescence redoutable pour tous ceux qui voulaient se mesurer à elle[2] », déclare son frère Rachid, admiratif. Emmurée dans le huis clos familial, elle ne peut véritablement se confronter aux autres, excepté à son frère Zahir. Sa révolte ne se manifeste qu'à travers la non-observation de l'abstinence. Keltoum des *1001 années de la nostalgie* procède aussi à une réhabilitation de l'image féminine. Elle transgresse les interdits sociaux et moraux en se donnant à M.S.P. et en sortant sans porter le voile. La fille de Bendar Chah, Keltoum, enfreint quant à elle avec audace les règles en usage dans la société masculine du village, mais son décès, en pleine fleur de l'âge, proclame la difficulté d'une telle entreprise :

---

[1] Rachid Boudjedra*, Le Démantèlement*, *op. cit*., p. 49.
[2] *Id*., *La Répudiation*, *op. cit*., p. 26.

Keltoum qui avait « réinvent[é] les lois de la passion amoureuse[1] » décède suite à « une courte maladie de la langueur[2] » et à une longue déception amoureuse.

La mère du narrateur dans *L'Escargot entêté,* délivrée de la tutelle maritale, ne s'accommode pas non plus des conventions :

> Ma mère disait le chameau ne voit pas sa bosse. […] Ma mère me manque. Je lui dois tout. L'ordre et la rigueur et l'horreur des jours de pluie, de la fonction reproductrice de l'homme et des miroirs. J'aime mieux penser à cela plutôt qu'à ma rencontre de ce matin. Elle avait décidé : un garçon et une fille. Ce fut fait, au bout de trois ans de mariage. Elle dut garder ses distances. Le père toussait. Elle lui répétait que l'abstinence était le seul remède. Elle fut stricte. Devint la risée de sa famille et de ses voisins. Elle tint bon[3].

Cette femme charismatique dont le fils apprécie la force de caractère et la vivacité d'esprit ne cède pas devant les sarcasmes de ses proches. De même, Messaouda S.N.P. dans *Les 1001 années de la nostalgie* ne craint pas la rivalité avec le chef officiel et joue un rôle très actif dans l'avenir de Manama :

> Bender Chah décida de prendre des otages dans la population et de les exécuter si au bout de trois jours le criminel n'était pas dénoncé. Messaouda S.N.P. mit son voile et lui rendit visite. Elle lui demanda combien de personnes il exécuterait si le coupable n'était pas découvert. La réponse du gouverneur fut claire. Dix ! « Je vois, dit Messaouda. Inutile de me faire un dessin. Mes fils n'ont jamais tué quiconque mais si tu touches au moindre cheveu d'un seul citoyen de Manama, je livrerai au peuple le secret qui nous a toujours liés ! [4] »

Par sa résistance pacifiste, elle fait toutefois figure d'exception dans un univers romanesque où la femme appartient en général à l'ancienne génération, conservatrice. Ces femmes dont la personnalité force le respect de leur entourage contrastent avec celles qui garantissent, bon gré mal gré, la pérennité de la tradition islamique et du système familial sur lequel l'homme règne en maître.

La narratrice porte un jugement féroce sur ses semblables, car elle ne supporte pas l'image dégradante de la femme qu'offrent ses patientes aux nombreuses maternités. Aussi estime-t-elle être atteinte dans sa dignité lorsque l'une d'entre elles se targue d'avoir mis au monde vingt enfants. La gynécologue ne contient plus sa colère et la compare avec mépris à un gastéropode : « Elle dit fièrement j'ai mis au monde vingt enfants docteur… Tous vivants… Grâce à la bonté divine ! Puis elle éclata d'un rire heureux. Joyeux. J'en fus

[1] *Id., Les 1001 années de la nostalgie,* Paris, Denoël, 1979; nous travaillons sur sa réédition de 1988 en coll. «Folio » (Paris, Gallimard), p. 431.
[2] *Ibid*., p. 430.
[3] *Id., L'Escargot entêté, op. cit.,* p. 10, 14.
[4] *Id., Les 1001 années de la nostalgie, op. cit*., p. 252.

atterrée. Profondément troublée. Atteinte dans ma dignité de femme[1]. » Vieilles avant l'âge, ces patientes souffrent de graves maladies, surtout du cancer de l'utérus régulièrement diagnostiqué. Face à cette illustration de la chronique désespérante du sous-développement, la narratrice éprouve une grande solitude et se sent « minoritaire. En dehors du coup. En marge. Que faire pour transformer ces mentalités retardataires[2] ? ». Si le fait d'avoir mis au monde un grand nombre de musulmans apporte un prestige et une reconnaissance de la part des maris, la doctoresse déplore que ces nombreuses maternités entraînent trop souvent un décès prématuré de la génitrice.

Elle regrette en outre l'absence de solidarité entre ses congénères qui se privent d'un soutien moral grâce auquel elles adouciraient leurs vies. Sa propre mère fuit toute discussion personnelle avec sa fille : « J'en fis part – allusivement – à ma mère. Elle fronça les sourcils. Mais ne pipa mot[3]. » Sa mère reste prostrée, « irréelle […]. Absente à sa façon aussi. Comme chiffonnée. Comme figée dans une perpétuelle attente sans espoir […] Chimérique. Silencieuse. Inaltérable[4] »… Des pudeurs injustifiées l'empêchent d'expliquer à sa fille la métamorphose de son corps et de lui apporter toute l'affection et la protection dont elle aurait besoin. La mère dans *La Pluie* ressemble donc à celle de *La Répudiation,* du *Démantèlement,* « soumise et obséquieuse, acquise d'avance, de toutes les manières[5]. » Ces « gardiennes silencieuses des traditions de famille[6] », dont la soumission a été cultivée par une éducation aliénante, correspondent à des modèles féminins obsolètes. Ce rôle primordial dévolu à la femme consistait à maintenir, dans l'enclos familial, un *habitus* vernaculaire de « gestes sociaux visant à préserver l'identité religieuse et culturelle face aux entreprises réitérées de démantèlement par le pouvoir colonial[7]. »

En proposant une série inversée des portraits féminins qui figurent dans *La Répudiation* et *Fascination*, la narratrice répartit en somme de manière manichéenne les personnages féminins en « bons » ou « mauvais », indiquant par là même les modèles à suivre : l'image traditionnelle de la femme, honnie, s'oppose à celle de personnages modernes, encensés. Cette dichotomie entre personnages positifs et négatifs engage le lecteur à adopter un idéal féminin donné. Elle pousse notamment la lectrice à se délivrer des interdictions sociales qui pèsent sur elle et à exprimer son point de vue. La locutrice devient la

[1] *Id, La Pluie, op. cit.,* p. 64.
[2] *Ibid.,* p. 65.
[3] *Ibid.,* p. 14.
[4] *Ibid.,* p. 20-21.
[5] *Id*., *Le Démantèlement*, *op. cit*., p. 49.
[6] *Ibid*., p. 175.
[7] Naget Khadda, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française, op. cit*., p. 42.

représentante des filles et des épouses, surtout algériennes, qui ont appris à se taire face à la domination masculine. En tant que femme, et de surcroît en tant qu'algérienne, une lectrice est certainement plus sensible qu'un homme à l'expression de cette souffrance féminine refoulée. Le drame narré peut, en outre, rouvrir chez elle des plaies personnelles mal cicatrisées. Sans apostropher directement ses lectrices, la narratrice réussit donc à les interpeller, afin qu'elles ne ferment pas les yeux sur le Mal qui ronge la femme poussée à la négation de soi.

B. DISTANCIATION

Lorsque la stéréotypie devient trop prégnante, lorsqu'elle atteint un paroxysme, elle peut casser le processus de « participation » et réveiller l'esprit critique du lecteur. Face à un nombre trop important de poncifs, ce dernier en vient naturellement à s'interroger sur la dimension esthétique et idéologique du discours et sur sa propre acceptation des représentations façonnées par d'autres. Le destinataire opère alors un va-et-vient entre une « participation » à l'histoire au cours de laquelle il se soumet à l'autorité des référents et une « distanciation », autrement dit une réflexion sur les effets esthétiques.

Dans l'extrait suivant où le comique d'autodérision envahit le discours, l'image qui est donnée du « sexe fort » peut inciter le lecteur à récuser l'attitude du phallocrate :

> [E]t voyant Céline pleine de reconnaissance, je palpais obscurément mes muscles, désireux de mieux la soumettre à ma constante adulation […] et elle alors, bénissant le va-et-vient flagrant, s'écartait encore plus, dans sa certitude de femme atteinte par la plus grosse horde […] et au bout de la jouissance, elle profitait de ce laps de temps entre la plénitude et l'amertume pour me remercier, m'adorer et me faire fête. [I]l suffisait d'un cafard croisant ses antennes en signe d'agressivité, en face des yeux éperdus d'effroi de l'amante, pour que je coure à son secours la débarrasser de l'ignoble bestiole […][1].

Empli de sa propre suffisance, le personnage frôle dans ce passage la caricature et le grotesque. Ce n'est pas sans ironie que l'auteur fait jouer à son personnage le rôle du chevalier servant qui vole au secours de sa dame attaquée par une blatte ! Ainsi, lorsqu'il a le sentiment que Céline se moque de lui, Rachid aime rabaisser l'amante au rang de « femelle incapable de sublimer [s]on attitude héroïque[1] ! » En outre, le narrateur raille les propos insensés qu'il tenait lors de son hospitalisation où il avait perdu le sens du réel et tentait

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 9-11.

d'organiser *intra muros* une « résistance populaire[2] ». L'ironie malicieuse du narrateur n'échappe pas au lecteur, à la fois complice et confident ; son esprit frondeur égratigne essentiellement les hommes.

Le narrateur continue d'ébranler les valeurs culturelles de son lecteur masculin, lorsqu'il dénonce les vices et les ridicules de ses semblables. Il tente de faire ressentir la détresse d'un jeune homme accablé par la violence et l'invincibilité paternelle. Les us et coutumes de sa société lui deviennent de plus en plus insupportables. Rachid endure avec son frère de sang un mal social au sens où la répudiation de sa mère est cautionnée par la religion et le code de la famille. Sa désespérance se traduit au niveau du texte par un délire narratif[3]. L'écriture prend en charge la « violence du texte[4] ». Le narrateur mêle le réel à ses fantasmes et la vision qu'il nous donne des autres personnages est déformée par ses obsessions. La démence de Rachid s'exprime par des ruptures de rythme ; aux phrases souvent longues et complexes se substituent des phrases tronquées, parfois disposées en vers :

> Ainsi, je te refilais à toi, Européenne chue de je ne sais quelle planète, un monde outrancier à tes yeux.
> La ville resurgira.
> Nyctalope, à cause des zébrures
> Qui font des cratères dans la lune
> Et tu auras des halos plein la bouche.
> Fulgurer ma tenace joie tenaillée
> Par la mandibule d'un tram qui amenait le laitier jusqu'à notre mansarde où je te cloîtrais pour te raconter comment mes sœurs l'avaient été[1].

Le trouble psychique de Rachid se manifeste par un dérèglement de la syntaxe, des images hallucinantes et une déficience de la ponctuation. Le discours s'enchaîne selon des associations de mots qui échappent à la logique et à l'entendement ; un paysage intérieur extraordinaire se dessine, formé d'éléments urbains (« ville, mandibule d'un train, mansarde ») et traversé de lumière (« lune, halos, fulgurer ») dans l'obscurité de la nuit (« nyctalope »). Cette pérégrination psychique s'inspire de la poésie des « profondeurs »

---

[1] *Ibid*., p. 240.
[2] *Id*.
[3] Nous ne souhaitons pas insister sur le thème de la folie et du délire scriptural maintes fois étudié. Consulter à ce propos : Marc Gontard, *La Violence du texte*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 80-91 (« Khatibi ou le délire exact ») ; Amal El Boury (épouse Benslimane), *Le thème de la folie et du délire dans certains romans maghrébins d'expression française (roman de Tahar Ben Jelloun, Rachid Boudjedra, Kateb Yacine, Nadia Ghalem, Yamina Mechakra et Mohammed Khair Eddine* (D.3 sous la dir. de J.L. Goré et Jacqueline Arnaud), Paris, Université de Paris-IV, 1985 ; Comla Deh, *La Folie à l'œuvre dans la littérature africaine (Afrique noire francophone et anglophone, et Maghreb francophone)* (D.N.R. sous la dir. de Bernard Mouralis), Lille III, 1991 ; Ilham Bricha, *Délire et bilinguisme dans l'écriture fragmentée de Rachid Boudjedra* (D.N.R. sous la dir. de Guy Dugas), Paris, Université de Paris-IV, 1997.
[4] Expression de Marc Gontard dans *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1981.

(Jean-Pierre Richard) de Lautréamont, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud ou Gérard de Nerval : cette écriture onirique, sorte de dictée de l'inconscient, suit les bouillonnements intérieurs du narrateur, porté vers une écriture spontanée ou « automatique » telle que l'ont pratiquée les Surréalistes, inspirés par les nouvelles méthodes de traitement du célèbre psychiatre viennois.

Le narrateur cherche à transmettre à ses narrataires (intra et extradiégétiques) l'ire qui le ronge face aux injustices commises sur les innocents : abus sexuels, relations incestueuses, dépravation et perversion des pères… Aucun détail n'est épargné au lecteur : paroles et attitudes triviales, atmosphère sordide et putride, enfance bafouée et « saccag[ée][2] » :

> Nous nous défiions. Salaud, mon père… tant de candeur escamotée… Il ne me parlait plus, d'ailleurs, et je trouvais exagérée cette pudeur avec ses enfants après ce qu'il venait de faire ! Moignons. Face de rat. Faces de bébés mort-nés. Merde…[3]

Dans cet énoncé narratif, l'impression seule surnage, brutale, et le dégoût submerge Rachid face à la perversion du père « conscient de faire l'amour à une gamine[4] », face aux « dockers et [aux] chômeurs venus au bord de l'eau fumer du kif et, par la même occasion, nous peloter les fesses sous prétexte de nous apprendre à nager[5] »… Le père, Si Zoubir, et les oncles ternissent encore l'image des adultes :

> Les séances pouvaient durer une journée : il faisait le pitre, nous tirait la langue, répondait lui-même à ses questions. Il s'effondrait, tapait sur son crâne dégarni, rugissait. Nous ne savions plus s'il était un éléphant, un lion, un chat, un chameau ou un cri-cri. […] Somnambule, les joies du foyer passaient à travers son visage bouffi et écarlate. Nous avions l'envie folle de nous esclaffer, tellement il bégayait, perdait ses mots, les reprenait, les avalait de travers. […] La sauce dégoulinait sur les mentons mal rasés des oncles […]. La tribu continuait à mastiquer, à parler et à s'étrangler […]. Du coup, l'un de mes oncles a de la morve qui pend à sa moustache […], il ne prend pas le temps de s'essuyer et préfère gober sa douce morve[6].

La tribu satisfait ses instincts les plus primaires et le portrait déshumanisant des oncles comparés à de vulgaires animaux, révèle l'indignation du jeune, révolté face à tant de vilenie au sein même de sa famille.

---

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 132.
[2] *Ibid*., p. 191 : « L'enfance, elle aussi, fut un saccage ! »
[3] *Ibid.,* p. 67.
[4] *Ibid.,* p. 65.
[5] *Ibid*., p. 57.
[6] *Ibid*., p. 90-91 & 46-48.

Les « lecteurs du Coran[1] » sont également parodiés par les fumeurs qui se mettent à réciter les vers d'un poète profane à l'enterrement de Zahir : « [L]es anciens commensaux de Zahir continuaient à chanter des poèmes du grand Omar, inconnu de la multitude abreuvée du Coran et des préceptes du prophète, totalement ignorante de la culture profane des ancêtres[2]. » L'oraison funèbre est dite par « le vieil Amar, complètement ivre, double parodique, à la fois du père et du poète (par l'homophonie), qui inverse les signifiés du discours religieux en vantant la mort en état d'ivresse du frère[3] » : « Le vieil Amar n'était pas le moins fier : 'C'est moi qui lui ai appris à boire, marmonnait-il, quelle belle mort !'[4] » Se démarquer de ce « monde des adultes[5] », honni de Rachid, et de l'« [a]trocité de la cohabitation[6] » s'impose. Face à l'univers dégradé des adultes, il est contraint de mettre en accusation cette génération de fourbes et de puritains hypocrites, déjà vilipendée par Driss dans *Le Passé simple*.

Cette race est non seulement celle du « seigneur » qui exerce sur toute sa famille le règne de la terreur, mais aussi celle de tous les « assis », anathématisés par Arthur Rimbaud[7] dans son poème satirique des employés et des bureaucrates : « Remiser cette énergie sans chercher à lui donner corps, l'utiliser ? Être statique ? […] (comparez : un homme d'affaires, un chimiste, un bluffeur, bref un homme *assis*) […][8]. » Pour s'opposer à cet immobilisme, il ne reste plus au lecteur qu'à emprunter le chemin tracé par « Arthur[9] » et à suivre l'injonction biblique mise en exergue au chapitre V de *Passé simple* : « Lève-toi et marche[10] ». *La Répudiation* entretient ce vent de colère qui soufflait déjà sur le roman de Chraïbi et en appelle directement à l'esprit vindicatif de la jeunesse masculine prête à entendre l'opinion iconoclaste de Rachid. Le style incisif teinté d'ironie de Driss Chraïbi cède la place à un ton nettement plus corrosif. L'image du père détenteur d'une sagesse et défenseur de certains principes vole en éclats ; autour du fils, le vide se fait et celui-ci n'a plus de modèles masculins auxquels se raccrocher.

---

[1] *Ibid*., p. 65.
[2] *Ibid*., p. 166.
[3] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit*., p. 261. Consulter, à ce propos, les pages 260-264 où l'auteur montre que *La Répudiation* est un lieu de rencontre de diverses paroles, dont la relation est souvent parodique.
[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 169.
[5] *Ibid.,* p. 44.
[6] *Id.*
[7] Arthur Rimbaud, « Les Assis », *Poésies* [1re éd. : 1870-1871] dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations,* Paris, Gallimard, 1984, p. 58-60.
[8] Driss Chraïbi, *Le Passé simple, op. cit*., p. 201, 239.
[9] *Ibid*., p. 158 : « 'J'ai assis la Beauté sur mes genoux et je l'ai trouvée amère et je l'ai injuriée.' Ah oui ? Et elle s'est laissé faire ? Sacré Arthur, va ! » L'auteur reprend un passage du premier poème sans titre d'*Une saison en enfer, op. cit.,* p. 123 : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée. »
[10] Driss Chraïbi, *Le Passé simple, op. cit*., p. 229.

Fascination subvertit également les clichés de l'homme arabo-musulman en ce sens où l'auteur redistribue les rôles et renouvelle le réseau de valeurs, mais il va plus loin en proposant une figure paternelle idéale, antithèse des figures masculines présentes jusqu'alors dans l'œuvre romanesque boudjedrienne. Le chef de famille se montre désormais sous un autre jour : tolérant, respectueux, libéral… Il fait même preuve « d'une tendresse incroyable pour un homme de sa génération, issu d'une société puritaine et hypocrite, incapable d'exprimer ses sentiments, quelque peu schizophrénique[1] » :

> Mais Ila, au courant de toutes les extravagances de Lol, fermait les yeux à ce sujet, avec une bienveillance incroyable et une ouverture d'esprit très rare à l'époque, dans cette société constantinoise, archaïque et recroquevillée sur elle-même. […] Ila était vraiment un homme merveilleux[2].

En avance sur son temps, Ila est aussi un être charismatique, auréolé de mystère. Pour la première fois, le géniteur est une figure appréciée et s'oppose point par point aux figures paternelles précédentes. Tandis que les pères de *La Répudiation* ou *Timimoun*, inondent leur famille de cartes « pour recouvrir [leur] absence[3] » et surveiller leurs proches, Ila accompagne son courrier de formules pleines d'affection et de documents sur son négoce.

Dans la famille de Rachid, les non-dits et les paroles illicites, longtemps contenues, accroissent le désarroi de tous : « Toute cette tension nouée au niveau de ma gorge, et que je n'arrivais pas à faire exploser dans un quelconque acte de violence, me fatiguait beaucoup. Insomnie[4]. » Sans la liberté de parole, le personnage est comme privé d'existence : « Elle se tait et n'ose dire qu'elle est d'accord. Aucun droit ! […] Les mots restent comme engourdis dans sa tête […]. Se taire… Les mots se forment, puis se désagrègent au niveau de la gorge sèche[1]. » Le narrateur voit donc dans l'acte de parler une libération, dans la mesure où il s'affranchit des discours convenus et élabore une parole vraie où le moi individuel se révèle, sans avoir cure des convenances. L'indicible, ce que la morale empêche de dire, est mis à jour, sans tabou ni censure : la sexualité, le désir de parricide, l'inhumanité et les vices du père...

Néanmoins, le narrateur ne peut pas tout verbaliser. Il se heurte à l'inexprimable, à l'incapacité du langage à signifier. Ainsi le foisonnement verbal qui caractérise l'écriture de Rachid Boudjedra révèle paradoxalement la difficulté à trouver un langage émotionnel intime. Les mots ne signifient plus ou ils sont inefficaces :

---

[1] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.*, p. 137.
[2] *Ibid*., p. 25-26, 53.
[3] *Id., Timimoun, op. cit*., p. 22.
[4] *Id*., *La Répudiation*, *op. cit*., p. 49.

> [E]nfermés par cette avalanche de *signifiants* qui dessinent paradoxalement une clôture de silence, les fils de Ma en sont réduits à produire, quant à eux, des phrases et des mots inefficaces : « Nous collions aux mots et imaginions le crime parfait (…). Me traînaient dans la tête des relents de phrases, petites, cupides, souffreteuses[2] ».

Seul compte le fait de parler. « Par l'intermédiaire de la verbalisation abondante, de la logorrhée, il y a une façon de déborder les catégories du rationnel. […] Le malade se débarrasse, par le délire, de la censure qui mutile le corps, gâche l'expression de l'individu[3]. » Les mots jaillissent alors en cascade, dans des phrases complexes ou, au contraire, simplifiées à l'extrême. Toutes les ressources du langage sont exploitées et contribuent, avec la suppression des stéréotypes, à l'élaboration d'une parole neuve. À la violence du monde sclérosé des adultes le narrateur, qui les dresse avec passion contre les traditions étouffantes et qui clame la nécessité impérieuse de briser le silence, oppose une sorte de terrorisme verbal, une violence textuelle exorcisante. *La Répudiation* incite alors le lecteur à affirmer son individualité et à modifier son attitude, car en tant qu'homme, détenteur du pouvoir dans une société où la parité reste souvent un vœu pieux, il a la possibilité de changer les rapports entre hommes et femmes. Il peut déjà remédier aux archaïsmes langagiers et idéologiques, en récusant certaines représentations mentales qui ternissent l'image de la femme.

La Pluie met en place les mêmes stratégies narratives et menace de renverser les modèles féminins qui concourent à la continuité des systèmes caducs. Une fois que le texte a réussi à charmer les femmes au prix de quelques lieux communs, il est en mesure d'agir efficacement sur leur mentalité et de les inciter à suivre l'exemple de la gynécologue. Celle-ci ne verbalise pas cet appel, mais son ton caustique et acéré pousse ses destinataires à repenser les rapports entre homme et femme. Le texte tente, de cette façon, d'avoir une incidence concrète sur la vie de son lectorat dont l'esprit critique s'aiguise au cours de la lecture.

> La lecture, au-delà des sensations qu'elle procure, oblige le lecteur à se redéfinir : événements à part entière, elle influe sur le monde extra-textuel. […] Vivre avec un personnage ne consiste pas à conformer nos actes aux siens, mais à transposer dans notre vie des réflexions et des remarques empruntées à sa vision du monde[4].

Cela passe encore par un affranchissement des représentations dominantes. La femme n'accepte plus de régner exclusivement sur l'enceinte privée et d'être confinée dans un rôle de

---

[1] *Ibid*., p. 33-34.
[2] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit*., p. 257.
[3] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op. cit.*, p. 85.
[4] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 199, 201.

procréatrice. « Elle ne préfigure plus la présence effacée et compréhensive ou l'idéal chevaleresque grâce à qui se réalise la maturation décisive du héros[1]. » Le roman la restaure dans sa fonction de sujet que l'histoire des hommes lui avait confisquée et la sort définitivement de la sphère des symboles qui était son lot littéraire. « Les femmes, trop longtemps porteuses de la mémoire, osent se dire, contrairement à ceux qui voudraient qu'elles ne soient que murmure dans le silence d'une maison fermée[3] ». L'auteur dénonce clairement le cercle vicieux dans lequel elles s'enferrent, contribuant elles-mêmes à leur propre perte et à la transmission des traditions séculaires de soumission. Rares sont d'ailleurs les romans de Rachid Boudjedra qui décrivent des amitiés féminines, excepté *Les 1001 années de la nostalgie* où il existe une grande connivence entre, d'une part, les sœurs et la mère Messaouda S.N.P. et, d'autre part, la femme et l'ancienne amante de Mohamed S.N.P. On peut donc penser, sans trop s'avancer, que le roman a la capacité de solliciter l'assentiment des femmes qui, sans être pour autant féministes, n'en sont pas moins concernées par la condition féminine.

Un renversement du regard s'opère, c'est une femme qui scrute désormais le corps masculin ; elle le disloque sans indulgence et se moque ouvertement des attributs et caractères sexuels du « sexe fort ». Partant, les personnages masculins sont dépouillés de leur virilité, réduits à des organes malades et des glandes difformes :

> Sa prostate était énorme. Je dis combien avez-vous d'enfants ? Il n'osa pas me répondre. Je dis vous vous avez fait la guerre d'Indochine pas du côté de Ho Chi Minh. Certainement pas, mais passons il faudrait l'enlever votre prostate. Vous avez attrapé le mal d'amour des rizières et vous avez eu trop d'enfants. Je vous opère la semaine prochaine. Votre état est grave. L'effroi le prit de plein fouet. L'infirmière ricana. Je fis semblant de ne rien voir[4].

La narratrice annonce ici, avec froideur et non sans une certaine satisfaction, la prostatectomie à un patient terrifié d'être ausculté par une doctoresse. Elle pousse le sarcasme jusqu'à le soupçonner d'avoir été du « mauvais côté » pendant la guerre en Indochine, sous-entendant ainsi que ce qui lui arrive est un juste retour des choses. Sa vengeance s'exerce pleinement sur le malade dont elle ne cherche nullement à dissiper la gêne :

---

[1] *Ibid*., p. 166.
[3] Maïssa Bey, communication « L'Écriture poétique », Journée « Écritures d'Algérie » organisée à la Bibliothèque nationale de France en collaboration avec le *Magazine littéraire* et les « Belles étrangères » (Centre National du Livre), matinée du 18 novembre 2003.
[4] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 78.

> Quand ils surent que le médecin-chef était une femme ils faillirent mourir foudroyés. C'est ça donc une femelle ! [...] C'est à ce moment-là qu'ils tombèrent entre mes mains. […] Une femelle ! Une belle femme de surcroît. Visage maquillé. Pantalon serré[1].

La narratrice jouit de cette inversion des rôles et de sa récente supériorité, elle va jusqu'à donner une leçon de vie à ces messieurs « [b]ourrés de préjugés et de métaphysique à bon marché[2] » :

> Je m'étais fait belle. Coquette. Aguichante. Excessivement. Comme si je portais l'univers entre mes jambes. Je vis leur instinct sexuel s'allumer (toujours ça) et sentis leur salive sécher dans leur bouche. J'allumai une cigarette. D'une façon provocante. Juste à l'entrée de la clinique. Comme pour leur donner une leçon de modestie de savoir-faire et de savoir-vivre. De solidarité peut-être. Me disant il est quand même temps que les hommes de ce pays fassent le tri dans le fatras et la mélasse de leurs idées. Se débarrassent de leurs préjugés. […] Quand je reçus le premier malade il n'eut pas le courage de me regarder dans les yeux. Je le fixai longuement. Je dis enlevez votre pantalon. Il fut pris de panique. Regarda vers la porte. Balbutia. Finit par se soumettre[3].

Son message est clair : assumer sa position sociale est compatible avec l'affirmation de sa féminité. « Je suis une femme. Réelle. Fendue. Excitante[4] », proclame-t-elle avec fierté à ses consœurs imaginaires, invitées implicitement à lui emboîter le pas.

La gent masculine se voit qualifiée, en revanche, par une série d'adjectifs extrêmement dépréciatifs :

> Il est vrai que je n'ai pas connu d'homme qui ne soit pas minable chagrin chafouin et stupide devant la nudité d'une femme. […] Affolés. Paumés. Peureux. […] Honteux. Malheureux. […] Silencieux. Sclérosés. Minéralisés. […] Puant la peur et la résignation. […] Quelque peu hypocrites sur les bords. Madrés. Rusés. Mais : falots[5] !

Êtres primitifs, guidés exclusivement par leurs pulsions animales, les malades de la clinique et les badauds se mettent instinctivement à saliver devant la « femelle[6] » :

> Chaque fois qu'une femme passait devant eux ils la dévoraient du regard. Pleins de désir. Libidineux. […] Je me suis dit nous voilà dans le vif du sujet. L'obsession sexuelle. […] Avec toutes ces scories libidineuses qui me poursuivaient inexorablement partout. À l'hôpital. Dans la rue. Et même dans l'autobus où un homme d'âge avancé prit l'habitude de me tirer une langue énorme. Granuleuse. Blanche. Il l'agitait d'une façon obscène. […] Et moi me disant mais c'est obscène ! sa femme fait une fausse couche parce qu'un obsédé a essayé de la violer

[1] *Ibid*., p. 72-73.
[2] *Ibid*., p. 72.
[3] *Ibid*., p. 73-74, 78.
[4] *Id.*
[5] *Ibid.,* p. 28, 72.
[6] *Ibid*., p. 73.

> dans les toilettes de la clinique et lui vient me faire vulgairement la cour dans ma propre maison…[1].

Sa misandrie trouve son origine dans sa première dramatique expérience amoureuse :

> Puis il se planta en moi. Me décapsula. Telle une bouteille. Très vite il adopta la tactique du paraître et du faire-semblant. Il se mit en représentation. En scène. Fit des démonstrations. Comme aux jeux du cirque. Bomba le torse. S'exhiba. Se virilisa. Hennit. S'ébroua. Se prit pour un héros. Arpenta mon espace érogène de bout en bout. Fit le fier. Fanfaronna. S'ébouriffa. Se vautra. Devint névrosé et agressif. Se remplit de rancune et de suffisance. Ses yeux se remplirent de choses sales et de vices de forme salaces de jubilation de vengeance et de cruauté. Face à tant de voracité d'immaturité et de fatuité je devins la spectatrice de cette opération qui tournait à la démonstration […] Il continua à m'arpenter. Me parcourir selon un tracé anarchique. Démentiel. Il ne cessa pas de déblatérer. De déglutir des centaines de mots inutiles. Fatigués. Émoussés. Éventés[2].

Ces petites « phrases martelantes[3] » traduisent toute la brutalité de l'acte sexuel, semblable à une parade de phallocrate. C'est avec beaucoup d'amertume que la jeune femme fait état de cette prétendue virilité.

Parvenue au terme d'une expérience érotique qui l'a dégradée, elle s'attaque à l'image du sexe masculin :

> Il battait déjà en retraite. […] Lui devenant tout mou. Avec cette chose bistrée comme une sorte de viscère flétri froissé frivole fripé frisant baveux odieux faveux. Ou plutôt comme une espèce de peau retournée ou plus exactement dépiautée. Rose sombre par endroits. Marron un peu plus loin. Mais l'ensemble donnant l'impression d'être bistré. Peut-être à cause de cette noire crépue et décevante toison qui s'étalait en bas de son ventre. Avec ces deux choses pend. Pas la peine d'entrer dans les détails sordides. Flasques. Flapies[4].

La colère se métamorphose en une explosion phrastique : les adjectifs péjoratifs et les hyperboles se juxtaposent, un mot en entraîne un autre par association de son et de sens : « viscère flétri froissé frivole fripé frisant baveux odieux faveux. […] Flasques. Flapies[5] ». L'allitération en [f] et l'assonance en [i] traduisent toute sa rage. Quand il n'y a pas assez de mots pour dire sa haine, des néologismes s'imposent : « baveux » et « odieux » donnent ainsi naissance à « faveux ». La narratrice reproduit l'attitude grotesque des hommes en les parodiant pour mieux dénoncer leur malignité.

Encarté dans le récit actuel, le récit tragique et révolu d'une jeune mariée du bidonville, assassinée par son époux le jour de ses noces, donne ensuite une dimension

[1] *Ibid.,* p. 81, 103, 112-113.
[2] *Ibid.,* p. 75, 140.
[3] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 176.
[4] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 76-77.
[5] *Id*.

collective à son expérience personnelle. La sauvagerie des hommes et les conséquences terribles des mariages arrangés ou de raison sont dans le point de mire :

> 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. Photo d'autopsie donc. Visage paradoxalement serein de la jeune fille à peine pubère. Sauvagement assassinée. Elle avait refusé jusqu'au bout de se laisser faire. Le mari – ne pouvant pas parvenir à ses fins – s'était acharné sur le sexe lacéré à coups de couteau[1].

Comment décolérer devant tant de détresse ? Comme ne pas se battre contre « l'absurde conception de la virginité physique d'une société arriérée[2] » ? Cette fable pose aussi la question de l'absence d'éducation sentimentale et sexuelle chez les jeunes filles privées à jamais du plaisir d'Éros. Son indignation se transforme en accusation de la cruauté masculine ; les hommes persuadés de leur supériorité sont honnis. Elle n'accepte plus la violence gratuite d'un frère qui lui asséna une gifle en guise de réponse : « Il me gifla. Puis s'esclaffa disant […] maintenant ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser[3]. » Le recours à la vulgarité trahit l'incapacité du jeune homme à parler de la sexualité. Ce type d'épisode malheureux se réitère :

> Et lui alors prenant la fuite. Disant. Marmonnant. Maugréant. Une femme honnête ne fait pas ça avant le mariage. Et moi répondant dis que je suis une putain. Et lui rétorquant mais non mais non c'est parce que je t'aime que. Claquant la porte sans finir sa phrase[4].

Tiraillé par ses préjugés et ses sentiments, son amant se contredit et s'enfuit lâchement. La narratrice ne peut faire confiance aux hommes, car ils sont « pris dans les rouages d'une éducation pervertie[5] » : son père est absent, ses frères la repoussent une fois qu'elle devient femme et son amant la culpabilise. Même ses congénères, ombres d'elles-mêmes, ne peuvent la secourir.

Incapable de recevoir du plaisir des hommes, elle choisit à la fin du roman[6] de libérer sa féminité qui « débord[e][1] » et de redécouvrir son propre corps par l'onanisme. L'écriture du corps va donc de pair avec l'expression des fantasmes. Mais cet auto-érotisme n'est que trop rapidement suggéré, trop vite refoulé, pour être libérateur. Il manque peut-être à la narratrice une véritable rhétorique du corps :

---

[1] *Ibid.,* p. 48.
[2] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 181.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie, op. cit*., p. 14.
[4] *Ibid*., p. 75.
[5] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 174.
[6] *Ibid*., p. 134-136.

> I think "feminine literature" is an organic, translated writing… translated from blackness, from darkness […]. Men have been completely dethroned. Their rhetoric is stale, used up. We must move on to the rhetoric of women, one that is anchored in the organism, in the body[2].

L'écriture féminine tire sa spécificité de son mode de pensée ; la rhétorique doit émaner du corps. Une image valorisante de la femme, loin des systèmes de valeurs codées, est à réinventer. Un langage personnel, né d'un déchiffrement individuel de ses propres codes de jouissance, est à imaginer. Partant, la narratrice substitue au discours de son amant, pour qui l'organe féminin se présente comme une excroissance, une conception plus valorisée du sexe féminin, « lieu de l'être » et source de la vie : « 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[3]. » Mais le silence final de la narratrice signale néanmoins les difficultés éprouvées par un imaginaire féminin pour contrecarrer les représentations mentales des uns et des autres. Finalement, bien que *La Pluie* vise des lecteurs à l'identité sexuelle différente, il propose un pacte de lecture relativement semblable à celui de *La Répudiation.*

D'ailleurs, ces deux romans avec *Fascination* (et *L'insolation* dont *Fascination* reprend de larges extraits[4]) poursuivent le même objectif. Par le biais d'un énoncé outrageusement stéréotypé sur les homosexuels, ils incitent leur lecteur à prendre ses distances par rapport aux lieux communs attachés aux invertis et à ne pas considérer comme synonymes les notions de « pédéraste[5] » et d'homosexuel. « T'as pas l'air d'un pédé à t'attifer de la sorte et ces cravates en soie… ! […] Ça fait efféminé tout ça ! T'as l'air d'une pouliche enrubannée le jour de la pesée…[6] », clame Ali Bis. La misogynie et l'homophobie patentes de ce client des maisons closes, sans scrupule ni morale, sont implicitement condamnées. Cette confusion entre l'adulte qui s'adonne au commerce charnel avec un jeune garçon et l'homme qui éprouve une appétence sexuelle plus ou moins exclusive pour les individus de son propre

---

[1] *Ibid*., p. 135.
[2] Marguerite Duras, « An interview with Marguerite Duras » by Susan Husserl-Kapit, dans *Signs. Journal of women in culture and society,* Vol. 1, n° 1, winter 1975, Chicago, University of Chicago Press, p. 427, 434. Notre traduction : « Je pense que la 'littérature féminine' est une écriture organique traduite…traduite des ténèbres, de l'obscurité. […] Les hommes ont été complètement détrônés. Leur rhétorique est éculée, usée. Nous devons évoluer vers la rhétorique des femmes, une rhétorique qui est ancrée dans l'organisme, dans le corps. »
[3] Rachid Boudjedra*, La Pluie, op. cit*., p. 75.
[4] *Id., L'Insolation,* Paris, Denoël, 1972. Nous travaillons sur sa réédition : Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio », p. 183-203. *Fascination* entretient avec *L'Insolation* un dialogue intratextuel intense, notamment dans le chapitre consacré au bouge devenu un lieu de débauche.
[5] Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, *op. cit*., p. 16.
[6] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 29-30.

sexe est symptomatique de la dévalorisation sociale dont souffrent les homophiles, notamment dans une société particulièrement conservatrice en ce domaine.

Dans *Le Passé simple,* écho de la *doxa* commune sur ce sujet, les homophiles incarnés par des êtres vils et criminels sont également pourfendus, excepté un seul qui échappe à la règle, Roche le chrétien. Mais notons qu'il n'appartient pas à la communauté locale et qu'il bénéficie de ce fait d'un traitement de faveur. Driss du *Passé simple* n'hésite pas à s'attarder sur la description des viols de deux jeunes enfants par des pédophiles, provoquant chez le lecteur un réel dégoût pour ces êtres abjects qui profitent de la faiblesse des plus jeunes[1]. Le maître d'école qui abuse de ses élèves en toute impunité se voit aussi couvert d'infamie : « Sans compter que les perversités des grands contaminent les petits et que presque toujours ces écoles servent de cours tacites de pédérastie appliquée avec ou sans le concours de l'honorable maître d'école[2]. » Il semble établir une corrélation de faits entre l'hypocrisie de l' « imam des collèges chérifiens[3] » et l'homosexualité du chef religieux. L'uranisme se présente en somme comme un comportement ignoble et le sentiment amoureux entre hommes est, dans ces conditions, parfaitement blâmable.

Le narrateur de *La Répudiation* évite quant à lui ces généralisations, il nuance ses propos et vitupère surtout la pédérastie du taleb, malheureusement acceptée par tous, y compris par l'élève qui supporte ce sacrifice comme un passage obligé :

> [L]'année dernière il m'a fait des propositions malhonnêtes et je les ai acceptées afin qu'il me laisse en paix et me donne le loisir de rêver du corps somptueux de ma marâtre. Tout le monde accepte les propositions du maître coranique ! Il nous caresse furtivement les cuisses et quelque chose de dur nous brûle le coccyx. C'est tout ! Je sais que ce n'est pas grave. Mon frère aîné veille au grain[4].

La condamnation virulente de cet acte s'accompagne d'une réflexion sur ces odieuses pratiques et sur le silence coupable des parents :

> Les parents, généralement au courant de telles pratiques, ferment les yeux pour ne pas mettre en accusation un homme qui porte en son sein la parole de Dieu ; superstitieux, ils préfèrent ne pas être en butte aux sortilèges du maître. Ma sœur dit que c'est là une séquelle de l'âge d'or arabe. Plus tard, j'ai compris que c'est la pauvreté 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[5] !

[1] Driss Chraïbi, *Le Passé simple, op. cit.,* p. 51-52, 220.
[2] *Ibid.,* p. 39.
[3] *Ibid*., p. 87.
[4] Rachid Boudjedra*, La Répudiation, op. cit.,* p. 94.
[5] *Ibid.,* p. 94-95.

L'homosexualité est l'ersatz d'une hétérosexualité trop onéreuse. Le narrateur de *La Répudiation* porte finalement un jugement plus nuancé et complexe sur les invertis que celui de *Passé simple*. S'il est parfois écœuré par leur comportement (« il faudrait éviter les impasses urineuses – rendez-vous d'homosexuels qui se caressent dans le noir des latrines – […] les dockers et les chômeurs venus au bord de l'eau fumer du kif et, par la même occasion, nous peloter les fesses sous prétexte de nous apprendre à nager[1] »), il voue aussi une admiration à certains d'entre eux, notamment à son frère aîné.

Zahir et ses amis incarnent, en effet, par leurs faits et gestes, le refus total de la société patriarcale. Ces rebelles sont autant de modèles à suivre pour le jeune Rachid. D'ailleurs, celui-ci ne porte aucun jugement de valeur sur la sexualité hors normes de son frère :

> Zahir, lui, n'aimait pas les femmes. Il était amoureux de son professeur de physique, un juif aux yeux très bleus et très myopes qui venait souvent à la maison, malgré l'hostilité marquée de ma mère. Au début, je pensais qu'être homosexuel était quelque chose de distingué, car le juif était très beau, avait une voix douce et pleurait très facilement[2].

En transcrivant dans son récit le Carnet de Zahir sur sa vie cachée avec Heimatlos, Rachid donne la parole à des êtres marginalisés, victimes de l'intolérance :

> Heimatlos est comme moi : il n'aime pas le sang des femmes, et c'est pour cette raison que nous nous aimons. […] Mes ébats avec Heimatlos ne dépassent pas le stade des caresses ; c'est d'ailleurs lui qui refuse d'aller plus loin[3].

Même si l'homoérotisme et l'impureté – le juif Heimatlos est doublement impur – ne font qu'un, et si Rachid tolère mal la présence du Juif, le texte propose néanmoins un renversement implicite du discours idéologique traditionnel sur les homosexuels, fondé sur une confusion entre les actes criminel et amoureux.

Le lecteur virtuel se voit contraint d'adopter, le temps de la lecture, le point de vue hétérosexuel du narrateur : « Dès que le marchand m'adresse la parole, je me crispe. Homosexualité latente. Tout le monde sait qu'il a des rapports maléfiques avec mon frère[4]. » L'« homosexualité latente » n'est attribuée à personne, mais le lecteur, au courant des préjugés de Rachid, sait qu'elle vient du marchand. L'homosexuel est, selon lui, à éviter, de la même façon qu'on évite les « impasses urineuses[5] » et les bouges du port :

---

[1] *Ibid.,* p. 61, 57.
[2] *Ibid.,* p. 103.
[3] *Ibid.,* p. 104-105.
[4] *Ibid*., p. 107.
[5] *Ibid.*, p. 61.

> Il y a autant de bateaux que de gargotes sordides ; des pêcheurs y mangent du poisson, boivent du vin rouge et fument du kif. Certains soirs, ivres morts ils condescendent à faire l'amour à des marins étrangers et aux petits vendeurs de cigarettes[1].

« La mort du frère a un côté expiatoire : l'homosexualité et l'alcoolisme trouvent leur punition dans la mort. […] Le fait que l'homosexuel soit tué dans l'imaginaire hétérosexuel exprime peut-être un désir hétérosexuel que l'homosexualité n'existe pas, un désir de l'anéantir[2]. » L'auteur pointe ainsi du doigt le point vulnérable de l'édifice masculin : la peur viscérale de découvrir toute trace de féminité en soi, tout penchant homosexuel. Les hommes à l'identité sexuelle ambiguë déconstruisent la relation binaire masculin/féminin et dérangent l'ordre sexuel établi. L'auteur se sert donc de l'uranisme comme d'un levier pour défaire l'image à la fois rigide et fragile de la masculinité.

La Pluie poursuit avec la figure de la lesbienne cette subversion de la relation binaire homme/femme. C'est la lectrice qui est cette fois-ci confrontée aux aspirations saphiques dont Sigmund Freud affirme qu'elles subsistent en chaque adulte, après le passage de l'enfance où l'être humain se développe jusqu'à atteindre, par le jeu d'identifications successives, l'homosexualité ou l'hétérosexualité. Ce sujet préoccupe la narratrice depuis qu'elle a surpris les ébats gomorrhéens de sa tante :

> Je l'avais surprise dans sa chambre avec une de ses amies. Elles étaient nues toutes les deux. Emportées dans un corps à corps interminable. Avec le sexe de ma tante qui se découvrait par intermittence. Épilé. Glabre. Gris. Comme pelé. Comme saugrenu. Avec le sillon rouge. Moite. Comme celui des petites filles quand elles urinent accroupies. La langue – sorte de drain artificiel comme surajouté – bistrée comme dégoulinant de ce cratère indescriptible. Ahanements. Plaintes. Comme des sortes de râles. J'eus peur que l'une ou l'autre ou toutes les deux ne rendent leur dernier soupir[3].

Rachid Boudjedra se sert d'une écriture entrecoupée et de comparaisons dépréciatives pour souligner le ridicule et l'absurdité de ces jeux érotiques. Le lecteur ne ressent aucune complaisance dans ces descriptions, dès lors que l'héroïne n'éprouve elle-même aucune inclination pour les tribades. Cette dernière ne les condamne pas pour autant :

> Elle avait toujours terrorisé les hommes. Parce que terrorisée – toute sa vie durant – par son horrible mère. […] Mais l'analogie entre ma tante et moi avait l'air de le [le frère cadet] tourmenter. Cette même tante dont je ne pouvais me souvenir qu'en

[1] *Ibid*., p. 81.
[2] Jarrod Hayes, « Approches de l'homosexualité et de l'homoérotisme chez Boudjedra, Mammeri et Sebbar », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature : « La Louisiane, langue, littérature et culture »*, n° 43, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1993, p. 163.
[3] Rachid Boudjedra*, La Pluie, op. cit*., p. 42.

> train de se faire caresser par son amie à travers un corps à corps terrifiant avec son sexe[1].

Aux yeux de la narratrice, la perversion sexuelle de la tante résulterait de la rudesse maternelle et masculine. La lectrice, logiquement hétérosexuelle, est alors amenée à ressentir une certaine compassion envers cette victime « châtrée par l'horreur des hommes[2] ».

L'homosexualité féminine apparaît également dans *Fascination* comme le succédané d'une hétérosexualité malheureuse : les compagnes successives de Lol considèrent « ces amours saphiques comme de simples jeux espiègles, des escapades sans importance, ou plutôt des sortes de complicités entre femmes capables seules de comprendre le fonctionnement des femmes et capables d'écouter des confessions intimes sur ces choses de femmes auxquelles les hommes ne comprennent jamais rien[3] ». Contrairement à ces femmes adultères qui comblent auprès d'une autre leur manque de tendresse, Lol – « lesbienne d'une façon désinvolte. Presque sans trop savoir pourquoi ni comment[4] » – choisit volontairement ce type de relation dans laquelle elle s'épanouit. C'est une véritable passion amoureuse qu'elle a vécue avec son amie Françoise « pendant une, deux ou plusieurs années, voire beaucoup plus. Ce qui n'était ni dans les habitudes de Lol ni dans son tempérament[5] ». Lam, témoin des fugues amoureuses de sa sœur, ne formule aucune explication rationnelle à cette déviance sexuelle : « Mais il était incapable de dire, même aujourd'hui, avec précision ce que…[6] ! » Le thème de l'homosexualité a donc pris de l'ampleur dans l'économie du roman boudjedrien, pour proposer finalement une vision moins réductrice du lesbianisme.

Mais c'est surtout par la thématique de l'impuissance que *Fascination* tend à gommer la frontière qui sépare traditionnellement les « territoires du féminin » et du masculin. La stérilité d'Ila, à l'origine de sa recherche perpétuelle de l'étalon idéal et de l'impuissance de son fils adoptif, subvertit le cliché du mâle fécond : elle bouleverse la dichotomie phallique-masculin/féminin-châtré (la psychanalyse freudienne définissant le féminin comme châtré, soumis, passif, manquant, et le masculin comme construit, phallique, dominateur, actif). Lam considère même le fait de ne pas être un procréateur comme « un signe distinctif de noblesse, quelque chose d'élégant et de racé qui n'est pas donné à tout le monde, un privilège si rare dans un monde grouillant et surpeuplé[7] ». Aussi souhaite-t-il à son tour devenir stérile,

[1] *Ibid.,* p. 43, 106.
[2] Giuliana Toso Rodinis, *Fêtes et défaites d'Éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 179.
[3] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 163.
[4] *Ibid*., p. 26.
[5] *Ibid*., p. 27.
[6] *Ibid.*, p. 27.
[7] *Ibid.,* p. 147.

d'autant que cette infécondité établirait paradoxalement des liens de filiation avec l'homme auquel il voue « une admiration sans faille[1] » :

> Le Dr Bloch lui tira, brusquement et par surprise, sur les testicules, mais Lam, malgré la douleur insoutenable, ne pipa mot. […] Le Dr Bloch lui dit : « Attention Lam, si tu me mens, tu risques de ne pas pouvoir avoir d'enfant quand tu seras grand ! » Lam s'entêta à nier la douleur et accepta cette stérilité dont les hommes parlaient à voix basse, quand ils voulaient dire du mal d'Ila : « Ton père n'est même pas un homme ![2] »

Il pousse le mimétisme envers Ila jusqu'au paroxysme, en adoptant à son tour un enfant, « comme pour lui manifester sa reconnaissance[3] ». De plus, en soulignant les qualités dites féminines d'Ila, l'auteur sape la croyance en des identités sexuelles clairement séparées :

> Il avait une taille de poupée, une voix de femme et des manières fondées sur la courtoisie, l'écoute des autres et la patience vis-à-vis de sa famille, son entourage et ses centaines d'employés […]. Très frileux, il était éternellement habillé, été comme hiver, d'un ensemble en tissu de fine laine et de soie cardées, de couleur invariablement bleue, comme assortie à celle de ses yeux[4].

La coquetterie, la délicatesse, la sensibilité et la douceur n'empêchent pas le propriétaire du haras d'être un « maître impitoyable, exigeant et patient. Même sa voix fluette se métamorphosait, juste le temps du dressage, devenant tonitruante, claquant l'air comme un fouet[5] ». En proposant un modèle familial où le patriarche ne serait plus géniteur et tyrannique, où les hommes souffriraient d'impuissance, l'auteur méprise par conséquent les formes conventionnelles de la masculinité et met en scène une masculinité ambivalente, mal assurée. Grâce à « l'effet-personnel » (les personnages sont reçus dans ce cas comme des pions herméneutiques), le texte réussit à persuader son lectorat, mixte, de célébrer les valeurs de l'individu face au conformisme collectif et d'assumer la complexité de son identité sexuelle. C'est le « lectant » qui s'implique à ce moment-là dans le texte et se charge de tirer la morale de l'histoire et son sens.

On peut donc affirmer que quelque chose arrive au lecteur en lisant et il n'est plus le même après l'acte de lecture. Le texte le libère de la *doxa* commune, aliénante :

> [C]haque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière. Aussi y a-t-il en chacun un recours implicite à des institutions, à des mœurs […] et à des valeurs reçues, à tout un monde que l'auteur et le lecteur ont

[1] *Ibid.*, p. 24.
[2] *Ibid*., p. 146-147.
[3] *Ibid*., p. 220.
[4] *Ibid*., p. 53-54.
[5] *Ibid*., p. 54.

> en commun. C'est ce monde bien connu que l'auteur anime et pénètre de sa liberté, c'est à partir de lui que le lecteur doit opérer sa libération concrète […][1].

Les romans boudjedriens offrent ainsi ce que Jean-Paul Sartre estime être l'enjeu majeur de la lecture : la conquête de la liberté. La fiction a en définitive un prolongement empirique, à savoir une incidence sur les opinions du lecteur et une répercussion concrète sur ses attitudes. Le romanesque déborde, pour ainsi dire, sur le non romanesque : le lecteur déchiffre le texte, reprend son « sens » pour lui donner une « signification[2] » (Paul Ricœur). Comme l'affirme Wolfgang Iser sans placer cet échange au premier plan de ses théories : « Si, dès lors, le texte en tant qu'objet culturel a besoin du sujet, ce n'est pas dans son intérêt propre, mais bien pour pouvoir agir sur le lecteur[3] ».

[1] Jean-Paul Sartre, *Situation II*, *op. cit.*, p. 118-119.
[2] Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, coll. « L'Ordre philosophique », p. 389. « Le parcours entier de la compréhension va du sens idéal à la signification existentielle. » Le lecteur saisit le « sens » du texte dans son objectivité, il tient compte du contenu et de sa teneur, avant de se l'approprier et de lui conférer ensuite une *signification.* La signification, c'est donc le « moment de la reprise du sens par le lecteur », selon la théorie de l'interprétation de Paul Ricœur.
[3] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, op. cit*., p. 273-274.

Conclusion

Fascination, La Répudiation et *La Pluie* s'attaquent à l'opposition binaire homme/femme et tentent de renouveler les représentations mentales des uns et des autres. Pour ce faire, ils privilégient le même mode de lecture, fondé sur l'effet de vie : « l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire[1] ». Les caractères acquièrent à ce moment-là une humanité sous les yeux du lecteur. La fiction piège ce dernier d'autant mieux que *La Répudiation* et *La Pluie* sont écrits à la première personne et prennent la forme de la confidence et du journal intime. Cette illusion représentative installe un « système de sympathie » de telle sorte qu'il se crée parfois un véritable processus d'identification entre « lisant » et êtres de fiction. Le lecteur fait véritablement l'expérience du ressenti du narrateur ou du personnage et cherche à éprouver ses sentiments, sans pour autant épouser ses idées.

La présence d'archétypes tant féminins que masculins renforce cet effet de réel, fondé sur le traitement des personnages, et concourt au phénomène de « participation ». Les lecteurs, fascinés par le pouvoir d'illusion du stéréotype, se montrent en général plus dociles à l'égard des images familières et des idées reçues. Ainsi, le lecteur pénètre plus facilement dans les pensées de Rachid, de la femme médecin ou de Lam se posant avec eux les questions relatives à leur identité sexuelle : sans conformer ses actes aux leurs, il transpose dans sa vie leurs remarques empruntées à leur vision du monde.

Néanmoins, lorsque la stéréotypie devient outrancière, le lecteur se rebelle : le « lisant » est évincé au profit du « lectant » qui met immédiatement à distance le texte et prend désormais en considération la dimension esthétique et forcément artificielle du texte romanesque. Au-delà des sensations qu'elle procure, du divertissement et de l'évasion qu'elle apporte, la lecture oblige à s'interroger sur le pouvoir et la force conservatrice des mots. L'auteur tente alors de transgresser les discours établis sur le rôle et le statut des hommes et des femmes ; il convie son lecteur à cette périlleuse « aventure d'une écriture ». Le lecteur va et vient en permanence entre deux attitudes contraires, participation et distanciation : la soumission aux stéréotypes s'accompagne d'une prise de conscience des conformismes idéologiques. Le lecteur virtuel sort grandi de cette expérience au cours de laquelle il aura été amené à réfléchir sur sa condition d'homme ou de femme.

[1] Roland Barthes, « L'effet de réel » [publié originellement dans *Communications,* n° 11, Paris, Seuil, 1968, p. 84-89], *Littérature et réalité*, *op. cit*., p. 93.

Les visages des lecteurs transparaissent en creux au sein de la fiction. Il s'avère que *La Répudiation* s'adresse essentiellement à une communauté masculine, tandis que les femmes trouvent dans *La Pluie* un écho à leur propre douleur et que l'auteur de *Fascination*, mu par un désir d'harmonie sociale et familiale, tient à retenir l'attention de tous. Le « système de sympathie », à la base de la participation du lecteur à la *fabula*, n'est pas suffisamment efficace dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* pour solliciter l'une ou l'autre communauté lectorale. Le refus du romanesque traditionnel et de ses normes concourt à l'absence d' « effet-personnel » et le roman échappe, de ce fait, à la visée anthropomorphique de notre travail, les destinataires des deux sexes étant sollicités sans distinction aucune.

QUATRIÈME PARTIE :

ALGÉRIANITÉ DU LECTEUR

Introduction

Caractériser la nationalité des lecteurs de *La Répudiation, Topographie idéale pour une agression caractérisée, La Pluie* et *Fascination* revêt un intérêt heuristique dans la mesure où les textes boudjedriens émanent d'une double culture et sollicitent de ce fait un double lectorat. Nous parlons ici d'une « nationalité littéraire[1] » et non d'une citoyenneté ou d'un lien juridique qui unit une personne à un État, à l'instar d'Abdelkébir Khatibi : « 'Est écrivain national celui qui se considère comme tel et qui assume ce choix', […] l'origine ethnique ou géographique ne suffit pas pour définir la conscience nationale[2]. » La nationalité d'un auteur se définit moins par ses origines que par son engagement et ses choix culturels. Aussi, son identité culturelle tout comme celle de son lectorat virtuel repose-t-elle sur ses choix littéraires.

[1] Malek Haddad, cité par Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin, op. cit.*, p. 15.
[2] Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin, op. cit*., p. 15-16.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE LINGUISTIQUE

Ce qui fait tout d'abord la spécificité de l'œuvre boudjedrienne aux yeux des institutions, notamment de l'Université, et des médias français, c'est le choix d'un écrivain algérien d'écrire en français. Aussi ce premier chapitre sera-t-il consacré aux rapports complexes et ambigus qu'entretient Rachid Boudjedra avec la langue de l'ex-colonisateur. *La Pluie*, écrit initialement en arabe avant d'être traduit en français, va nous permettre d'approfondir les choix linguistiques de l'écrivain, d'observer les modifications produites par le passage d'une langue à l'autre et leurs conséquences au niveau de la réception.

A. BILINGUISME ET ÉCRIT

La situation de bilinguisme qui règne en Algérie et dans les autres pays du Maghreb concourt à la spécificité du champ littéraire d'Afrique du Nord. Sous la colonisation française, les lois scolaires de Jules Ferry de 1882 furent étendues à l'Algérie par le décret du 13 février 1883[1] : les enfants de la colonie apprirent à l'école publique la langue de Voltaire et ne pratiquèrent l'arabe ou le berbère que dans l'enceinte familiale. Aussi Rachid Boudjedra suivit-il, à partir de six ans, des cours à l'école primaire française. C'est grâce à la volonté de son père qui l'inscrivit dans un collège qu'il a bénéficié d'un enseignement bilingue. La langue française s'est imposée à lui « à travers des siècles de sang et de larmes et à travers l'histoire douloureuse de la longue nuit coloniale[2] » : « Pour moi, Algérien, je n'ai pas choisi le français. Il m'a choisi[3] ». Dans *Le Polygone étoilé*, Kateb Yacine raconte de façon admirable la déchirure que produit en lui son inscription à l'école française : « [M]on père avait pris la décision irrévocable de me fourrer sans plus tarder dans la 'gueule du loup', c'est-à-dire à l'école française. Il le faisait le cœur serré[4]. » La langue du dominateur doit être

[1] À propos des lois scolaires de Jules Ferry, consulter : Christiane Achour, *ABÉCÉDAIRES en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie,* Alger, Entreprise Algérienne de Presse, 1985, p. 163.
[2] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995 ; nous utuliserons, dans notre travail, sa réédition de 1997 en coll. « Le Livre de Poche » (Grasset), p. 20.
[3] *Id*.
[4] Kateb Yacine, *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966, p. 180.

maîtrisée coûte que coûte, en dépit du ressentiment et de l'effroi qu'entraîne cet « exil intérieur » :

> Jamais je n'ai cessé, même aux jours de succès près de l'institutrice, de ressentir au fond de moi cette seconde rupture du lien ombilical, cet exil intérieur qui ne rapprochait plus l'écolier de sa mère que pour les arracher, chaque fois un peu plus, au murmure du sang, aux frémissements réprobateurs d'une langue bannie, secrètement, d'un même accord, aussitôt brisé que conclu… Aussi avais-je perdu tout à la fois ma mère et son langage, les seuls trésors inaliénables – et pourtant aliénés[1]!

De cette acculturation forcée provient la nature conflictuelle et ambiguë des relations, faite de fascination et de haine, qu'entretiennent les écrivains algériens de cette génération avec leur langue d'écriture.

Après l'indépendance, les dirigeants algériens souhaitent arabiser de nouveau l'enseignement : « Dans la pratique, l'arabisation de l'enseignement dans l'école fondamentale et dans certains secteurs de l'enseignement supérieur (sciences sociales notamment) s'achève en 1982[2]. » Mais, malgré les politiques d'arabisation, le français demeure une langue très usitée, d'abord parce que le système éducatif continue à produire une élite francophone – la médecine et la technologie notamment sont toujours enseignées en français dans les années 80 – ensuite parce que l'arabe littéraire classique reste une langue extrêmement difficile, voire « étrangère », pour la majorité des Algériens. En outre, la démocratisation de l'enseignement a paradoxalement multiplié le nombre de francophones. Enfin, parmi les arabophones, peu d'entre eux sont des arabisants, des spécialistes capables de lire l'arabe littéraire. En 1970, Rachid Boudjedra fait remarquer, à ce propos, que l'« Algérie a hérité du colonialisme un pourcentage de 80 % d'analphabètes[3] » et que son pays ne compte « que 5 % d'arabisants[4] ».

D'après Kateb Yacine, des facteurs culturels expliquent aussi l'absence d'un lectorat algérien :

> Pour le peuple algérien, les écrivains n'existent pas, c'est-à-dire le peuple algérien ne sent pas qu'on lui destine une littérature, une culture, il ne sent pas ça. […] L'Algérien ne lit pas tellement parce qu'effectivement il est encore aliéné, il ne se

[1] *Ibid*., p. 181-182.
[2] Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, Paris, Éd. La Découverte, 1994, coll. « Repères », p. 54.
[3] Rachid Boudjedra, « Rachid Boudjedra : *La Répudiation* est une critique de la société algérienne, mais de l'intérieur… » (entretien avec Monique Martineau), *L'Afrique littéraire et artistique*. *Revue culturelle sur l'Afrique et le Monde Noir* (bimestriel), n° 8, Dakar-Paris, Société africaine d'édition, décembre 1969-janvier 1970, p. 17.
[4] *Id*.

> reconnaît pas dans ce qu'il se donne lui-même et pour qu'il se désaliène, il faudrait une seconde secousse révolutionnaire[1].

Kateb Yacine parle de révolution politique, il souhaiterait que le pays s'engage clairement dans une politique socialiste.

De plus, la langue arabe classique, langue sacrée du Coran, coexiste avec divers dialectes : arabe dialectal, parlers berbères et dialecte judéo-arabe. Aussi l'arabe littéraire n'apparaît-il pas comme le moyen d'expression de toutes les sensibilités de la population :

> [C]ette langue arabe peut sembler ne pas suffire à récupérer l'identité algérienne, comme celle de tout le Maghreb. Celui-ci est pluriel et consiste en un héritage complexe et varié : un patrimoine arabo-islamique, certes, mais aussi un héritage antéislamique, ainsi que l'apport moderne et récent de la civilisation occidentale[2].

La langue française, remodelée par un imaginaire algérien, pourrait dans une certaine mesure exprimer l'identité algérienne, d'autant que celle-ci est plurielle et multiculturelle ; cet idiome, perçu tout d'abord comme le parler de l'ancien colonisateur, peut en quelque sorte être recolonisé, déterritorialisé. Nonobstant, même retravaillé, il continue de véhiculer un certain nombre de valeurs qui lui sont propres et correspond à un mode de pensée spécifique, car toute langue en tant qu'un ensemble de schémas et de structures est investie de représentations idéologiques, éthiques et esthétiques : « Le bilinguisme rappelle […] que l'écrivain est, selon la formule de Genette, celui qui voit et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit ce n'est pas lui qui pense son langage mais son langage qui le pense et pense hors de lui[3]. » Écrire en français constitue donc une prise de position culturelle par rapport au discours social et politique algérien. Charles Bonn, dans une enquête sur les lecteurs réels algériens, remarque que l'arabe est ressenti comme la langue « de la tradition, de l'authenticité et de la religion[4] », tandis que le français représente l'ouverture sur l'extérieur, l'espace de la cité, la modernité, la laïcité et l'aliénation. C'est « un auxiliaire de taille dans leur révolte contre la tradition[5] » pour les femmes algériennes, « par lequel elles affirment leur existence, leur naissance au monde[6] ». C'est pourquoi *La Répudiation* n'a été publié dans

[1] Kateb Yacine, « À bâtons rompus avec Kateb Yacine » (entretien par B. K.), *Algérie. Actualité,* n° 238, Alger, 10-16 mai 1970, p. 18.
[2] Ogbia Bachir (épouse Lombardo), *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du « Démantèlement » (1981) au « Désordre des choses » (1990). Comparaison entre les œuvres de langue arabe et leurs traductions* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1995, p. 2.
[3] Charles Bonn, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Études littéraires maghrébines*, *op. cit*., p. 19.
[4] *Id*., *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et Discours d'idées*, *op. cit*., p.168.
[5] *Ibid*., p. 164. Cette enquête a été effectuée en 1971, à partir de 203 questionnaires.
[6] *Id.*

aucun pays arabe que ce soit ; Rachid Boudjedra n'aurait probablement pas échappé à la censure :

> On aurait refusé de me publier en Algérie : je ne pouvais donc écrire en arabe. J'ai traduit naguère en dialectal le théâtre de Lorca. Mais le livre n'est pas sorti. Il a été regardé comme subversif, à cause du problème de la femme. C'est un problème qui me passionne. Quand la situation politique m'y autorisera, j'écrirai de nouveau en arabe[1].

Rachid Boudjedra n'est pas le seul écrivain algérien à fuir les interdits de tout ordre et à affronter les « pesanteurs de la bureaucratie[2] » :

> Des manuscrits attendent parfois plusieurs années dans le tiroir sans même que l'auteur soit informé de leur destin. La vie littéraire est presque inexistante. L'Union des écrivains, créée en 1963, est considérée comme une organisation « professionnelle », et placée de ce fait sous l'égide du parti unique[3].

Écrire en français pour Rachid Boudjedra, c'est donc avoir la possibilité de publier, hors de l'Algérie, dans de grandes maisons d'édition, et par suite d'être connu d'un large public.

La carrière de Rachid Boudjedra lancée, l'écrivain revient, à partir du *Démantèlement* (1982) et jusqu'au *Désordre des choses* (1991), à sa langue affective pour laquelle il ressent toujours de la nostalgie : « Le choix d'écrire, à un moment donné, en arabe a été une attitude personnelle, peut-être sentimentale vis-à-vis de ma langue maternelle[4]. » Il retourne à cette langue « nourrie de ses sensations, ses passions et ses rêves, celle dans laquelle se libèrent sa tendresse et ses étonnements, celle enfin qui recèle la plus grande charge affective[5] » et « *la moins valorisée*[6] ». Il éprouve d'ailleurs plus de facilité parfois à écrire en arabe qu'en français : « [J]e me suis toujours confronté à la langue, à la difficulté d'exprimer en français ce que je voulais exprimer dans mon esprit en dialecte algérien, par exemple[7]. » Les jeux de mots lui semblent plus aisés :

> [J]e connais bien les différents parlers maghrébins. Je peux ainsi, facilement, manipuler le jeu de mots. Je n'ai pas cette capacité dans la langue française. *L'Insolation*, c'est en français que je l'ai écrit, puis j'en ai fait la traduction en

[1] Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra. Le Refus de l'Algérie bourgeoise » (entretien avec François Bott), *Le Monde*, supplément au n° 7786, Paris, 24 janvier 1970, p. 11 [dossier de presse Denoël].
[2] Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, *op. cit*., p. 59.
[3] *Id.*
[4] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit*., p. 75-76.
[5] Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du Colonisateur,* Paris, Buchet-Chastel, 1957, p. 141-142.
[6] *Ibid.,* p. 142. Les italiques sont de l'auteur.
[7] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.,* p. 147.

> arabe : le texte arabe est nettement meilleur. Il est meilleur parce que les jeux de mots des enfants passent mieux en arabe[1].

Boudjedra a enfin l'impression de sortir du « *drame linguistique*[2] » dont Albert Memmi parle dans son *Portrait de colonisé* : « [A]u lieu de vivre ce drame au point de devenir stérile ou impuissant, comme cela a été le cas de bien des écrivains maghrébins, je suis revenu à ma langue, et j'avoue que je m'y trouve très bien[3]. » Grâce à sa notoriété en Algérie, il a ainsi pu « revenir à l'arabe en y mettant toute la charge subversive[4] » qu'il avait mise dans ses textes en français.

Il aimerait qu'à sa suite d'autres écrivains algériens francophones abandonnent la langue de l'idéologie dominante qui se maintient paradoxalement en Algérie, au profit de la langue du peuple algérien, qu'il veut moderniser :

> [C]ette littérature de graphie française n'a aucun avenir. Elle est provisoire et condamnée, historiquement, à disparaître au profit d'une littérature écrite dans la langue arabe la plus souple et la plus moderne. J'en suis d'autant plus conscient que je compte publier, très prochainement, un roman écrit en arabe. Et c'est là que se situe l'avenir et nulle part ailleurs. Il faut être lucide. Pourquoi, alors, continuer à écrire en français ? Parce que l'écrivain maghrébin fait partie de sa société et comme elle, il vit des contradictions à tous les niveaux et spécialement au niveau de la langue. La langue française est, à mon sens, la langue de l'idéologie dominante et c'est pourquoi elle se maintient dans notre région[5].
>
> [I]l faut d'abord privilégier la langue arabe comme langue véhiculaire, comme langue de culture, de science et surtout comme langue sociale dans les villes. […] Il faut travailler pour une littérature algérienne. Il y en a une si tu veux, mais elle a été toujours anti-coloniale, ou anti-ceci, ou cela. Je voudrais bien qu'elle soit simplement elle-même. Une littérature qui tienne d'elle-même, de nous-mêmes. Nous ne sommes ni des victimes, ni des bourreaux. Nous pouvons être parfois et en tant qu'Algériens et des victimes et des bourreaux. Je veux dire par là qu'il faut prendre l'Algérien comme il est. Et pour ce faire l'arabe est incontournable[6].
>
> Si j'ai décidé en 1981 d'écrire exclusivement en arabe, c'est parce que je voulais moderniser le roman arabe qui est encore à la traîne. […] Peut-être aussi par rapport au lecteur arabe qui est habitué à une littérature usant d'une langue extrêmement prudente[7] ?

---

[1] Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra », *Sud Nord. Folies & cultures. Ordre, désordre*, *folie, op. cit.,* p. 94.
[2] Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, *op. cit.,* p. 142.
[3] Rachid Boudjedra, « Le Patrimoine arabe au service de la modernité » (entretien avec Claude Revil), *Diagonales* (supplément de *Le français dans le monde*)*,* n° 2, Paris, Larousse, juillet 1987, p. 5 [dossier de presse Denoël].
[4] *Id.*
[5] *Id.*, « Boudjedra répond » (entretien avec Salim Jay) *Lamalif. Revue mensuelle, culturelle et sociale,* n° 78, Casablanca, Loghlan-Presse, mars 1976, p. 46.
[6] *Id.,* « L'Arabe ma mère » (Entretien avec Redha Belhadjoudja), *Horizons*, n° 717, Alger, Entreprise Nationale de Presse El Moudjahid, 18 janvier 1988, p. 2 dans « Horizons de l'édition ».
[7] *Id.*, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 150.

Le pari de Rachid Boudjedra est donc d'investir la langue arabe de valeurs plus universelles et de la détourner de ses références habituelles afin qu'elle exprime une réalité culturelle multiple.

De 1981 à 1994, ses romans sont dès lors écrits dans un premier temps en arabe, puis traduits ensuite en français. *Le Démantèlement* est la version en français d'*Ettafakouk*[1] « traduit de l'arabe par l'auteur[2] » comme l'indique la page de titre. L'écrivain a ensuite assuré lui-même la traduction de *Timimoun* dont le titre, un nom propre, ne diffère pas de la version originale : ainsi peut-on lire en bas de page : « Texte français de l'auteur[3] ». Ce dernier n'a plus souhaité ensuite assumer seul cette responsabilité se rendant compte qu'il transformait, voire réécrivait ses propres textes :

> Les traductions que j'ai effectuées moi-même sont en fait des réécritures. Cela donne, comme pour *L'Insolation*, deux ouvrages différents. C'est pourquoi j'ai décidé de confier la traduction à quelqu'un d'autre. C'est le père Antoine Moussali qui a cette tâche, de me surveiller, de m'empêcher de réécrire. Il y arrive pour un tiers du travail[4].

Il garde un droit de regard sur ses textes en collaborant avec le traducteur, un prêtre libanais du nom d'Antoine Moussali : le roman *Al Marth*[5] donne alors naissance à *La Macération*, *Leiliyat Imraatin Arik*[6] à *La Pluie* paru aux éditions Denoël puis à *Journal d'une femme insomniaque*[7] aux éditions Dar El Idjtihad*., Maarakat Azzoukak*[8] à *La Prise de Gibraltar, Faoudha Al Achia*[9] au *Désordre des choses.* Les titres des romans, écrits en arabe classique, ont été traduits de façon littérale, excepté *Maarakat Azzoukak* qui signifie « la bataille de l'impasse » ou « de la ruelle » et *Leiliyat Imraatin Arik* « Journal d'une femme insomniaque », titre littéral conservé par la suite aux éditions Dar El Idjtihad. Les poèmes du recueil *Likah*[10] sont aussi « traduits de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur[11] ».

---

[1] *Id., Ettafakouk,* Beyrouth, Éd. Ibn Rochd & Alger, S.N.E.D., 1981.
[2] *Id., Le Démantèlement*, *op. cit*., p. 5.
[3] *Id., Timimoun, op. cit.*.
[4] *Id*., « Entretien avec Rachid Boudjedra », *Sud Nord. Folies & cultures. Ordre, désordre*, *folie, op. cit.,* p. 95.
[5] *Id*., *Al Marth,* Alger, S.N.E.D., 1984.
[6] *Id., Leiliyat Imraatin Arik,* Alger, E.N.A.L., 1985.
[7] *Id., Journal d'une femme insomniaque* (roman traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Alger, Éd. Dar El Idjtihad, 1990.
[8] *Id., Maarakat Azzoukak,* Alger, S.N.E.D., 1984.
[9] *Id*., *Faoudha Al Achia,* Alger, Éd. Bouchène, 1991.
[10] *Id., Likah*, Alger, Éd. Amal, 1983.
[11] *Id., Greffe* (poèmes traduits de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1984, p. 5.

L'étude comparative entre les romans écrits en arabe et en français[1] confirme les propos de l'écrivain : les romans en français n'ont pas échappé à un travail de recréation partielle. Il s'agirait plutôt de « retouches au texte initial pour que le lecteur de langue française, qu'il soit maghrébin, canadien, africain ou français, puisse y retrouver la veine stylistique des romans précédents écrits en français en 1970 et 1980[2] », précise l'écrivain.

Timimoun est le dernier roman, à ce jour, écrit en arabe[3]. Il a été diffusé en Algérie en nombre d'exemplaires limités, comme les romans précédents. L'auteur ne trouvant plus d'éditeur dans son pays natal choisit de revenir en 1992 au français avec son essai *FIS de la haine* :

> Quand je suis entré en Algérie en 1969, j'avais décidé d'écrire en arabe, par choix. Il y avait un public, un éditeur, et j'en avais envie. Je voulais montrer aux arabophones que c'est une langue de modernité. Je n'ai plus d'éditeur en arabe ni en Algérie ni au Moyen-Orient, c'est pourquoi *La Vie à l'endroit* je l'ai écrit en français. Il y a une urgence à écrire, un besoin de hurler, de dire. C'est le premier roman que j'écris en français depuis quinze ans, en dehors des deux essais *FIS de la haine* et *Lettres algériennes*, destinés au public français. Il y a un problème d'édition en arabe en Algérie. J'ai fait composer *Timimoun* en Allemagne et il a été tiré par Dar El Ijtihad à 3000 exemplaires[4].

Dans un entretien plus récent paru en 2000[5], l'écrivain nuance ses propos et explique qu'il n'a jamais cessé d'écrire en français, parallèlement à sa production en arabe, comme en témoignent ses publications non fictionnelles. Seules des circonstances particulières d'édition expliqueraient ce retour au français.

Mais les raisons du choix linguistique ne se limitent pas à des explications purement éditoriales et stratégiques. L'écrivain possède une parfaite aisance à écrire en français[6], ses textes sont même plus riches et plus denses que leurs versions arabes. Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, Rachid Boudjedra s'insurge paradoxalement contre une langue dont il a cruellement besoin et qu'il maîtrise parfaitement. Mais sa relation tumultueuse avec le français s'est apaisée et transformée en une véritable passion, grâce à la fréquentation d'auteurs comme Gustave Flaubert, Marcel Proust, Louis-Ferdinand Céline, Roland Barthes ou Claude Simon : « [C]'est grâce aux grands écrivains français que je me sens en paix dans

[1] Sur cette idée d'une réécriture partielle des textes en arabe, lors du passage de l'arabe au français, consulter la thèse d'Ogbia Bachir, *op. cit.,* p. 90-137.
[2] Rachid Boudjedra, « Le Patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales*, *op. cit*., p. 4.
[3] *Id*., *Timimoun*, Alger, Éd. Dar El Idjtihad, 1994.
[4] *Id*., « Il est temps que l'on dise les choses » (entretien avec Nadjia Bouzeghrane), *El-Watan. Le Quotidien indépendant*, Alger, El-Watan Presse, 8 octobre 1997, p. 15.
[5] Entretien réalisé à Paris, par Hafid Gafaïti, en décembre 1998 et paru en 2000 : *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion*, tome I *: Autobiographie et Histoire*, *op. cit*., p. 72.
[6] Consulter, à ce propos, le travail d'Ogbia Bachir, *op. cit.,* p. 107.

cette langue avec laquelle j'ai établi un rapport passionnel qui ne fait qu'ajouter à sa beauté, en ce qui me concerne[1]. »

Les raisons qui le poussent à écrire en arabe relèvent autant de la littérature que de la politique. La langue arabe symbolise l'unité et l'identité nationales retrouvées :

> Maintenant que je suis revenu dans mon pays, je suis revenu à ma nature fondamentale qui est d'être un écrivain algérien qui utilise la langue de son pays, de son peuple, de sa mère. C'est un acte politique que d'écrire en arabe dans la mesure où dans notre pays, la francophonie est devenue hystérique et qu'elle a encore pas mal de défenseurs. L'aliénation, c'est d'écrire dans la langue de l'Autre et la normalité, c'est d'écrire dans la langue de soi. […] La langue arabe a une capacité d'adaptation supérieure au français pour une raison évidente : la langue arabe est intra-continentale alors que la langue française est hexagonale. […] Défendre l'arabe aujourd'hui, c'est défendre son identité, son authenticité. Parce que je suis profondément ancré dans la réalité nationale, parce que je suis profondément authentique, parce que aussi, j'ai le sens aigu de l'Histoire, j'ai choisi d'écrire en arabe[2].
>
> Il y a eu donc une grande satisfaction, comme lorsqu'on réalise un désir, un vieux rêve. Il s'agit là aussi d'un acte politique : dire, revendiquer et assumer sa différence.
>
> Au contraire j'ai éprouvé parfois plus de facilité en utilisant l'arabe que lorsque j'écrivais en français. Dans ce cas précis je me suis toujours confronté à la langue, à la difficulté d'exprimer en français ce que je voulais exprimer dans mon esprit en dialecte algérien, par exemple. Comment exprimer le dialecte populaire algérien, qu'il soit arabe ou berbère, dans mes romans écrits en français. Comment le traduire lorsqu'il s'agissait de le dire en français ? Cela avait l'air surfait[3].

Certes, la traduction des expressions populaires arabes est un réel problème. La transposition s'accompagne forcément d'une perte de sens. L'expression de l'amour maternel, par exemple, en dialecte algérien « يا كبدي » (ya kebdi) qui signifie « mon foie » se traduit en français par « mon cœur ». Aussi le dramaturge algérien Slimane Benaïssa[4] aurait-il aimé conserver le charme originel de cette image, dans la version française de ses pièces en arabe dialectal, mais ses collaborateurs français, soucieux de la bonne réception de l'œuvre par le public français, en ont décidé autrement. Confronté à la même difficulté, Rachid Boudjedra remplace l'allusion à l'organe symbolique de l'amour dans *Ettafakouk,* « ربيت الكبدة عليها [5] » (râbite

[1] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit*., p. 20.
[2] *Id.*, « Je suis passé à la langue arabe par passion, amour et idéologie » (entretien avec Ahmed Cheniki), *Révolution africaine. Organe central du Parti du FLN*, n° 1187, Alger, 28 novembre 1986, p. 52.
[3] *Id.*, *Boudjedra ou la passion de la modernité,op. cit*., p. 147.
[4] Slimane Benaïssa, « L'ailleurs multiple et le monde comme métaphore » (table ronde d'écrivains), lors d'un colloque organisé par les Universités de Strasbourg-II et Paris-IV – Sorbonne (coordonné par Beïda Chikhi et de Jacques Chevrier), *Les Destinées voyageuses des littératures francophones. La patrie, la France, le monde*, 21 mai 2002.
[5] Rachid Boudjedra, *Ettafakouk, op. cit*., p. 117.

el kebda aleïha), littéralement « j'ai élevé le foie sur elle ») par l'expression « je les aime trop[1] » dans *Le Démantèlement*. Il contourne l'obstacle en réécrivant son texte.

Il emploie également l'arabe dialectal dans ses romans : beaucoup de dialogues sont en langage parlé, ainsi que les proverbes, les expressions idiomatiques, les chansons populaires et les devinettes enfantines ; on trouve même des pages entières en arabe dialectal dans *Faoudha Al Achia*[2].

> Écrire en arabe, cela m'a facilité les choses car j'utilise beaucoup la langue parlée, la langue de la rue qui est une langue extrêmement exquise et subtile ; et en même temps extrêmement riche et subversive. C'est une langue presque hérétique[3].

La langue principale d'écriture dans *Ettafakouk*, *Al Marth*, *Leiliyat Imraatin Arik*, *Maarakat Azzoukak* et *Faoudha Al Achia* demeure néanmoins l'arabe classique. Ses ouvrages en français seront aussi traduits dans cette langue : *Pour ne plus rêver* devient *Irlak Naouafid El Houlm*[4] (littéralement « fermeture des fenêtres des rêves »), *La Répudiation* devient *El Tatlik*[5]*, L'Insolation El Raâne*[6]*, Les 1001 années de la nostalgie Alef Oua Âam Min Alhanine*[7], *Le Vainqueur de coupe Darbate Djazâa*[8] (« le penalty »), *L'Escargot entêté El Halzoune El Anide*[9].

Les choix linguistiques de Rachid Boudjedra, sans être dictés par la politique algérienne, se comprennent néanmoins mieux à la lumière des mutations sociales et politiques de son pays. Rachid Boudjedra a commencé à écrire en arabe en 1981 et rejoint ainsi la politique gouvernementale d'arabisation. Le président algérien Chadli Ben Djedid, dit Chadli (président de février 1979, après la mort de Houari Boumediene, jusqu'en 1992), poursuit la politique de Houari Boumediene (président de 1965 à 1978) amorcée elle-même par Ahmed Ben Bella (président de 1962 à 1965) : Chadli continue d'imposer l'arabe littéraire comme langue nationale et hégémonique. Rachid Boudjedra – conseiller au Ministère Algérien de

---

[1] *Id., Le Démantèlement, op. cit*., p. 151.
[2] Consulter, à ce propos, la thèse d'Ogbia Bachir sur la « Diglossie », *op. cit.,* p. 82-89.
[3] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 147.
[4] *Id., Irlak Naouafid El Houlm* [titre original : *Pour ne plus rêver*] (traduit du français)*,* Alger, S.N.E.D., 1981.
[5] *Id., El Tatlik* [titre original : *La Répudiation*] (traduit du français par Salah El Garmadi), Tunis, SIRAS, 1982.
[6] *Id., El Raâne* [titre original : *L'Insolation]* (traduit du français), Alger, S.N.E.D., 1984.
[7] *Id., Alef Oua Âam Min Alhanine* [titre original : *Les 1001 années de la nostalgie*] (traduit du français par Merzak Bektache), Alger, S.N.E.D., 1984.
[8] *Id., Darbate Djazâa* [titre original : *Le Vainqueur de coupe*] (traduit du français par Merzak Bektache), Alger, S.N.E.D., 1985.
[9] *Id*., *El Halzoune El Anide* [titre original : *L'Escargot entêté*] (traduit du français par Hicham El Karoui), Alger, S.N.E.D., 1985.

l'Information et de la Culture en 1977 sous le régime du président Boumediene[1] – est convaincu de la nécessité et du bien-fondé d'une politique d'arabisation :

> Pour nous, l'arabe était la langue nationale, relationnelle du peuple algérien. C'était aussi, fondamentalement, la langue du Texte, la langue du Coran, la langue du sacré. Il était donc important que cette langue retrouvât son rôle. Il me semblait qu'il fallait absolument donner à l'Algérie un moyen de communication national, une langue capable d'exprimer tout particulièrement la politique, l'art, la science, le social. L'arabe avait ces compétences-là[2].

Ces convictions ne l'empêchent pas de porter un regard critique sur la manière dont fut menée l'arabisation :

> L'État a décidé d'arabiser de manière bureaucratique, systématique. Mais ceux qui ont été en charge de cette tâche étaient francophones, et il me semble qu'on ne pouvait pas mettre en place une arabisation, organiser un enseignement de l'arabe, sans être vraiment de l'intérieur et aimer passionnément cette langue[3].

Son constat est négatif : il déplore le fait que les responsables politiques fussent francophones et qu'ils appliquassent l'arabisation, sans tenir compte des réalités.

[1] Au sujet des responsabilités de Rachid Boudjedra, consulter sa biographie présentée par Rym Kheriji, *Boudjedra et Kundera. Lectures à corps ouvert, op. cit.,* p. 26.
[2] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit.,* p. 73.
[3] *Ibid.,* p. 74.

B. *LEILIYAT IMRAATIN ARIK* ET *LA PLUIE* : DEUX HORIZONS D'ATTENTE DIFFÉRENTS

> Une traduction, tout le monde est d'accord là-dessus, est toujours une infidélité par rapport au texte initial. Dans la traduction de mes romans, on n'a pas à proprement parler adapté le texte arabe aux ressources de la langue française. On a souvent essayé de garder les arabismes, les idiotismes… Le travail de Moussali et le mien convergent donc vers un texte qui conserve la matrice linguistique d'origine[1].

Traduttore, traditore (traducteur, traître) selon le célèbre adage italien. Et ce n'est pas Rachid Boudjedra qui en disconviendrait. Mais les transformations apportées à l'original ne constituent pas de simples « retouches[2] » ; le passage d'une langue à l'autre s'accompagne d'un phénomène de réécriture partielle. Le titre *Leiliyat Imraatin Arik* (ce qui signifie « journal d'une femme insomniaque ») a été remplacé par l'expression « *La Pluie* » aux éditions Denoël. Notons que l'édition algérienne *Dar El Idjtihad* en langue française en conservant la traduction littérale du titre met l'accent sur le sujet d'énonciation, à la suite de nombreux ouvrages algériens parus après 1962 (*Journal d'une mère de famille pied-noir, Journal d'un prêtre en Algérie, Journal d'une agonie*[3]…), alors que le titre « La Pluie » se démarque des productions antérieures algériennes en langue française où dominent les champs sémantiques de la personne, du témoignage, de l'Algérie ou du drame[4].

Le corps du texte a également été remanié, comme l'ultime chapitre de *Leiliyat Imraatin Arik* intitulé « La sixième nuit » :

> قررت أن لا أنتحر ! نكلة في الرجال . نكلة في الرجال . نكلة ... في ... الرجال ... وحبا الأمي ورأفة بفأرتي البيضاء يسمينة .اذن لن أنتحر! علي بالغاء هذا الهوس نهائيا ... لن أنتحر نكلة في الحلازن ... في الخنازير ... في المؤذن . في الرجال ... في الفحول ... في الرجال ... نكلة في الرجال اذن ... نكلة ... نكلة ... كذلك قررت أن أتوقف عن مواصلة تدوين ليلياتي , فيهذه الحظة باضبط ... لم يعد لها معنى ولا ضرورة .. نكلة ! نكلة في أخي الأصغر . نكلة في عشيقي الأول . نكلة في العشاق الآخرين نكلة ! نكاية [5]!

[1] *Id*., « Le Patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales*, *op. cit.,* p. 5.
[2] *Ibid*., p. 4.
[3] Voir, à ce propos, l'étude de Valérie Cabsidens, « 'Algérie perdue' – Analyse de titres. Écrits de français sur l'Algérie, publiés après 1962 », *Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil, op. cit.,* p.180.
[4] Nous reprenons les trois champs sémantiques, constellations d'unités lexicales associées par leur signifié, répertoriés par Valérie Cabsidens dans son article (*ibid*., p. 178-183).
[5] Rachid Boudjedra, *Leiliyat Imraatin Arik,* Alger, E.N.A.L., 1990*,* p. 123.

Nous le traduisons ainsi :

> J'ai décidé de ne pas me suicider ! Vengeance envers les hommes. Vengeance envers les hommes. Vengeance envers…les …hommes... Par amour pour ma mère et par pitié pour ma souris blanche Yasmina. Alors je ne me suiciderai pas ! C'est à moi de supprimer ces hallucinations définitivement… Je ne me suiciderai pas par vengeance envers les escargots… envers les porcs…envers le muezzin. Envers les hommes… les matchos… envers les hommes… Alors…vengeance…vengeance… j'ai donc décidé d'arrêter de transcrire mes nuits, à ce moment même… cela n'a plus de sens ni de nécessité… vengeance ! Vengeance envers mon petit frère. Vengeance envers mon premier amant. Vengeance envers les autres amants ! Vengeance !

L'édition Denoël propose au lecteur francophone une traduction très éloignée de la version originale :

> Puis regardant ma main s'arrêter progressivement m'abandonner c'est-à-dire comme si je pouvais entendre maintenant le silence sortir du papier lui-même avant même que le stylo ait vraiment cessé de courir de crisser sur la feuille comme si tout en continuant à écrire les mots je prenais conscience de leur inutilité ou peut-être de leur indécence voire même de leur obscénité c'est-à-dire ce que ma sincérité avait d'obscène d'indécent et même d'odieux me disant tout à coup arrête arrête arrête mais arrête donc d'écrire tout ce fatras de choses venimeuses vipérines ma voix s'élevant alors progressivement sous l'effet de l'énervement et de la fatigue puis l'entendant (ma voix) s'arrêter à son tour m'abandonner à l'instar de ma main qui s'est maintenant complètement arrêtée immobilisée pendant comme inerte au-dessus de la feuille de papier c'est-à-dire comme si je pouvais entendre aussi le silence sortir à la fois de la feuille blanche et de ma propre gorge aussi avant même que ma main ne soit parvenue à maîtriser totalement un léger tremblement qui persistait à la secouer très très furtivement d'une façon presque invisible avant même aussi que ma voix n'ait vraiment cessé d'articuler sous l'effet de la colère et de l'épuisement je pouvais alors l'entendre ruisseler (le silence) coulant s'injectant affluant de partout enrobant mon corps comme s'infiltrant partout particulièrement à l'intérieur de mes yeux provoquant une réaction physiologique de la glande comment dit-on lacrymale réaction physiologique donc inhabituelle chez moi laissant alors les larmes m'envahir m'inonder le visage s'étaler se répandre ruisseler sur mes joues d'une façon comme terrifiante peut-être parce que c'est la première fois que cela m'arrive la première fois que je laisse libre cours à ces larmes que j'ai vues tant de fois couler des yeux de mon frère me le rendant encore plus haïssable la première fois donc que je laisse libre cours à ces larmes abondantes mouillées brillantes brûlantes interminables s'incrustant dans les pores les commissures les coins les renflements les excroissances et les méplats de mon visage se tenant les larmes suspendues au niveau de cette partie centrale équidistante de mon menton grâce à cette propriété des liquides comment appelle-t-on cela déjà[1]

S'agit-il encore de traduction ? Les ajouts sont tellement nombreux qu'il serait plus exact de parler de recréation. La version francophone est presque quatre fois plus longue que la version arabophone. Cette inflation textuelle ne s'explique pas par la différence des structures internes

[1] *Id.*, *La Pluie, op. cit*., p. 149-150.

des deux langues, mais par le contenu même du récit[1]. Le récit des penchants lesbiens de la tante neurasthénique est par exemple totalement absent en langue arabe. Par ailleurs, on observe des changements : dans *Leiliyat Imraatin Arik*, la narratrice déclare abandonner sa décision de mettre fin à ces jours et vouloir ardemment en finir avec son délire mental et verbal (« Je ne vais pas me suicider par vengeance envers les escargots… les porcs… le muezzin... les hommes[2] », écrit-elle avec ironie) alors que dans *La Pluie*, même si la jeune femme souhaite également arrêter d'écrire « ce fatras de choses venimeuses », elle n'affirme pas explicitement renoncer à son projet morbide. Son esprit s'apaise, sa colère et la violence scripturaire cèdent la place à un silence sur lequel se clôt le chapitre. Tandis que le texte original met en exergue la colère de la jeune femme, sa traduction, plus poétique et suggestive, souligne la réaction physiologique de la jeune femme en larmes : elle lève l'interdit du père selon lequel il serait « honteux de déballer ses affaires intimes. Sécrétionelles. Excrétionnelles[3]. »

En outre, « la dimension sexuelle ou érotique du passage est bien plus atténuée et pour ainsi dire évacuée dans le texte arabe publié en Algérie[4]. » Il ne s'agit pas à proprement parler de sexualité, mais plutôt de sensualité : la littérature est en effet « une chose qui jouit d'elle-même[5] ». Cette conception de la création rallie celle du soufi Ibn Arabi :

> Au XIIe siècle, déjà ! un philosophe mystique arabe, un soufi, a parlé de cette idée évoquant l'écriture comme un acte d'auto-jouissance. Il s'agit d'Ibn Arabi. Il a très souvent assimilé l'acte d'écrire à l'acte sexuel.
> Voilà ce qu'écrivait Ibn Arabi à ce sujet : *Sache que Dieu te préserve qu'entre l'écrivant et l'écrit il se produit toujours une opération d'ordre sexuel. C'est ainsi que la plume qui incise le papier et l'encre qui l'imprègne jouent le même rôle que la semence mâle qui éclabousse les entrailles de la femelle et les pénètre profondément pour y laisser les marques du divin*[6].

Envisagée dans son aspect physique, l'écriture est effectivement un acte concret et sensoriel. Il donne lieu à des perceptions tant visuelles qu'auditives : la jeune femme regarde sa « main s'arrêter progressivement [s'] abandonner[7] » et entend « crisser[8] » le stylo sur la feuille de papier. L'écriture comme l'onanisme offre un plaisir solitaire et c'est avec volupté que la

[1] Sur les nombreuses adjonctions opérées lors de la traduction dans *La Pluie* et *Le Démantèlement, La Macération*, *La Prise de Gibraltar, Le Désordre des choses*, consulter la thèse d'Ogbia Bachir, *op. cit*., p. 97-110, et notamment p. 102-103.
[2] Rachid Boudjedra, *Leiliyat Imraatin Arik, op. cit.,* p. 123.
[3] *Id*., *La Pluie, op. cit*., p. 12.
[4] Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire*, *op. cit*., p. 68.
[5] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 50.
[6] *Ibid*., p. 50.
[7] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 149.
[8] *Id*.

narratrice « griffe le papier lisse et blanc[1] », « le blesse profondément[2] », creuse des sillons d'encre, « gratt[e] du papier sous l'effet de cette musicalité comme une drogue effervescente[3] ». Mais la narratrice aspire désormais à un plaisir partagé : sa réaction lacrymale témoigne des limites de l'expression scripturale.

Bien que le texte francophone soit chargé de plus de sensualité, c'est le texte arabophone qui est néanmoins le plus impudique :

> فهمت أنني لست في نظر الرجال انسانة بل ثقبة ليس الا . مهبل . برظ .
> كل الذكور وحتى المرضى منهم يحاولون اغرائي . مساكين . يتآكل
> السرطان أعضاءهم و لا يفكرون الا في الانتفاض [4].

Nous traduisons ainsi :

> J'ai compris que je n'étais pas aux yeux des hommes un être humain mais un trou, un vagin, un clitoris. Tous les mâles et même les malades tentent de me séduire. Les pauvres. Le cancer ronge leurs os et eux ne pensent qu'à se secouer.

Dans la traduction d'Antoine Moussali et de l'auteur, les expressions vulgaires ou trop familières relatives à la sexualité ont été ôtées au profit d'un registre de langage courant : « Je n'étais qu'une femme. Qu'une femelle. Même les malades que je soigne avec beaucoup de dévouement ont la même opinion de moi[5]. » Dans la version arabe, l'auteur semble vouloir choquer son lecteur.

On peut s'interroger sur la réception réelle d'un tel écrit : le lecteur réel arabophone apprécie-t-il vraiment de découvrir dans la langue du Coran de telles scènes ? Rachid Boudjedra n'écrit pas en arabe dialectal, mais principalement en langue classique : une langue sacralisée. Il dément donc les thèses selon lesquelles « les écrivains maghrébins utilisent le français, langue laïque, donc langue de licence par opposition à l'arabe langue sacrale et sacralisée[6] » et détruit le mythe de la sacralité de l'arabe et de la censure immanente à cet idiome, mythe répandu surtout parmi les arabisants[7]. Rachid Boudjedra se meut en toute

[1] *Ibid*., p. 22.
[2] *Id*.
[3] *Ibid*., p. 41.
[4] *Id., Leiliyat Imraatin Arik, op. cit*., p. 23.
[5] *Id*., *La Pluie*, *op. cit*., p. 29.
[6] Moufida El-Azzabi, *Les Effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne : étude de « Nedjma », « Dieu en Barbarie », « Le Maître de chasse » et « Le Démantèlement »* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1992, p. 239.
[7] *Ibid*., p. 240.

liberté dans une écriture aux cadres *a priori* figés. Sur cette question du rapport entre le profane et le sacré, cédons la parole à Rachid Boudjedra :

> Je crois qu'il est beaucoup plus subversif d'écrire les obscénités par exemple, en langue arabe que de les écrire en français, parce que écrire ces obscénités arabes en français, c'est réduire leur impact. Dans la langue, on peut jouer. Il est devenu classique de subvertir la langue. En écrivant en arabe, j'ai poussé la subversion plus loin que lorsque j'écrivais en français en intégrant la langue populaire et également la langue des voyous[1].

La Pluie heurte finalement moins la sensibilité du lecteur. Nous en avons pour preuve le récit d'une nuit de noces où la jeune épouse est sauvagement assassinée par son mari. Alors que le texte original privilégie le drame du viol et du suicide de la malheureuse, acte vivement réprouvé par la communauté musulmane qui enterre les suicidés loin des regards et sans aucun sacrement, la traduction en français développe une réflexion autour de la virginité et de son rôle dans la société musulmane[2]. Contrairement aux idées reçues, le style de la version arabophone est donc plus cru, réaliste et provocant, le lecteur y est traité avec moins de précaution et de délicatesse.

Par ailleurs, on observe dans ce récit de la nuit de noces une adjonction de référents à l'art occidental, en l'occurrence à Modigliani, mais aussi à Van Gogh, La Tour, Matisse ou Klimt. La traduction de *La Pluie* semble de surcroît s'opérer par suppression de certaines références culturelles au Maghreb :

> [C]ertains passages relatifs au référent algérien et arabe disparaissent dans le texte français. Ainsi, l'évocation de Cheikh M'Hamed El Anka, maître incontesté de la musique châabi en Algérie, est évacuée alors que la référence à la diva orientale Oum Keltoum par une adjectivation du nom évidente dans le texte arabe [il y est question de « keltoumiate »] n'existe plus sous la même forme dans *La Pluie*[3].

Cette élimination des grands noms de la culture musicale s'allie à celle de la lettre du frère aîné destinée à un de ses amis à qui il raconte sa quête d'identité à travers son pays et d'autres contrées arabes. Or c'est justement dans ces pages que sont décrits les monuments et les mosquées, reflets d'une civilisation arabo-musulmane à son apogée[4]. On observe dans *Le Démantèlement* le phénomène inverse ; Rachid Boudjedra donne à une poule « le nom

[1] Rachid Boudjedra, « Je suis passé à la langue arabe par passion, amour et idéologie », *Révolution africaine. Organe central du Parti du FLN*, *op. cit.*, p. 53.
[2] *Id*., *La Pluie, op. cit.,* p. 47-48 & *id., Leiliyat Imraatin Arik, op. cit*., p. 37-39. Sur cet incident relaté différemment dans la version initiale et sa traduction, consulter le travail d'Ogbia Bachir, *op. cit.*, p. 125.
[3] Hafid Gafaïti, *Boudjedra Rachid. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire, op. cit*., p. 68.
[4] Sur la suppression des référents culturels et coraniques dans *La Pluie*, consulter Ogbia Bachir, *op. cit.*, respectivement p. 114 et 193-194.

prestigieux de Abla[1] » et affuble un coq arrogant « d'un nom, non moins prestigieux : Antar[2] ». Cette évocation ironique d'un des plus célèbres couples de la période antéislamique, du guerrier et poète 'Antara Ibn Chaddād Ibn Quirad Al-'Absī – héros d'un récit populaire à l'allure épique *Sīrat 'Antar* (roman d'Antar) – qui chante l'amour pour sa belle n'apparaît pas dans *Ettafakouk*. Elle s'adresse donc à un lecteur de culture arabe, le seul à même d'apprécier l'irrévérence de ces dénominations[3].

À cette disparition des références culturelles dans *La Pluie* s'ajoute l'abandon de l'intertexte coranique. Dans *Leiliyat Imraatin Arik,* la jeune femme utilise à double sens une citation religieuse afin se moquer des femmes procréatrices, responsables à ses yeux du sous-développement :

قلت : " أحياء عند ربهم يرزقون " . قالت : " بالضبط " . لم تفهم المسكينة انني أسخر منها [4].

S'adressant à l'une de ses patientes, fière d'avoir encore enfanté, elle fait ici allusion avec ironie au verset 215 de la sourate II « La Génisse » sur les martyrs de Dieu qui meurent pour une noble cause et à qui l'Islam promet le paradis éternel. Dans la version française, ce passage devient : « Je dis ironiquement ah ! bonté divine ! mais les escargots aussi sont très prolifiques. Elle répondit ah ! bon docteur ! Elle ne comprit pas que j'étais folle furieuse. Sardonique[5]. » Si le traducteur avait conservé et traduit le verset en arabe, le lecteur bilingue aurait identifié la référence et le lecteur francophone, grâce à un système de notes, aurait pu percevoir la subversion religieuse du texte original. En supprimant purement et simplement les références culturelles, *La Pluie* ne réclame plus le même type de lecteur que *Leiliyat Imraatin Arik*.

On constate aussi ce phénomène dans *La Macération* où certaines références religieuses de *Al Marth* sont devenues laïques. L'expression « sa maîtresse mi-juive, mi-musulmane », traduction littérale de l'arabe

عشيقته النصف يهودية و النصف مسلمة[6]

[1] Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement, op. cit*., p. 232.
[2] *Id*.
[3] Sur l'évocation dans *La Pluie* du couple Abla et Antar, consulter Ogbia Bachir, *op. cit.*, p. 178.
[4] Rachid Boudjedra, *Leiliyat Imraatin Arik, op. cit*., p. 50 : « Koultou : 'Ahyâa inda rabihim yourzakoun'. Kalat : 'Bidhapt'. Lam tafham el maskina annani askhar minha ». Notre traduction : « Je dis : ' Vivants chez leur Dieu qui les récompensera.' Elle répondit : 'Exactement.' Elle n'a pas compris que je me moquais d'elle. »
[5] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 64-65.
[6] *Id., Al Marth, op. cit*., p. 27.

(« Achikatouhou el nisf yahoudia oua el nisf mouslima ») est devenue dans le roman en français « y compris la juive, mi-épouse, mi-amante[1]. » Un proverbe en arabe dialectal algérien n'a pas été non plus traduit dans *La Pluie,* « الكلب يتبع لوكلو [2] » (« El kalb Yatbâ Liyouaklou »), littéralement « le chien suit celui qui le nourrit », et s'utilise à propos des gens qui cultivent une amitié uniquement par intérêt. Le lecteur arabophone est donc privé des références culturelles à l'Occident et inversement le lecteur francophone de celles relatives au Maghreb ; il existe en somme un écart entre les horizons d'attente de *Leiliyat Imraatin* Arik et de sa traduction française.

En outre, certaines réflexions de la narratrice, exaspérée par un mode de vie qui ne lui convient pas et l'hypocrisie d'une société phallique étouffante, n'apparaissent plus dans *La Pluie*[3]. Cette suppression n'exprime pas pour autant une volonté de la part de l'auteur d'occulter la dimension critique. Le roman en français exprime aussi le désespoir de la narratrice et sa douleur face aux injustices dont la femme est victime. D'ailleurs, l'auteur adopte souvent un ton plus critique vis-à-vis de la société algérienne et du régime politique en place dans les versions en français, comme par exemple dans *Le Démantèlement*[4] ; la condition de la femme est elle-même évoquée avec encore plus de virulence.

Finalement, la différence la plus flagrante entre l'original et sa traduction réside dans les adjonctions : *La Pluie* compte 150 pages et *Leiliyat Imraatin Arik* seulement 123 pages. La typographie et la mise en page n'expliquent pas tout, de nombreux passages ont été rajoutés tels que le récit de la tante neurasthénique qui évoque ses penchants lesbiens, le portrait de la mère idéale, la description de la ville où elle a grandi et où elle vit, les impressions de la narratrice et ses jugements[5]… Le texte en français insiste davantage sur les portraits de femmes marginales, mère libérée de ses tâches, femme émancipée ou lesbienne ; de la même façon, *La Macération*[6] traite davantage qu'*Al Marth* de l'homosexualité à travers la figure du frère.

Qui plus est, une proposition courte comme « et des milliers de petits problèmes qui ont transformé la vie en enfer », traduction littérale de

والآف المشاكل الصغيرة التي حولت الحيات الى جحيم[7].

[1] *Id., La Macération*, *op. cit*., p. 39.
[2] *Id.*, *Leiliyat Imraatin Ariik, op. cit.,* p. 18.
[3] Sur les suppressions entre les versions en arabe et en français, consulter la thèse d'Ogbia Bachir, *op. cit.*, p.113.
[4] À propos de la dimension critique du *Démantèlement*, consulter la thèse d'Ogbia Bachir, *op. cit,* p. 98-99.
[5] *Ibid.,* p. 102.
[6] *Ibid*., p. 101.
[7] Rachid Boudjedra, *Leiliyat Imraatin Arik, op. cit.,* p. 92.

(« Oua alâf el machakil el sâghira el lati houilat el hayat ila jahim. ») dans *Leiliyat Imraatin Arik* engendre plusieurs propositions par amplification, lors de la traduction : « La dureté de mon travail à la clinique. Les cartes postales envoyées jadis par le père sans aucun mot de tendresse de gentillesse ou même de politesse. Les petites difficultés qui font de ma vie un véritable traquenard[1]. » *Le Désordre des choses* ou *Le Démantèlement* n'ont pas échappé à l'expansion. En définitive, la traduction s'opère par adjonction, substitution et suppression de telle sorte que *Leiliyat Imraatin Arik* et *La Pluie* appellent des lecteurs différents non pas faute de comprendre la même langue, mais bien parce qu'ils n'expriment ni la même sensibilité ni la même culture.

[1] *Id*., *La Pluie, op. cit*., p. 109.

CHAPITRE II

STRATÉGIES D'APPEL AU LECTEUR ALGÉRIEN

> *Si l'implication des lecteurs et leur intégration passent bien par toute une stratégie d'appels, de* captatione benevolentiae*, de séductions, qui font appel aux modes de lecture, à l'horizon culturel de groupes sociaux bien déterminés, formant les lecteurs réels (ou supposés) de l'auteur, ou si cette intégration a bien pour fonction de mettre sur pied un lecteur idéal, il ne faut pas oublier que toutes ces esquisses, ces portraits de lecteurs sont autant de* rôles *que nous lecteurs sommes invités à jouer*[1].

L'investissement des lecteurs virtuels de culture algérienne repose sur des stratégies d'appel, celles-ci captent leur attention, sans pour autant détourner celle des autres. De ces techniques subtiles de la *captatione benevolentiae* dépendent l'implication du lectorat et son identité culturelle. Et celle-ci commence avant la lecture proprement dite, au seuil du texte, le paratexte conditionnant le mode de lecture ; partant du principe que toute interprétation est contextuelle, les facteurs externes interviennent au cours du processus de réception. Le texte dialogue en effet avec sa propre histoire et lorsqu'il passe d'une situation historique ou culturelle à une autre, de nouvelles significations apparaissent. Rappelons que le texte n'existe que lorsqu'il est actualisé et cette actualisation s'inscrit logiquement dans le temps. Aussi la lecture dépend-elle à la fois des structures internes de l'œuvre, comme l'ont démontré les structuralistes, mais également des circonstances de production et de parution. Les deux approches ne sont pas incompatibles. Et nier l'une au profit de l'autre revient à récuser la complexité intrinsèque de l'œuvre et son caractère insaisissable : « la lecture […] semble la synthèse de la perception et de la création ; elle pose à la fois l'essentialité du sujet et celle de l'objet[2] ». La lecture résulte, rappelons-le, de l'interaction entre le sujet, un lecteur donné, et l'objet littéraire.

---

[1] Alain Montandon, « Introduction », *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, op. cit.*, p. 7. Les italiques sont de l'auteur.
[2] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 50.

A. ÉLÉMENTS PÉRITEXTUELS ET RÉCEPTION VIRTUELLE

« [Le] texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non[1] », en un mot, sans le paratexte (du grec *para* « à côté de »). Celui-ci entoure le texte « pour le *rendre présent,* pour assurer sa présence au monde, sa 'réception' et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre[2] ». Il comprend des éléments placés à l'intérieur même du volume, appelés « *péritexte*[3] » (du grec *peri* « autour »), et l'épitexte (manifeste et déclarations de l'auteur). Le péritexte appartient donc à l'œuvre écrite, contrairement à l'épitexte, et se compose principalement du nom de l'auteur (signature réelle ou pseudonyme), du titre (et sous-titre) et éventuellement d'illustrations, situés sur la couverture et la page de titre, d'une quatrième de couverture qui propose un résumé ou une analyse de l'œuvre et éventuellement d'une jaquette, d'une préface, d'une introduction ou d'un avant-discours, d'un avertissement de l'éditeur, d'un prière d'insérer, d'un épigraphe, d'une dédicace et d'une table des matières. Bien qu'ils soient situés à l'intérieur du volume, ces discours péritextuels ne sont pas tous des stratégies d'écriture auctoriales.

Il faut bien distinguer d'un côté les éléments péritextuels qui dépendent de l'auteur et de l'autre ceux qui émanent de la maison d'édition. Le « péritexte éditorial[4] », couverture, page de titre, préface (véritable « réceptacle de l'idéologie[5] »), texte de la jaquette et de la quatrième de couverture, avertissement et annexes, varie en fonction des éditeurs et des collections : il relève de stratégies éditoriales et non textuelles.

L'indication générique a, par contre, un statut particulier. Primordiale au niveau de la réception, elle noue un pacte avec le lecteur et lève l'ambiguïté sur le statut de certaines œuvres, comme *La Répudiation* ou *La Vie à l'endroit,* à mi-chemin de l'autobiographique et du romanesque ; en outre, elle confère à l'œuvre un statut générique intentionnel « en ce sens qu'il est celui que l'auteur et l'éditeur veulent attribuer au texte et qu'aucun lecteur ne peut légitimement ignorer ou négliger cette attribution[6] ». Mais il apparaît que cette indication change de place dans un même volume en fonction des éditions et des collections. Dès lors, elle ne relève plus de stratégies éditoriales et auctoriales constantes. La mention « roman » par

[1] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 7.
[2] *Id*.
[3] *Ibid*., p. 10.
[4] *Ibid*., p. 20.
[5] Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Ben Aknoun (Alger), O.P.U. (Office des Publications Universitaires), 1990, p. 30.
[6] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 90.

exemple, de la première de couverture chez Denoël, où elle se présente comme relativement autonome, à la quatrième de couverture en « Folio » (Gallimard), suivant la mise en page de cette collection sans spécialisation générique : *La Répudiation, L'Insolation*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, L'Escargot entêté, Les 1001 années de la nostalgie, Le Vainqueur de coupe*, *FIS de la haine* et *Timimoun* bénéficient ainsi de deux présentations péritextuelles différentes. En collection « Folio », le statut de l'œuvre est reconnu au sein d'un texte de présentation : aussi peut-on lire à propos de *La Répudiation* que « [c]e roman met à nu la société traditionnelle où la sexualité débridée, la superstition et l'hypocrisie forment la trame romanesque » et, au sujet de *L'Insolation,* que « le roman se déploie superbement grâce à une écriture baroque ». Quant à *L'Escargot entêté, Topographie idéale pour une agression caractérisée* et *Les 1001 années de la nostalgie*, ils y sont qualifiés respectivement de « [f]able politique du sous-développement », d'« odyssée pathétique d'un émigré » et de « chronique dérisoire d' [une] bourgade excentrique, travaillée par une conscience douloureuse ».

Le texte de quatrième de couverture remplace ainsi la mention de genre ou de sous-genre, laquelle donne en principe la possibilité au lecteur de classer lui-même l'ouvrage dans une catégorie générique, en fonction de sa propre compétence culturelle :

> Pour actualiser les structures discursives, le lecteur confronte la manifestation linéaire au système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence encyclopédique à laquelle par tradition cette même langue renvoie[2].

Sa « compétence encyclopédique[3] » lui permet alors d'adopter le protocole de lecture convenable. Le fait que Rachid Boudjedra se soit essayé dans différents genres, roman, essai, forme épistolaire, poésie et théâtre, aurait pu rendre nécessaire cette reconnaissance formelle, d'autant que la frontière entre les genres est parfois ténue et accentue, de fait, la difficulté de l'identification générique. Mais le péritexte se charge de lever les ambiguïtés et évite au lecteur de recourir à sa compétence générique.

FIS de la haine en tant qu'essai est aussi présenté en quatrième de couverture chez Denoël : « Il nous propose avec *FIS de la haine* un ouvrage digne des plus grands pamphlétaires[4]. » Dans la collection « Folio » de 1994, le résumé est remplacé par la postface de l'auteur (déjà présente au dos de l'édition Denoël) ; aucune indication générique ne vient

[2] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 95-96.
[3] *Id.*
[4] Rachid Boudjedra*, FIS de la haine,* Paris, Denoël, 1992 ; rééd. : Gallimard, 1994, coll. « Folio », quatrième de couverture.

plus alors orienter la lecture, l'éditeur préférant mettre l'accent sur l'urgence d'écrire « l'infamie du FIS[1] ». On observe donc des disparités dans une même collection et, de surcroît, entre les diverses éditions : si les éditions algériennes Dar El Idjtihad de *Journal d'une femme insomniaque* (1990) choisissent d'apposer la mention de « roman » sur la première de couverture, à l'instar de leur homologue français, d'autres comme l'éditeur français « Encre Bleue » qui publie en 1999, à la suite de Denoël et Gallimard, *Timimoun* en collection « Le Temps de lire », supprime toute mention.

Chez l'éditeur Bernard Grasset & Fasquelle, celle-ci est annexée au titre, sauf en collection « Livre de Poche » où elle n'est inscrite qu'à l'intérieur du volume, en page de titre. La couverture de l'œuvre épistolaire *Lettres algériennes*, publiée en collections « L'Autre Regard » et « Le Livre de Poche », ne porte en revanche aucune mention : le résumé au dos du « Livre de Poche » se charge de présenter ces « lettres venues d'Alger » qui « nous parlent du FIS, de la violence, de la peur ». Il apparaît que la mention « roman » est volontiers affichée chez Grasset et Denoël sur la page de couverture ou en page de titre : ce genre, purgé de ses complexes, est aujourd'hui « réputé universellement plus 'vendeur'[3] » que la poésie, le théâtre ou l'essai qui masquent leur nature sous une absence de mention. De la même façon, les auteurs de la collection « Regards croisés » aux éditions algériennes de l'aube ont choisi de ne pas entourer le titre « Cinq Fragments du désert[4] » d'un péritexte, remplaçant la traditionnelle présentation par un extrait de l'œuvre – à l'instar de l'éditeur algérien Barzakh – accompagné de la biographie de l'auteur. Certes, ce titre rhématique et thématique est éloquent ; néanmoins, le fait d'éluder la question du genre de cette œuvre poétique en fragments dissimule peut-être une volonté de ne pas effaroucher le public.

Délaissons à présent la désignation générique, dont la place et la présence fluctuent en fonction des politiques éditoriales, au profit de stratégies qui relèvent de la responsabilité entière de l'auteur et correspondent à des choix littéraires et non à des lieux privilégiés d'une action au service d'un meilleur accueil du public.

On note immédiatement que Rachid Boudjedra délaisse, dans les romans du corpus, les éléments péritextuels habituels : sous-titre, dédicace, citation en exergue. N'en déduisons pas pour autant que tous ses ouvrages en sont dépourvus. *Mines de rien,* par exemple, dispose

[1] *Id*.
[3] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 92.
[4] Rachid Boudjedra, *Cinq Fragments du désert* [1re éd. : Alger, Éd. Barzakh, 2001, coll. « l'œil du désert »], La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, coll. « Regards croisés ».
[6] *Id., Mines de rien (Le Retable du Nord et du Sud)*, Paris, Denoël, 1995, coll. « La Météorite du Capitaine ».

d'un sous-titre (« Le Retable du Nord et du Sud[6] »), *Le Vainqueur de coupe* d'une citation en exergue – « Un seul héros, le peuple […] (slogan en usage pendant la guerre d'Algérie)[1] » – qui s'adresse soit aux nouvelles générations algériennes, soit aux lecteurs étrangers. Dans *Lettres algériennes,* outre la dédicace à Rachid Mimouni « avec lequel ce livre devait être écrit, mort de chagrin et de l'exil, pour son pays douloureux[2] », on découvre aussi trois citations extraites des *Essais* de Montaigne, des *Lettres philosophiques* de Voltaire et de *Ruptures* de Tahar Djaout qui annoncent un des thèmes dominants : la mainmise du pouvoir par les théologiens et la nécessité de faire éclater la vérité. De même, la citation d'André Malraux – « Cette épouvante de l'homme abandonné parmi les fous qui vont bouger[3] » – située à l'avant-texte sert de prélude à l'histoire de Rac qui s'insurge contre la barbarie et la folie des hommes

Seule la répercussion du nom auctorial et des titres intervient donc dans le processus de réception du corpus. L'appellation, authentique et non fictive, de l'écrivain algérien modifie l'acte de lecture indépendamment du fait qu'il soit connu du grand public : la phonétique de son nom propre indique clairement ses origines maghrébines ou arabo-musulmanes. Cela peut d'autant moins échapper au lecteur qu'une courte biographie, insérée en avant de *La Répudiation* et de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* aux éditions Denoël, informe le lecteur sur l'extranéité de l'écrivain. La mention « Traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur » en couverture de *La Pluie* classe définitivement ce roman parmi les textes francophones ou étrangers. La mise en évidence de sa nationalité et de ses choix linguistiques influent considérablement sur la réception virtuelle. Le lecteur fait immédiatement le rapprochement entre le romancier et ses personnages :

> Le nom de l'auteur remplit une fonction contractuelle d'importance très variable selon les genres : faible ou nulle en fiction, beaucoup plus forte dans toutes les sortes d'écrits référentiels, où la crédibilité du témoignage, ou de sa transmission, s'appuie largement sur l'identité du témoin ou du rapporteur[1].

Certes, *La Répudiation* est une fiction mais le lecteur ne manque pas de percevoir, à la lecture du texte et de la biographie insérée dans le volume, la dimension autobiographique de l'œuvre. L'écriture apparaît comme authentiquement algérienne aux yeux des compatriotes de Rachid Boudjedra et des Français.

---

[1] *Id*., *Le Vainqueur de coupe,* Paris, Denoël, 1981 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio », p. 8.
[2] *Id*., *Lettres algériennes,* Paris, Grasset & Fasquelle, 1995 ; rééd. : Paris, Grasset, 1997, coll. « Le Livre de Poche », p. 7 et 9.
[3] *Id*., *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997 ; rééd. : Grasset, 1999, coll. « Le Livre de Poche », p. 5.

Le nom auctorial agit en particulier au Maghreb où l'on demande souvent à l'écrivain de traiter des sujets qui concernent directement la population :

> [L]es problèmes de la jeunesse et de la femme, dont on réprouve la situation présente sans oser braver l'opinion à leur propos, relèvent de la compétence de ces sages que sont la mentalité publique et les hommes de lettres algériens, à qui leur autorité devrait permettre de modeler, de changer cette opinion. […] On ne choisira pas soi-même le roman *Ma Mère fut répudiée*, mais on donnera procuration à l'homme de lettres qu'est avant tout l'écrivain de parler en notre nom et place[2].

Investi de la mission de porte-parole, l'écrivain se doit pour satisfaire ses compatriotes de répondre à leurs préoccupations et de privilégier en somme des personnages autochtones. Le public réagit mal lorsqu'un écrivain ne se plie pas à ces règles implicites ; Driss Chraïbi en a fait la douloureuse expérience.

> La gêne, le blocage du lecteur maghrébin face aux romans occidentalisés de Chraïbi sont en rapport avec le « je », l'identité et l'identification et non avec le problème abstrait et bien « littéraire », spéculatif même, du choix entre universalisme et régionalisme. Le lecteur maghrébin, encore maintenant, consciemment ou non, demande aux textes produits par les Maghrébins de le toucher, de le concerner et pour ce faire de le mettre en scène, de le représenter[3].

L'appartenance nationale de l'écrivain revêt donc une importance primordiale dans l'éclosion et la réception des écrits au Maghreb, en ce sens où elle modifie les attentes de lecture.

Ensuite, la première confrontation entre le sens que l'auteur donne à son texte et l'interprétation subjective qu'en fait le lecteur a lieu au niveau du titre. Passage obligé du parcours lectoral, il peut devenir un sujet de conversation, tandis que le texte demeure un objet de lecture. Il permet non seulement d'identifier l'ouvrage, de le mettre en valeur, mais aussi et surtout de désigner son contenu ; comme le message publicitaire, il remplit donc trois fonctions, référentielle, conative et poétique[4]. Ainsi, l'énoncé dénotatif « La Répudiation » en informant son lecteur que le roman porte sur cet acte propre au droit musulman et aux législations antiques, tente d'impliquer le lecteur arabo-musulman qui a eu certainement l'occasion de réfléchir à ses tenants et à ses aboutissants :

> Il paraît ici indispensable de préciser la signification exacte de cette catégorie juridique dans le droit musulman (*fiqh*) et dans le Coran : « *Pour répudier Ma, Si*

---

[1] Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit*., p. 41.
[2] Charles Bonn, *La Littérature algérienne et ses lectures, op. cit.*, p. 208.
[3] Kacem Basfao, « Approche psychanalytique. Production et réception du roman : l'image dans le miroir », *Approches scientifiques du texte maghrébin*, (Actes du colloque organisé par le Groupe d'études maghrébines du département de langue et littérature françaises de la faculté des lettres de Rabat, 28 et 29 avril 1986), Casablanca (Maroc), Éd. Toubkal, 1987, coll. « Repères », p. 97
[4] Voir l'analyse du titre « L'Incendie » dans : Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire, op. cit.,* p. 61.

> *Zoubir se fondait sur son bon droit et sur sa religion…* » (pp. 42-43). […] Le voici : la répudiation signifie un serment d'interdiction incestueuse « *Zihar* » […]. 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].

Ce serment solennel modifie l'identité même des personnes répudiées et de leur descendance : le fils répudié « Zahir » porte ainsi le sceau de l'infamie. Cette formule « Sois pour moi comme le dos de ma mère ! », mentionnée à plusieurs reprises dans le *Coran*, est une « parole blâmable et erronée[2] » selon la sourate 58. C'est ce que tente de démontrer Rachid Boudjedra en adoptant un point de vue narratif approprié, la focalisation interne, propre à susciter l'intérêt et l'émotion du lecteur.

Ce titre réclame donc essentiellement un lecteur de culture maghrébine, tout en répondant à l'horizon d'attente du lectorat français réel qui, à l'époque de la parution du livre, aspire à des lectures à la fois documentaires et contestatrices. Les Français « commencent à s'apercevoir eux aussi des désillusions de la décolonisation, et soutiennent volontiers des œuvres de contestation violente[3]. » Et le titre, si on le lit à un second degré de lecture, répond à ces attentes, puisqu'il annonce la charge polémique du récit : la répudiation a lieu à l'échelle nationale, c'est le peuple algérien qui se retrouve spolié de ses propres libertés et de son avenir par les plus hautes autorités politiques.

Parmi tous les autres titres boudjedriens, on relève d'autres énoncés dénotatifs : *La Prise de Gibraltar, Les 1001 années de la nostalgie* et *Timimoun*, lesquels portent respectivement sur l'histoire du Maghreb, son patrimoine littéraire et sa géographie. *La Prise de Gibraltar* relate effectivement la conquête de Gibraltar par les armées arabo-berbères en 711, épisode marquant dans l'histoire de la *Conquista*, et rappelle à la mémoire du lecteur les écrits d'Ibn Khaldoun sur cet événement glorieux ; *Les 1001 années de la nostalgie* en tant que « pastiche titulaire[4] » éveille encore plus vivement des réminiscences littéraires, en faisant allusion au célèbre conte oriental *Les Mille et Une Nuits* ; *Timimoun* en revanche désigne un référent réel, une oasis du Sahara algérien, et par synecdoque l'immensité du désert où se situe l'action. Même si ce dernier n'annonce pas les « thème[s] (ce dont on parle)[1] » du roman, il tente de toucher comme les deux autres un destinataire de culture maghrébine dont il risque d'être question ainsi que tous les lecteurs avides de dépaysement.

---

[1] Khaled Ouadah, « L'anagramme suicidaire ou la question du parricide », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, Études littéraires maghrébines, op. cit.*, p. 44-45.
[2] Sourate LVIII « La Discussion (*Al-Mujâdala*) », verset 2, *Le Coran (al-Qor'ân)* (traduit de l'arabe par Régis Blachère), Paris, Maisonneuve et Larose, 1999, p. 582.
[3] *Littératures francophones,* tome I : *Le Roman, op. cit.,* p. 182.
[4] Gérard Genette*, Seuils, op. cit*., p. 69.

B. FRÉQUENCE ET FONCTION DE L'ARABE

L'activité sous-jacente de la langue arabe dans les textes francophones ainsi que sa présence, bien qu'elle soit diffuse et discrète, modifient considérablement le rapport du lecteur virtuel à l'œuvre ; le récepteur exclusivement francophone ne reconnaît plus tout à fait sa langue maternelle, contaminée par d'autres idiomes. Il peut par conséquent se sentir exclu du lectorat visé idéalement par l'œuvre.

Rachid Boudjedra affirme avoir gardé dans les traductions françaises les arabismes, les idiotismes de l'arabe afin que le texte « conserve la matrice linguistique d'origine[2] ». Ce mixage linguistique s'observe aussi dans les romans non traduits, écrits directement en français, tels que *L'Insolation* où certaines tournures syntaxiques et lexicales ajoutent une saveur orientale à la texture, comme le gallicisme arabe « moi et mes compagnons[3] », structure refusée à l'écrit par la langue française mais tolérée toutefois à l'oral. De même, le redoublement syntagmatique en un lieu où rien ne le justifie fait subir à la structure de la langue qui l'habite un mouvement spécifique de l'arabe : « Dieu de Dieu […] Kelb ! Kelb ! […] Ouwah ! Ouwah[4] »

Si le lecteur francophone repère avec difficulté ces arabismes, il constate plus aisément en revanche l'insertion de la langue vernaculaire. Ces incursions constituent-elles des clins d'œil culturels au lecteur arabophone ou ne sont-elles que des leurres destinés au destinataire francophone, afin qu'il ait l'impression de lire un texte authentiquement maghrébin ? Autrement dit, participent-elles d'une « stratégie textuelle d'exhibition d'une affiliation linguistique[5] » dont l'objectif est de créer un effet d'exotisme ou, au contraire, l'emprunt lexical s'intègre-t-il à un système linguistique que l'écrivain utilise et transforme ? Dans les deux cas de figure, ces intrusions représentent des indices essentiels pour dégager l'identité culturelle du lecteur virtuel, indices qui exigent d'être interprétés avec circonspection. Il nous appartiendra de juger si l'emploi d'un vocabulaire arabe sollicite un récepteur qui possède des rudiments en arabe ou s'il ne sert qu'à offrir au lecteur de culture française une lecture plus attractive, voire exotique.

---

[1] *Ibid*., p. 75.
[2] Rachid Boudjedra, « Le patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales, op. cit*., p. 5.
[3] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 190.
[4] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit*., p. 38, 87, 93. Ces expressions ont été relevées par Mostapha El Gherbi, *Thèmes idéologiques et production romanesque dans la littérature maghrébine de langue française d'aujourd'hui (Khatibi-Boudjedra)* (thèse de 3e cycle), Paris, Université de Paris-IV – Sorbonne, 1977, p. 150.
[5] Naget Khadda, « La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », *Figures de l'interculturalité, op. cit.,* p. 21.

1. Transcription de l'arabe en caractères latins

Dans *La Répudiation*, l'emploi d'un vocabulaire arabe translittéré en caractères latins et d'un lexique d'origine arabe est peu fréquent comparé à celui de *L'Insolation* par exemple. Des champs lexicaux se dégagent toutefois : ils concernent l'Islam, « taleb, imam, muphti, marabout [de l'arabe *morâbit*], sourate, Aïd, ramadhan, Islam, mosquée [de l'arabe *masdjid*], minaret, émir, ulémas, la prière du 'dhor' », les vêtements traditionnels algériens « fez, burnous, djellaba, babouche » et les traditions culturelles telles que l'usage du « henné » ou le cri des « you-you ». Ces termes ne sont ni traduits, ni expliqués, ni soulignés par des italiques, ni introduits par des guillemets (sauf exception telle que « dhor[1] » placé entre guillemets), parce que, d'une part, certains substantifs n'ont pas d'équivalent français et que, d'autre part, le lecteur virtuel est censé connaître les us et coutumes du pays. En cela, le roman se distingue de nombreuses œuvres algériennes, comme *Une enquête au pays* où Driss Chraïbi commente en notes certaines traditions culinaires (« *hargma, Mhencha*[2] »), explicite des termes arabes (« *Boujadi, lapiz*[3] ») et signale l'insertion de la langue étrangère par des italiques. Dans *Dakia, fille d'Alger,* l'auteur éprouve aussi le besoin d'apporter des informations – en notes et au sein du texte – sur « Alger, la capitale de mon pays, l'Algérie[4] », sur les cinq piliers de l'Islam, sur les traditions (interdiction de boire de l'alcool pendant le ramadan par exemple) et le calendrier musulmans, informations absolument superflues si elles s'adressaient à un public algérien. Dakia, érigée dans la préface en symbole « de la résistance des femmes d'Algérie face aux tentatives d'asservissement qu'elles subissent[5] », destine son témoignage à des adolescents qui vivent hors de l'Algérie : elle leur présente son pays et leur raconte son quotidien afin d'appeler à la vigilance contre toutes les formes d'oppression ou de chantage. *A contrario*, Rachid Boudjedra ne présente ni ne définit sa culture.

À propos de son vocable algérien, on constate qu'il n'est pas seulement connu du lecteur bilingue, mais aussi de tout lecteur quelque peu éclairé sur les civilisations étrangères. L'insertion de la langue du terroir n'a pas nécessairement pour fonction de restituer la couleur locale ou de créer un effet de réalisme, à l'instar du glossaire de *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri situé en avant-texte pour lever toute ambiguïté sémantique qui pourrait survenir au cours de la lecture. La langue-source vient en fait enrichir la langue d'arrivée ; elle

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 127.
[2] Driss Chraïbi, *Une enquête au pays*, Paris, Seuil, 1981, p. 141.
[3] *Ibid.,* p. 114, 118.
[4] Dakia, *Dakia, fille d'Alger* (préface de Simone Weil), Paris, Flammarion, 1996, coll. « Castor poche », p. 9.
[5] Simone Veil, Préface de *Dakia, fille d'Alger*, *op. cit*., p. 8.

la féconde. L'orthographe des termes se modifie et suit des règles orthographiques propres au français. Ainsi, « ulémas » prend un « s », alors qu'il est déjà au pluriel : *alem* donne *uléma* au pluriel. Ainsi que le faisait remarquer Moufida El-Azzabi au sujet de l'écriture de Kateb Yacine, l'écrivain maghrébin rend témoin des changements d'usage son lecteur arabophone dont il recherche la complicité, en signalant le lexique emprunté par le français à l'arabe[1].

Par ailleurs, les toponymes « Tipaza, Alger, la Kasba, Bab El Djedid, Blida, souk *El Attarin,* Biskra, Constantine, El Biar, Guelma, Sétif », accompagnés d'aucune note de bas de page ou d'explications, peuvent poser problème à un lecteur non algérien. Nul nom de lieu d'avant l'Indépendance du pays en 1962 n'est de surcroît utilisé, contrairement à *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra où le narrateur désigne la ville d'Annaba par son ancien nom français Bône, alors que l'action se situe en 1995, plusieurs années après l'indépendance. Le fait de se référer aux repères culturels français pour dire la réalité algérienne signifie que le public visé est surtout de culture française. Ainsi dans *Dakia, fille d'Alger*, la narratrice parle de la « classe de troisième[2] », de « seconde » et de « BEPC » et non de 9e AF (année fondamentale), de 1re AS (année secondaire) et de B.E.F. ; elle substitue le cursus scolaire français au système algérien. Si l'on prend en compte cette référence à l'univers culturel de l'Autre, on peut affirmer que *La Vie à l'endroit* s'adresse de cette manière à un public non algérien auquel elle propose un témoignage, comme les deux essais *FIS de la haine* et *Lettres algériennes «* destinés au public français[3] », selon les déclarations de l'écrivain lui-même.

Mais ce sont surtout les anthroponymes « Rachid, Si Zoubir, Zahir, Leïla, Zoubida et Amar » qui exigent de la part du lecteur virtuel une certaine compétence linguistique, du moins si celui-ci fait l'effort de saisir les différents niveaux de sens. Ces prénoms arabes, par définition intraduisibles, éclairent parfois la personnalité ou le statut social de ceux qui les portent, car ils possèdent une ou des significations dans la langue d'origine et recèlent des connotations coraniques. Le vocable *Rachada*, par exemple, signifie « suivre le bon chemin, diriger, conseiller, guider, avec une insistance sur la raison[4] » ; Rachid devient ainsi l'homme « éveillé, réfléchi, raisonnable, sensé[5] ». Ces épithètes qualifient parfaitement le narrateur de *La Répudiation* qui tente, arrivé à l'âge de raison, d'expliquer son passé. Par ailleurs, la forme dialectale et honorifique du mot Monsieur en arabe, *Si* ou *Sid,* rappelle au lecteur la position

[1] Voir Moufida El-Azzabi, *Les Effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne […], op. cit*., p.275.
[2] Dakia, *Dakia, fille d'Alger, op. cit*., p. 9.
[3] Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra », *El-Watan* (quotidien indépendant)*,* Alger, El Watan Presse, n° 2094, 8 octobre 1997, p. 15.
[4] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb. Avec l'étymologie des prénoms français correspondants*, Paris, Édition du Dauphin, 2000, p. 96.
[5] *Id.*

sociale de Si Zoubir, riche commerçant de la ville ; son prénom *Zoubir*, en arabe « fort, robuste, courageux[1] », renforce cette idée d'autorité et de puissance associée désormais au personnage. De la même façon, le prénom *Zahir*, au sens littéral « florissant, épanoui, brillant, éclatant, […] vif, lumineux, pur[2] » et « auxiliaire, aide[3] », soulignent deux qualités essentielles de cette charismatique figure. D'une part, il éblouit son jeune frère par ses discours savants et son attitude sans concession ; d'autre part, il aide Rachid dans son combat contre l'autorité despotique du père. C'est un jeune homme entier et sans demi-mesure, un être pur qui n'admet aucune forme de compromission avec son père. Son « délire homicide[4] » traduit son intransigeance, son désir d'un père idéal et sa quête d'absolu.

Le prénom de la sœur Saïda ne correspond pas en revanche à un statut social ou à un type de caractère : *Saïda*, féminin de *Saïd*, signifie « heureu[se], chanceu[se][5] ». Le lecteur bilingue doit-il en déduire que son comportement rebelle de « pécheresse implacable[6] » conduit au bonheur ? Sa liberté de parole, son manquement à ses devoirs de femme musulmane et sa marginalité deviendraient alors des atouts ; ce prénom mélioratif l'élèverait implicitement au rang de parangon.

Dans certains cas, c'est la phonétique d'un prénom qui prime sur sa signification. Ainsi, Zoubida et Zoubir forment un couple indissociable, lié par les liens sacrés du mariage. C'est pourquoi dans leur soif de vengeance, les deux frères souhaitent la mort simultanée du père et de « sa gamine[7] ». *Al Zoubd*, c'est le beurre et plus généralement l'extrait le plus précieux d'une chose, le concentré de sa valeur[8] ; Zoubida, prénom proche du diminutif *Zubayda* de *Zubda* (littéralement « crème, élite, fine fleur[9] »), pourrait donc être traduit par « la fine fleur[10] », fleur ternie et souillée par la main de son vulgaire époux.

Mais le prénom le plus significatif est sans conteste celui de la demi-sœur juive Leïla, cette sœur qui revient à la mémoire de Rachid au cours de son séjour prolongé à l'hôpital : « Pourquoi n'avais-je jamais pipé mot au sujet de Leïla, ma demi-sœur juive ? Impossible de

[1] Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 212.
[2] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes,* Paris, Édité par l'association « Vivre l'Islam en Occident », 1991, coll. « Vivre l'Islam », rééd. : Beyrouth-Liban, Éd. Al-Bouraq, 2000, p. 163 ; Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes, op. cit.*, p. 210.
[3] *Dictionnaire des noms et prénoms arabes,* Lyon, ALIF édition, 1996, p. 138.
[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 65.
[5] Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes*, *op. cit*., p. 194.
[6] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 27.
[7] *Ibid*., p. 68.
[8] Voir Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit.,* p. 257.
[9] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 197.
[10] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit*., p. 257.

dormir[1]. » Telle une figure onirique, Leïla qui signifie la « nuit, la soirée[2] » apparaît justement à la conscience du narrateur interné à l'hôpital lors d'un délire nocturne ; en outre, comme son nom l'indique, elle ne se donnait au jeune Rachid que la nuit, moment propice aux rencontres clandestines.

> Je la chassais de ma chambre lorsque le bourdonnement des sens m'avertissait de l'inéluctable gaspillage dérivé du père génésique, car Leïla faisait tout pour m'exciter et devenir ma complice. Il fallait en parler au praticien : avais-je violé ma demi-sœur[3] ?

Laylâ désigne exactement la « '*femme faite nuit'* qui laisse l'amant enivré d'amour au point de se consumer. Majnûn et Laylâ sont les Tristan et Yseult de la poésie arabe. Majnûn signifie d'ailleurs *fou, ravi* (*au monde*), et vient du verbe *janna* qui s'applique à la nuit (*janna al-layl* : 'il fait nuit noire')[4]. » « Héroïne du roman courtois, aimée de Kaïs, le fou d'amour[5] », *Laylâ* déclenche dès lors le début de l'ivresse amoureuse et spirituelle, tout comme la Leïla belle et sauvage de *La Répudiation* envoûte Rachid, Zahir et « les femmes de la maison qui accouraient pour voir de plus près cette jeune fille sauvage, transplantée du jour au lendemain du quartier juif dans une maison où l'Islam était l'alibi permanent[6] ». Tel un amant conquis, Rachid avoue être sous le charme : « Quelle magie, quel sortilège me possédaient tout à coup[7] ? » Leïla, suivant la signification de son prénom, est donc bien associée à la nuit et à l'amour, qui engendrent l'ivresse et le délire. De plus, la nuit (« *Al-Layl*[8] ») prend une signification particulière dans le *Coran,* car le livre incréé fut révélé lors de la nuit de « La Destinée (*Al-Qadr*[9]) » :

> [Verset] 4. *Les anges et l'Esprit y descendent avec la permission de leur Seigneur, pour tout ordre.*
> [Verset] 5. Salut elle est jusqu'au lever de l'aube[10].

Ainsi, « [p]our tout un courant mystique, Leïla telle l'aimée mystique symbolise l'essence divine qui éblouit par sa beauté quand un croyant peut l'approcher[11] ». À la suite des

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.*, p. 147.
[2] Daniel Reig, *Larousse As-Sabil. arabe/français. français/arabe*, Paris, Librairie Larousse, 1983, p. 4938 ; Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit*., p. 194.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 148-149.
[4] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 271.
[5] Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes, op. cit*., p. 56.
[6] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 148.
[7] *Id.*
[8] *Le Coran (al-Qor'ân), op. cit.*, sourate XCII : « La Nuit (*Al-Layl*) », p. 653.
[9] *Ibid*., sourate XCVII, p. 658.
[10] *Ibid*., sourate XCVII, verset 4, 5, p. 659.
[11] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit*., p. 194.

personnages éponymes de Kateb Yacine et Gérard de Nerval, « Nedjma » et « Aurélia », femmes adorées puis disparues, étoiles insaisissables qu'on tente en vain de rejoindre, Leïla ouvre la voie au salut éternel.

La dimension ironique de certains prénoms n'échappera pas non plus au lecteur bilingue, qui aura l'esprit d'entrer dans ce jeu sémantique. Amar, par exemple, incarne exactement l'inverse des valeurs véhiculées par son prénom : le vieil Amar (*Ammâr*), par définition celui « qui emploie sa vie au jeûne, à la prière, à l'adoration », s'enorgueillit dans *La Répudiation* d'avoir initié Zahir au plaisir de l'alcool : « C'est moi qui lui ai appris à boire, marmonnait-il, quelle belle mort[1] ! » De même, la cousine Yamina censée être « heureu[se], fortuné[e], prospère[2] » (féminin de *Yâmin* le « béni » et « bienheureux ») se retrouve « Bafouée. Tremblante […] malheureuse à l'idée du péché piètrement consommé[3] ». Le malheur la poursuit : perte dramatique de sa virginité, trésor ô combien précieux à conserver jusqu'au mariage. Dans *Les 1001 années de la nostalgie*, le nom du Prophète *Muhammad* est également employé à contresens. Mohamed S.N.P., dont « la racine HMD signifie 'rendre gloire'[4] », forge le projet d'aller voler la Pierre noire de la Mecque, pour que les musulmans ne perdent plus leur temps à s'y rendre en pèlerinage et qu'ils consacrent plutôt leur énergie à vaincre la misère ! Le choix des prénoms arabo-islamiques n'est donc pas fortuit : l'emploi de ces noms propres, mots usuels ou recherchés de la langue arabe classique, crée une véritable complicité avec le lecteur qui possède quelques rudiments d'arabe : grâce à ses connaissances, il saisit le détournement de sens et la dimension parodique de l'œuvre.

Le texte lui demande de surcroît de reconnaître les étymons arabes dans la langue française. Dès l'*incipit*, le narrateur attire son attention sur les emprunts linguistiques, en reprochant à Céline son incompétence : « [N]ous avions donc cessé nos algarades (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas[5] ? » Indirectement, le narrateur fustige tout lecteur virtuel qui, à l'image de Céline, se révèlerait inculte en ce domaine. « La réflexion étymologique […] prend des allures de règlement de comptes[6] », surtout lorsqu'il s'agit de termes dont le sens a été détourné de leur signification originelle. Ainsi rappelle-t-il dans *Le Démantèlement* que le mot « assassin » a connu un glissement de sens malheureux : « [M]ais voilà, encore un mot qui nous a été volé pour être déformé,

---

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 169.
[2] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit.* 263.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 51-52.
[4] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Selvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit*., p. 278.
[5] Rachid Boudjedra*, La Répudiation, op. cit*., p. 9.
[6] Moufida El-Azzabi, *Les Effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne […]*, *op. cit.,* p. 246.

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[1]… »

Le narrateur ne parsème pas cependant son récit de vocables étrangers. Nous n'avons relevé que « zebi, kif, smala, algarade, haschich », répertoriés de surcroît pour la plupart dans les dictionnaires de langue française. L'auteur souhaite ainsi faire prendre conscience à son lecteur des emprunts de la langue française à l'arabe. Sa contribution linguistique est par conséquent faible, mais elle suffit à le dissocier du lecteur de culture occidentale. Elle évince de plus tout lecteur à la recherche d'un certain exotisme ou d'un témoignage sur le vécu des Algériens.

Le contrat de lecture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* est passablement différent. Certes, les noms communs en arabe (« fakir, muezzin, vizir, kif-kif, zouave [de l'arabo-berbère *zwâwa*], qasba[2] ») n'ont pas de valeur intrinsèque et appartiennent à un vocabulaire courant, cependant certains termes d'origine arabe, comme « assassinés » de l'arabe *hachichiya,* « chiffre » de *sifr*, « vizir » du persan d'où est issue l'expression « *al wazir* », peuvent être perçus comme des clins d'œil culturels à la part d'algérianité du lecteur, d'autant que l'orthographe de certains termes signale leur origine étrangère : « Echeikh maat[3] » est écrit comme la locution d'origine persane *echeick maat* et « laskar[4] » de manière semblable à son étymon arabe. Ce vocable est écrit avec le « k » et non le « c » qu'il a pris lors de son intégration au lexique français. Une parenthèse explicative à l'intention du lecteur unilingue met en avant la dérivation du sens :

> La frayeur l'avait pris tout à coup car personne ne lui avait parlé de ça pas même les lascars (de l'arabe ASKAR : soldat. Sens modifié en 1830. Familier. Homme brave, hardi, décidé et malin. Par extension : individu avec une nuance d'admiration ou de réprobation amusée) qui avaient peur qu'il ne prît trop goût à voyager en empruntant ce moyen de locomotion […][5].

Les sens actuels de ce substantif, synonyme de « gaillard » et « voyou », sont éloignés du sens originel. Aussi le terme devient-il étranger au lecteur arabophone et l'auteur tente-t-il de se le réapproprier en modifiant sa morphologie[6]. Le texte rappelle de cette manière aux lecteurs virtuels les emprunts à sa langue maternelle, notamment dans le domaine des mathématiques, science dans laquelle les savants arabes se sont brillamment illustrés : « algèbre » provient par

[1] Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement, op. cit*., p. 74.
[2] *Ibid*., p. 232, 234, 249.
[3] *Ibid*., p. 165.
[4] *Ibid*., p. 243.
[5] *Ibid*., p. 37.
[6] Le terme « laskar » a déjà fait l'objet d'études sérieuses ; consulter, par exemple, celle de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 20 & p. 269-270.

exemple d'*al-jabr*, chiffre et zéro de *sifr* (vide), zéro étant une contraction de l'italien *zefiro* et de l'arabe *sifr*. En émaillant le discours romanesque de mots plus ou moins naturalisés dans le français, l'auteur revendique en somme ses droits sur cette langue.

Leur usage reste toutefois très limité. Le texte comporte aussi une liste d'anthroponymes maghrébins publiées dans l'« Amicale des Algériens en Europe » et « *El Moudjahid*[1] » [*sic*] : « Laadj Lounes, Abdelahab Hemahan, Saïd Aounallah, Rachid Mouka, Hammou Mebarki, Saïd Ghillas, Bensala Mekernef, Rabah Mouzzali, Mohamed Rezki, Mohamed Benbourek, Saïd Ziar[2] ». Loin d'exiger la coopération interprétative d'un lecteur versé dans les langues du Maghreb, cette longue énumération témoigne de l'ampleur de la vague raciste en France. Le narrateur porte ici son regard sur la société moderne occidentale et n'est pas amené de ce fait à utiliser un vocabulaire propre à la culture maghrébine. L'intérêt de l'œuvre réside dans ce renversement d'optique ; à la suite des *Lettres Persanes* de Montesquieu où le Persan Usbek observe les Parisiens et s'étonne de leurs traditions politiques et religieuses, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* met en scène un Candide qui voit le monde tel qu'il est, sans filtre culturel.

La Pluie se détache du corpus au sens où le roman comprend très peu de xénismes (terme employé par les linguistes) : quelques occurrences seulement « muezzin, *laskars*, khôl, casba antique » traversent le récit. L'italique de « *laskars* » signale ici, selon l'usage établi de cette typographie, l'origine étrangère de ce terme qui a subi un glissement de sens. Mais l'italique est globalement rare. L'écrivain se démarque ainsi d'autres écrivains, en récusant le marquage de la langue-source, ainsi que le fait remarquer Naget Khadda au sujet de l'écriture de Mohammed Dib :

> [C]et usage réticent de l'italique (et de la glose) dans l'écriture des mots de la mère – langue refoulée mais aussi refoulante comme toute langue maternelle – signale autant l'indiscipline que l'avènement d'un sujet nouveau qui s'auto-génère dans le texte et dont la langue de l'Autre est à la fois son matériau d'expression, son champ de manœuvre et le lieu de sa naissance[3].

Les noms propres tels que « Hocine, Saïd, Fatma, Méhari [dromadaire domestique], Ibn Hiliza, Averroès[4] » sont également peu utilisés, du fait que la narratrice nomme rarement les personnes de son entourage par leur nom, excepté « l'oncle Saïd, la tante Fatma, l'oncle

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit.,* p. 161, 233.
[2] *Ibid*., p. 161.
[3] Naget Khadda, « Italique d'usage et parole inusitée », *Hommage à Mohammed Dib*, n° spécial de *Kalim,* Alger, O.P.U., 1985, p. 113.
[4] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 125, 131, 141.

Hocine[1] ». Elle préfère les substituer par des groupes nominaux à l'instar de « mon frère aîné, ma mère, mon père, ma grand-mère, mon grand-père, le concierge de la clinique ». Ces personnages dépendent donc d'une voix narrative dont on ne connaît même pas le nom ; seule sa nationalité « algérienne » est précisée. L'anonymat de la narratrice assure au lecteur la possibilité d'une multiplicité d'interprétations.

Il existe néanmoins dans *La Pluie* un jeu sémantique sur les prénoms que seul un lecteur bilingue peut pleinement apprécier. L' « oncle Saïd le concierge communiste de la clinique » porte par exemple un prénom qui signifie « *heureux*, *chanceux*[2] » ; celui-ci reflète moins la personnalité du personnage que les sentiments de la narratrice à son égard. Lorsque la narratrice découvre l'amour fidèle et sincère du vieil homme pour son épouse, l'estime qu'elle lui porte grandit : « Il avait l'air très amoureux de sa vieille dame et cela me fit très plaisir. Du coup le vieux portier monta encore dans mon estime[3]. » Ce prénom reflète donc son amitié et sa considération pour un homme qui incarne avec sa femme l'idée du bonheur.

La tante Fatma représente par contre l'antithèse du personnage dont elle porte le nom. Cette tante « Bougonnante. Boudeuse. Querelleuse. Teigneuse[4] » ne détient pas en effet les qualités qu'on attribue généralement à la fille préférée du prophète *Fâtima* « célébrée par tout l'Islam comme une sainte femme et appelée 'la resplendissante'[5] », qui « signifie selon les commentateurs : *celle qui se tient à l'écart du péché* ; c'est aussi *la chamelle dont le petit est sevré*[6]. » De même, l'oncle Hocine, décrit comme méchant, lâche, oisif, vivant en parasite sur le dos de son père et soumis à son frère aîné[7], porte un prénom laudatif très répandu dans le monde arabe, proche étymologiquement de *Hacène* le bon, l'honnête, *ahcen* le meilleur, le très bon et *mouhssin* le vertueux[8]. Les prénoms encore une fois ne sont pas les reflets systématiques de la personnalité de chaque actant.

Par ce faible bilinguisme, l'auteur tend finalement à effacer l'arrière-plan culturel dans *La Pluie* au profit de l'évolution psychologique du personnage et l'expression de la souffrance féminine. Il atténue ainsi fortement la couleur locale du texte. Le roman postule dès lors un lecteur présentant une plus faible part d'algérianité que le lecteur virtuel de *La Répudiation* et, dans une moindre mesure, de *Topographie idéale pour une agression caractérisée.*

---

[1] *Ibid*., p. 52
[2] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 254.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 101.
[4] *Ibid*., p. 52.
[5] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […]*, *op. cit*., p. 274.
[6] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 74.
[7] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 52-53.
[8] Voir Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […], op. cit*., p. 67.

Dans *Fascination,* en revanche, l'Algérie revient au premier plan puisque l'histoire se déroule en partie sur le sol tunisien et algérien et elle retrace les grandes étapes de l'histoire algérienne : les guerres numides, la conquête de l'Andalousie suivie de la chute de Grenade, l'occupation française en 1830, la répression du 8 mai 1945 et la guerre de libération jusqu'à l'indépendance en 1962[1]. De plus, les personnages principaux jouent un rôle dans la libération d'El Djazaïr. Aussi trouve-t-on divers toponymes arabes (« Kroub, souk El Djazarine, Tunis, Medersa Ben Badis de Constantine, Batna, Souk-Ahras, Biskra, La Souika de Constantine, Rhumel, Guelma, Oran, Tlemcen, Kasba d'Alger[2] »), beaucoup de noms propres (« Bachagas algériens, sloughi [lévrier d'Afrique du Nord], méharis[3], collège Sadiki[4] ») et le champ sémantique de l'islam (« cadi, muftis, muezzin, imams[5] ») et de la culture arabe (« khôl, raï, douars, caïds, kasba, médinas[6] »…). Ce vocabulaire n'est toutefois pas très important. L'auteur ne sensibilise pas le lecteur à la langue arabe, hormis le jeu de mots « Kal-Le-Kafard[7] » dont la mauvaise orthographe rappelle avec humour la racine arabe de cafard : *kafir* qui signifie mécréant, renégat. Il semble s'adresser à un lecteur non instruit dans la langue arabe. Aussi est-il besoin de lui expliquer le sens de certaines locutions populaires :

> [C]anicule (on dit *Tombouctou* en arabe pour dire d'une canicule qu'elle est torride) […] (Tombouctou, pensait Lam, capitale culturelle du Mali, avec ce nom superbe et devenant en arabe à la fois un substantif pour dire : canicule, grosse chaleur, sieste, été ; et un adjectif pour dire caniculaire, torride, brûlant, etc.[8])

Loin de se lancer dans une leçon d'arabe, Lam creuse le sens de « Tombouctou », nom important, puisqu'il s'agit de la ville où il serait né.

Fascination confirme surtout la recherche onomastique de Rachid Boudjedra : Ali et Alibis bénéficient d'un prénom arabe dont le choix n'est pas anodin. L'auteur n'a choisi qu'un seul prénom arabe *Ali* (le personnage *Lam* porte un prénom qui est une lettre de l'alphabet) : il peut être traduit par « sublime, supérieur, grand, noble[9] ». « Al Ali est un nom divin[10] » : il est le « Très-Haut[11] ». Ali est effectivement décrit comme un personnage positif, puisqu'il souhaite rendre justice en pourchassant le voleur de son père. Mais ce prénom

[1] *Ibid*., p. 16, 48, 56, 70-71, 176, 190, 201.
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination*, *op. cit*., p. 32, 42, 46, 76, 81, 85, 91, 127, 129, 190, 214, 223, 241, 249.
[3] *Ibid*., p. 198, 223.
[4] *Ibid*., p. 123.
[5] *Ibid.,* p. 49, 66, 108.
[6] *Ibid*., p. 19, 73, 83, 108, 123.
[7] *Ibid*., p. 223.
[8] *Ibid*., p. 96-97.
[9] Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes*, *op. cit*., p. 116.
[10] Abdelghani Belhamdi, Jean-Jacques Salvetat, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb […], op. cit.,* p. 270.
[11] *Id.*

renvoie surtout à la famille du Prophète, au fils adoptif de Mahomet, marié à Fatima qui lui donna deux fils. « C'est principalement d'elle qu'est issue la descendance de Mouhammad[1] ». Or le thème de la descendance est au centre du roman. Ali et Alibis sont eux aussi des fils adoptifs d'Ila que Lam tente d'imiter, errant à travers le monde et devenant même temporairement impuissant comme lui ! Cette représentation du père offre un contraste saisissant avec celle des romans boudjedriens précédents : sa personnalité extraordinaire, son libéralisme vis-à-vis des femmes, sa tolérance et sa connaissance du monde, rendent impossible le retour d'Ali Bis auprès d'un père qu'il ne mérite plus depuis sa trahison.

La question de la descendance concerne aussi les fils de la famille, sachant que la seule fille, Lol, est une lesbienne. Lam se demande, par exemple, si en épousant huit femmes Ali n'a pas voulu compenser la stérilité d'Ila, tandis que le narrateur s'interroge sur l'étrange comparaison entre Ila et Lam qui a lui aussi adopté un enfant, issu du premier mariage de sa femme. En définitive, le lecteur virtuel doit aussi bien envisager les valeurs islamiques véhiculées par les prénoms que les qualités et la vie des personnages illustres qui les ont portés. Cette connaissance de la langue arabe classique et de l'histoire des prophètes, essentielle pour comprendre les choix lexicaux de l'auteur, montre bien que le destinataire est un lecteur bilingue de culture arabo-musulmane.

Par ailleurs, le nom constitue l'objet même de la quête de Lam. Ila a en effet surnommé ses enfants adoptifs Ali, Lam et Lol, composés du L central d'Ila et de Lil, prénom de sa femme, afin de créer l'illusion d'une véritable filiation, sans envisager cette fausse identité comme une humiliation, une blessure et une bizarrerie. Mais « Lam n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise, d'une façon si brève et si courte, comme une sorte de négation de lui-même[2]. » Il ne peut se contenter d'un tel surnom qui subit, de surcroît, des fluctuations phonétiques. Cette identité falsifiée n'est pas sans rappeler au lecteur celle de tous les Algériens Sans Nom Patronymique à qui les colonisateurs français ont supprimé le nom, la terre, les droits et même la langue. Lam incarne donc ce peuple algérien, amer d'avoir perdu son nom et impatient de le récupérer. Au cours de son périple à travers le monde, sa mémoire torturée par ses blessures de guerre tente de reconstituer son passé individuel et collectif, celui de son pays natal : l'Algérie. Parcours spatial et quête identitaire se mêlent pour aboutir à la fin du roman au constat suivant : Ila n'a pas falsifié les prénoms pour des « raisons inavouées ou politiques ou juridiques[3] », comme le craignait Lam,

[1] Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 74.
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 37.
[3] *Ibid*., p. 62.

mais pour accaparer, s'approprier ses enfants et « effacer toute trace de leurs parents biologiques[1] ». Recouvrer son nom revient à lever le voile sur son passé et à découvrir ses origines. Le message s'adresse donc au destinataire algérien invité à poursuivre l'itinéraire romanesque non achevé de Lam et de l'auteur qui dresse lui aussi sa généalogie littéraire à travers un intertexte aussi bien maghrébin qu'occidental. Jamais l'auteur dans toute son œuvre romanesque ne s'est en effet situé, de façon aussi explicite, dans des lignées d'écrivains[2].

D'autres prénoms orientent le texte vers un certain sémantisme : « Fatma[3] » (prénom proche de *Fâtima*), nom donné ironiquement par l'auteur à la tante exécrable et autoritaire ; « Aicha[4] », prénom porte-bonheur, attribué avec humour à la tenancière de la maison close où commencèrent tous les malheurs de l'infortuné Ali ; « Kamel[5] », le bellâtre sans vergogne, qui possède un prénom aux connotations mélioratives en tant que synonyme d'« achèvement, fini, intégralité, intégrité, perfection, plénitude, finition ».

C'est donc surtout à travers le choix des prénoms arabes, traces du code et du lexique de la langue arabe, que se dégage le bilinguisme du lecteur virtuel dans *Fascination* ainsi que dans les autres romans du corpus. Si certains prénoms tels que le diminutif « Rac » de Rachid, dans *La Vie à l'endroit,* perdent leur caractère maghrébin et leur polysémie originelle, d'autres prénoms font apparaître par leur phonétique l'appartenance géographique, nationale et culturelle du protagoniste et apportent des informations sur le sens de la diégèse ; leur reprise d'un roman à l'autre indiquent clairement au lecteur les liens intertextuels à établir entre les divers êtres fictifs. Ainsi, Selma du *Démantèlement,* du vocable *salama* « salut, paix[6] » et par dérivation de *salmâ*, forme intensive de *salîm* « sain, sauf, correct, droit, pur, sans défaut, sans vice[7] », rappelle la Selma de *L'Insolation,* mère malheureuse du narrateur, violée et bafouée. Cette dernière personnifie l'innocence face à un beau-frère criminel et préfigure la jeune Selma du *Démantèlement,* intègre et loyale. La seconde Selma, dans sa lutte contre le silence et l'oubli, venge d'une certaine manière la première, forcée de côtoyer son bourreau. Ainsi se superposent, dans la mémoire littéraire du lecteur, différents personnages relativement semblables qui incarnent une vertu, en l'occurrence, celle de la

[1] *Ibid*., p. 224.
[2] Voir *infra* l'étude du dialogue intertextuel avec les auteurs du Maghreb.
[3] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 189.
[4] *Ibid*., p. 81. Eïcha signifie en arabe « qui vivra ». Troisième épouse de Mahomet, très belle et très intelligente, le prophète avait pour Eïcha une préférence. Il passa ses derniers jours chez elle, mourut la tête posée sur ses genoux. Consulter Fatiha Dib, *Les Prénoms arabes, op. cit*., p. 18.
[5] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 161.
[6] Daniel Reig, *Larousse As-Sabil arabe/français. français/arabe*, Paris, Librairie Larousse, 1983, p. 2642 ; Younès et Néfissa Geoffroy, *Le Livre des prénoms arabes*, *op. cit*., p. 152.
[7] *Id.*

pureté. Nous n'insisterons pas sur la signification de ce prénom[1], mais il faut savoir qu'il peut induire en erreur le lecteur arabophone si celui-ci ignore les particularités dialectales d'une région, car sa signification n'est pas la même en arabe classique et en arabe dialectal. Dans le Constantinois, plus particulièrement à Aïn Beïda (ville natale de Rachid Boudjedra), « Selma » appartient aussi au dialecte parlé : il désigne la forte fièvre due à une insolation et, de ce fait, ne saurait dénommer quiconque. La narratrice du *Démantèlement* serait en proie à cette forte fièvre qui pousse au délire et ses effets se manifesteraient clairement dans le comportement langagier de l'héroïne. Ce sens latent entre en conflit avec le sens manifeste et introduit une « guérilla onomastique[2] ».

L'attention que porte l'auteur aux dénominations se retrouve dans presque toute l'œuvre romanesque boudjedrienne, dans *Les 1001 années de la nostalgie, Le Vainqueur de coupe* ou encore *La Macération* :

> La mère du narrateur de *La Macération* se prénomme Baya, « reine », et la diégèse la montre régnant sur l'esprit et le cœur de son fils. Mais ailleurs la mère s'appelle *Messaouda*, « chanceuse » et la chance, pour elle, consiste à ne pas perdre son fils dans *Les 1001 années de la nostalgie*, à le retrouver à la fin du *Vainqueur de coupe*. […] Lahmar, « rouge » est naturellement employé pour désigner l'ami communiste du héros des *1001 années de la nostalgie* et Bouhdba « qui possède une bosse » pour nommer le bossu. Enfin, le père se nomme, dans *La Macération*, Hassan El Djazaïri et ce patronyme fait penser à El Djazaïr, « Alger », sans doute parce que la place du père est prépondérante dans la vie du fils et dans l'œuvre de l'auteur, à l'instar d'Alger, capitale du pays[3].

Les prénoms offrent différentes strates de sens et méritent en ce sens que leur sémantisme soit analysé au même titre que celui des autres classes de mots arabes ou d'origine arabe. L'ignorance de la langue arabe désavantage certainement le lecteur unilingue.

[1] Il a déjà été étudié par Moufida El-Azzabi dans *Les Effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne […], op. cit.*, p. 158-172.
[2] *Ibid.*, p. 172.
[3] Jany Le Baccon, « Fonctions des intertextualités dans l'œuvre de Rachid Boudjedra », *Itinéraires et contacts de culture : Poétiques croisées du Maghreb* (coordonné par Charles Bonn), n° 14, Paris, L'Harmattan, 2e semestre 1991, p. 76.

2. Introduction de la graphie arabe

Il convient à présent d'effectuer une distinction entre l'arabe translittéré en caractères latins dont certains mots sont entrés dans la langue française et l'écriture en graphie arabe, comprise uniquement du lecteur arabophone. Cette introduction d'un autre alphabet relève d'une stratégie esthétique tout à fait spécifique qui n'est pas à l'œuvre dans les textes de notre corpus. Dans *L'Insolation,* en revanche, l'auteur l'utilise : il insère sans protocole au sein de la narration des fragments en graphie arabe, qui offrent au lecteur unilingue un plaisir essentiellement visuel, la calligraphie étant élevée au rang d'un art fondamental dans la culture arabo-musulmane. Les deux premières occurrences d'écriture en arabe dans *L'Insolation* sont *primo* le nom d'une « actrice […] سا مية جما ل[1] » (Samia Djamel) et *secundo* un texte[2] sans intérêt du point de vue narratif, puisqu'il s'agit d'un texte informatif lu sur une pochette hygiénique et traduit en trois autres langues, français, anglais et allemand.

Les deux fragments suivants ne sont pas en revanche traduits. Le premier est un des textes « d'Omar le fou[3] », écrit en arabe classique.

> La mélopée moulue et remoulue jusqu'à l'exaspération, et l'autre à pleurer ses amours mortes, l'Étoile de l'Orient, avec sa voix de lectrice du Coran, son brio et sa cithare qui miaule et claque à travers ces arabesques sonores, ces va-et-vient et ces retours en arrière, pour reprendre à nouveau la mélopée du chant profond, avec les textes d'Omar le fou :
>
> مَـا أَضْيَعَ ٱلْيَوْمَ ٱلَّذِى مَرَّبِي
> مِـنْ غَـيْـرِ أَنْ أَهْـوَى وأَنْ أَعْـشَـقَ
>
> Toute la baraque se mettait tout à coup à tanguer au son du luth, avec le disque éraillé ça et là qui crissait et choquait leurs oreilles d'esthètes […][4].

La traduction confirme ce qu'un lecteur non arabisant aurait probablement compris tout seul : il s'agit d'une chanson d'amour, interprétée probablement par Oum Kheltoun surnommée ici « l'Étoile de l'Orient ». Nous traduisons ainsi ses vers : « Ô combien de jours sans amour ni désir dans ma vie j'ai vécu. » Grâce à ce contact singulier entre deux systèmes scripturaires, l'auteur rend ainsi tangible la matérialité du signe arabe.

Quant au second texte en graphie arabe, c'est un poème psalmodié dans la rue par un conteur aveugle :

> L'évocation est savoureuse :

---

[1] Rachid Boudjedra*, L'Insolation,* Paris, Denoël, 1972, coll. « Folio », p. 60.
[2] *Ibid.,* p. 133.
[3] *Ibid*., p. 162.
[4] *Id*.

اَه يَا بِلاَّرِخْ يَا طْوِيلْ آلْقَائِمَة
سِبْعَة سْنِينْ مَا صلِّيتْ
كِحِيتْ انْصلِّي انْسِيتْ آلسُّورَةْ

. . . . . .

[E]t l'auditoire se ramollit à une telle flambée amoureuse (mais qui sait s'il ne veut pas parler de la guerre qui dura sept ans durant laquelle nous étions tombés dans un grand cri, les yeux éblouis, le cœur battant la chamade, avec la peur qui nous tenaillait au sein de la glèbe, à l'abordage du pays que nous découvrions soudain, à travers ses maquis protecteurs, ses plongées vertigineuses, ses failles épouvantables et ses sacrifices dérisoires ; à travers, aussi, les balles et les boulets de ceux qui, non contents de nous cribler de plomb, s'amusaient à nous arroser de napalm du haut de leurs avions jaunes, frelons vrombissants, avec leurs ombres en forme de croix nette et bien tracée sur la terre brune, tachetée de zones rousses et vertes et ocre[1] ?)

Le poème parle-t-il d'amour ou, en filigrane, de la guerre de libération, comme le narrateur Mehdi semble le dire ? Il est en tout cas suffisamment polysémique pour lui inspirer une longue parenthèse poétique sur cette guerre de sept ans, parabase nourrie de réminiscences et d'images symboliques où le peuple tente de se cacher dans les entrailles protectrices de la terre ancestrale afin d'échapper aux avions frelons qui vrombissent dans le ciel. Une fois traduit et éclairé par le commentaire de Mehdi, l'intérêt du fragment dans l'économie du roman surgit. Il s'agit d'une chanson populaire d'Alger, le *chaâbi* (en arabe typiquement algérois), dans laquelle une femme s'adresse à une cigogne et lui déclare qu'elle n'a pas prié depuis sept ans et que, lorsqu'elle s'apprêtait à le faire, elle a oublié la sourate. Ce fragment n'a donc pas une fonction ornementale, il ne sert pas à donner un caractère exotique au récit, mais fait partie intégrante du texte : il est l'expression authentique de la souffrance du peuple pendant la guerre d'Algérie, la chanson exprimant tous les interdits, l'irrévérence religieuse et l'érotisme, avec une faconde toute populaire[2]. Son émergence dans *L'Insolation* est tout à fait révélatrice de l'évolution du contrat de lecture passé avec le lecteur. L'appel discret au lecteur arabophone dans *La Répudiation* est confirmé et renforcé dans le deuxième roman de l'écrivain algérien, qui comporte d'ailleurs davantage de termes en arabe transcrits en caractères latins. De cette façon, *L'Insolation* éprouve (du latin *probare*) – au sens étymologique de « mettre à l'épreuve » – son lecteur.

Dans les quatre romans suivants, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *L'Escargot entêté*, *Les 1001 années de la nostalgie* et *Le Vainqueur de coupe*, le lecteur ne rencontre plus aucun signe graphique arabe, jusqu'au *Démantèlement*, premier roman de

[1] *Ibid*., p. 168. Notre traduction des vers en arabe : « Ô Cigogne au long cou / Cela fait sept ans que je n'ai prié / Et voilà que j'essaye de reprendre, hélas, ma mémoire faillit ».
[2] Voir Ogbia Bachir, *op. cit.*, p. 85.

Rachid Boudjedra écrit en arabe puis traduit en français. Les premières occurrences de ces unités graphiques sont les « 3 lettres femelles[1] » selon Tahar El Ghomri qui les traduit par « tha = ث », « ta = ت » et « noun = ن ». Il s'interroge, dans plusieurs passages, sur le sens de ces graphèmes qu'il interprète ainsi :

> [L]e *noun* [ن] comme une sorte de croissant avec un point dessus, le *ta* [ت] comme une faille avec deux trous, le *tha* [ث] comme une fente criblée de trois points… […] Le professeur décrivait le combat homérique entre une mouche rachitique (الذبابة) et un cadi bedonnant (القاضي) et insistait sur la lettre (ذ), toute grêle et fragile de la mouche et la lettre (ض), toute tonitruante et ventrue du cadi. […] La lettre (ذ) contre la lettre (ض), l'une pointue, effilée, l'autre grandiloquente et prétentieuse[2].

Ces interprétations sont compréhensibles par tous les lecteurs qu'ils soient unilingues ou bilingues dans la mesure où Tahar El Ghomri ne s'intéresse ici qu'à l'aspect visuel du signe. D'autres extraits fondés sur ce système scripturaire ne nécessitent pas non plus de compétence linguistique spécifique de la part du lecteur car leurs traductions, signalés en italique, sont juxtaposées au fragment :

> بئس الاسم الفسوق بعد الايمان
>
> *Effacez les mots obscènes, une fois entré en religion*. Il répétait le verset à satiété, confondant Selma avec une élève faisant l'apprentissage du texte coranique. […] Ils opposaient nos versets coraniques aux leurs… Ce n'était pas difficile, ils n'avaient qu'à ouvrir le Coran… Toutes les contradictions y étaient. Ils se moquaient de moi, disant :
>
> عسى أن تكرهوا شيئاً وهو خيرلكم
>
> *Ne haïssez pas trop ce qui pourrait vous être un bienfait*[3].

L'émergence d'un poème de « Bachar Ibn Bourd[4] » confirme l'idée que l'intrusion de la graphie arabe n'a pas pour objectif premier de sélectionner un lecteur arabophone, l'auteur informant en note son lecteur sur le contenu des vers et sur leur auteur :

> Poème célèbre pour être le plus obscène de la littérature arabe. Écrit par Bachar Ibn Bourd né à Khorassan (Perse) en 714 et mort à Bagdad en 784. Poète génial, aveugle et laid, sa langue était virulente et d'une beauté exceptionnelle. Il rédigea un jour un poème contre le sultan abasside El Medhi qui lui en voulut et lui garda une rancune tenace. Un jour, le voyant à Bassorah, soûl et appelant à la prière, pour se moquer de la religion, il l'accusa d'hérésie et le condamna à être fouetté jusqu'à ce que mort s'ensuive[5].

[1] Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement, op. cit*., p. 52.
[2] *Ibid*., p. 146, 207.
[3] *Ibid*., p. 89, 90.
[4] *Ibid.,* p. 211.
[5] *Ibid*., p. 211, note 1 de bas de page.

Son comportement était à l'image de ses poèmes, obscènes et provocateurs à l'égard de la religion. La réaction de Selma qui éclate de rire à sa lecture nous donne une idée du contenu de ces vers que personne, selon la jeune femme, n'oserait écrire aujourd'hui. Il n'est donc pas indispensable de traduire le poème, le lecteur unilingue en saisit le ton et le sens global grâce au péritexte et aux commentaires de la narratrice, même s'il ne peut mesurer à quel point le poème est licencieux et peut choquer le lecteur arabophone : l'auteur traite avec délicatesse le lecteur francophone en ne traduisant pas Bachar Ibn Bourd. Celui qui possède l'arabe sera quand même avantagé, puisque le poème constitue une introduction à la question de Selma concernant ses doutes sur l'homosexualité de son frère.

Cette dernière propose en outre une traduction d'un autre poème célèbre, écrit par Kaab Ibn Zoheïr : « Souad est apparue et mon cœur s'est effrité / Devenu orphelin, il jappe / par la faute de son amour comme un chien entravé[1] ». Celui-ci est accompagné également d'une note sur l'auteur. Le narrateur les traduit pour son lecteur unilingue afin qu'il comprenne l'indécence de la parodie que Selma et ses camarades chantaient en chœur dans la cour de l'école : « Souad a uriné et mon cœur s'est mouillé / Ma bite brûlante, sous le coup, s'est ratatinée[2]. » Quant aux deux dernières occurrences[3] en écriture arabe, elles sont aussi traduites. En somme, *Le Démantèlement* est davantage nourri en citations arabes que *L'Insolation*, mais sans rendre pour autant le texte hermétique à un lecteur qui ne possède pas l'arabe. Certes, elles fragmentent la linéarité du texte, elles cassent sa fluidité, mais finalement leurs interférences linguistiques n'entravent pas la lecture du roman.

Enfin, dans le recueil poétique *Greffe* publié après *Le Démantèlement* et traduit aussi de l'arabe, une seule lettre arabe est visible, de surcroît en note de bas de page (« La lettre N dans l'alphabet arabe : ن [4] »). C'est une information précieuse, car elle permet au lecteur unilingue de comprendre le sens du premier vers du poème « Graphe » : « Les femmes portent leur Noun[5] ». L'auteur ne cherche pas à disséminer ou saupoudrer des mots arabes afin de signaler la spécificité algérienne de ses discours ; la « bilangue[6] » n'a pas pour objectif

[1] *Ibid*., p. 256.
[2] *Id.*
[3] *Ibid.,* p. 285, 305.
[4] *Id., Greffe, op. cit*., p. 15.
[5] *Id.*
[6] Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

d'élaborer une esthétique réaliste ; elle « crée au lieu d'un texte exotique par son référent, un français à coloration exotique[1]. »

> Production qui, pour rester accessible aux natifs de la langue française, doit sans cesse jauger le compromis à consentir pour ne pas perdre tout pouvoir de communication, sans cesse négocier cet « art de savoir aller trop loin » comme disait Cocteau[2].

Pour conclure, face à l'émergence de la graphie arabe dans les romans en français, le lecteur bilingue peut se sentir privilégié. C'est une façon pour l'auteur d'affirmer sa propre arabité et celle de son lecteur virtuel. Mais les textes ne se ferment pas toutefois au lecteur francophone non versé dans les langues orientales : cette interpénétration des langues à travers les romans du corpus exprime avant tout l'ambivalence linguistique et culturelle de l'auteur et, par suite, de son lectorat. Les mots français se chargent d'autres signifiants quand l'auteur rappelle leurs étymons arabes ; le choix de prénoms arabes, porteurs de divers sens, féconde le discours dans un dialogue des cultures. Rachid Boudjedra affirme ainsi son identité plurale, son authenticité d'écrivain maghrébin et fait vivre de façon concrète à son lecteur le contact des cultures. C'est cet échange culturel conflictuel qu'illustrent les relations entre Rachid et Céline. La confrontation avec l'Autre permet au narrateur d'exprimer son être véritable et de raconter comment il est devenu un enfant illégitime, à l'image de l'auteur lui-même qui exprime par ces interférences linguistiques sa bâtardise culturelle.

[1] Naget Khadda, « La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », *Figures de l'interculturalité, op. cit.,* p. 23.
[2] *Id.*

C. ÉPAISSEUR RÉFÉRENTIELLE

Bien que le choix des parlers arabe ou berbère ne soit pas motivé par une esthétique réaliste, leur injection dans le discours contribue néanmoins à ancrer le texte dans un réel donné, d'autant que l'auteur fait directement référence à un contexte socio-historique particulier. Il relate des faits divers, des événement politiques et historiques relatifs à son pays natal et à sa propre culture. Il établit ainsi un lien de connivence avec un lecteur de sa propre communauté :

> Pour conforter la confiance du public, il faut établir avec lui une connivence. Le vraisemblable est fondé sur le consensus. […] Si le lecteur accepte l'univers de référence textuel, c'est parce qu'il s'en remet à un narrateur dans un acte culturel (la lecture) qui l'insère dans une communauté[1].

Le lecteur s'accroche effectivement à tout ce qui lui rappelle son existence et sa réalité. La référence à la culture commune garantit la vérité du discours. Et l'univers évoqué dans les quatre romans du corpus concerne en priorité les Algériens et au-delà les Maghrébins.

1. Fragments de journaux

En introduisant dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* deux documents – un extrait d'un communiqué de « l'Amicale des Algériens en Europe[2] » et un « communiqué officiel d'un correspondant[3] » qui rapporte un extrait d'*El Moudjahid* effectivement publié – sur des événements qui se sont réellement produits, l'auteur met son lecteur face à un pan tragique de l'histoire franco-algérienne : le sort réservé aux immigrés algériens en France dans les années 1970, lors de la flambée de racisme, et la suppression officielle de l'émigration algérienne vers la France. La date d'arrivée de l'émigré, 26 septembre 1973, correspond ironiquement à la fin de l'immigration ordonnée par le gouvernement algérien : « [C]est quand la date exacte de l'arrêt de l'émigration décidé par leur grand vizir le 19 ou le 20 septembre ? Et ce con qui s'amène le 26 ! il aurait dû s'abstenir […][4]. »

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 204-205.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 161.
[3] *Ibid*., p. 233.
[4] *Ibid*., p. 232.

L'histoire collective n'entre pas toutefois dans la diégèse de façon aussi brutale que dans *Le Désordre des choses*[1] et *Timimoun* (1994) ; dans ce dernier roman qui emmène les personnages à travers le Sahara vers Timimoun, le poste radiophonique distille des bribes d'informations alarmantes sur les massacres perpétrés en Algérie. Ainsi apprend-on la disparition de l'écrivain Tahar Djaout réellement assassiné en 1993 :

> LE GRAND ÉCRIVAIN TAHAR DJAOUT ABATTU PAR DES TERRORISTES DE DEUX BALLES DANS LA TÊTE AU MOMENT OÙ IL DÉPOSAIT SES DEUX FILLETTES DEVANT LEUR ÉCOLE[2].

Les voyageurs du car, en sursis, ne peuvent échapper à la violence, à l'image du lecteur virtuel qui peut difficilement passer outre ces extraits en lettres capitales, disséminés tout au long du texte :

> Le patron de l'hôtel m'apporta le journal fraîchement débarqué de l'avion.
> … MASSACRE À L'AÉROPORT D'ALGER. UNE BOMBE DÉPOSÉE PAR DES INTÉGRISTES FAIT NEUF MORTS ET UNE CENTAINE DE BLESSÉS DONT CERTAINS SONT DANS UN ÉTAT GRAVE. […] … UNE FEMME DE MÉNAGE ÂGÉE DE 46 ANS ET MÈRE DE 9 ENFANTS A ÉTÉ ABATTUE DE DEUX BALLES DANS LA TÊTE ALORS QU'ELLE REVENAIT DE SON TRAVAIL[3]…

Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, même si l'œil critique de Rachid Boudjedra se pose sur la société moderne occidentale, il est malgré tout question de ses compatriotes : « On [les Algériens] nous a toujours regardés, disséqués, et, dans *Topographie*, c'est l'Arabe qui pose son regard sur l'Européen hégémonique. Là aussi il y a subvertissement. C'était nouveau, à l'époque[4]. » C'est à travers le prisme du regard candide du nouvel arrivant qu'on découvre le monde souterrain et ses signes cabalistiques et c'est grâce aux documents insérés dans la narration qu'on entend la voix ou plutôt les voix d'Algériens de l'époque. Ces derniers comptent leurs morts et en appellent à la vigilance des expatriés : le retour s'impose face à la vague de brimades qui fait beaucoup de victimes parmi les travailleurs immigrés maghrébins. Le destin de l'homme à la valise prend donc une dimension collective. Son itinéraire ressemble à celui de beaucoup d'autres Algériens tués « après les 'événements de Marseille'[5] » en 1973. Cette descente aux enfers retentit comme un douloureux et salvateur avertissement pour le futur immigrant qui rêverait de « faire

[1] *Id*., *Le Désordre des choses, op. cit*. Consulter, à titre d'exemples, les pages 25, 228, 239…
[2] *Id*., *Timimoun, op. cit*., p. 90.
[3] *Ibid*., p. 76, 83.
[4] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 23.
[5] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 161.

fortune au pays de cocagne et de Peugeot[1] ». C'est pourquoi Rachid Boudjedra destine cette œuvre aux futurs candidats à l'exil :

> Mon livre s'adresse surtout aux Nord-Africains dans la mesure où l'urgence du problème exige un nouveau processus de la politique de l'émigration. Je veux aussi démythifier le sens même du départ vers la France afin que les jeunes, surtout, comprennent que l'émigration est un piège[2].
>
> [L]e jeune Algérien découvrira la lutte de libération nationale dans 'Topographie' à travers les personnages que je qualifie de *Laskar*, mais à l'intérieur d'une préoccupation constante et immédiate qu'est l'émigration[3].

Comme le disait très justement un journaliste de l'époque, « le problème – pour Boudjedra – n'est pas que cet Algérien ait manqué d'aide mais de souligner que tout, ici, est fait pour qu'il n'y soit pas[4]. » L'auteur s'adresse dans un premier temps au lecteur algérien puis à tous les travailleurs maghrébins dont l'ancienne mère patrie ne veut plus :

> En ce qui me concerne, je dis qu'au départ, je m'adresse à l'Algérien. J'écris ensuite pour tous les lecteurs potentiels qui vivent, au niveau du tiers-monde, les mêmes expériences, les mêmes problèmes que nous en Algérie. Il se trouve, ensuite, que d'autres publics, français ou autres vont venir s'intégrer dans le processus écrivains/lecteurs – Pour des raisons historiques, politiques ou littéraires tout simplement. […] Je reste persuadé, quant à moi, que la sensibilité du lecteur algérien, Tiers-mondiste, ou Ami [*sic*], rejoint la mienne[5].

Rachid Boudjedra réserve son ouvrage, en premier lieu, à son frère de sang et de culture, et en second lieu, à ses lecteurs amis et sympathisants, qu'ils soient d'ici ou d'ailleurs : « Le premier lecteur, pour moi, c'est d'abord l'Algérien, ensuite le Maghrébin, ensuite l'Arabe, ensuite tous ceux qui veulent bien venir à mon texte[6]. » Les préjugés, les partis pris et la mauvaise foi chez les lecteurs le répugnent. Ces importuns se contentent d'une lecture superficielle et font parfois violence au texte par une « utilisation libre, aberrante, désirante et malicieuse des textes[7] » :

> Au fond, on n'a pas toujours le choix de ses lecteurs. Un livre devient, dès sa parution, une chose publique. La question c'est veiller à ce qu'il n'ait pas de

[1] Fouad Laroui, *Les Dents du topographe,* Paris, Julliard, 1996, p. 18.
[2] Rachid Boudjedra, « Rencontre avec Rachid Boudjedra auteur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* » (entretien avec Salim Jay), *L'Afrique littéraire. Romans maghrébins : un regain de vigueur (1967-1983)*, n° 70, Sceaux, 4e semestre 1983, p. 61.
[3] *Id*., « *Topographie idéale* ou la répétition de la réinsertion », *L'Algérien en Europe* (journal mensuel édité par le parti communiste français), n° 221, Paris, 16 octobre 1975, p. 30.
[4] Christian Limousin, « L'Odyssée de l'Algérien », *Politique Hebdo* (journal de la gauche révolutionnaire), n°194, Paris, 23 octobre 1975, p. 29 [dossier de presse Denoël].
[5] Rachid Boudjedra, « *Topographie idéale* ou la répétition de la réinsertion », *L'Algérien en Europe, op. cit*., p. 30.
[6] *Id*., « Discussions après les communications », *Autobiographie et Avant-garde […], op. cit.*, p. 251.
[7] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 73.

> mauvaise interprétation mais ceci est un autre problème. […] C'est vrai, que trop souvent le lecteur auquel nous nous adressons n'est pas le lecteur auquel nous voudrions nous adresser. Nous sommes dans la gueule du loup, c'est certain – c'est une contradiction que de publier en France[1].

À la lecture de ces déclarations auctoriales, on mesure bien l'écart entre le public réel (« lecteur concret réel[2] » dans la terminologie de Jaap Lintvelt), le lecteur virtuel et le lecteur souhaité par l'écrivain (appelé « lecteur concret virtuel[3] »), « lecteur visé sans être atteint[4] ».

Rachid Boudjedra a parfaitement conscience de cet écart :

> Mon roman coûte 34 francs. Je sais bien que je n'écris pas pour le paysan algérien. Cependant, même s'il était gratuit, il ne le lirait pas, car pour un analphabète, l'accès aux livres est magique. J'écris pour ceux qui peuvent me lire. Aujourd'hui, ce ne sont encore que des intellectuels, des cadres, des responsables. La peinture abstraite, elle non plus, n'est pas achetée par les paysans des Aurès. Est-ce pour autant qu'il faut abandonner la peinture abstraite ? En attendant que le niveau culturel s'élève chez nous – et cela arrivera inévitablement un jour –, il n'y a pas de raison de faire de la sous-littérature[5].

Il est peu probable en effet que le public réel concret de Rachid Boudjedra soit essentiellement composé d'Algériens ou de Maghrébins. D'abord, Rachid Boudjedra publie et diffuse ses œuvres en France. Parmi les immigrés algériens qui vivent en France, un million à l'époque de la parution du livre, on compte beaucoup de catégories socio-culturelles qui lisent peu, voire pas du tout. Ensuite, bien que le français soit une langue pratiquée en Algérie, beaucoup d'Algériens restent encore analphabètes, maîtrisent mal la langue ou ne peuvent accéder, pour des raisons économiques et culturelles, aux livres. Enfin, la lecture relativement ardue du roman, où la recherche formelle et l'innovation esthétique priment sur l'histoire, peut rebuter plus d'un lecteur, notamment ceux qui rechercheraient un livre centré exclusivement sur le sort des ouvriers nord-africains, des « boucs » comme les surnomme Driss Chraïbi[6]. La fin du roman *Les Boucs* (1955) serait d'ailleurs susceptible de répondre davantage aux aspirations de ce lectorat, puisque l'auteur y décrit de façon poignante la misère des immigrés, entassés à trente ou quarante dans des caves à Genevilliers.

Rachid Boudjedra préfère privilégier l'aspect esthétique et enfermer son lecteur virtuel dans une écriture labyrinthique qui l'empêche d'avancer dans le récit : ce dernier se laisse

---

[1] Rachid Boudjedra, « *Topographie idéale* ou la répétition de la réinsertion », *L'Algérien en Europe, op. cit.,* p.30.
[2] Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative : le « point de vue ». Théorie et analyse, op. cit*., p. 16.
[3] *Id*.
[4] *Id.*
[5] Rachid Boudjedra, « Écrire, ce n'est pas tout » (entretien avec Ania Francos), *Jeune afrique : hebdomadaire international*, n° 774, Alger, 7 novembre 1975, p. 57.
[6] Driss Chraïbi, *Les Boucs,* Paris, Denoël, 1955.

prendre par de longues parenthèses, se perd dans des descriptions sans fin et ne sait plus qui parle et qui voit. L'écriture sophistiquée du roman se révèle incapable d'interférer sur la destinée tragique du pauvre émigré qui se dirige tout droit vers la mort. En bref, l'écriture est vaine lorsqu'il s'agit de mettre fin au drame de l'innocent. Tandis que l'auteur parcourt les innovations littéraires du Nouveau Roman, enrichit son art et participe à l'aventure d'une écriture, l'homme à la valise erre et fait un « voyage au bout de la nuit ». Le morceau de papier sur lequel une écolière du Piton a noté l'adresse ne lui est d'aucune aide. L'inscription est devenue illisible ; les signes talismaniques sont d'aucun secours pour l'homme égaré. L'écriture torturée du roman le piège, l'auteur inspecte les murs du futur tombeau de son personnage. Il prend d'ailleurs ses distances par rapport à cette silhouette hagarde qu'il ne s'attarde pas à décrire.

Topographie idéale pour une agression caractérisée fait donc autant le procès de l'émigration en France que celui de l'intellectuel engagé incapable de changer quoique ce soit au sort de ces milliers d'immigrés. Le roman est finalement moins destiné à l'ouvrier émigré qu'aux intellectuels qui au bout du compte s'avèrent n'avoir aucune prise sur le réel : « En somme, *Topographie*… n'est pas le roman de l'émigré mais le roman de l'intellectuel déçu par l'Occident[1]. » Il est clair aussi que l'écriture peu narrative et peu lisible de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* séduit peu le grand public plus accoutumé aux écritures limpides. Autrement dit, le lecteur virtuel ne correspond ni au lecteur souhaité par l'écrivain ni au public réel.

[1] Lila Ibrahim, « *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra ou l'écriture de l'éclatement », tome II : *Exils croisés.* Actes du colloque *Littératures des immigrations en Europe* du 19 au 21 décembre 1994, à l'Université de Paris-Nord (sous la dir. de Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1995, coll. « Études littéraires maghrébines », n° 8, p. 54.

2. « Répertoire » du texte

Par ailleurs, si l'épaisseur référentielle varie d'un roman boudjedrien à l'autre, tous les textes font appel aux connaissances extra-textuelles du lecteur afin qu'il replace la diégèse dans son contexte socio-historique :

> Le répertoire contient des conventions dans la mesure où le texte absorbe des éléments connus qui lui sont antérieurs. Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs, mais également – sinon bien plus – à des normes sociales et historiques, *au contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu,* soit à ce que les structuralistes de Prague ont désigné comme *la réalité extra-esthétique*. Le répertoire est la partie constitutive du texte *qui précisément renvoie à ce qui lui est extérieur*[1].

Le « répertoire » des textes boudjedriens renvoie essentiellement à l'histoire et à la société algérienne de la deuxième moitié du XXe siècle. Il s'agit d'événements historiques datables qui apparaissent comme des schémas qui éveillent la mémoire et le savoir lectorals. « La représentation du lecteur dépend dès lors de sa compétence et de son appartenance aux systèmes référentiels évoqués par le répertoire[2] ».

Ainsi, dans *La Répudiation*, le « répertoire du texte » se réfère exclusivement à l'Algérie *ante* et *post* indépendante : à partir de quelques indices textuels, le lecteur virtuel est en mesure de distinguer la période d'avant 1962 où la « ville européenne[3] » ne se mélangeait pas avec les quartiers indigènes, où les adolescents eux-mêmes étaient cantonnés au « lycée franco-musulman où jamais ne rôde l'âme d'un Européen[4] » et où l'ordre était maintenu par les « autorités coloniales[5] ». Après 1962, les « Membres Secrets du Clan » ont « la lourde charge de diriger un État dont les citoyens étaient tous plus ou moins récalcitrants[6] ». Sans que cela soit clairement exposé, ces « MSC » incarnent le régime militaire de Houari Boumediene, au cours duquel des opposants politiques furent cloîtrés dans des villas, comme celle de *La Répudiation*. « Les 'clan' et 'chef suprême' sont des manières euphémistiques de parler du groupe d'Oujda et du colonel Boumediene qui avait pris le pouvoir en 1965[7]. » Le groupe d'Oujda est ainsi nommé en souvenir de l'époque où, pendant la guerre

[1] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, op. cit*., p. 128-129. Nous soulignons en italique.
[2] *Ibid*., p. 261.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 57, 182.
[4] *Ibid.*, p. 101.
[5] *Ibid.,* p. 109.
[6] *Ibid.,* p. 215.
[7] Charles Bonn, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », *Peuples méditerranéens,* n° 25, *« Domination et dépendance : situations* », Paris, octobre-décembre 1983, p. 10.

d'Indépendance, Boumediene commandait cette région marocaine, siège de son quartier général[1].

Le « répertoire du texte » fait clairement référence à l'histoire ou à la société algérienne, car l'écrivain souhaite présenter à ses compatriotes ce qui se passe chez eux :

> Je n'ai jamais su en écrivant où on allait publier *La Répudiation*, ou si on allait le publier. Mais en l'écrivant, je me suis adressé surtout non pas à l'extérieur, mais à l'intérieur, c'est-à-dire à des gens qui ne sont pas au courant ou qui n'arrivent pas à prendre conscience de certaines choses qu'ils côtoient, dont ils sont coupables, dont ils sont victimes, dont ils sont responsables mais qu'ils banalisent parce qu'ils vivent dedans[2].

Sans constituer un roman descriptif de la société algérienne, ce récit n'en présente pas moins une certaine valeur sociologique. Abdelwahab Bouhdiba accordant à cette fiction la qualité de témoignage en reprend des extraits pour illustrer les chapitres XII et XIII intitulés « Échantillons de conduites » et « Au royaume des mères » de son essai *La Sexualité en Islam*[3]. Après avoir cité un passage de ce roman « exhibitionniste[4] », il déclare :

> Il y a là un document qui dépasse et de loin la valeur intrinsèquement littéraire du roman. Car c'est un témoignage qui va dans le sens des vues que nous tentons de développer : sur les fondations d'une société patriarcale castratrice s'édifie le royaume des mères[5].

Le roman dévoile une sorte de vérité nous amenant à évoquer avec Ali Yédes une « vérité dans un contexte[6] », qui « propose de transcender la dichotomie traditionnelle entre les catégories de réel et fiction et suggère d'aborder autrement la question du rapport entre l'autobiographie et l'Histoire en introduisant le concept de vérité contextuelle […][7]. » Il confirme par là ce que Wolfgang Iser disait déjà en 1976, à savoir qu'il n'y a pas d'opposition entre la réalité et la fiction, « au lieu d'être simplement le contraire de la réalité, la fiction nous communique quelque chose au sujet de la réalité[8]. » Bien que *La Vie à l'endroit* soit une fiction, on conçoit aisément que les sentiments du personnage Rac, sa hantise de la mort et ses peurs insolubles, aient été éprouvés par l'écrivain et des milliers de ses compatriotes

---

[1] Voir, à ce sujet, Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie après l'indépendance*, p. 26, 29.
[2] Rachid Boudjedra, « Entretien avec Rachid Boudjedra » (avec Hédi Bouraoui), *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 19, Sherbrooke, C.E.L.E.F., automne 1979, p. 157-173, p. 160.
[3] Abdelwahab Bouhdiba, *La Sexualité en Islam, op. cit.,* p. 227, 243, 244-246, 270...
[4] *Ibid.,* p. 270.
[5] *Id.*
[6] Ali Yédes, « Le réel et le fictif dans *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire, op. cit*., p. 143.
[7] Hafid Gafaïti, « Autobiographie et Histoire », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I*, op. cit*., p. 28.
[8] Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, op. cit*., p. 100.

confrontés dans les années 90 aux mêmes difficultés que lui : « Tant que le réel et le fictif émanent du même fondement autobiographique de l'Algérie, tous deux aspirent à transmettre la même vérité[1]. » *La Pluie* transmet de même une certaine « vérité contextuelle » : reflet du mal-être féminin en Algérie, ses angoisses s'inspirent de la véritable détresse des femmes dont de nombreux récits, comme *La Voyeuse interdite* de Nina Bouraoui, se sont fait l'écho.

De notre corpus *Fascination* est le roman qui facilite le plus l'inscription de l'histoire sur l'écheveau du temps ; en d'autres termes, il est aisé de recréer le contexte sociopolitique puisque Lam, Ali et Ali Bis participent aux grands combats de libération nationale du XXe siècle : Seconde Guerre Mondiale, lutte pour l'indépendance en Algérie, conflit d'Indochine… On sait, notamment grâce aux noms des villes – « Bône, Philippeville, Bougie » qui n'ont pas été encore rebaptisés Annaba, Skikda et Bejaia –, que l'histoire a lieu dans une Algérie encore colonisée. Des dates très précises viennent corroborer cette idée, en particulier, la date majeure du 8 mai 1945, date à laquelle les parents de Lol ont été assassinés par des colons :

> C'était le 8 mai 1945 : jour de libération de la France de l'occupation allemande, fêtée par les nationalistes algériens qui en avaient profité pour lancer quelques slogans autonomistes, déployer quelques banderoles revendicatives, quelques drapeaux algériens ; ce qui allait attiser la colère des gros colons, qui se mirent à tirer hystériquement et aveuglément sur la foule désarmée, pacifique et attaquée de plein fouet[2].

Cette épaisseur référentielle qui indique la cadre spatio-temporel de la *fabula* évite l'assimilation à un vécu européen.

Mais les référents culturels ne doivent pas non plus être trop voyants afin d'éviter le « réalisme plat[3] » et les lectures exotiques :

> Porter le fer dans ce qui différencie, précisément, cette société de toutes les autres […] [c]'était le moyen de créer un roman profondément arabe et en même temps qui ne l'est pas du tout, c'est-à-dire un roman où il n'y a pas une once ni de pittoresque, ni de folklore, ni de « particularisme »[4].

Les fragments de journaux et les indices sur le contexte socio-historique permettent seulement au lecteur de recadrer la fiction et non de décrire ou d'expliquer une société ou une époque. Au lecteur incombe ensuite la tâche d'imaginer, de compléter et d'actualiser les indices qui lui

[1] Ali Yédes, « Le réel et le fictif dans *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I*, op. cit*., p.164.
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.,* p. 36.
[3] Jean Revel, « La Morale des ancêtres », *L'Express*, *op. cit*., p. 119.
[4] *Id.*

sont donnés. Se substituent ainsi aux lectures exotiques des lectures axées sur la valeur sociologique et historique des discours.

Fascination postule en fait un double lectorat, tout d'abord, algérien puiqu'il met en scène les compatriotes de Rachid Boudjedra et qu'il les interpelle et, ensuite, occidental dans la mesure où il s'adresse également au lecteur étranger à cette société, comme le révèle cette phrase : « Lol n'y avait pas du tout droit car elle était mineure par son âge et mineure par son sexe, selon la loi qui régissait le droit musulman, en matière d'héritage[1]. » Ces informations s'adressent à la fois au lecteur non musulman dont la vie sociale n'est pas régie par ces règles et au lecteur de confession musulmane, à qui le narrateur rappelle par un procédé d'insistance l'iniquité des lois qui font de la femme maghrébine une mineure à vie.

[1] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.,* p. 49.

D. DIALOGUE AVEC L'ORIENT

Afin d'exprimer leur spécificité culturelle à travers le roman, genre très souple par définition, les premières générations d'écrivains nord-africains de langue française ne se sont pas contentées « de raconter des histoires d'inspiration locale sans toucher à la forme[1] », elles ont modifié cette forme littéraire à l'origine occidentale, importée d'Europe et régie par des schémas culturels occidentaux. Rachid Boudjedra s'inscrit dans leur sillage : c'est essentiellement en mettant en place un dialogue intertextuel avec les auteurs du Maghreb qu'il crée un fonctionnement littéraire proprement maghrébin. De ce fait, son œuvre postule un lecteur dont la culture littéraire arabo-berbère est prégnante.

1. Culture arabo-berbère du lecteur

Rachid Boudjedra a une prédilection pour les références à l'aire culturelle arabo-berbère, culture orale qui « condense en elle toute la richesse diachronique d'une civilisation vivante[2]. » Il reprend les caractères traditionnels du héros populaire Djoh'a, personnage facétieux et roublard, en l'adaptant à la société algérienne contemporaine. Dans *L'Insolation*, Djoh'a est ainsi incarné par Si Slimane que les gens « prennent pour un pauvre d'esprit alors que lui se sait le gardien vigilant de la Contrée[3] ». L'auteur apprécie la simplicité de ce personnage qui, contrairement aux ancêtres glorieux comme Keblout mis en scène par Kateb Yacine, incarne la liberté de pensée et de parole. Tout comme le légendaire Djoh'a auquel il emprunte le nom et les attributs, Si Slimane, père spirituel et adoptif du narrateur, n'hésite pas à « poser des questions difficiles aux devins […], se permet de contredire un vieillard aveugle qui raconte la vie des compagnons de l'Islam, crée autour de lui une agitation inutile et devient le centre d'un cercle qui grandit de plus en plus[4]. » Il n'est pas souvent pris au sérieux, mais cela ne l'empêche pas de « prêcher contre les cadis et autres doctes de la religion, sans parler des usurpateurs et des gros commerçants[5] ».

[1] Abdelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, *op. cit*., p. 15.
[2] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 59.
[3] Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, *op. cit*., p. 111.
[4] *Ibid*., p. 112.
[5] *Ibid*., p. 113

À la suite du héros populaire, « son humour est souvent dirigé contre les riches, les hypocrites, les despotes, les qadis, les imams, les collecteurs d'impôts, qui sont fustigés sans merci[1] ». Il affecte la sottise pour mieux tromper son monde :

> [R]arement d'une imbécillité pure, il est le plus souvent, sous des dehors niais, suprêmement habile ; il ne se donne d'ailleurs l'allure d'un simple d'esprit que pour mystifier ses semblables ou les berner et vivre à leurs dépens, car le parasitisme est son fait ; sa bêtise feinte est intéressée, et ses intentions rarement pures[2].

Si Slimane prêche effectivement contre les autorités religieuses et politiques, mais son comportement marginal le protège :

> Personne ne le prend d'ailleurs au sérieux car il est le seul à ne pas demander l'aumône. Mais à quoi bon leur expliquer ! […] Qui pourrait prendre Djoha au sérieux ? Tout le monde est au courant : il est rusé et dérangé de la tête[3].

Il ne cherche pas à organiser de façon rationnelle une révolution, mais à fomenter des troubles et semer les germes de la révolte dans l'esprit du peuple. Il héberge chez lui une « racaille qui le suç[e] jusqu'au sang[4] » à laquelle il dispense un enseignement politique :

> [I]l 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 du pouvoir, mais qu'il va tout simplement réciter quelques versets coraniques pour demander à Dieu le 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'antre comme si de rien n'était. Les chapelets sont vite relégués au fond des poches et l'on se remet aux cours de haute politique, à la lecture des journaux, à l'analyse critique de l'économie du pays et aux concours poétiques[5].

Si Slimane a des allures de « triste bouffon[6] », de « pantin grotesque et désarticulé[7] », de « clown dégingandé[8] » ; ses discours déclenchent souvent l'hilarité générale. Mais sa sottise apparente lui permet de fronder et de mener à bien une activité subversive, sans se mettre en

---

[1] Jean Déjeux, *Djoh'a, héros de la tradition orale arabo-berbère : hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Naaman, 1978, p. 20. Sur le personnage de Djoh'a, consulter aussi *Les Facéties de Si Djoha* de Guy Dugas, Paris, L'Harmattan, 2003.
[2] *Encyclopédie de l'Islam*, tome II, Paris, G.-P. Maisonneuve & Larose, 1965 ; rééd. : 1977, p.606 (art. « Djuha »).
[3] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit*., p. 113, 243-244.
[4] *Ibid.,* p. 109.
[5] *Ibid*., p. 113-114.
[6] *Ibid*., p. 242.
[7] *Ibid*., p. 241.
[8] *Ibid*., p. 243.

danger. Il est de tous les combats : il ne respecte pas le vendredi de la prière, boit allègrement, « psalmodie à l'envers le Coran[1] » lors de l'enterrement de Selma, soutient la révolte des femmes déterminées à assister aux funérailles de Selma élevée au rang de victime de la tyrannie masculine.

Mais ce personnage n'en demeure pas moins lâche : il couvre l'acte criminel de Siomar et se marie avec la femme violée et bafouée par son beau-frère. Il ne fait donc plus rire son fils adoptif qui, à la fin du roman, constate : « Non, personne n'était capable de venir perturber le vieillard, car l'histoire était trop passionnante. Amar Bô était en train d'éclipser la célébrité de Djoha lui-même […][2]. » Il « n'échappe pas au tragique et à la charge corrosive des romans boudjedriens[3]. » L'image traditionnelle de Djoh'a est donc réadaptée au discours romanesque, ses facéties populaires prennent une dimension plus politique, voire « didactique[4] ».

Djoh'a revient en force et prend sa revanche sur toute une période où les écrivains l'avaient oublié. Rachid Boudjedra s'inscrit par conséquent dans le sillage de Mouloud Feraoun : ce dernier avait préféré dans *Le Fils du pauvre* (1954) recourir à Scapin, autre bouffon malin, pour montrer toute la haine qui se crée entre deux familles, fâchées à mort : « '*Je te pardonne à la charge que tu mourras',* dit Géronte à Scapin[5]. » S'adressant au lecteur étranger, il puise donc délibérément dans le patrimoine littéraire de son lecteur et remplace Djoh'a par un autre personnage comique et malicieux venu d'Europe. Mais le romancier n'en passe pas pour autant sa propre culture sous silence : « Nous avons encore de nombreux poèmes qui chantent des héros communs. Des héros aussi rusés qu'Ulysse, aussi fiers que Tartarin, aussi maigres que Don Quichotte[6] », déclare le narrateur Fouroulou Menrad. Il tente ici de convaincre son narrataire de l'existence dans la tradition kabyle de héros populaires dont le charme égale celui des personnages de l'*Odyssée* d'Homère, de *Tartarin de Tarascon* d'Alphonse Daudet et de *Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès. Aussi raconte-t-il le plaisir qu'il prenait, enfant, à écouter, lors des veillées avec sa tante, les aventures de Mqîdech, Petit Poucet débrouillard et rusé (souvent infirme ou nain) :

> Elle savait créer de toutes pièces un domaine imaginaire sur lequel nous régnions. Je devenais arbitre et soutien du pauvre orphelin qui veut épouser une princesse ; j'assistais tout-puissant au triomphe du petit M'Quidech qui a vaincu l'ogresse ; je

[1] *Ibid.,* p. 223.
[2] *Ibid*., p. 196.
[3] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 78.
[4] *Id*.
[5] Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre*, *op. cit*., p. 66.
[6] *Ibid*., p. 15.

> soufflais de sages répliques au Hechaïchi qui tente d'éviter les pièges du sultan sanguinaire[1].

Outre les richesses de l'imaginaire populaire algérien, Mouloud Feraoun fait découvrir à son destinataire étranger sa région natale, la Kabylie :

> Le touriste qui ose pénétrer au cœur de la Kabylie admire par conviction ou par devoir des sites qu'il trouve merveilleux, des paysages qui lui semblent pleins de poésie et éprouve toujours une indulgente sympathie pour les mœurs des habitants.
>
> On peut le croire sans difficultés, du moment qu'il retrouve n'importe où les mêmes merveilles, la même poésie et qu'il éprouve chaque fois la même sympathie. Il n'a aucune raison pour qu'on ne voie pas en Kabylie ce qu'on voit également un peu partout.
>
> Mille pardons à tous les touristes. C'est parce que vous passez en touristes que vous découvrez ces merveilles et cette poésie. Votre rêve se termine à votre retour chez nous et la banalité vous attend sur le seuil.
>
> Nous, Kabyles, nous comprenons qu'on loue notre pays. Nous aimons même qu'on nous cache sa vulgarité sous des qualificatifs flatteurs. Cependant nous imaginons très bien l'impression insignifiante que laisse sur le visiteur le plus complaisant la vue de nos pauvres villages[2].

Fouroulou s'adresse ici en préambule aux touristes complaisants et pressés, qui se contenteraient d'observer les paysages de Kabylie, sans chercher à en capter toute l'originalité. Leur admiration reste trop superficielle pour qu'ils puissent dépasser leur première impression et percevoir la richesse de la culture berbère. Le narrateur rêve donc d'un lecteur à l'esprit curieux, sensible aux racines profondes des populations autochtones, à l'image du touriste idéal. Celui-ci ne se limiterait pas dès lors au folklore qui n'offre par définition qu'une vision pittoresque des traditions, usages et arts populaires. Cette introduction au journal de Fouroulou Menrad sert d'avertissement au lecteur et l'exhorte à outrepasser la simple vision exotique.

Rachid Boudjedra n'avertit plus en revanche le promeneur trop pressé ; il le stigmatise et le transforme à son tour en élément folklorique :

> Le soleil tape fort et les touristes, rares, mais bien folkloriques, ont des mouchoirs sur la tête, un teint cramoisi et un masochisme à toute épreuve. […] Ils se promènent en fiacre en mangeant des figues de Barbarie sans les éplucher. Aïe ! Aïe ! […] Quand ils repartent ils sont plus racistes que lorsqu'ils sont arrivés […]. Et leurs bonnes femmes avec leur peau rouge écrevisse et leurs fesses volumineuses dans les pantalons serrés, à monter lascivement les escaliers de la Casbah et à ameuter la convoitise du peuple tranquille jusque-là et qu'on vient déranger avec ce car qui déverse les bonnes femmes appétissantes et leurs bonshommes travestis par des chéchias rouge pivoine[3].

[1] *Ibid.*, p. 55.
[2] *Ibid.*, p. 12.
[3] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit.*, p. 165-166.

L'excursionniste devient grotesque, son attitude déplacée et irrespectueuse. Le narrateur de *L'Insolation* fustige la conduite de tous les voyageurs qui se cantonnent aux sentiers battus et repartent persuadés d'avoir épousé, pendant leur séjour, les modes culinaires et vestimentaires de la région. Il n'avertit pas le lecteur étranger ; il le condamne d'emblée en mettant en garde la population indigène contre la fausse complaisance du visiteur qui ne vient que pour retrouver les traces d'un passé glorieux de la civilisation gréco-latine :

> Que viennent-ils faire ? Voir, regarder, lire les inscriptions latines du souk El Djezzarine. Vous voyez, nous ne sommes pas quand même tout à fait des sauvages. […] Puis, nous, ah ! madame, on a le sang chaud. Y a qu'à lire les gazettes. Heureusement que dans la Contrée, le tourisme marche mal. Algériens sanguinaires ! Mais oui, sept années qu'ils ont fait la guerre, à massacrer de gentils colons et de rustiques gardes-champêtres (Constantine : 20 août 1955. La ratonnade gigantesque fit des centaines de morts, tous algériens, abattus au fusil-mitrailleur par les Européens déchaînés et haineux […][1].

L'ironie cinglante atteint son paroxysme dans ce passage où le narrateur reprend tous les clichés de l'ex-colonisateur sur ses anciens sujets, « sauvages » et « sanguinaires », pour les confronter ensuite à la réalité historique. Celle-ci renvoie aux colons une image inversée d'eux-mêmes : les plus féroces ne sont pas ceux qu'on accuse, mais bien les Français qui ont pris l'Algérie pour un nouveau « Far West[2] ». L'image du destinataire de Rachid Boudjedra se révèle donc par contraste ; il est l'antithèse de ces lecteurs-touristes emplis de préjugés.

L'Insolation ne s'adresse pas en somme au même lecteur que *Le Fils du pauvre*. Ce dernier roman, écrit durant la colonisation, offre un récit dépaysant aux lecteurs métropolitains, sans toutefois tomber dans l'écueil de la complaisance. Il se présente comme un texte modeste, sans charge corrosive, puisqu'il s'agit du journal d'un instituteur qui souhaite simplement raconter sa vie :

> Oh ! ce n'est ni de la poésie, ni une étude psychologique, ni même un roman d'aventures puisqu'il n'a pas d'imagination. Mais il a lu Montaigne et Rousseau, il a lu Daudet et Dickens (dans une traduction). Il voulait tout simplement, comme ses grands hommes, raconter sa propre histoire. Je vous disais qu'il était modeste ! Loin de sa pensée de se comparer à des génies ; il comptait seulement leur emprunter l'idée, « la sotte idée » de se peindre[3].

[1] *Ibid*., p. 166-167.
[2] *Ibid*., p. 167.
[3] Mouloud Feraoun, *Le Fils du pauvre, op. cit.*, p. 10.

En inscrivant son autobiographie dans la lignée prestigieuse des grands écrivains européens, le romancier renvoie le lecteur français à sa propre culture et légitime le projet littéraire de l'instituteur.

De même, *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri et *Le Printemps n'en sera que plus beau* de Rachid Mimouni, inspirés respectivement par la tragédie grecque et le théâtre français du XVIIe siècle, font allusion de manière ostensible aux « humanités françaises[1] ». Tandis que *La Colline oubliée* s'ouvre sur la liste des protagonistes[2] à la manière des tragédies grecques, *Le Printemps n'en sera que plus beau* respecte une des grandes règles du théâtre classique : la contrainte des trois unités. La quatrième de couverture engage vivement le lecteur à adopter cette lecture, bien que le texte présente une forme hybride :

> Les héros de la tragédie ne sont pas toujours des dieux ou des demi-dieux qui ont élu domicile au sommet de l'Olympe ou sur les bords de la mer Égée. […] En une journée, tout sera joué : les amis seront séparés, les amoureux broyés, le destin d'un pays scellé… Unité de temps, unité de lieu, unité d'action, rien ne manque, pas même le chœur antique qui commente l'action de ce récit sinueux comme les ruelles de la ville[3]…

Le péritexte valide ainsi la qualité littéraire d'une œuvre que l'éditeur inscrit dans le prolongement des grands textes dramaturgiques européens.

Revenons à présent à Rachid Boudjedra, sa réhabilitation de la culture arabo-berbère ne se résume pas à la transposition de personnages populaires dans le monde actuel, il tente également d'insuffler à *L'Insolation* et à *La Répudiation* le rythme de l'oralité, transgressant ainsi la frontière entre oral et écrit :

> [L]'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l' 'ici' et le 'maintenant' des communications en direct. On n'a pas l'impression de lire les auteurs africains mais de les écouter[4].

Le genre occidental du roman est fécondé par l'oralité qui revêt une importance de premier ordre dans les sociétés traditionnelles du Maghreb et plus largement d'Afrique, celle-ci apportant au roman une autre tonalité :

---

[1] *Littératures francophones,* tome I : *Le Roman*, *op. cit*., p. 187.
[2] Mouloud Mammeri, *La Colline oubliée,* Paris, 1952, Librairie PLon ; Paris, Union générale d'Éditions, 1978 ; rééd., Paris, Gallimard, 1992 ; rééd. : Gallimard, 1997, coll. « Folio », p. 9-10.
[3] Rachid Mimouni, *Le Printemps n'en sera que plus beau*, Alger, Entreprise Nationale du Livre, 1983 ; rééd. : Paris, Stock, 1997, coll. « Pocket », quatrième de couverture.
[4] Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb),* Paris, L'Harmattan, 1995, p. 14.

> En simplifiant excessivement, on pourrait dire que, dans le contexte communicationnel maghrébin, en arabe comme en berbère, tout énoncé écrit est d'abord de l'ordre du verbal : c'est une parole fondée sur la situation interlocutive de l'oral, donc fortement subjectivée et dialogique, engageant la personne même de l'auteur[1].

La Répudiation illustre et confirme parfaitement ce propos de Pierre Van den Heuvel. Ce roman se présente effectivement sous la forme d'un double dialogue – le narrateur s'adresse non seulement à Céline à qui il raconte son enfance, mais aussi au lecteur virtuel à qui il narre sa relation avec Céline – et la parole engage bien la personne de l'auteur, puisque le roman comporte une dimension autobiographique. Enfin, le foisonnement narratif et la brisure de la linéarité font penser à la démarche du conteur oral : « Portée au cœur de l'écriture, cette manière traditionnelle de raconter prend la forme de greffes et d'enchâssements innombrables pour mimer 'la vie dans toute sa complexité qui déferle dans la forme…'[2]. » L'histoire de Yasmina s'enchâsse par exemple dans le récit de l'enfance, inséré lui-même dans la diégèse avec Céline. Cette manière de raconter reproduit le caractère vivant et dynamique de la parole orale.

Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, « la vie dans sa complexité » déferle sous une autre forme. Le lecteur virtuel pénètre sans cesse dans la pensée de différents personnages ; les discours rapportés au style direct et indirect s'enchaînent :

> Puis abandonnant son bavardage il se met à épeler syllabe par syllabe […] repartant à nouveau dans une sorte de monologue à haute voix sachant pertinemment que l'autre ne le comprendra pas mais quelle importance ! l'essentiel, c'est qu'il voit qu'il a de la sympathie pour lui et puis zut ! tiens mon vieux je vais t'accompagner […][3].

Diverses voix se font entendre, différents conteurs semblent se relayer pour poursuivre la même histoire.

Mais c'est surtout dans *L'Insolation* qu'on a l'impression que l'oralité s'impose. Un chapitre[4] est consacré aux techniques de l'oralité et met en scène tous les représentants d'une tradition séculaire qui se perpétue dans la rue : celle des conteurs. Medhi se laisse séduire par la mélopée des chants populaires[5], les appels à la prière du muezzin « voix de la Divine qui

---

[1] Pierre Van den Heuvel, « Écriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins : Discours plurilingue et discours extatique », *Autobiographie et Avant-garde […], op. cit.*, p. 210.
[2] Nora-Alexandra Kazi-Tani, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb), op. cit.*, p. 49. Citation entre guillemets de M.a M.Ngal, *L'Errance*, Yaoundé, Éd. Clé, 1979, p. 91.
[3] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 31.
[4] *Id*., *L'Insolation, op. cit*., p. 160-181.
[5] *Ibid*., p. 162.

met en transe[1] », les charlatans qui lui rappellent la prose truculente de l'arracheur de dents Sidi Saad qui « fait l'éloge de son art […], invoque Dieu et son prophète[2] » avant d'aller « farfouiller » dans la bouche des pauvres bougres : « La foule crédule a vraiment l'air inquiète et baisse les yeux, sous la diatribe véhémente du charlatan qui pointe le doigt vers le ciel et dit que Dieu est grand[4]. » Il revient à la mémoire de Medhi le jeu de comédien du pseudo-thérapeute, sa gestuelle, ses invocations à Dieu et ses apostrophes à la foule, propres au discours oral. Il est particulièrement fasciné par le *meddah*, « chantre populaire qui dit des poèmes en s'accompagnant d'un instrument de musique[5] ».

> [I]l dit des poèmes en s'accompagnant d'un tambourin. L'homme est aveugle. Le visage, qu'il a abrupt et pâle, lui tombe sur le menton, sans aucune transition, et accentue la maigreur de l'ensemble. […] Il psalmodie de sa belle voix rauque et comme cinglée de sonorités rugueuses. […] Il cohabite avec les anges et oublie sa misère[6].

Assis en tailleur, dans la position coutumière des conteurs de rue, sa cécité, sa pauvreté matérielle et sa verve poétique envoûtent le public, respectueux de cet être à part, qui manie si bien le verbe. « [C]e personnage est bien tel que le lecteur maghrébin peut s'attendre à le croiser[7]. »

Le récit montre de plus comment un conteur charlatan et cupide est à l'origine de la légende d'Amar Bô, héros inventé de toutes pièces[8] :

> Écoutez, bonnes gens, et croyez-en vos oreilles ! Voilà, l'histoire inénarrable de l'ascension d'Amar Bô qui, de simple charbonnier misérable, est devenu un potentat de la République, grâce à sa ruse et à son optimisme, à tel point qu'il essaya de renverser le gouvernement et de prendre le pouvoir à lui seul, aidé par quelques comparses. Oyez, bonnes gens, l'histoire d'Amar Bô, ennemi juré de Djoha le simple et de son compagnon l'ex-muezzin, que Dieu le damne et éloigne de vous le malheur, mes frères. Écoutez ![9]…

Contrairement à *La Répudiation* où le narrateur ne fait qu'énumérer les personnages de la rue, « conteurs sournois[10] » ou « devins[11] », la rhétorique du conteur est longuement décrite dans

[1] *Ibid*., p. 165.
[2] *Ibid*., p. 175.
[4] *Ibid.,* p. 175.
[5] *Id., La Vie quotidienne en Algérie,* Paris, Librairie Hachette, 1971, coll. « Vies Quotidiennes Contemporaines », p. 144.
[6] *Id*. *L'Insolation, op. cit*., p. 167.
[7] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 67.
[8] Sur la légende d'Amar Bô, nous nous inspirons ici de la recherche de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 68-73.
[9] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit*., p. 194.
[10] *Id*., *La Répudiation, op. cit*., p. 59.
[11] *Id.*

L'Insolation : le conteur invoque les Prophètes[1], invite à la prière, apostrophe directement la foule, répète inlassablement le prologue, afin de tenir en haleine son auditoire jusqu'à la fin de l'histoire et afin surtout de remplir sa chéchia d'oboles. Le lecteur maghrébin retrouve ainsi le style de la langue parlée, saccadée, ponctuée d'exclamations, coupée par de longues implorations et des formules incantatoires :

> Écoutez, bonnes gens, et croyez-en vos oreilles ! Que le prophète enlève la lumière de mes yeux, si je mens ! Qu'il me donne la rage et le torticolis ! Qu'il me donne la mort ! […] Que la paix soit sur notre prophète Mohamed et que le démon soit damné[2] !

Il assiste à la naissance de la légende d'Amar Bô. Celle-ci se propage au fil des pages, car l'auteur invente une vie à ce personnage purement fictif, afin d'accréditer cette fable : « Pendant la fameuse guerre de sept ans, Amar Bô s'arrangeait pour avoir des laissez-passer des deux côtés. […] Lui, bernait tout le monde et gardait sa neutralité. Il avait fini par faire des affaires et gagner de l'argent[3]. » Cette longue digression est mise entre parenthèses, comme si ce n'était pas le narrateur intradiégétique, Medhi, qui prenait la parole, mais l'auteur qui donnait des informations métatextuelles sur un personnage réel, connu pour son comportement durant la guerre d'indépendance. Medhi vient corroborer ces dires, en insérant dans sa narration le récit de son « compagnon, qui avait fréquenté Amar Bô pendant l'époque héroïque de la boutique[4] ». Quelques pages auparavant, le compagnon de Medhi avait en effet raconté, dans la maison close où ils avaient tous deux échoué, l'« histoire loufoque et pourtant véridique[5] » d'Amar Bô. C'est ce personnage inventé pour l'occasion qui vient faire de l'ombre à Si Slimane. Le véritable héros populaire, Djoh'a, incarné dans le récit par le père adoptif de Medhi est donc supplanté par un anti-héros[6]. Par le biais de cette légende et du personnage de conteur, l'auteur tente de concilier les contraires, l'oral et l'écrit.

Cette oralité dans les textes de Boudjedra correspond à une représentation véritablement maghrébine de la tradition orale. Hafid Gafaïti en convient et il affirme même que cet usage de la tradition orale chez Boudjedra serait plus authentique et moins influencé par l'Occident que les textes de Tahar Ben Jelloun :

> *A contrario*, l'utilisation par ce romancier [Tahar Ben Jelloun] de la tradition orale, du conte et de la légende dans le sillage de la tradition orale ne contribue

[1] *Id*., *L'Insolation, op. cit*., p. 195, 197.
[2] *Ibid*., p. 195, 197.
[3] *Ibid*., p. 196.
[4] *Ibid*., p. 199.
[5] *Ibid*., p. 185.
[6] Sur l'anti-héroïsme d'Amar Bô, consulter Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 71-73.

> aucunement à l'affirmation du patrimoine maghrébin puisque *l'écriture* de ses romans, de *L'Enfant de sable* et de *La Nuit sacrée* en particulier, qui emprunte fortement à cette tradition, ne procède pas d'un déploiement authentique de l'imaginaire maghrébin et arabe, comme on l'a soutenu, mais appelle plutôt et épouse de façon soumise la représentation de cet imaginaire par le lecteur occidental. L'image d'Épinal qu'offre Ben Jelloun de l'imaginaire et de la culture maghrébine dans le contexte du monde moderne ne fait que répondre et renforcer la vision stéréotypée que l'Occident a du Maghreb dans la perspective de l'orientalisme le plus réactionnaire, c'est-à-dire de cette idéologie créée de toutes pièces par, d'abord, la littérature occidentale dans la période coloniale et impérialiste[1].

L'oralité dans les romans de Tahar Ben Jelloun serait trop évidente, trop mise en scène pour correspondre à un véritable déploiement de l'imaginaire maghrébin.

Nous ne le pensons pas, d'autant que *L'Enfant de sable* et *L'Insolation* reposent sur des représentations relativement similaires de l'oralité. Le lecteur retrouve, par exemple, dans *L'Enfant de sable* des personnages proches de ceux de *L'Insolation* :

> Pendant que ce vieil homme, les mains jointes sur sa canne, parlait, il fut petit à petit entouré de gens de toutes sortes. Le café devient une place ou plus exactement une salle de classe dans une école. […] Les gens étaient fascinés par ce visage où il n'y avait plus de regard, séduits aussi par cette voix légèrement enrouée. Ils écoutaient ce visiteur venu d'un autre siècle, venu d'un pays lointain et presque inconnu[2].

Ce vieil homme dont la voix envoûte l'assistance souffre également de cécité et vit dans la misère. Mais, contrairement au conteur de *L'Insolation,* il ne s'agit pas d'un conteur professionnel puisqu'il cède ensuite sa place à un autre homme qui se présente à son tour comme le dépositaire du secret et, à ce titre, poursuit le récit :

> Un homme aux yeux gris et petits presque fermés par la fatigue et le temps, la barbe roussie par le henné, la tête emmitouflée dans un turban bleu, assis à même le sol, étendu comme un animal blessé, regarde en direction de l'étranger qui vient de sombrer dans un profond sommeil […]. Sans prévenir, il lève le cahier en l'air et dit : « Tout est là… Dieu est témoin… » […] « Tout est là… et vous le savez… » répète l'homme au turban bleu. Cette phrase dite plusieurs fois par une voix familière fonctionne comme une clé magique devant ouvrir des portes oubliées, ou condamnées[3].

Comme les conteurs des rues décrits dans *L'Insolation*, l'homme invoque Dieu et n'hésite pas à répéter les mêmes formules pour mieux captiver son assistance. Ainsi, le lecteur virtuel de *L'Enfant de sable* devient à son tour un membre de l'assistance et assiste à l'élaboration d'une

[1] Hafid Gafaïti, « Discussions après les communications », *Autobiographie et Avant-garde […], op. cit*. , p. 252.
[2] Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable,* Paris, Seuil, 1985 ; rééd. : Paris, Seuil, 1995 en coll. « Points », p. 185.
[3] *Ibid*., p. 200.

légende, tout comme dans *L'Insolation*. *L'Enfant de sable* et *L'Insolation* mettent par conséquent en scène des personnages représentatifs d'une tradition orale.

Si l'écrivain algérien décrit avec plus de minutie, dans un souci de réalisme, les techniques des conteurs, le romancier marocain va toutefois jusqu'à retranscrire le récit d'un conteur. Celui-ci raconte à son auditoire la vie d'Ahmed : « Le conteur assis sur la natte, les jambes pliées en tailleur, sortit d'un cartable un grand cahier et le montra à l'assistance[1]. » Il commente son histoire à la manière des conteurs des rues : « Ô hommes du crépuscule ! Je sens que ma pensée se cherche et divague. Séparons-nous à l'instant et ayez la patience du pèlerin[2] ! » Toutes les techniques de l'oral sont utilisées ici : apostrophe, phrases courtes, injonctions, récit laissé en suspens jusqu'au lendemain. Le public est sommé de se déplacer vers un autre endroit :

> Amis, nous devons aujourd'hui nous déplacer. Nous allons vers la troisième étape, septième jour de la semaine, une place carrée, marché des céréales où paysans et animaux dorment ensemble, place de l'échange entre la ville et la campagne, entourée de murs bas et irriguée par une source naturelle […][3].

Le conteur cherche à établir des correspondances entre le décor et son histoire : la porte du marché devient par exemple la porte de l'adolescence que son personnage Ahmed franchit en tâtonnant. Le conteur cède ensuite la parole à l'assistance afin qu'elle comble elle-même les blancs de l'histoire :

> C'est une période que nous devons imaginer, et, si vous êtes prêts à me suivre, je vous demanderai de m'aider à reconstituer cette étape dans notre histoire. Dans le livre, c'est un espace blanc, des pages nues laissées ainsi en suspens, offertes à la liberté du lecteur. À vous !
>
> – Je pense que c'est le moment où Ahmed prend conscience de ce qui lui arrive et qu'il traverse une crise profonde[4].

Le récit devient une création collective et le roman prend une dimension polyphonique de par cette multiplication de narrateurs. La polyphonie ne se présente donc pas de la même façon chez les deux romanciers : tandis que chez Rachid Boudjedra les récits s'imbriquent à la façon des *Mille et Une Nuits*, chez Tahar Ben Jelloun ils se juxtaposent ou se coordonnent.

Enfin, pour savoir si l'oralité chez Tahar Ben Jelloun « ne procède pas d'un déploiement authentique de l'imaginaire maghrébin et arabe[5] », comme l'atteste Hafid

[1] *Ibid*., p. 12.
[2] *Ibid*., p. 40.
[3] *Ibid*., p. 41.
[4] *Ibid.,* p. 41-42.
[5] Hafid Gafaïti, « Discussions après les communications », *Autobiographie et Avant-garde […]*, *op. cit*. , p. 252.

Gafaïti, il faudrait déjà au préalable définir cet imaginaire et dégager cette « vision stéréotypée que l'Occident a du Maghreb dans la perspective de l'orientalisme le plus réactionnaire[1] », en se penchant en particulier sur les stéréotypes véhiculés par la littérature coloniale… Mais arrêtons là notre réflexion, qui nous entraînerait trop loin de notre sujet, pour revenir à la façon dont s'impose l'oralité dans les romans boudjedriens.

Elle provient également de l'influence sous-jacente d'un modèle littéraire qui appartient à la tradition orale, mais qui tient aussi une place privilégiée dans les lettres arabes : les contes orientaux des *Mille et Une Nuits. La Répudiation* ou *La Pluie* ravivent la mémoire littéraire de leur lecteur en le faisant entrer dans un rapport dialogique avec une œuvre majeure de l'âge d'or de la culture arabo-musulmane du VIIIe au XIIe siècle[2]. L'origine de ces contes demeure encore incertaine, mais ils appartiennent bien à la tradition orale. Ils ont été modifiés d'âge en âge, au gré de l'imagination des conteurs populaires et des copistes. Un ouvrage persan de mille contes, lui-même inspiré par les récits traditionnels indiens, est à l'origine de cet ouvrage, traduit en arabe et islamisé – c'est-à-dire adapté aux croyances et préceptes de la religion musulmane – vers le VIIIe siècle, à Bagdad, la fastueuse capitale du monde musulman. Puis s'y ajoutent des contes datant de l'âge d'or de la culture arabo-musulmane, du VIIIe au XIIe siècle. L'Égypte prend ensuite le relais. Ce recueil, fruit d'une créativité collective et fécondée par des civilisations diverses, tient donc une place essentielle dans la tradition littéraire arabe et son attrait sur Rachid Boudjedra est perceptible dès son premier roman.

La narration comporte, en effet, un récit-cadre et des micro-récits qui se juxtaposent, à la manière du recueil oriental. L'architecture de *L'Insolation* est encore plus proche de celle des *Mille et Une Nuits*, car les récits s'emboîtent les uns dans les autres. L'histoire d'Amar Bô[3] exposée par le conteur public s'insère dans le récit du compagnon de Medhi, lui-même imbriqué dans le monologue de Medhi. L'ami de Medhi projette en effet, à la fin du chapitre précédent, de raconter cette histoire : « À bout de patience, nous échouâmes dans un bouge où il me raconta l'histoire d'Amar Bô[4] ». Quelques pages plus tard, le chœur composé des prostituées reprend ses chants, signalant la fin du récit et le retour au bouge : « Le chœur avait

---

[1] *Id*.
[2] *Les Mille et Une Nuits* constitue la première influence littéraire de Rachid Boudjedra. Consulter, à ce propos, *Rachid Boudjedra* (entrevue télévisée), coll. « Espace francophone : le magazine télévisé de la francophonie », diffusée sur France 3, 12 novembre 1998.
[3] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit*., p. 186-188 : « (Il avait tout fait dans la vie, Amar Bô ! […] Un bon cœur, Amar Bô !) »
[4] *Ibid.,* p. 181.

repris : ‘ Ô Amar Bô ! Mon compagnon ruminait de vieux rêves fous […][1]. » Au chapitre suivant, Medhi constate que son compagnon a réussi à le faire replonger dans ce passé où conteurs, charlatans et vendeurs animaient les rues : « Et mon compagnon avait tout fait pour me remettre dans ce passé où je n'ai pas le souvenir d'un seul jour indispensable […][2]. » L'enchâssement n'est pas aussi limpide que dans le célèbre recueil, mais *L'Insolation* reprend bien la même structure, fondée sur une multiplicité de voix narratives. Le lecteur de culture maghrébine voit donc dans cette composition complexe qui brise la linéarité de la narration une résurgence de l'esthétique arabo-musulmane, « esthétique du labyrinthe, de l'emboîtement, de la structure complexe[3] ».

Rachid de *La Répudiation* se retrouve de surcroît dans la position de la légendaire Shéhérazade, obligée de parler pour ne pas mourir. Sans ce monologue salvateur avec Céline, il risque de sombrer dans la folie la plus noire. La narratrice de *La Pluie* se confond elle aussi avec la fameuse conteuse, car tandis que la gynécologue célibataire assume sa fonction de thérapeute en délivrant les hommes de leurs maux, Shéhérazade pousse cette fonction jusqu'à celle de thaumaturge, en s'efforçant de calmer l'humeur vengeresse du roi Schahriar. La nuit et la parole sont aussi liées dans les deux récits : c'est en effet la nuit que la jeune épousée sauve sa vie ; grâce à ses talents de conteuse, elle parvient à créer un suspens si intense que le roi remet au lendemain sa cruelle décision. C'est aussi la nuit que la narratrice tente de se sauver d'un mal qui la ronge :

> J'attends la nuit avec impatience pour faire éclater cette charge affective que je porte douloureusement. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces graciles et des écorchures effroyables. […] La nuit est pluvieuse. L'éclair injecte en moi une sorte de frayeur enfantine. […] La nuit tombe sur le mûrier d'une façon drue. Ses branches s'agitent et rampent dans un mouvement perpétuel effrayant. Elles avancent vers la fenêtre fermée en une reptation faramineuse. Comme fureteuses. Racoleuses. Frôleuses. Autour de moi l'univers s'affaisse dans un coma profond[4].

La tombée du jour cède la place à l'imaginaire et aux terreurs enfantines, les branches de l'arbre se métamorphosent en des reptiles inquiétants. Le réel et l'imaginaire se mêlent, libérant ainsi les peurs de la jeune femme qui trouve enfin, dans ce cadre spatio-temporel aux contours indéfinis, un lieu d'expression. Enfin, les deux récits ont la même fonction : instruire. La narratrice fouille désespérément dans son passé et cherche à comprendre le

[1] *Ibid.,* p. 201.
[2] *Ibid.,* p. 204.
[3] *Id*., « Le patrimoine arabe au service de la modernité », *Diagonales, op. cit.*, p. 5.
[4] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 12, 15, 21.

moment où son être s'est fêlé, alors que Shéhérazade essaye de faire découvrir la nature humaine en général et féminine en particulier.

Fascination convie de même son lecteur à relire « un texte érotique des *Mille et Une Nuits*[1] » en citant un des premiers passages du recueil :

> Il connaissait par cœur ce texte qui était presque le prologue du livre : « *Croyant son beau-frère parti et le palais vide, l'épouse de son frère s'avançait en cette compagnie toute de grâce et de beauté. Le cortège parvint à une vasque. On s'assit autour du jet d'eau, tout le monde se déshabilla et il se révéla que les servantes noires étaient des hommes* […][2].

Le jeune roi y découvre l'infidélité de sa belle-sœur qui s'adonne à des plaisirs interdits. Le livre n'est plus alors une des sources d'inspiration de l'auteur modèle, il redevient un objet ludique et didactique.

Mais c'est surtout dans *Les Mille et une années de la nostalgie* que l'auteur revisite le recueil oriental à la lumière de l'histoire contemporaine. Son objectif majeur est de « trouver la fable aux contours arabo-musulmans – argument nourrissant sa polémique linguistico-culturelle de l'authenticité – pour dire et dénoncer l'Algérie dans lequel il vit[3]. » Il opte en conséquence pour une relecture entre les lignes du conte, qui montrerait l'envers du décor. Au lieu de voir les fastes de la cour et de se plonger dans le monde merveilleux des légendes, le roman propose de s'intéresser à la vie du peuple et au sens caché de la fable. Le lecteur virtuel est invité à ne pas se laisser bercer par le mythe, afin de sortir de la méconnaissance de sa propre culture.

[1] *Id., Fascination, op. cit*., p. 245.
[2] *Ibid.*, p. 246-247.
[3] Christiane Chaulet-Achour, « L'endroit et l'envers des *Mille et Une Nuits* selon Rachid Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », *Une Poétique de la subversion,* tome II : *Lectures critiques* (sous la dir. d'Hafid Gafaïti), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 236.

2. Citations d'auteurs arabo-musulmans : jeu de dupes ?

Les références culturelles au patrimoine littéraire arabo-islamique, outre le fait de convoquer un lecteur maghrébin, modifient ses représentations, en particulier celles de son histoire. Aussi les narrataires de *La Macération*, *La Prise de Gibraltar* et *Fascination* sont-ils amenés à découvrir des extraits de *L'Histoire des Arabes et des Berbères* d'Ibn Khaldoun et des *Voyages* d'Ibn Batouta. Grâce à ce dernier[1], *La Macération* et *Fascination* propulsent leur lecteur plusieurs siècles en arrière. Ce grand voyageur raconte l'épopée des Arabes, sans escamoter pour autant l'histoire des Berbères qui se confond, au Ier siècle de l'hégire, avec celle des Arabes : le 20 août 711, les armées arabo-berbères s'emparent, en effet, de Gibraltar et occupent l'Andalousie ; le général numide Tarik ibn Ziad donne son nom au détroit ou plutôt au *djebel* (« mont » en arabe classique) de Tarik. *L'Histoire des Arabes et des Berbères* d'Ibn Khaldoun qui porte sur cet épisode historique capital trouve ainsi sa place au sein de la narration de *La Prise de Gibraltar* et de *Fascination*[2]. Dans *Les 1001 années de la nostalgie*, cet historien réputé devient l'ancêtre du personnage Mohammed S.N.P. Les romans de Rachid Boudjedra ressuscitent ainsi les grandes conquêtes du passé et quelques grands noms de savants et de poètes qui ont fait date dans l'histoire arabo-berbère.

Par cette confrontation avec des textes subversifs, les romans proposent surtout une vision critique d'une époque révolue :

> *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 Noçaïr 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 outrepassé ses prérogatives et lui donnait l'ordre de ne pas poursuivre son avance et de ne pas bouger jusqu'à ce qu'il le rejoignît* […]. (Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, tome VI, p. 432)[3].

[1] Ibn Batouta, qui vécut au VIIe siècle du calendrier de l'hégire, donne à la *rihla,* genre de journal de voyage qui s'ordonne autour des lieux saints d'Arabie, des dimensions nouvelles. L'ampleur des courses d'Ibn Batouta finit pas dépasser le projet de la *rihla* pour devenir une véritable peinture du monde. Consulter, à son sujet, l'*Encyclopédie de l'Islam*, *op. cit*., article « Ibn Battūta », p. 758 ; voir aussi l'article d'André Miquel sur la littérature arabe de l'espace dans *Enyclopaedia universalis*, tome II, *op. cit.,* p. 725.

[2] Abd Al-Rahmān Ibn Khaldūn, berbère islamisé selon certains, ou issu d'une famille arabe établie à Séville depuis le début de la conquête musulmane selon d'autres, historien, philosophe réputé et précurseur de la sociologie, est l'une des plus fortes personnalités de la culture arabo-musulmane. Consulter, à son sujet : René Étiemble, préface à *L'Épître du pardon* [titre original : *Risālat Al-Ghofrān*] d'*Abū-l-'Alā' AL-MA'ARRI* (trad., intr. et notes par Vincent-Mansour Monteil), Paris, Gallimard, 1984, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Connaissance de l'Orient », p. 8 & *Encyclopédie de l'Islam*, article « Ibn Khaldūn », *op. cit*., p. 849.

[3] Rachid Boudjedra*, La Prise de Gibraltar, op. cit.,* p. 22. Le lecteur retrouve ce passage aux pages 86, 92, 182 et 265.

L'historien Ibn Khaldoun en opposant la bravoure du numide Tarik Ibn Ziad à la jalousie de son chef Moussa Ibn Noçaïr démythifie ce dernier. Dans *La Prise de Gibraltar*, un autre extrait de *L'Histoire des Arabes et des Berbères* est cité : Moussa est décrit comme un être « *machiavélique*[1] », à « *l'appétit exorbitant et l'ambition inextinguible*[2]. » Loin d'être une simple réminiscence d'un passé littéraire lointain, ce texte que le lecteur assidu retrouve ensuite dans *Fascination*[3] soulève de véritables interrogations sur les ancêtres en renversant le mythe des aïeux glorieux et héroïques. Dans ce dernier roman, il cite encore un autre passage d'Ibn Khaldoun, extrait de *L'Autobiographie* :

> « *Ayant destitué le grand cadi du Caire en la Sainte Année 786, le sultan d'Égypte me fit le privilège de me désigner pour le remplacer. Je m'acquittai dignement de ma tâche, mettant tous mes efforts à l'application fidèle des lois pour la défense et la sauvegarde de la justice, je restai indifférent aux reproches, au prestige et à la puissance… Après avoir mis tout mon zèle à extirper le mal de la corruption, attirant sur moi le mécontentement et la haine, je me tournai contre les différents muphtis, je découvris parmi eux les gens les plus méprisables qui donnaient les fatwas avec la plus grande légèreté et sans aucun contrôle.* […] IBN KHALDOUN : *L'Autobiographie*[4].

Ibn Khaldoun ne rappelle-t-il pas que les anciens étaient aussi dévorés par la passion du pouvoir et de l'argent, comme les puissants de la société actuelle qui condamne toute révolution à « devenir le contraire de ce qui a fait ses valeurs, son essence et ses principes[5] » ? D'après le narrateur, il fut « le seul historien musulman à faire une analyse critique des conquêtes arabo-berbères et à prédire la décadence musulmane, la débâcle, la…[6] » Le texte ancien vient donc illustrer le présent, l'histoire n'étant qu'un inévitable recommencement des mêmes erreurs. La nature humaine est faite de telle sorte que toute libération est vouée à l'échec.

Dans *Fascination*, un des personnages, Ila, complète la parole du célèbre et respecté historien. Il dénonce la politique conquérante des Musulmans « de type coloniale[7] » selon son expression : « Ce qui choquait ses amis algériens et nationalistes, parmi lesquels Me Lévy et Me Cohen), etc., tous focalisés (ces éléments de l'histoire) sur quelques personnalités marquantes et essentielles […][8]. » Il répond à Lam qui l'interroge sur la prise de Gibraltar :

---

[1] *Ibid*., p. 240.
[2] *Id.*
[3] *Id., Fascination, op. cit*., p. 57.
[4] *Ibid.,* p. 202.
[5] *Ibid.,* p. 203.
[6] *Ibid.,* p. 58.
[7] *Ibid.,* p. 156.
[8] *Ibid*., p. 156.

> Tu n'as qu'à lire le texte d'Ibn Khaldoun sur la prise de Gibraltar. Tu sais bien que je déteste toutes les conquêtes, toutes les guerres injustes. Tu sais bien, même les conquêtes musulmanes étaient injustes… N'écoute pas les balivernes de maître Cohen sur la reconquête de l'Andalousie, en l'an 2000[1] !

Il assimile ainsi l'avancée triomphale des Musulmans, dont Mahommet avait donné le signal, à une vulgaire politique d'expansionnisme économique et territorial. Il rappelle ainsi que les Arabes exécutèrent de véritables *razzias* et qu'ils assouvirent, eux aussi, à une autre époque, leur soif de conquête.

Par ailleurs, le voyageur Ibn Batouta à travers la description de l'harmonie et du respect mutuel dont les hommes d'Asie font preuve envers leurs femmes ne remet-il pas en question les mœurs des Arabes et les piliers de leur société patriarcale ?

> (*Les mœurs des habitants de Payulati en Inde sont très étranges. Les hommes de cette contrée ne connaissent pas la jalousie, et la filiation des enfants se fait par la mère et non par le père. L'héritage se fait toujours au profit des enfants de la sœur et jamais du frère ; ce que je n'ai jamais vu dans aucune autre religion, à l'exception des hérétiques du pays de Mallibar en Inde… Quant à ces gens de Payulati, j'ai remarqué que les femmes chez eux n'avaient aucune pudeur vis-à-vis des hommes et qu'elles ne sont pas voilées ; alors qu'elles sont musulmanes et respectent les cinq prières d'une façon méticuleuse… Les femmes dans ce pays ont le droit d'avoir des amis, des camarades et des amants sans aucune restriction. Il arrive qu'un époux rentrant chez lui trouve sa femme en compagnie galante ; et cela ne le gêne pas du tout ; bien au contraire ! puisqu'il est tenu de lui offrir l'hospitalité et de lui faire honneur…* Ibn Batouta, *Les Voyages*, p. 677 et 678)[2].

Loin d'être un « fieffé idiot[3] » comme l'affirme le narrateur de *La Macération*, Ibn Batouta était au contraire large d'esprit, ce que suggère indirectement l'auteur. Les comparaisons entre sa société et celle de *Payulati* ne portent que sur le statut des femmes et leur relation aux hommes, sur la jalousie, la pudeur, l'héritage, la vie sociale et le couple, montrant ainsi que les femmes peuvent être de parfaites musulmanes (à savoir respecter les cinq prières de façon rigoureuse) tout en étant libres de porter ou non le voile, d'avoir des amis et des amants, et tout en ayant des droits (droit d'hériter par exemple). La vie sociale semble harmonieuse, fondée sur le respect mutuel, l'hospitalité et la ferveur religieuse. *La Macération* et *Fascination*[4] qui reprennent, à quelques mots près, le même passage d'Ibn Batouta, renvoient donc au lecteur de culture musulmane une image inversée de sa propre société.

En revanche, la revendication nationale du narrateur-personnage dans *La Répudiation* ne passe pas paradoxalement par une réhabilitation de la culture arabo-musulmane,

[1] *Ibid*., p. 191.
[2] *Id., La Macération, op. cit.,* p. 236.
[3] *Id.*
[4] *Id., Fascination, op. cit*., p. 168-169.

contrairement à *La Prise de Gibraltar* ou *Fascination* où le narrateur recourt sans cesse au patrimoine littéraire. Rachid ne fait qu'une allusion très vague à la littérature arabe, en l'occurrence, à Omar Khayyam, à l'instar de la femme médecin de *La Pluie* qui cite, une seule fois, un vers de l'énigmatique Ibn Lizza.

Le besoin d'établir une filiation littéraire se manifeste par conséquent par le biais d'allusions à des œuvres anciennes de la littérature arabe. *L'Insolation* et *Timimoun* n'éludent pas pour autant la culture anté-islamique puisqu'ils font une très rapide allusion au poète « Kaïss[1] ». Il faut savoir que les premiers habitants du pays, les Numides (Berbères nomades installés, depuis le IIIe siècle avant Jésus-Christ, en Afrique du Nord) n'avaient pas de langue écrite : « ils ne nous ont donc rien laissé qui pût les faire identifier littérairement[2]. ». Il faut attendre l'arrivée des Arabes, au VIIe siècle de l'ère chrétienne, pour voir apparaître de nouvelles lettres écrites dans une langue qui supplante le grec et le latin : l'arabe[3].

L'auteur réhabilite dès lors une culture oubliée pendant toute la colonisation française. Il choisit toutefois avec circonspection les lignées d'écrivains dans lesquelles il se situe et se reconnaît. Le lecteur virtuel n'est pas amené à admirer de façon inconditionnelle toute la littérature arabe, mais la plus subversive du point de vue idéologique. Il ne doit pas porter aux nues tous les ouvrages fondateurs de sa propre culture, mais exercer son esprit critique et relire certains passages qui n'enferment pas l'histoire des Algériens dans une seule perspective. En d'autres termes, l'écrivain associe son lecteur à son attitude militante, en fermant la parenthèse coloniale sans pour autant aller jusqu'à la nier.

Il ne fait jamais référence, en effet, aux littératures exotique et coloniale qu'il exècre. Nous différencions ici la littérature coloniale de la littérature exotique car le roman colonial sous-tend l'idéologie du colonisateur. Les écrivains coloniaux souhaitent, en effet, rompre avec leurs prédécesseurs en leur opposant une nouvelle appréhension de la réalité et des hommes, en théorie anti-exotique, plus réaliste et descriptive, afin de donner au « peuple neuf » une nouvelle littérature, produite par des Français d'Algérie et non des écrivains touristes[4]. Ces jeunes français des colonies, « [c]es fils de la maison, ces jeunes gens, – cela va de soi, – ne peuvent pas voir l'Afrique avec les mêmes yeux que leurs aînés et surtout que les Français du dehors qui venaient autrefois promener, au pays du Chameau et de la

[1] *Id*., *L'Insolation, op. cit.,* p. 119 ; *Timimoun, op. cit*., p. 71.
[2] Ghani Merad, *La littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, *op. cit.*, p. 11.
[3] Voir *ibid*., p. 12.
[4] Sur l'esthétique du roman colonial et sur la différence entre roman colonial et roman exotique, consulter Lahsen Mouzouni, *Réception critique d'Ahmed Séfrioui. Esquisse d'une lecture sémiologique du roman marocain de langue française*, Casablanca, Édition Afrique-Orient, 1984, p. 76-92.

Moukère, leur dilettantisme ou leur badauderie[1] », déclare Louis Bertrand. Le roman colonial crée néanmoins d'autres clichés sur la culture et la personnalité maghrébines, d'autres images exotiques que le lecteur boudjedrien est amené à pourfendre : « La nouvelle esthétique coloniale est un ancien exotisme rénové mais insidieux et beaucoup plus intelligent[2] », affirme Lahsen Mouzouni, spécialiste de la littérature coloniale du Maroc. Parmi ces écrivains métropolitains, on compte André Gide ou Eugène Fromentin venus chercher en Algérie le dépaysement et l'évasion. Ce n'est pas un hasard si ces écrits sont offerts, dans *La Répudiation*, par l'amante française qui continue à percevoir l'Algérie comme un endroit pittoresque :

> La plupart des malades ignoraient la langue française, mais tous riaient devant l'énervement de mon amante européenne, qui venait me voir en m'apportant des fleurs et des fruits, ainsi que des citations de Gide sur Biskra, griffonnées sur une page d'écolier débutant[3].

Dans *Fascination*, c'est encore une étrangère, Olga, qui lui offre chaque matin, avec des fleurs et des fruits, des « citations de Gide sur Biskra, griffonnées sur une page d'écolier débutant, parce qu'elle voulait lui faire plaisir et qu'elle connaissait quelques mots de français[4]. » Ce n'est pas non plus une coïncidence si cette remarque est précédée de la description de photographies coloniales abjectes représentant des Algériens pendus ou des prostituées nues :

> Les photographies étaient presque comiques à cause de ce regard colonial indécent et surréaliste qui les rendait maussades et pitoyables jusqu'à l'éclatement et la pulvérisation de l'autre (l'indigène) dans un étourdissement mécanique démuni de toute métaphysique[5].

Dans *Le Désordre des choses*, c'est le père du narrateur, qualifié de « véritable immoraliste[6] », qui offre à son fils un roman de l'écrivain français :

> [I]l m'offrit pour mes treize ans un roman intitulé *Corydon*, d'un certain André Gide que je détestais pour savoir qu'il venait à Biskra faire l'amour à des enfants faméliques, folkloriques, haillonneux et misérables qu'il payait trois sous, puis allait dans les salons parisiens, jouer les anti-colonialistes et les humanistes[7]…

---

[1] Louis Bertrand, Préface de *Notre Afrique. Anthologie des conteurs algériens*, Paris, Les Éditions du monde moderne, 1925, p. 2.
[2] Lahsen Mouzouni, *Réception critique d'Ahmed Séfrioui […]*, *op. cit*., p. 82.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 147.
[4] *Id., Fascination, op. cit*., p. 129.
[5] *Ibid*., p. 127-128.
[6] *Id., Le Désordre des choses, op. cit*., p. 111.
[7] *Ibid*., p. 112.

L'aversion du romancier algérien pour André Gide et le rejet farouche de l'exotisme expliquent l'absence de toute citation de l'écrivain français dans son œuvre romanesque, notamment dans *Fascination* où le lecteur pourrait s'attendre à voir figurer, à côté des longues citations de William Faulkner et de James Joyce, des passages des *Faux-monnayeurs,* ces trois écrivains ayant en effet comme point commun d'avoir contribué au renouvellement des formes narratives dans la première moitié du XXe siècle. Mais la vision exotique qu'André Gide propose de l'Afrique du Nord dans *Les Nourritures terrestres* (1897) et *L'Immoraliste* (1902) ne peut satisfaire un écrivain aussi engagé que Rachid Boudjedra. Ce dernier partage peut-être l'avis de l'écrivain tunisien Abdelwahab Meddeb sur André Gide qui n'aurait eu qu'une connaissance réduite du Maghreb : « Il [Gide] n'a accès qu'à la tradition populaire et ethnologique, ce qui l'amena à supposer que l'Islam ignore la haute sophistication théorique et intellectuelle, que l'Islam n'a pas connu le questionnement, le doute, l'inquiétude[1]. »

Rachid Boudjedra ne se réfère pas non plus aux écrivains algériens de langue arabe du XXe siècle. Il déclare à ce propos que « la littérature algérienne d'expression arabe est très limitée et qu'elle demeure encore très peu connue. Elle reste attachée à une forme trop classique qui l'étouffe et l'empêche de s'universaliser[2]. » Ahmed Lanasri confirme cette opinion : le statut religieux des auteurs arabophones donne un caractère très conservateur à leur poésie qui « prend sa source prioritairement dans le Machreq arabe où les lettrés arabisés vont chercher leurs enseignements et leurs références éthiques et esthétiques[3]. » Il ajoute que la littérature algérienne de langue arabe de l'entre-deux-guerres se résume surtout à la poésie, genre éminent de la tradition médiévale arabe, et ne s'intéresse que superficiellement aux formes d'expression occidentales, roman, nouvelle et théâtre, répandues déjà dans l'espace culturel du Moyen-Orient[4]. Jean Déjeux fait le même constat : « mis à part trois romans en 1947, 1951 et 1957, les romans en langue arabe commencent en Algérie en 1967[5]. » Aucun roman de langue arabe n'est finalement écrit pendant la période de renaissance culturelle algérienne et ne s'offre comme « hypotexte[6] » (texte transformé ou imité) à la création

[1] Abdelwahab Meddeb, « Récit de l'enfance » (entretien avec Mohamed Balih), *Algérie-Actualités* [hebdomadaire national], n° 891, Alger, 11-18 novembre 1982, p. 23-24 (le texte de la page 24 précède celui de la page 23) [dossier de presse Denoël].
[2] Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie, op. cit*., p. 149.
[3] *Id.*
[4] Ahmed Lanasri, *La Littérature de l'entre-deux-guerres,* Paris, Éd. Publisud, 1995, coll. « Littératures arabes », p. 8.
[5] Jean Déjeux, *Maghreb, littératures de langue française*, Paris, Arcantère Éditions, 1993, p. 50.
[6] Lors de transformations ou imitations de textes, Gérard Genette appelle le texte transformant ou imitant *hypertexte* et le texte transformé ou imité *hypotexte*.

boudjédrienne[1]. Il ne reste dès lors à proposer au lecteur qu'un dialogue avec la littérature algérienne francophone produite à partir des années cinquante et soixante où un tournant s'opère dans l'histoire littéraire algérienne.

Mais avant d'aborder cet aspect, attardons-nous sur le dialogue avec les auteurs arabo-musulmans. Si certaines citations servent le projet boudjedrien de remise en cause des mentalités et des représentations, l'activité citationnelle se présente parfois comme un véritable jeu de dupes. Toutes les citations d'« Omar[2] », par exemple, s'insèrent dans la narration comme s'il s'agissait d'un véritable intertexte :

> 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. […] Parfois elle me prenait le visage entre ses mains et récitait Omar : 'Grand Dieu ! a-t-on jamais vu chose plus étrange ? Je suis dévoré par la soif…' […] *Je suis dévoré par la soif et devant moi coule une eau fraîche et limpide*[3] ...

Zoubida cite ici quelques-uns de ces vers pour attiser le désir de son amant, tandis que Rachid fait découvrir à ses compagnons d'infortune les chants du poète :

> Histoire d'amour (« 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). […] Mon amour coïncidait avec mon éveil politique ; j'endoctrinais mes camarades et leur lisais des chants du poète Omar. […] Demain, le chant des prisonniers (dont le poète Omar) me parviendra de la cour de la prison, à l'heure de la promenade[4].

« Omar le fou[5] » réapparaît dans *L'Insolation* :

> [L]e vieux chuchotait à mon oreille sa litanie en se prenant, non pas pour Omar qui avait peu chanté les femmes, mais pour un poète de l'anté-Islam : « Kaïss », qu'il connaissait par cœur et qu'il plagiait même au besoin […]. Je lis les poèmes d'Omar que mon ex-père m'a procurés discrètement car ils sont interdits dans l'ensemble du pays. […] Lorsque j'en ai assez d'écrire, je me remets aux poèmes d'Omar et à la lecture douloureuse de *l'Épître du pardon* d'Abou El Ala ! L'enfer vu par un aveugle que le paradis ennuie passablement… […] Il boit, prie, pleure, récite les poèmes d'Omar, attend quelque chose [….][6].

Le prénom d'Omar apparaît à côté des noms d'écrivains de l'anté-Islam, faisant d'Omar un autre représentant de l'âge d'or de la poésie arabe. Or, selon « Djoha » de *L'Insolation*, Omar

[1] Pour compléter ce rapide commentaire sur l'absence de dialogue de Rachid Boudjedra avec les écrivains algériens de langue arabe, consulter la thèse de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 111.
[2] Sur l'étude du personnage d'Omar, consulter *ibid*, p. 30-42.
[3] Rachid Boudjedra*., La Répudiation, op. cit*., p. 83, 116-117.
[4] *Ibid.,* p. 83, 115, 252.
[5] *Id*., *L'Insolation*, *op. cit*., p. 162.
[6] *Ibid*., p. 119, 128, 129, 162.

serait un contemporain, il « se promène entre le bagne et les hôpitaux du Sud où il lui arrive de soigner un œil en train de devenir peu à peu aveugle[1] ». C'est un ami de Medhi, « toujours enfermé pour avoir écrit des poèmes séditieux sur la politique et sur la religion et pour avoir appelé, dans son poème-programme, les croyants à ne plus jeûner, pendant le mois de ramadan[2]. ». Sa poésie est censurée : « Je lis les poèmes d'Omar que mon ex-père m'a procurés discrètement car ils sont interdits dans l'ensemble du pays[3]. » Qui est donc Omar, un poète contemporain, un personnage fictif, un clin d'œil à Omar de *L'Incendie* de Mohammed Dib ou une incarnation du Perse Omar Khayyam, célèbre poète et mathématicien ?

D'après le narrateur de *Timimoun,* il s'agirait de l'illustre poète du XI[e] siècle (sur le calendrier chrétien) :

> Reinette chante : *Une goutte de vin est un grain de beauté sur la joue de l'intelligence.* C'est un poème d' Omar Khayy[a]m dont nous connaissons par cœur les 27 façons de résoudre une équation du 3[e] degré, grâce au génie de Kamel Raïs[4].

La vie et l'œuvre de l'auteur des *Rubayat* présentent de surcroît d'évidentes similitudes avec ce mystérieux Omar[5]. Omar Kayyam s'était donné la réputation d'être ivre jour et nuit et sa poésie faisait constamment l'éloge du vin. Son œuvre, souvent blasphématoire et sans égard pour la religion, circulait sous le manteau[6]. En rassemblant les informations sur Omar, éparpillées dans *La Répudiation* et *L'Insolation*, le lecteur se rend compte des similitudes entre le personnage et le vrai poète connu pour sa totale liberté de pensée et sa philosophie épicurienne, ses quatrains célébrant en effet le fameux *carpe diem*.

Le lecteur se transforme ainsi en un véritable détective qui amasse des indices sur l'identité d'un mystérieux personnage. La plupart des lecteurs réels peuvent même poursuivre l'enquête en effectuant quelques recherches sur cet auteur persan qui continue à séduire le public contemporain si l'on en juge par les diverses traductions en français et les multiples publications de ses *Robaiyat*. Le texte réussit finalement à convaincre son lecteur virtuel qu'Omar, figure énigmatique dont le narrataire ne connaît ni l'identité civile ni les œuvres, a réellement existé, d'autant plus que son prénom est toujours entouré de noms d'illustres

---

[1] *Ibid.,* p. 76.
[2] *Ibid.,* p. 75.
[3] *Ibid.,* p. 128.
[4] *Id*., *Timimoun, op. cit*., p. 71.
[5] Sur cette similitude entre le personnage d'Omar et Omar Khayyam, consulter le travail de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 39.
[6]Consulter la présentation de Jean Rullier de *Les Quatrains ou robaïyat* d'Omar Khayyam, Paris, Le Cherche-Midi éditeur, 2000, coll. « Espaces ».

poètes arabes. Citons à titre d'exemple « Kaïss[1] » et l' « aveugle […] Abou El Ala[2] », auteur de l'*Épître du pardon.* Kays B. AL-Khatim B. alias « Kaïss[3] » est le poète le plus important de Yatrib, nom de Médine avant l'hégire (l'hégire, de l'arabe *hedjra* « fuite », désigne la fuite de Mahomet à Médine en 622 de l'ère chrétienne et marque le début de la chronologie musulmane). Bien qu'il ait été encore en vie au début de la prédication du Prophète, son *diwan* (recueil de différents types de poèmes) ne montre en rien qu'il en ait eu connaissance. Son œuvre est passée à la postérité pour ses qualités poétiques. Ses poèmes constituent aussi une source importante pour la connaissance de Yatrib[4] immédiatement avant l'Islam. Quant à Abū-l-'Alā', dit al-Ma'arrī, à cause de sa ville natale Ma'arrat an-No'mān en Syrie du Nord où il passa toute sa vie, son *Épître du pardon* écrit vraisemblablement en 1033[5] est un chef d'œuvre incontestée de la prose arabe (prose généralement rimée) et a été traduite en français. Les indications bibliographiques, titres, tomes, pages qui accompagnent ces noms sont toujours extrêmement précises donnant l'occasion de vérifier les dires de l'auteur :

> [Je] l'avais déshabillée, mise au lit et lui avait expliqué, sans un regard pour sa chair opulente – d'une traite –, le *Traité du désespoir* de Kierkegaard, l'*Épître du pardon* de l'aveugle philosophe hérétique du XIe siècle, Abou El Ala al Màari, que Dante avait bien lu avant d'écrire sa *Divine Comédie*, enfin la sourate coranique de la « Vache »[6].

L'auteur réunit, dans une même phrase, les fleurons de la littérature occidentale et orientale : le philosophe danois Soren Aabye Kierkegaard et le poète italien Dante Alighieri prennent place à côté d'Abū-l-'Alā' al-Ma'arrī et du *Coran*. Il évoque aussi les parallèles troublants qui existent entre *L'Epître du pardon* et la *Divine Comédie* de Dante. Certains thèmes de l'épître, notamment la visite au paradis, et des récits relatifs à l'ascension de Mahomet se retrouvent dans la *Divine comédie* écrite au début du XIIIe siècle, aussi certains en déduisent-ils que le poète italien connaissait l'œuvre du poète arabe et s'en est inspiré[7]. Quoi qu'il en soit, un auteur modèle aussi érudit tend à inspirer la confiance du lecteur virtuel, enclin à admettre la véracité des références littéraires.

Cela ne l'empêche pas néanmoins d'être décontenancé par certaines mentions bibliographiques apparemment contradictoires. Des vers quasiment identiques sont ainsi attribués à deux auteurs différents, Ibn Hiliza et Kaab Ibn Zohëir :

---

[1] Rachid Boudjedra*, L'Insolation, op. cit*., p. 119.
[2] *Ibid*., p. 129.
[3] *Ibid*., p. 119.
[4] Voir l'article « KAYS B. AL-KHATIM B. », *Encyclopédie de l'Islam,* tome IV, *op. cit*., p. 868.
[5] Abū-L-'Alā', dit Al-MA'ARRĪ, *L'Épître du pardon, op. cit.,* p. 22.
[6] Rachid Boudjedra*, L'Insolation, op. cit*., p. 80.
[7] Voir l'article de Jamel Eddine Bencheikh sur la poésie arabe, *Encyclopædia universalis,* tome II, *op. cit*., p.717.

> Je me rappelai un poème courtois (Ibn Hiliza. Deuxième siècle musulman) que nous avions 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*[1]. [*La Pluie*]
>
> *Souad est apparue et mon cœur s'est effrité / Devenu orphelin, il jappe / par la faute de son amour comme un chien entravé,* récitait-elle […]. Plus tard, les fillettes se regroupaient et chantaient en chœur, substituant au texte courtois et sacré une parodie monstrueusement obscène :
>
> با لت سعاد فقلبي اليوم مبلول
>
> مثوّم اثرها والزب مهلول
>
> *Souad a uriné et mon cœur s'est mouillé / Ma bite brûlante, sous le coup, s'est ratatinée*[2]. [*Le Démantèlement*]

La jeune femme de *La Pluie* tente de troubler son partenaire en parodiant un poème courtois d'Ibn Hiliza qui loue la sensualité et l'érotisme, tandis que Selma et ses camarades s'amusent à rendre inconvenants les vers d'un « texte courtois[3] » de Kaab Ibn Zohëir, d'après la note en bas de page :

> Premiers vers d'un poème célèbre de Kaab Ibn Zohëir (574-645) qu'il déclama devant le prophète, en signe d'allégeance, après s'être converti à l'Islam. Il avait subi les persécutions, à cet effet, de son propre frère. Comme le voulait la tradition de la poésie anté-islamique, ces premiers vers étaient consacrés à la bien-aimée, malgré l'aspect sacré de l'événement[4].

S'agit-il de deux extraits particulièrement similaires ou l'auteur se joue-t-il de son lecteur ? Ibn Hiliza semble avoir existé : on l'appelle le plus couramment Ibn Lizza, mais ce nom demeure incertain. « Abū 'Umr Bundār B. 'Abd Al-hamīd Al-Karkhī Al-Isbahānī » serait soit un philologue arabe, soit un savant iranien du IIe siècle de l'hégire qui aurait bâti sa renommée sur sa grande connaissance de la poésie et des *akhbars* (informations) des Arabes[5].

Quant à la biographie de Kaab Ibn Zohéïr, elle est parfaitement véridique. Ka'b b. Zuhayr est bien un poète arabe contemporain du prophète. Son frère se convertit effectivement peu avant l'hégire, mais il refusa énergiquement de l'imiter et lança des vers satiriques à l'encontre de Muhammad. Celui-ci autorisa solennellement son meurtre. Il se présenta alors à l'improviste dans une mosquée de Médine, devant le Prophète, et lui récita sa fameuse pièce sous le nom de *Banat Su'ad* (Souad a disparu). La *Banat Su'ad* n'a rien d'un poème religieux ; elle s'inspire de la poésie païenne et constitue le spécimen le plus

[1] Rachid Boudjedra*, La Pluie, op. cit*., p. 76.
[2] *Id., Le Démantèlement, op. cit*., p. 256.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] Article « Ibn Lizza », *Encyclopédie de l'Islam,* tome IV, *op. cit*., p. 878.

authentique de la poésie laudative de l'époque[1]. Ses successeurs reprirent ensuite ses thèmes, son style et le vocabulaire de sa poésie ; il a été souvent pastiché et commenté. Ainsi s'expliquerait l'étrange similitude entre les citations d'Ibn Hiliza et d'Ibn Zohéir. Il ne s'agit donc pas d'une fausse référence pour tester la perspicacité du lecteur ; le texte ne cherche pas à le duper, mais à élargir son champ de connaissances. C'est pourquoi il l'invite à se replonger dans la poésie des Anciens, sombrée dans l'oubli et qui mériterait d'être réhabilitée.

De même, l'allusion à Abou Othman Amr Ibn Bahr dans *L'Escargot entêté* (« Elles dessinent des labyrinthes en zig-zag, semblables aux itinéraires des rats décrits par Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-252 de l'Hégire) dans son *Traité des animaux*[2] ») peut sembler énigmatique. Pourtant, ce n'est pas un leurre. Et il nous est difficile de partager sans réserve la certitude de Lila Ibrahim-Ouali lorsqu'elle affirme que l'auteur mentionné n'existe pas :

> Le nom de l'auteur qu'invoque le bureaucrate paraît réel parce que ce dernier copie et respecte la manière dont on composait effectivement les noms dans le monde arabe, en désignant le père (Ibn Bahr) et le fils (Abou Othman). Le personnage est également affublé d'un acte civil crédible comportant les dates de naissance et de décès fondées sur le calendrier musulman (l'Hégire). Le titre de l'ouvrage qui lui est attribué est tout aussi imaginaire mais rappelle étrangement le célèbre traité d'al-Jahiz : *Le Livre des animaux* […][3].

Il est vrai que les noms propres arabes se composent souvent d'informations sur la famille de la personne : « Abou » désigne le père et « Ibn » le fils. Mais l'auteur « Abu 'Uthman 'Amr B. Bahr Al-Kinani Al-Fukaymi Al-Basri AL-DJAHIZ[4] » et « al-Jahiz » sont une seule et même personne. Il s'agit bien du célèbre prosateur arabe qui porte un nom très long. Né à Basra vers 160 selon le calendrier de l'hégire (776 d'après le calendrier chrétien), il doit son surnom à une malformation de ses yeux (*djahiz* = qui a la cornée saillante). Quant au « *Livre des animaux* » dont parle le narrateur de *L'Escargot entêté*, il doit s'agir de son anthologie *Le Livre des animaux* (*Kitab al-Hayawān*) centrée sur les animaux[5], avec des développements théologiques, métaphysiques et sociologiques. La sagacité du lecteur n'est donc pas particulièrement mise à l'épreuve, le texte boudjedrien ne joue pas, du moins dans ce passage, avec la confiance et la fidélité de son lecteur ; il ne se moque pas ici de sa naïveté et ne cherche pas à le prendre en défaut. Il teste en revanche son savoir encyclopédique. Dès lors, le

[1] Voir l'article « Ka'b b. Zuhayr », *Encyclopédie de l'Islam*, tome IV, *op. cit*., p. 330.
[2] Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté, op. cit*., p. 16.
[3] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 36.
[4] Article « AL-DJAHIZ, 'ABU 'UTHMAN 'AMR B. BAHR AL-KINANI AL-FUKAYMI AL-BASRI », *Encyclopédie de l'Islam*, tome II, *op. cit*., p. 395-398.
[5] AL-JĀHIZ, 'Amr ibn Bahr al-, *Le Livre des animaux : de l'étonnante sagesse divine dans sa création et autres anecdotes* (traduit de l'arabe, préfacé par Mohammed Mestiri et commenté par Soumaya Mestiri), Paris, Fayard, 2003, coll. « Maktaba ».

lecteur virtuel qui ne peut se contenter d'une lecture superficielle, sans distance critique, doit vérifier toutes les références, sinon les connaître. En proposant une intertextualité énigmatique, l'auteur cherche moins à abuser son lecteur qu'à mettre à l'épreuve sa perspicacité.

L'allusion retrouve donc ici son sens ancien : le jeu ne porte plus cependant sur le signifiant, mais sur le signifié. Le mot allusion vient en effet du bas latin *allusio* « jeu de mots » et possède la même étymologie latine que « ludique » du latin *ludus* « jeu ». Actuellement, l'allusion, synonyme de sous-entendu, est une manière d'éveiller l'idée d'une personne ou d'une chose sans en faire expressément mention. Elle consiste à retrouver les auteurs et les textes auxquels les narrateurs font très allusivement référence. Le texte s'adresse donc à un lecteur extrêmement cultivé et attentif qui, grâce à sa culture aussi bien classique que contemporaine, pourra en connivence avec l'auteur s'amuser à ce jeu savant. « Jouer le jeu de la lecture littéraire, dans cette perspective des réécritures, c'est donc être capable d'apprécier la virtuosité exhibée, le jeu de l'interprète d'une partition connue. L'amateur est nécessairement un *connaisseur*[1]. » En définitive, l'activité ludique du lecteur qui consiste à retrouver les auteurs des citations se transforme alors parfois en un jeu citationnel qui exige du lecteur virtuel, vif et clairvoyant, une solide compétence intertextuelle.

[1] Michel Picard, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature, op. cit*, p. 245.

3. Dialogue avec les auteurs francophones du Maghreb

Par ailleurs, si le caractère iconoclaste et les personnages féminins dévalorisés, victimes de la volonté tyrannique d'un père castrateur de *La Répudiation,* rappellent incontestablement à la mémoire du lecteur averti *Le Passé simple* du marocain Driss Chraïbi, c'est surtout avec *Nedjma* que s'établissent des convergences. Les réseaux d'allusions se développent en tous sens et font entrer l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra dans la sphère de la littérature authentiquement maghrébine et, de surcroît, algérienne. Considéré comme le fondateur de la littérature algérienne, voire maghrébine, « par le renversement qu'il opère de tous les modèles narratifs, et principalement descriptifs, qui lui préexistaient[1] », Kateb Yacine est devenu un auteur incontournable pour les écrivains francophones du Maghreb et surtout de l'Algérie.

> Cette dimension fondatrice lui vient en partie de ce qu'il a permis le développement dans le champ littéraire algérien d'un faisceau de références à des textes issus d'Algérie même, plus qu'à des œuvres plus familières à la culture humaniste du lecteur français[2].

> L'année 1989 a vu disparaître deux des pères fondateurs de la littérature algérienne moderne : Mouloud Mammeri et Kateb Yacine. […] Kateb Yacine a donné à la littérature maghrébine son texte le plus tumultueux et peut-être le plus dense et le plus accompli. *Nedjma* est en effet souvent désigné comme le texte fondateur de la littérature algérienne de langue française. […] Il a fallu attendre toutefois 1956 pour que *Nedjma* vienne, par la complexité de sa quête et la superbe échevelée de son écriture, fonder une maturité et une *origine* littéraires. Pour la première fois dans la littérature maghrébine, l'expression de l'*intérieur* fracture la syntaxe qui la porte et fait éclater du même coup cet « indigénisme » qui sous-tend jusqu'aux meilleures œuvres des années 50[3].

Kateb Yacine est proclamé père de la littérature algérienne d'expression française. Critiques et écrivains l'affirment de manière unanime. « [N]ous considérons [Kateb Yacine] comme étant le fondateur incontesté de l'écriture romanesque maghrébine moderne[4] », déclare la spécialiste Giuliana Toso Rodinis en introduction au *Banquet Maghrébin* qu'elle dédie à la mémoire du grand écrivain. *Nedjma* fascine ; les écrivains d'après l'indépendance y puisent leur inspiration, s'y ressourcent et lui empruntent parfois un personnage, une expression ou encore un symbole. « Sans *Nedjma* peut-être que nous autres, écrivains maghrébins de la génération de l'indépendance, nous n'aurions pas écrit ce que nous avons écrit. Comme dit

[1] *Littératures francophones,* tome I : *Le roman*, *op. cit*., p. 190.
[2] *Id.*
[3] Tahar Djaout, « Une parole en liberté », *Pour Kateb Yacine*, Alger, E.N.A.L., 1990, p. 49-50.
[4] Giuliana Toso Rodinis, introduction à *Le Banquet maghrébin, op. cit.*, p. 6.

Abdellatif Lâabi '*nous descendons tous du manteau de Nedjma* !'[1] », confie Tahar Ben Jelloun. *Nedjma* demeure, encore aujourd'hui, une référence incontournable pour tous les écrivains qui se réclament de l'aire géo-culturelle du Maghreb. Le roman, d'après Charles Bonn, doit aussi son succès à l'histoire même du roman qui a su élever le personnage éponyme au rang de symbole et donner au récit de ses aventures une dimension mythique :

> [S]i *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. Le 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[2].

Cette « étoile » est convoitée mais jamais conquise ; même son époux Kamel n'a pas su conquérir son cœur. Mais la quête amoureuse de ses amants n'est pas vaine puisqu'elle s'accompagne d'une découverte de leur véritable ascendance et de leur histoire collective.

Les analogies entre les œuvres de Kateb Yacine et de Rachid Boudjedra, notamment entre *Nedjma* et *La Répudiation* ou *L'Insolation*, s'opèrent tant sur le plan thématique que formel : l'expression « le cercle des représailles[3] » reprend par exemple le titre d'une pièce de Kateb Yacine ; une des expressions récurrentes de *La Répudiation* et de *L'Insolation*, le « Clan », appartient également au vocabulaire du dramaturge ; le « Clan » (avec la majuscule) chez Boudjedra – « Clan embourgeoisé […] devenu la cible du peuple qui affluait des campagnes et des montagnes pour prendre d'assaut l'immeuble du gouvernement[4] » – désigne les adversaires sans visages de Rachid et menace aussi Medhi. Ces « Membres Secrets du Clan[5] » représentent la bureaucratie, alors que dans *Nedjma* le clan désigne la tribu des ancêtres :

> [P]ourvu que demeure l'ancienne pudeur du Clan, du sang farouchement accumulé par les chefs de file et les nomades séparés de leur caravane, réfugiés dans ces villes du littoral où les rescapés se reconnaissent et s'associent, s'emparent du commerce et de la bureaucratie avec une patience séculaire[6].

---

[1] Tahar Ben Jelloun, « Le silence chahuté », *Pour Kateb Yacine, op. cit.,* p. 15-16.
[2] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit.*, p. 264.
[3] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 77.
[4] *Ibid*., p. 239, 237.
[5] *Id*., *L'Insolation, op. cit*., p. 60.
[6] Kateb Yacine, *Nedjma, op. cit*., p. 177.

Ce clan porte « les principes évanouis d'un ancêtre, un de ces nobles vagabonds [...] qui, du Moyen-Orient puis de l'Asie, passe à l'Afrique du Nord, la terre du soleil couchant qui vit naître, stérile et fatale, Nedjma notre perte, la mauvaise étoile de notre clan[1] ». Lorsqu'il veut parler de son clan familial, Rachid préfère employer le mot « tribu[2] ». Dans les deux œuvres, le « Clan » ou la « tribu » obsèdent les narrateurs : Rachid de *La Répudiation* est pourchassé par le Clan que soutient son père, tandis que Rachid de *Nedjma* se voit contraint d'abandonner sa cousine au nègre, gardien d'une tribu qui fut pervertie et disloquée.

Dans les deux romans, la génération des pères est d'ailleurs mise en cause et fortement dépréciée. Dans *La Répudiation*, le patriarche est considéré comme un être vil et hypocrite, tandis que dans *Nedjma*, les pères au sens d'ancêtres, fils de Keblout et fils des « chefs de l'Algérie tribale[3] », sont vus comme des lâches qui n'ont pas su protéger le patrimoine et garder le souvenir de la tribu. Seuls Djoha, père adoptif de Medhi dans *L'Insolation,* et Si Mokhtar, père spirituel de Rachid dans *Nedjma,* échappent à l'acrimonie des fils puisqu'ils les accompagnent dans leur quête identitaire. À propos de Djoh'a, notons que le texte boudjedrien réactualise ce personnage traditionnel en le politisant. Boudjedra, analyse en marxiste les situations socio-économiques et donne à ce personnage caustique et rusé une conscience politique.

Par ailleurs, le personnage éponyme de *Nedjma* semble avoir inspiré les différentes figures féminines des premiers romans boudjedriens. Sa beauté fascinante, sa sauvagerie et sa fierté se retrouvent dans la sœur Saïda « [r]ebelle […], souveraine[4] » et dans Leïla, la demi-sœur juive de Rachid, dont les origines mixtes rappellent celles de Nedjma née d'un père arabe et d'une mère française, juive de surcroît. Dans *L'Insolation*, l'appétit sexuel de Nadia, infirmière nymphomane, fait penser à Nedjma « l'ogresse au sang obscur […] qui mourut de faim après avoir mangé ses trois frères[5] ». Samia, fille de bonne famille cloîtrée dans la demeure familiale et constamment accompagnée de sa nourrice, ne fait-elle pas non plus penser à l'héroïne de Kateb protégée elle aussi du contact et du regard masculins ? La ressemblance entre ces deux personnages féminins est d'autant plus flagrante qu'elles sont, toutes deux, surveillées par un « nègre ». Le nègre de *L'Insolation* sacrifie une chèvre pour purifier la jeune fille déflorée : « Va te laver maintenant, avait dit le nègre. Tu n'as rien perdu.

[1] *Ibid*., p. 178.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 234.
[3] *Ibid*., p. 95.
[4] *Ibid*., p. 26.
[5] Kateb Yacine, *Nedjma, op. cit*., p. 169.

Le sang a remplacé le sang[1]. » Dans *Nedjma,* le « nègre[2] » se présente aussi comme le gardien de la vertu des jeunes filles et, par conséquent, de l'honneur de la tribu : « Keblout a dit de ne protéger que ses filles. Quant aux mâles vagabonds, dit l'ancêtre Keblout, qu'ils vivent en sauvages, par monts et par vaux, eux qui n'ont pas défendu leur terre[3]… »

Les romans boudjedriens s'inscrivent en parenté directe avec *Nedjma*, tant par les similitudes lexicales et actancielles que thématiques (le sang ou la claustration de la femme[4]). Ces liens intertextuels sont suffisamment visibles pour ne pas échapper à l'attention du lecteur assidu. L'écrivain revendique ainsi un héritage authentiquement maghrébin et, notamment, algérien et s'octroie en outre un statut d'auteur maghrébin moderne, son œuvre étant ancrée dans un fonds populaire et classique, autant que contemporain. Fort de ce patrimoine, il fait entrer son lecteur dans un dialogue intertextuel profondément maghrébin où se pose la question même de la maghrébinité. *Nedjma* interroge en effet le lecteur maghrébin sur ses propres origines. La descendante de l'ancêtre Keblout et de la Française incarne par sa double origine culturelle, le pays dans sa diversité et sa complexité : elle est l'Algérie qu'aucun colonisateur n'a su assujettir ; elle incarne une nation toute nouvelle qu'il va falloir protéger. Ces interrogations convoquent en premier lieu un lecteur algérien qui s'interroge sur le devenir et la spécificité culturelle de son pays.

Le lecteur virtuel, en retrouvant toutes les sources artistiques de l'auteur, retourne ainsi sur les traces de son passé, composé d'une littérature populaire et classique, écrite aussi bien en langue berbère, arabe ou française. Il peut donc se forger une histoire et une mémoire littéraires grâce auxquelles il devient un véritable lecteur maghrébin. En reconstituant sa généalogie littéraire, le lecteur allie aussi deux réalités culturelles du Maghreb, francophonie et imaginaire arabo-berbère.

De son érudition dépend donc sa capacité à enraciner l'œuvre dans un patrimoine national lui permettant de se définir en tant que lecteur maghrébin. En d'autres termes, la compétence intertextuelle du lecteur est essentielle dans cette reconstitution de sa généalogie littéraire, comme la connaissance de ses ancêtres et de son passé est fondamentale pour connaître sa propre identité et construire son avenir. Toute l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra est en somme une invitation perpétuelle à mieux se connaître et à se définir en tant que lecteur maghrébin francophone.

---

[1] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit*., p. 27.
[2] Kateb Yacine, *Nedjma, op. cit*., p. 140.
[3] *Ibid*., p. 142.
[4] Pour compléter cette étude, consulter la thèse de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 129-134 & Charles Bonn, *Kateb Yacine. Nedjma,* Paris, P.U.F., 1990, coll. « Études littéraires », p. 114. Voir aussi p. 112-116.

Conclusion

L'identité culturelle se construit donc en fonction des stratégies textuelles adoptées par l'auteur. Aussi la part d'algérianité du lecteur virtuel se déduit-elle du péritexte auctorial, du bilinguisme et de la vision du monde adoptée par Rachid Boudjedra ainsi que de l'intertextalité maghrébine qui témoigne de sa prise en compte du lecteur algérien. Ses textes revêtent une tonalité peu française, bien qu'ils soient paradoxalement écrits dans la langue de Voltaire. Même s'ils sont lus dans les faits par un public souvent européen, il s'avère néanmoins que les romans du corpus réclament en priorité un lecteur virtuel de culture algérienne ou plus largement maghrébine, conformément aux vœux de l'écrivain.

La désignation du lectorat sous le signe de l'identité culturelle ne signifie pas pour autant que nous gommions la diversité communautaire d'El Djazaïr. Le singulier de l'adjectif « culturelle » ne doit pas occulter le fait qu'une culture est forcément métisse et composée d'héritages différents. Cela est d'autant plus vrai pour les régions colonisées ou sous protectorat, comme le Maghreb, enrichi de gré ou de force d'éléments culturels nouveaux au contact des différents envahisseurs qui ont traversé le Nord de l'Afrique. Aussi Rachid Boudjedra tente-t-il de récupérer son héritage arabo-berbère, afin de remédier à l'aliénation culturelle dans laquelle les pays colonisés perdent leur âme, sans pour autant se fermer aux apports extérieurs.

CINQUIÈME PARTIE :

VERS UNE IDENTITÉ CULTURELLE PLURIELLE

Introduction

Différentes expressions – Maghrébins, Nord-Africains, Arabo-Berbères ou Arabo-Musulmans – désignent les populations vivant dans la région du Maghreb, notamment en Algérie ; dès lors, un même individu peut se voir attribuer différentes appellations. Il n'existe pas, en effet, une définition unique de la maghrébinité, ni même de l'algérianité, laquelle mérite d'être définie avec précision, eu égard au fait que les romans de notre corpus sollicitent en priorité un lecteur algérien qui possède certaines compétences linguistiques en arabe classique et dialectal.

Partant, nous proposons en préambule une rapide présentation des disparités de population d'*El Djazaïr*. En raison de nombreuses vagues de colonisation, l'Algérie comptait, au temps de l'occupation française, plusieurs peuples : Berbères, Arabes, Juifs (déclarés Français en 1870) et Européens. Cette dernière population, issue de la colonisation de peuplement, est très hétérogène ; elle se compose en majorité de Français, mais aussi d'Européens naturalisés, surtout après la loi de naturalisation automatique de 1889. Quant aux européens étrangers, ce sont principalement des Espagnols, installés surtout en Oranie, des Italiens, des Maltais puis, dans une moindre mesure, des Belges, des Polonais… Cette diversité est présentée par les écrivains coloniaux soit comme une richesse – celle d'un « peuple neuf » –, soit comme un « péril étranger » tel que dans *La Fête arabe* de Jérôme et Jean Tharaud, où les milliers d'immigrants italiens et espagnols sont accusés d'avoir causé la destruction de l'économie et de la culture arabes: « Encore s'ils nous étaient venus de l'industrieux Piémont ou de la Catalogne ! Mais non, ils nous arrivaient tous des provinces les plus disgraciées de leurs pays, de celles d'où jamais une pensée intelligente n'est sortie[1]. » Ben Nezouh, charmant village avant l'arrivée de ces colons, devient la misérable réplique d'un pauvre village européen : les « indigènes », Juifs et Arabes, fuient la misère et la persécution, les Français « ce séjour déshonoré[2] ». « Nous avons préféré appeler à notre aide toutes les races de la Méditerranée. Aujourd'hui le mal est fait, et il est irréparable[3] », conclut le narrateur.

Cette pluralité ethnique et religieuse s'accompagne d'une diversité linguistique. Certains Européens nés en Algérie parlent le français, d'autres l'espagnol, l'italien ou l'arabe,

[1] Jérôme et Jean Tharaud, *La Fête arabe*, Paris, Librairie Plon, 1922 ; rééd. : Paris, Édition L'Aube, 1997, coll. « L'Aube poche », p. 180.
[2] *Ibid*., p. 247.
[3] *Ibid*., p. 246.

comme les Juifs et les Maltais[1], tandis que les Arabes et les Berbères sont bilingues, voire trilingues. Enfin, les Juifs du Maghreb ou les Sépharades (terme qui désigne, à partir du milieu du XIVe siècle, les Juifs vivant en Espagne[2]) sont face à « trois possibilités linguistiques : l'hébreu (langue théologique), les dialectes vernaculaires de fusion [le judéo-arabe], et les langues hégémoniques (d'abord l'arabe, puis le français)[3] ». Cette communauté est assez importante, même si elle diminue fortement au Maghreb, à partir de 1948, date de la création d'Israël :

> Lorsque la nouvelle de la création de l'État juif parvient aux ghettos sépharades de l'exil, c'est une vague d'enthousiasme qui la salue. […] Des centaines de milliers d'hommes et de femmes, du Maroc à la Tunisie, et de la Lybie à la Syrie, font leurs valises à la hâte, dans un mouvement essentiellement messianique, pour se rendre en Terre Sainte[4].

Ce phénomène concerne toutefois moins l'Algérie que les autres pays du Maghreb. Enfin, le français, langue véhiculaire, permet d'aplanir les différences dialectales ; il existe effectivement des variétés régionales de l'arabe (arabe dialectal, judéo arabe) et du berbère, composé de différents parlers avec des différences phonétiques et lexicales plus ou moins marquées entre les tribus et les groupes[5]. Compte tenu de toutes ces différences culturelles, il nous faut savoir ce qu'on entend par l'algérianité du lecteur, laquelle se présente comme une identité plurale.

---

[1] Voir Charles-André Julien, *Histoire de l'Algérie contemporiane,* tome I : *Conquête et colonisation (1827-1871)* Paris, P.U.F., 1964 ; rééd. : 1986, p. 128.
[2] Consulter, à de sujet, Victor Malka*, Les Juifs sépharades*, Paris, P.U.F., 1986, coll. « Que sais-je ? », p. 4.
[3] Guy Dugas, *La littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, *op. cit*., p. 18.
[4] Victor Malka, *Les Juifs sépharades*, *op. cit.*, p. 85.
[5] Faute de support écrit et en raison d'une organisation sociale fondée sur le clan (famille ou quartier du village), la civilisation des *Imazighen* n'a pu conserver une langue commune. Plusieurs groupes berbères d'importance diverse se répartissent ainsi sur le territoire algérien. Les Kabyles ont su maintenir leur langue : à Tizi-Ouzou, capitale régionale de la Kabylie, et à Bejaïa (anciennement Bougie) dans la région de la petite Kabylie, le kabyle ou la *taqbailit* reste la première langue parlée. Les autres parlers berbères sont en recul ou s'étendent sur une petite zone, d'autres sont même en train de disparaître. À l'Est du pays, dans le massif du Zekkar et de l'Ouarsenis, de Tenès à Tipaza, les habitants qui s'appellent eux-mêmes *Ishenouiyen* parlent le Chenoua : « Bou Maad et Zakkaren ont des parlers différents et se comprennent. D'autres comme Tacheta et Zouggara, s'ils se comprennent entre eux, présentent avec les premiers de notables différences lexicales. » (Jean Servier, *Les Berbères*, Paris, P.U.F., 1990, p. 26) Au Nord, le long de la frontière algéro-marocaine et dans la région de Marnia au Sud-Ouest de Tlemcen, quelques hommes âgés parlent encore le zénète (*zenatia*). Citons les communautés les plus importantes. D'abord, les *Touareg* (*targui* au singulier) du Sahara, ethnie de pasteurs nomades appartenant au groupe berbère, qui écrivaient naguère en caractère *tifinagh,* parlent une langue pure, le *tamashek,* sans beaucoup, sinon pas, d'emprunt à l'arabe. Ensuite, les Mozabites vivent dans le Mzab, groupe d'oasis du Nord du Sahara algérien, dont Ghardaia est la ville la plus importante. Enfin, les Chaouias, installés dans le massif des Aurès, dont la capitale est Batna, au sud-est d'Alger, parlent le Chaoui. Les Berbères ne forment pas en somme un ensemble homogène, il est donc difficile de répertorier toutes les ethnies et les tribus.

CHAPITRE I

CONCEPT D'ALGÉRIANITÉ

Appliquer la formule d'algérianité aux textes de Rachid Boudjedra nous semble particulièrement pertinent dans la mesure où cela permet de parfaire la visée anthropomorphique de la présente thèse et de faire entrer une fois de plus le lecteur réel dans la réflexion. Le lecteur virtuel possède ainsi une « nationalité littéraire », à l'instar du lecteur réel, personne civique ayant la nationalité du pays dans lequel il vit. Cette citoyenneté littéraire se déduit des rapports du lecteur aux différentes communautés algériennes, d'abord arabo-musulmane dont la prééminence en Algérie est évidente, puis juive et européenne, placées en marge de la société. C'est à travers « l'effet-personnage » ou la manière dont le lecteur est amené à appréhender les personnages que son appartenance culturelle va se révéler.

A. DÉFINITION DE L'ALGÉRIANITÉ LECTORALE

1. Rapport du lecteur à l'identité arabo-musulmane

Examinons, dans un premier temps, le rapport du lecteur algérien à l'identité arabo-musulmane. L'arabité – fait d'appartenir à la communauté ethnique qui s'étend de la péninsule arabique à la Mauritanie – se définit par rapport à des notions d'ethnie, d'aire géographique et de langue (être arabophone). L'adjectif « musulmane », accolé à « arabo », vient rappeler que cette ethnie est au Maghreb indissociable de l'Islam. En effet, lorsque les Arabes déferlèrent au Maghreb, à partir du VIIe siècle de notre calendrier chrétien (1er siècle de l'Hégire), ils islamisèrent jusqu'au Xe- XIe siècle toutes les populations qui tombèrent sous leur joug. Cette religion joua ensuite un rôle politique de premier plan, comme âme de la résistance à la colonisation européenne au cours du XIXe et du XXe siècle et comme valeur d'identification nationale et culturelle, revendiquée par les nations nées de l'Indépendance. Ainsi, le lecteur algérien peut se réclamer de cette civilisation arabo-musulmane, sans être pour autant musulman croyant et pratiquant. Nous reviendrons sur cette distinction lorsque nous verrons comment le texte malmène son lecteur musulman.

Au vu du « système de sympathie » mis en place entre le narrateur-personnage Rachid et le lecteur, ce dernier est enclin à se reconnaître dans cet *alter ego* fictif, surtout s'il appartient à la communauté algérienne comme Rachid. C'est grâce à cet « effet-personne », à ce mécanisme de sympathie qui s'opère entre Rachid et le « lisant », que le lecteur pénètre naturellement dans la fiction. Le fait que le personnage lutte pour ses compatriotes et parle en leur nom peut éveiller l'intérêt de ces derniers, car le roman porte ainsi sur la reconnaissance de leur propre identité. Le « lisant » algérien participe, par le biais de l'actant, à la lutte pour l'indépendance de son pays et à la revendication d'une langue nationale :

> Cette année-là, le clan s'était éparpillé à l'est du pays et la propagande nationaliste s'intensifia au lycée ; nos tracts étaient rédigés en arabe et nos réunions se faisaient dans cette seule langue ; nous nous coupâmes alors du professeur progressiste qui nous engageait à créer une nouvelle langue internationale plutôt que de tomber dans le chauvinisme petit-bourgeois. […] C'était en fait une action politique que nous cherchions à travers les cours de poétique arabe : nous voulions créer des incidents et provoquer l'administration, hostile à nos activités nationalistes ; abrités derrière les programmes et la personnalité du professeur, nous nous sentions capables d'assener des coups à tous ceux qui ne voulaient pas reconnaître nos droits[1].

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 181-182.

Aux yeux de l'adolescent, la langue arabe devient un instrument politique, elle contrecarre l'hégémonie de la langue française et par conséquent du colonisateur ; elle fut pour ces raisons « interdite, hors la loi[1] » pendant la colonisation, affirme Lol dans *Fascination*. Même si l'œuvre ne met en scène que des personnages arabes (Zahir se définit par exemple comme un « mauvais Arabe[2] ») et ne parle que de leurs « droits[3] », le roman réclame par conséquent l'attention de tous les Algériens, le personnage emblématique portant ici le drapeau de toute l'Algérie.

L'auteur fait donc un amalgame entre Arabes et Berbères, confusion qui résulte de la prééminence au Maghreb de la communauté arabe. Le colonisateur européen fut d'ailleurs le premier à appeler « Arabes » tous ceux qui parlaient l'arabe dialectal, afin de nier l'autochtonie du peuple colonisé, puisque l'Arabe était lui-même un envahisseur :

> [S]ous la poussée conjuguée de l'ignorance, de la stratégie dépersonnalisante de la colonisation et d'une idéologie importée, le peuple algérien a complètement perdu ses marques identitaires au point de se confondre avec un autre – le peuple arabe – et de se distinguer de son propre compatriote – le Berbère[4].

Ainsi, l'expression « Arabes » désigne indistinctement tous les « Algériens ». Le combat mené par Rachid ne concerne donc pas les identités régionales, mais la souveraineté nationale. Il revendique en somme moins son arabité que son algérianité, s'inscrivant plus dans une revendication nationale qu'ethnique. La position politique des personnages illustre alors celle de l'auteur : la dissémination dans les textes de mots arabes a pour fonction d'affirmer l'identité nationale, symbolisée par l'emploi de la langue arabe. Mais l'intrusion de la langue berbère dans les romans en arabe, leur diglossie, montre bien que l'auteur ne revendique pas pour autant l'hégémonie de l'arabe sur les autres parlers.

Lors de la parution de *Fascination*, en 2000, l'heure n'est plus aux revendications nationales, mais à la prise en compte des particularismes régionaux et de la diversité culturelle en Algérie. Lorsque la Française, Françoise, fait l'amalgame, le narrateur omniscient dénonce immédiatement cette extension incorrecte du groupe nominal « les Arabes » et précise que le héros maîtrise, en revanche, les langues principales du pays, en bon Algérien :

> [T]out cela pour dire, exprimer sa passion amoureuse […] pour tout ce pays et pour tous ses habitants qu'elle [Loly] désignait d'une façon générique, vague et

[1] *Id., Fascination, op. cit*., p. 59.
[2] *Id*., *La Répudiation, op. cit*., p. 103.
[3] *Ibid*., p. 182.
[4] Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, *op. cit.*, p. 528. Consulter aussi la page 529.

> naïve : les Arabes. Devant la foule prise de court, le chef du groupe accusa Lam d'être un espion français parce qu'il était blond et avait les yeux bleus. Lam eut beau exhiber sa carte d'identité et ses papiers de démobilisation, s'exprimer en arabe et en berbère, on allait quand même l'amener […][1].

L'auteur ne spécifie plus d'ailleurs la communauté ethnique de ses personnages, permettant ainsi un phénomène d'identification plus large entre les êtres fictifs et tous les lecteurs algériens. Quant à *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, il s'adresse aussi à tous les lecteurs algériens et exhorte les candidats à l'émigration à renoncer à la France, illusoire terre promise. Les romans du corpus sollicitent donc indistinctement les citoyens algériens, qu'ils appartiennent ou non à la communauté arabe, espérant leur faire prendre conscience des dangers qui les guettent à l'intérieur comme à l'extérieur du pays.

Examinons, en deuxième lieu, le rapport du lecteur algérien à l'islamité, au sens culturel et religieux du terme, défini par Jean Déjeux comme « une manière d'être au monde et de réagir 'avec ses frères' […] à partir d'une culture et d'une éducation spécifiques[2] ». Les sociétés maghrébines sont, en effet, régies par l'islam et, croyant ou non, le Maghrébin baigne dans cette culture :

> L'*islam* se rapporte alors à la foi (*imân*) et à l'ensemble des valeurs religieuses et culturelles, aux rites et aux pratiques canoniques, la *umma* à la communauté-mère dans laquelle le croyant prend la direction du salut, l'*islamité* à la manière d'être au monde et de se sentir musulman, avec les racines et les valeurs de participation au groupe, sans que le « musulman » soit tenu de rendre compte alors d'une foi éventuelle en un Dieu transcendant[3].

Il faut donc distinguer, d'un côté, le « musulman croyant[4] » et, de l'autre, le « musulman géographique[5] » qui, en tant qu'individu vivant dans une société fondée sur la religion, se conforme ou, du moins, se reporte aux préceptes du *Coran,* à la *Sunna*, paroles et actions de Mahomet, et au *Hadîth* qui les rapporte[6]. La société maghrébine et la cellule familiale sont en

[1] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit.*, p. 204, 206.
[2] Jean Déjeux, *Images de l'étrangère : unions mixtes franco-maghrébines, op. cit.*, p. 9.
[3] *Id., Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française* (préface de Mohammed Arkoun), Paris, L'Harmattan, 1986, p. 27.
[4] *Ibid*., p. 13
[5] *Id*.
[6] Roger Caratini, *Le Génie de l'islamisme*, Paris, Éd. Michel Lafon, 1992, p. 250 : « Après la mort de Mahomet, ses Compagnons se sont préoccupés non seulement de fixer le Coran par écrit, mais aussi de consigner soigneusement ce qu'on pourrait appeler le 'non-dit' du Livre Saint, à savoir les actions, les comportements particuliers, les allusions verbales, les paroles de la vie quotidienne, les réticences et les silences du Prophète. L'ensemble de tous ces éléments constitue la 'Coutume du Prophète', qu'on appelle en arabe la *Sunna* ; les récits, témoignages, etc., relatifs aux éléments de la *Sunna* forment le *Hadîth* ou *Tradition* ; un récit particulier est un *hadîth* (avec une minuscule initiale dans nos trancriptions occidentales), une coutume particulière est une *sunna* (avec une minuscule initiale). »

effet organisées selon la loi coranique (la *shari'a*[1]), le droit musulman (le *fiqh*[2]), le *Coran* et la Tradition (la *Sunna*). L'Islam régit donc la vie sociale, familiale et culturelle du Maghrébin. « L'Islam est surtout vécu comme un mythe protecteur qui détermine, à travers le temps, une permanence, une continuité de la conscience arabe[3] ; le « moindre geste et le moindre acte de l'Algérien ont toujours un substrat religieux[4] » ; l'« islam est à la fois un dogme religieux et un mode de vie pragmatique, particulièrement incrusté dans la vie quotidienne[5]. » C'est pourquoi, malgré son athéisme militant, Rachid Boudjedra fait souvent référence au texte sacré.

Celui-ci s'attaque tout d'abord aux comportements des Musulmans. Ainsi, la narratrice de *La Pluie* se préoccupe en fait davantage de son statut de femme arabe, cloîtrée à l'intérieur des maisons et régie par le droit musulman, que de son avenir en tant que citoyenne algérienne.

> Un destin de jeune femme algérienne. Les vitraux de la fenêtre orange et beige dessinent des reflets superbes. Sorte de miniatures persanes de Wassity. Troisième siècle musulman […]. Enroulée sur son malheur d'être. Enfant la rue m'était interdite. Déjà la malédiction d'être une femme arabe. Je ne quittais donc pas la fenêtre[6].

Elle se définit avant tout comme une victime d'une société patriarcale où les femmes vivent prostrées et « enroulée(s) sur leur malheur d'être[7] ». Porte-parole de toutes les lectrices, qu'elles soient arabes ou berbères, victimes d'une société organisée selon des codes et des lois assujettissantes, sa préoccupation première est de s'affirmer en tant qu'individu à part entière, dans une société de culture arabo-musulmane où les filles et les épouses subissent le joug masculin. *La Pluie* remet en cause l'islamité du lecteur algérien visant ainsi non seulement son comportement envers les femmes, mais aussi une de ses pratiques culturelle et sociale.

L'auteur s'en prend ensuite aux méthodes d'apprentissage et aux mœurs douteuses des maîtres coraniques :

---

[1] *Ibid*., p. 398 : « La justice est rendue par des cadis (*qâdi*) nommés par le calife ; leur code civil et pénal est la loi coranique (*sharî'a*). Si l'affaire est trop complexe, le cadi consulte des théologiens-juristes (les ulémas). »
[2] *Ibid*., p. 259 : « Le fiqh a eu, comme premier sens, celui de 'savoir', puis il a pris le sens technique de 'science de droit', plus précisément du droit religieux de l'Islâm, qui concerne aussi bien les pratiques religieuses et rituelles que le droit de la famille, le droit successoral, le droit de propriété, les contrats et les obligations, etc. […] Le *fiqh* a été élaboré au VIIIe et au IXe siècle, par des juristes-théologiens [*ulamâ* au pluriel dont on a tiré le mot français *uléma*] qui ont enseigné à La Mekke, à Médine, à Bassorah, à Coufa et à Bagdad. »
[3] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 29.
[4] Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie*, *op. cit.,* p. 11.
[5] *Id*.
[6] *Id., La Pluie, op. cit.,* p. 128, 89.
[7] *Id*.

> C'est un jeu de massacre où l'on gigue et gigote beaucoup : on ne badine pas avec la religion ! En hiver, j'aime beaucoup somnoler et le maître n'y peut rien car je lui fais du chantage : l'année dernière il m'a fait des propositions malhonnêtes et je les ai acceptées afin qu'il me laisse en paix […]. Tout le monde accepte les propositions du maître coranique[1] !

Le *taleb* offense sans scrupule la pudeur des plus petits et n'hésite pas à les soumettre aux propositions les plus viles. Au lieu de guider les enfants vers la sagesse, cet être misérable et miséreux les mène tout droit vers le vice. En outre, chez le lettré comme au sein de la famille, l'apprentissage des textes s'effectue dans la douleur et la violence :

> Le maître se réveille. La baguette siffle : véritable langue de vipère venimeuse ! […] Le père, après, se fait fort de nous coller sur la théologie musulmane. Nous ne savons rien, que dalle ! Cours de religion à coups de poing […] dans une maison où l'Islam était l'alibi permanent […][2].

L'auteur condamne ici le principe du châtiment corporel, la *falaqa*, sur lequel sont fondées les règles disciplinaires, que Rachid Boudjedra décrira un an plus tard dans son essai *La Vie quotidienne en Algérie*[3].

Lol dans *Fascination* prolonge la critique de l'hypocrisie religieuse amorcée dans *La Répudiation*, en dénonçant les simagrées de son oncle, lors de ses ablutions rituelles :

> Sa seule distraction consistait à épater les femmes et les enfants de la grande maison en faisant sa prière à haute voix ; il en rajoutait, bien sûr : ablutions tonitruantes, voix de stentor. Il faisait durer le plaisir, jouissait littéralement de voir les tantes admirer sa dévotion, hennissait d'aise ; et à la fin de la prière, il se prosternait longuement, embrassait le sol, bafouillait, bredouillait, perdait presque la raison et terminait dans une crise d'épilepsie, feinte ou réelle, pour attirer l'attention sur lui […][4].

Sa colère la pousse au blasphème : « Lol en voulait à sa mère car elle n'était pas la dernière à sublimer la foi ardente de l'oncle, tant de crédulité de sa part la laissait désemparée : ' C'est beau ta putain de religion ! ' lui hurlait-elle au nez alors qu'elle était encore une enfant[5]. » La pratique religieuse n'échappe pas non plus à la vindicte de la jeune femme de *La Pluie*. Elle met autant de côté la vie traditionnelle que la vie religieuse, condamnant dans un même élan le machisme et les contraintes de la société musulmane. Sa réaction à l'appel à la prière est éloquente ; cynique, elle souhaite au muezzin « un bon cancer de la prostate » pour qu'il se taise à jamais :

---

[1] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 94.
[2] *Ibid.,* p. 97, 111, 148.
[3] *Id., La Vie quotidienne en Algérie, op. cit.,* p. 134.
[4] *Id., Fascination, op. cit*., p. 64-65.
[5] *Ibid*., p. 65-66.

> La voix du muezzin s'abat sur la maison comme la foudre. […] Je méprisais profondément toute cette théâtralité inventée de toutes pièces par les hommes pour se cacher leur propre peur. Ils me posaient alors toujours la même question insidieuse et trouillarde y a-t-il de l'espoir docteur ? […] La voix du muezzin donc qui sourd comme du néant. […] Je pensai une seconde ah si seulement ce satané muezzin pouvait nous faire un bon cancer de la prostate ! comme je me vengerais alors de tout ce grabuge et de tout ce tintamarre qu'il provoque à chaque lever du jour[1].

Se mettre en représentation, adopter des figures obligées de « bons musulmans » permet aux hommes de dissiper leurs angoisses face aux autres et face à la mort.

Dans *La Répudiation*, Rachid ne s'en prend pas qu'aux fonctionnaires musulmans ; sa hargne s'abat aussi sur les pratiquants : « Un homme, assis à l'écart des autres, récite des versets du Coran, et lorsqu'il oublie un mot il le remplace par un autre : le tout reste cohérent car le Coran est euphorique[2]. » Que signifie cette dernière remarque : « le Coran est euphorique[3] » ? Certes, le Livre de la révélation peut mettre le croyant dans un état de bien-être et de sérénité, la psalmodie des versets peut également enchanter un auditoire, mais le lieu de prière, un bouge ignoble près du port d'où émanent des odeurs fécales et putrides, laisse penser que cette remarque est teintée d'ironie. Elle n'est pas sans rappeler la fameuse déclaration de Karl Marx :

> La religion est le soupir de la créature tourmentée, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit de situations dépourvues d'esprit. Elle est l'*opium* du peuple.
>
> L'abolition de la religion en tant que bonheur *illusoire* du peuple, c'est l'exigence de son bonheur *véritable*. Exiger de renoncer aux illusions relatives à son état, c'est exiger de *renoncer à une situation qui a besoin de l'illusion* […]. La religion n'est que le soleil illusoire, qui se meut autour de l'homme, tant qu'il ne se meut pas autour de lui-même[4].

Or le narrateur de *L'Insolation* prétend avoir lu simultanément le *Coran* et le *Capital*, « assis sur une roche plate et bronzant tranquillement en attendant de déclencher la révolution[5] ! » Régulièrement associés dans la narration, les deux livres sont mis sur le même plan : « il fume le kif et choque constamment ; il lit Marx et récite le Coran[6] ». L'auteur suggère ainsi l'idée selon laquelle l'islam bercerait d'illusions les fidèles et servirait à endormir leur esprit critique. Ainsi, ce lecteur mis en scène n'hésite pas à modifier l'*Écriture* divine : « lorsqu'il

---

[1] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 24, 145-146.
[2] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 83.
[3] *Id*.
[4] Karl Marx, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* [1re éd. : 1844] (éd. bilingue traduite par M. Simon), Paris, Aubier Montaigne, 1971, p. 53, 55.
[5] Rachid Boudjedra*, L'Insolation, op. cit*., p. 19.
[6] *Ibid*., p. 77.

oublie un mot, il le remplace par un autre[1] ». Une telle parole peut choquer un lecteur musulman qui considère le texte coranique comme inimitable et incréé, l'inimitabilité du *Coran* étant la preuve de son caractère divin.

Par des lectures complètement déviantes du Coran, le narrateur continue de malmener le rapport de ses lecteurs musulmans au Livre sacré : « 'Forniquez avec autant de femmes qu'il vous plaira…' ; du Coran, elle savait des bribes ; elle aimait étaler le peu qu'elle connaissait[2]. » Cette récitante réajuste à sa manière le verset et inverse son sens, car la fornication est interdite et le mariage obligatoire selon la sourate XXIV : « La fornicatrice et le fornicateur, flagellez chacun d'eux de cent coups de fouet[3] ! ». En revanche, le Coran exhorte bien le croyant à engendrer : « Vos femmes sont un [*champ de*] labour pour vous. Venez à votre [*champ de*] labour, comme vous voulez, et œuvrez pour vous-mêmes à l'avance[4] ! » Le texte met ainsi implicitement en parallèle la puissance génésique du Prophète et celle de Si Zoubir qui se conforme finalement aux préceptes religieux. Lorsqu'on sait les relations qu'entretient cet homme avec sa descendance et ses épouses, il est clair que le lecteur musulman est invité à ne pas suivre à la lettre ces commandements divins et à repenser le bien-fondé de la polygamie.

Par conséquent, le narrateur se réfère parfois au texte coranique pour éroder les fondements de l'institution sacrée par excellence, la famille et, par suite, la Tradition prophétique qui justifie le comportement odieux de certains patriarches. Il récuse le modèle prophétique, trop ancien, sans pour autant aller jusqu'à critiquer le texte fondateur de la civilisation arabo-musulmane : « Le Modèle historique incarné par le Prophète et décrit par la Sunna est un modèle 'ancien'. Entendons par là que plus l'histoire avance, plus les musulmans s'en éloignent, et plus l'image collective qu'ils en ont se dégrade[5]. » La connaissance du Coran s'impose donc au lecteur, afin de percevoir la dimension subversive de certains passages.

De même, elle lui devient nécessaire, s'il souhaite comprendre les réactions de certains personnages, en particulier du jeune Rachid qui, dès son plus jeune âge, va à l'école coranique apprendre sa « 'sourate' quotidienne[6] ». Référence essentielle pour le jeune garçon qui forme et forge ses idées d'après la culture qu'on lui inculque, le Coran explique en partie sa phobie

[1] *Id., La Répudiation, op. cit*., p. 83.
[2] *Ibid.,* p. 123.
[3] *Le Coran (al-Qor'ân),* p. 375 (sourate XXIV : « La Lumière (*An-Nûr*) », verset 2).
[4] *Ibid.,* p. 62 (sourate II. « La Génisse (*Al-Baqara*) », verset 223).
[5] Abdelwahab Bouhdiba*, La Sexualité en Islam, op. cit*., p. 13.
[6] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 93.

du sang. Dans la sourate de la Génisse, il est écrit que les menstruations sont « un mal[1] », une impureté dont les hommes doivent se préserver en s'écartant temporairement de leurs épouses. L'éducation coranique se manifeste, dès lors, à travers ce rejet du sang féminin, sans que l'enfant puisse expliquer cette aversion non instinctive.

Quelques romans plus tard, dans *La Prise de Gibraltar,* l'auteur donne enfin à son lecteur (surtout à son lecteur non musulman, au sens culturel du terme) des explications sur cette peur viscérale du sang, en citant fréquemment[2] le verset coranique en question :

> Il [le vieillard] 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'elles 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)[3].

Ce verset qui revient dans le récit comme un *leitmotiv* provoque une réaction très vive chez le narrateur, effrayé par le sous-entendu. À ses yeux, sa mère est constamment pure. Il n'admet pas la place accordée aux femmes dans le Livre sacré : « 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[4]. » La critique du texte coranique devient alors plus virulente, sans pour autant être blasphématoire ; la relation du narrateur au texte sacré ne s'établit jamais en effet à la manière d'un Salman Rushdie violentant la Révélation[5].

Toujours dans *La Prise de Gibraltar*, le narrateur cite des fragments du texte coranique, dans un long passage où celui-ci apparaît sur les étendards des soldats de Tarik ibn Ziad : « Un étendard rouge grenat portant cette inscription : (*il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah Mahomet*...). Le reste de la phrase se trouvait caché par la tête d'un des compagnons de Tarik ibn Ziad dit le Berbère dit le Numide dit le Zénète[6]. » Le vent a juxtaposé le nom de Dieu et de son Prophète, confusion irrévérencieuse de la parole divine pour le musulman. Toutefois, cette infraction ne dure pas, le narrateur complète quelques lignes plus tard le

---

[1] *Le Coran (al-Qor'ân), op. cit*., p. 62 (sourate II. « La Génisse. (*Al-Baqara*) », verset 222).
[2] On retrouve le passage, à quelques mots près, dans *La Prise de Gibraltar* de Rachid Boudjedra*, op. cit,* aux pages 44, 93-94, 102, 114-116, 119, 136, 150, 156, 164, 174, 224, 242, 282.
[3] *Ibid*., p. 282. On appelle aussi cette sourate « Sourate de la Génisse ». Le titre « *baqara* » signifie bien « vache », mais, dans la traduction de Régis Blachère, le terme est traduit par génisse « pour un motif purement littéraire ; le mot 'génisse' doit être pris dans sa valeur poétique de : 'vache encore jeune', qui convient parfaitement ici [dans ce verset]. » (*Le Coran (al-Qor'ân), op. cit*., note 63, p. 37.)
[4] Hangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra. La passion de l'intertexte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001, p. 33.
[5] Sur le rapport de Salman Rushdie à l'Islam, consulter : *ibid.,* p. 27.
[6] Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op. cit*., p. 199-200. On retrouve ce passage aux pages 80, 199-200.

verset tronqué « [Mahomet] *est son unique prophète*[1] ». La profession de foi du musulman, la s*hahada,* selon laquelle « Il n'y a de Dieu que Dieu seul, et Mahomet est l'Envoyé de Dieu[2] » est restituée dans son intégrité. L'auteur préserve ainsi la complicité et la confiance de son lecteur musulman.

Mais il n'hésite pas toutefois à proposer une lecture déviante du verset 222 de la sourate de la Génisse :

> « *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[3]…

Le narrateur de *La Prise en Gibraltar* mesure ses propos et ne fait que suggérer les « obscénités », mais il attire très fortement l'attention du lecteur sur les versets qui dictent les rapports entre hommes et femmes. Il les juge pernicieux et invite son lecteur musulman, à qui il s'adresse en priorité, à prendre de la distance par rapport à cette parole sacrée, ainsi qu'à repenser sa relation à la femme. La référence coranique s'adresse donc à un lecteur de confession musulmane et non à une musulmane qui, elle, subit l'interdit sans mot dire[4].

L'auteur agit donc sur la mentalité du lecteur musulman, en malmenant son rapport à l'islamité, en tant que manière d'être et de se comporter, en particulier dans *La Répudiation, La Pluie* et *Fascination* où sont vilipendés les comportements des musulmans. Qui plus est, l'auteur cherche à provoquer son lecteur croyant en proposant des lectures dévoyées du Coran.

[1] *Ibid*., p. 200.
[2] Voir Roger Caratini, *Le Génie de l'Islamisme*, *op. cit.*, p. 295.
[3] Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op. cit*., p. 114-115.
[4] Au sujet des références et allusions islamiques dans les textes de Fatima Mernissi, Assia Djebar, Driss Chraïbi Tahar Ben Jelloun, consulter l'ouvrage de Carine Bourget, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Éd. Karthala, 2002, coll. « Lettres du Sud ».

2. Rapport du lecteur aux Juifs et aux Européens

L'identité arabo-musulmane du lecteur algérien se définit aussi par rapport aux autres communautés culturelles. D'après le narrateur-personnage de *La Répudiation*, l'Autre est représenté par l'étranger, Français et Européens, mais aussi par les Juifs avec lesquels il entretient des rapports ambigus et complexes, qui ne peuvent se comprendre sans précisions socio-historiques préalables[1].

L'histoire des Juifs d'Afrique du Nord est marquée par une série de soumissions et d'humiliations, depuis l'occupation arabe au VIIe siècle. Outre l'islamisation forcée, ils doivent accepter, aux XIVe et XVe siècles, le statut humiliant de Dhimmi : « En vertu de la charte dite d'Omar et du droit canonique musulman, les étrangers au Dar el Islam ne peuvent avoir la vie sauve qu'en reconnaissance de leur infériorité native, et les devoirs qui s'y rattachent[2]. » Le Juif est tenu dans le plus grand mépris par les musulmans. La colonisation française va bouleverser un peu plus la vie des communautés juives. Fascinés, entre autres, par « les valeurs nées des Lumières et de la Révolution française qui, en 1791, av[aient] permis à leurs coreligionnaires français de jouir de l'intégralité de leurs droits civiques[3] », les Juifs considèrent le colonisateur comme le seul à pouvoir leur offrir universalité, promotion sociale et liberté. Ainsi, dans leur énorme majorité, les Juifs algériens sont partis avant même l'Indépendance. La haine et la séparation entre les deux communautés, juives et musulmanes, ne cessent donc de s'accroître : « la ville arabe, la ville juive et la ville européenne. Système clos et le racisme, latent ou déclaré[4] ! »

La situation des Juifs n'est pas la même dans les trois pays du Maghreb, au moment de l'intrusion coloniale :

> En Algérie, l'effort de scolarisation des Juifs est bien antérieur au décret Crémieux puisque dès la décennie qui suivit l'Occupation, des écoles furent ouvertes à leur intention à Alger. En 1845, l'ordonnance de Saint-Cloud prévoit que l'État français prendra à sa charge l'enseignement de tous les jeunes Israélites, y compris leur instruction religieuse. […] Au Maroc et en Tunisie, ce sont des organismes privés qui amorcèrent le mouvement de scolarisation en langue française[5].

[1] Le développement qui suit doit beaucoup à l'ouvrage de Guy Dugas, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous* (Paris, L'Harmattan, 1990) qui propose un « aperçu sur l'histoire des Juifs du Maghreb » (p. 22-23).
[2] *Ibid*., p. 26.
[3] *Ibid.,* p. 28.
[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit*., p. 43.
[5] Guy Dugas, *La Littérature judéo-maghrébine d'expression française*, *op. cit.,* p. 30. Le décret Crémieux accorde la nationalité française aux Juifs algériens.

De ce fait, les Juifs algériens semblent les moins attachés à leur judaïcité, à leurs racines et à leur religion, et beaucoup attirés par la culture française. La majorité arabo-musulmane du pays, en revanche, est soucieuse de préserver son patrimoine ; elle considère l'école française comme un lieu où les valeurs ancestrales se perdent. En définitive, l'occupation française accroît le fossé entre les deux communautés et explique en partie la haine des arabes à l'égard des Juifs.

Cet antagonisme entre ces deux communautés du Maghreb est souvent évoqué dans les littératures maghrébines d'expression française. Dans *La Répudiation,* certains personnages arabo-berbères ne cachent pas leur animosité à l'égard des Juifs[1] :

> Les musiciens étaient aveugles et de surcroît, juifs ! Ils moulaient à longueur de journée leurs airs braillards. […] Ma mère maudissait les juifs […]. La mère, sitôt le professeur [le Juif Heimatlos] parti, aérait les chambres, lavait les verres dans lesquels le mécréant avait bu et récitait des formules incantatoires[2].

Cette aversion est encore plus sensible dans *Le Passé simple* de Driss Chraïbi où l'expression « fils de juif[3] » est perçue comme une véritable insulte au même titre que « fils de salaud[4] ». « En tout état de cause, sera coupée la main qui aura salué un Juif […] – Que ce soit un rabbin ou un youpin qui meure, c'est toujours un Juif de moins[5]. » Mais le narrateur n'adhère pas à ces propos fielleux ; renié par son père, il se sent même de cette communauté « maudite » par Dieu :

> Alors : Dieu a maudit les Juifs ; nous sommes vos Juifs, Seigneur : ouvrez la bouche et maudissez-nous ! […] Je n'étais plus de ceux qui vidaient un bidon de pétrole sur une tribu de Juifs, une fois le temps, réveils des épopées médiévales, et les regardaient brûler vifs, torches vives […][6].

Le Juif est observé ici comme « le produit d'une société qui enlaidit par l'exclusion quiconque se montre ou se veut différent[7]. » La mère du héros, affligée par la mort de son fils, se lamente

---

[1] La figure du Juif ne fait que des apparitions timides au sein du roman arabo-berbère d'expression française. Peu d'études lui sont d'ailleurs consacrées. Citons toutefois l'article de Bernoussi Saltani, qui porte surtout sur la figure mythique de Kahina : « De quelques figures du juif dans la littérature araboberbère maghrébine d'expression française », *La traversée du français dans les signes littéraires marocains* (sous la dir. d'Yvette Benayoun-Szmidt, Hédi Bouraoui & N. Redouane) (Actes du colloque de l'université de York à Toronto, les 20-23 avril 1994), Toronto (Canada), Éd. La Source, 1996, p. 41-54 et Guy Dugas, « Ni paradis perdu, ni terre promise. Le Juif dans le regard du Musulman, le Musulman dans le regard du Juif à travers leurs littératures de langue française », *Juifs et Musulmans en Tunisie. Fraternité et déchirements* (sous la dir. de Sonia Fellous) [Actes du colloque international de Paris, Sorbonne, 22-25 mars 1999], Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 275-293.

[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 66, 104

[3] Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, *op. cit*., p. 31.

[4] *Id.*

[5] *Ibid.,* p. 15, 16.

[6] *Ibid.,* p. 20, 78.

[7] Bernoussi Saltani, « De quelques figures du juif dans la littérature araboberbère maghrébine d'expression française », *La traversée du français dans les signes littéraires marocains, op. cit.,* p. 49.

en ces termes : « Saint des Juifs et des Tartares, l'on dit que vous existez : pourquoi n'existeriez-vous pas ? Alors ouvrez cette porte… Si vous voulez, je suis Juive, si vous voulez, je suis Tartare, une chienne, une pourriture, une merde […][1] ». Au point extrême du drame, les victimes de la tyrannie du Seigneur cherchent à intégrer la marginalité juive.

En Tunisie, la situation n'est guère différente. Dans *La Statue de sel* d'Albert Memmi, le narrateur, juif et pauvre, décrit avec beaucoup de précision les multiples vexations et brutalités infligées aux Séfarades :

> Si le pogrome n'atteignait jamais les beaux quartiers où maisons juives, musulmanes et chrétiennes se confondaient, l'immense ghetto, oublié dans sa misère sordide par les antisémites, se trouvait, lui en danger de mort permanent ; n'importe quelle porte enfoncée découvrait des juifs[2].

Parmi ces trois romans, celui-ci nous offre le témoignage le plus poignant sur l'antisémitisme au Maghreb, puisque le narrateur en est lui-même la victime. Le lecteur ressent donc plus profondément que celui de *La Répudiation* ce climat de discrimination. La situation des Juifs en Algérie n'est pas, en effet, au centre des préoccupations de Rachid ; ce dernier s'intéresse surtout à eux dans la mesure où ils font partie du cercle d'amis de son frère aîné, parmi lesquels se trouvent les exclus : homosexuels, fumeurs de kif, voyous[3]... Dans sa chambre, il cache ainsi Heimatlos, obligé de se déguiser pour assister à la cérémonie funéraire de son amant musulman, et passe avec lui les journées de deuil, et ce, malgré l'aversion qu'il lui cause[4]. Notons d'ailleurs le symbolisme du nom « Heimatlos », « apatride » en allemand : « le Juif répétait souvent qu'il était un 'heimatlos' […][5] ». Par ce prénom, l'auteur rappelle à son lecteur la condition d'existence des Séfarades, rejetés et parqués dans des « ghetto[s][6] », en faisant implicitement allusion à la *Diaspora*.

Le narrateur de *La Répudiation* échappe donc au discours convenu et haineux sur les Juifs ; l'amitié que leur portait son frère Zahir l'empêche d'avoir un jugement négatif sur la communauté israélite. Il n'arrive pas à mépriser les amis de son défunt frère. De plus, il est lui-même épris de sa demi-sœur juive, Leïla, qu'il faut défendre « dans une maison où l'Islam était l'alibi permanent[7] ». Il lui confiera même, à la fin du roman[8], l'adresse d'Heimatlos en

[1] Driss Chraïbi, *Le Passé simple*, *op. cit*., p.135.
[2] Albert Memmi, *La Statue de sel*, Paris, Corrêa, 1953, coll. « Le chemin de la vie » ; rééd. : Paris, Gallimard, 1966 ; rééd. Gallimard, 1972, coll. « Folio », p. 276-277.
[3] Rachid Boudjedra*, La Répudiation*, *op. cit*., p.152, 169, 101.
[4] *Ibid*., p. 154-156, p. 160-162, p. 167-168 et p. 172.
[5] *Ibid*., p. 103.
[6] *Ibid*., p. 206.
[7] *Ibid*., p. 148.
[8] *Ibid*., p. 246.

Israël. Le lecteur algérien est alors amené à récuser le discours idéologique et discriminatoire dont sont victimes les Juifs ; cette tentative de modifier les valeurs extra-textuelles du lecteur virtuel vise logiquement les communautés non juives.

Dans *Fascination,* l'auteur propose à son lecteur une vision radicalement différente du Juif à travers les personnages de Monsieur Cohen[1] » et maître Levy :

> En fait, il [Ila] ne risquait pas grand-chose parce qu'il avait un banquier juif acquis lui aussi à la cause nationaliste et grand admirateur de ses haras qu'il citait en exemple. Monsieur Cohen gérait la fortune d'Ila d'une façon qui tenait du prodige, de la virtuosité et de la passion politique.
>
> L'avocat d'Ila, maître Lévy, était juif lui aussi et acquis depuis toujours à la cause de l'indépendance algérienne. Il faisait tout ce qu'il pouvait pour assister Ila, lors de ses innombrables procès politiques, mais il était lui-même plus souvent en prison que son client parce que l'administration coloniale avait la haine de ce qu'elle considérait comme des opportunistes puisque les juifs algériens s'étaient vu attribuer la nationalité française par Isaac Moïse (dit Adolphe) Crémieux, ministre de la Justice du gouvernement de la Défense nationale constitué après la chute de l'Empire, en 1870, et qui fut le fondateur, en 1875, de l'Alliance Israélite Universelle. Un certain nombre de juifs constantinois considérèrent cette décision et ce décret Crémieux comme une manœuvre et une forfaiture discriminatoires par rapport à leurs compatriotes de confession musulmane, une tentative perverse et dangereuse pour attiser le racisme entre les deux communautés jusque-là très soudées, se confondant l'une dans l'autre. Ou presque[2]…

Pour la première fois dans l'œuvre romanesque de Boudjedra, un personnage de Juif est peint de façon élogieuse, comme si l'auteur souhaitait rétablir une vérité trop longtemps occultée, celle de l'entente intercommunautaire et de l'attachement des Juifs à la terre algérienne. Le narrateur revient alors sur un épisode historique qui scella le sort de ces peuples : la *Reconquista* ou le départ des Arabes et des Juifs de l'Andalousie.

> L'avocat juif était, en outre, un mélomane, passionné de musique andalouse constantinoise dont les maîtres, souvent de confession israélite, s'étaient installés dans la ville en compagnie des musulmans fuyant l'Andalousie en 1492, après la chute de Grenade conquise quelques siècles auparavant par les Berbères récemment islamisés d'Afrique du Nord […][3].

Il semble nostalgique du temps idyllique où les deux peuples cœxistaient dans l'harmonie et le respect mutuel et l'Algérie se faisait terre d'accueil. C'est pourquoi Lam apprécie Paris où les frères ennemis vivent en bonne entente :

> Paris raciste mais capable de faire cohabiter Juifs et Arabes à Belleville… aux terrasses pavoisées de ces vieilles femmes qui refont la goulette et Bab-el-Oued où

[1] *Id.*, *Fascination*, *op. cit*., p. 55-56.
[2] *Ibid*., p. 55-56.
[3] *Ibid*., p. 56-57.

> chantent Bob Azzam et Raoul Journot, Reinette l'Oranaise et la même Remiti des bordels bônois d'antan fréquentés par Ali et Ali Bis[1].

Lam choisit donc de partager sa vie entre Alger et Paris, « un vrai métissage non seulement de races et de langues mais d'architectures[2] ». C'est aussi à Paris qu'il se fait interroger par un « Juif, pied-noir et tlemcenien[3] », qui parle en « argot des Pieds-Noirs[4] » :

> « Toi alors, si tu te noies, ta mère elle te tue ! parce que tu n'aurais jamais dû moucharder les Arabes au profit des Français… après tout, c'est grâce aux Arabes que tes ancêtres sont venus d'Andalousie… » Et l'officier de répondre : « C'est vrai que je me suis noyé et que la mère elle m'a tué… mais que veux-tu, fiston, c'est la vie […][5]. »

Cette « mère », métaphore de la France, n'a pas su s'occuper de ses fils adoptifs qui l'ont suivie lors de son départ. De cette conversation grave, menée sur un ton badin, naît une amitié fraternelle entre les deux « cousin[s][6] » réconciliés.

La guerre est loin et il faut penser à rétablir le dialogue. Cette sympathie naissante entre les deux hommes reflète parfaitement l'humanisme qui traverse *Fascination* :

> Au bout de quarante-huit heures de garde à vue et d'interrogations loufoques, Lam quitta le siège de la DST presque en larmes devant l'attitude du flic dont il était devenu l'ami et qui était effondré de le voir partir, disant : « Tu as tout dit ! Tu es honnête ! T'en as même trop dit, peut-être…? Non… ? » Et Lam : « Non, j'en ai pas trop dit… parce que je sais que la guerre est finie[7] ! »

Les rancœurs dont souffraient les personnages, dans les romans précédents, semblent évanouies ; *Fascination* marque ainsi une étape nouvelle et sollicite un autre type de lecteur algérien. Le roman l'incite à renouer des liens avec ceux qui ont marqué et façonné l'Algérie, Juifs et Français, en rappelant à ces derniers l'engagement des Algériens auprès des Français.

Le narrateur revient, pour cela, sur un épisode commun de l'Histoire des deux pays, la Seconde Guerre mondiale à laquelle Ali a participé activement : « Ali, à la tête d'un groupe de résistants, libéra la mairie des Lilas occupée par les Allemands, le 24 juin 1944. Il y campa pendant un mois jusqu'à l'arrivée de Leclerc[8]. » Le narrateur insiste sur le fait que les Algériens ont versé leur sang pour l'ancienne Métropole :

---

[1] *Ibid.,* p. 237.
[2] *Ibid.,* p. 236.
[3] *Ibid.,* p. 241.
[4] *Ibid*., p. 240.
[5] *Ibid*., p. 242.
[6] *Ibid.,* p. 243.
[7] *Ibid*., p. 243-244.
[8] *Ibid.,* p. 227.

> À l'image d'Ali parti à la poursuite d'Ali Bis toujours introuvable ; se retrouvant engagé dans la Seconde Guerre mondiale ; traversant la débâcle française ; s'évadant d'Allemagne ; rejoignant un maquis dans la région parisienne, libérant en juin 1944 la mairie des Lilas occupée par l'armée allemande, à la tête de ses hommes, des Nord-Africains, pour la plupart, accompagnés de quelques Africains et de rares Vietnamiens qu'il combattra dès 1946 lorsqu'il ira s'embourber dans le delta du Mékong […][1].

Ils ont ensuite combattu aux côtés de la France en Indochine française pour la gloire des expansionnistes qui, plusieurs années auparavant, avaient envahi de la même façon leur pays.

Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée,* l'accent est plutôt mis sur ce qui sépare irrémédiablement le Maghreb de l'ancienne Métropole. Le monde occidental est perçu comme hostile et décadent : l'émigré ne comprend pas ses règles, et ses valeurs lui sont tout à fait étrangères. La pudeur, par exemple, ne semble pas être de mise, ni l'hospitalité, règle oubliée par le compatriote enrichi. L'Occident apparaît donc plus comme un repoussoir qu'un modèle pour le lecteur de culture arabo-musulmane.

Ensuite, les lecteurs sont invités à exprimer leur liberté de penser, à l'exemple des personnages marginaux jugés, à tort, nuisibles pour la communauté. Confrontés à l'image d'une société archaïque et sclérosée qui opprime l'individu, ils ne peuvent que souhaiter avec l'auteur un changement des mentalités. Les narrateurs laissent, en effet, percevoir leur indulgence à l'égard des marginaux, parmi lesquels on compte la figure du Juif, mais aussi celle du fou. Ce dernier dit ouvertement des vérités, sous le couvert de la démence :

> [A]ucun malade ne boycottait les réunions que j'organisais dans les différentes salles, avec la complicité d'un psychiatre depuis longtemps acquis à la cause du peuple mais qui avait la dangereuse réputation d'être un communiste. Je m'évertuais, malgré mes déboires personnels, les tracasseries de l'administration et mon état mental précaire (selon les dires des médecins et de Céline), à mener cette mission que personne ne m'avait confiée mais que je jugeais primordiale pour l'exigeante formulation de la révolution permanente[2].

Rachid, qui n'hésite pas à affirmer ses opinions politiques et sa folie, passe pour un être doublement marginal, aux yeux des autres. Sa liberté de parole et la force de ses convictions, à l'origine de tous ses problèmes, provoquent en revanche la sympathie du lecteur qui voit en lui un personnage entier, libre et profondément seul. Le délire guette les anticonformistes, Rachid et Zahir, conscients d'être privés de leur liberté.

Plus marginal encore que le fou, le communiste constitue un réel danger pour l'ordre établi :

---

[1] *Ibid*., p. 155-156.
[2] *Id., La Répudiation, op. cit.,* p. 238-239.

> Ni même le portier de la clinique qui ne cache pas ses sympathies politiques quelque peu hérétiques aux yeux des gens à l'instar de mon défunt grand-père cheminot de la S.N.C.F.A. un peu la honte de la famille à cause de ses idées révolutionnaires[1].

Le vieux concierge pour qui la narratrice de *La Pluie* a « beaucoup d'estime[2] » lui rappelle son grand-père défunt, autre victime de l'intolérance :

> Je n'ai jamais vu comment c'était fait un communiste. À part ton fou de grand-père mais cela fait si longtemps qu'il est mort mais ton ami ressemble à tout le monde je ne te cache pas qu'au début j'avais l'œil sur lui j'étais un peu sur mes gardes nerveuse inquiète on aurait vraiment dit ton défunt père il a les mêmes yeux transparents ! Dieu ait son âme ton pauvre père ! c'est lui d'ailleurs qui m'a souvent répété de me méfier des communistes. Je dis c'est normal maman ! Il était si jaloux de ton père qui était communiste lui aussi. Elle dit tu es sûre que ton grand-père en était un je n'arrive pas à le croire. Je préférai ne pas répondre[3].

Le lecteur peut ressentir, à travers ce dialogue entre mère et fille, l'exaspération de la jeune femme face à tous ces présupposés stupides envers son ami et les communistes en général. L'accumulation des phrases reliées sans ponctuation, associée à la répétition de la conjonction « mais », transforme ce soliloque en un verbiage sans intérêt auquel le protagoniste semble être habituée. Le lecteur virtuel retrouve, dans *Les 1001 années de la nostalgie,* ces mêmes craintes absurdes et injustifiées à l'encontre des Juifs et des communistes :

> Non seulement tu bois avec n'importe qui, tu couches avec la fille du Gouverneur sans même avoir le courage de la dépuceler, tu fréquentes le seul communiste du lieu, mais il faut encore que tu viennes mettre le village sens dessus dessous avec cette histoire d'Ibn Khaldoun. Les femmes se moquent de moi. Il paraît même que c'est un juif[4] !

Messaouda S.N.P. met sur le même plan le fait de boire, d'avoir des relations sexuelles, de fréquenter un communiste et de lire un écrivain juif, même s'il s'agit du plus grand historien algérien !

À travers des oppositions marquées entre personnages positifs et négatifs, les narrateurs orientent la réception idéologique des personnages par leur lecteur. Dans le système axiologique (vision du monde) des narrateurs, les marginaux acquièrent toujours une valeur positive et leurs détracteurs une valeur négative. En demandant implicitement au lecteur de déterminer le système normatif du narrateur et la valeur idéologique des personnages, le texte sollicite donc la part réflexive du lecteur[5]. Le « lectant » interprète le sens et la portée de ces

[1] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 143.
[2] *Ibid.,* p. 100.
[3] *Ibid.,* p. 101.
[4] *Id., Les 1001 années de la nostalgie, op. cit.,* p. 17.
[5] Voir Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 102.

êtres marginaux, après avoir perçu la valeur exacte qui leur est attribuée. Une fois son lecteur impliqué dans la fiction, son message de tolérance à l'encontre des exclus de toute sorte peut éventuellement transformer le comportement du lecteur.

Le besoin de comprendre et de déchiffrer pousse ce dernier à évaluer la valeur des personnages marxistes dans le système axiologique narratorial :

> Cette nuit-là, S.N.P. rêva de son grand-père. Le lendemain en se réveillant il crut le voir dans le patio en train de lire un vieux manuscrit arabe écrit en chiffre (code secret) selon la méthode éprouvée du IIe siècle de l'Hégire par les révolutionnaires carmates de Koufa[1].

Le héros S.N.P. voit souvent en songe son grand-père communiste et il croit lui parler « grâce aux hallucinations dues à l'excès d'alcool[2] ». Il s'identifie à lui et partage ses opinions marxistes ; il l'imagine ainsi en train de s'intéresser aux révolutions importantes, notamment à l'insurrection des Carmates qui dura 451 ans dans tout l'Empire musulman, selon les dires de S.N.P. : « Il y eut des explosions. Des révoltes. Mais aussi de vraies révolutions ! Organisées. Structurées. […] Celle des Carmates. Dans tout l'Empire musulman. Durée : quatre cent cinquante et un ans[3] ! » Dans *Le Démantèlement*, le discours idéologique prend encore plus d'ampleur, puisque le personnage communiste Tahar El Ghomri est au centre du récit. Selma l'amène « à une forme d'autocritique de l'action du Parti[4] ». Le lecteur virtuel peut deviner, à travers ce traitement des personnages, les convictions politiques de l'auteur ; celui-ci a choisi d'adhérer au communisme qui est, selon lui, « le plus porteur de progrès et de modernité […]. Être marxiste aujourd'hui en Algérie, c'est être pour une révolution non seulement dans le sens politique ou économique du terme mais aussi pour une révolution des mentalités[5]. »

Au terme de ce portrait du lecteur algérien, il apparaît que ce dernier appartient en priorité à la communauté arabo-berbère de confession musulmane. Les textes impliquent celui-ci en jouant sur « l'effet-personnage », et plus précisément sur « l'effet-personne ». À travers un phénomène de sympathie et d'empathie, le « lisant » en vient naturellement à adopter la vision des personnages arabo-mususulmans, sans aller jusqu'à embrasser aveuglément leurs opinions. Le « lectant » reconstruit, dans un deuxième temps, le système de valeurs des narrateurs, grâce à une évaluation implicite des personnages : la récurrence d'oppositions marquées permet au lecteur d'inférer le projet sémantique de l'auteur. Par la

[1] Rachid Boudjedra*, Les 1001 années de la nostalgie, op. cit*., p. 18-19.
[2] *Ibid*., p. 136.
[3] *Ibid.,* p. 236.
[4] Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op. cit*., p. 29.
[5] *Ibid*., p. 29-30.

célébration des identités marginalisées, comme la « judéité[1] », et des libres penseurs, comme les communistes et les fous, l'auteur fait l'éloge de tous ceux qui s'opposent à la tyrannie et à la pensée unique.

[1] Le mot « judéité », forgé par Albert Memmi en 1962, signifie le fait d'être juif.

B. RÔLE DE LA CRITIQUE FRANÇAISE DANS LA RÉCEPTION DE L'ŒUVRE BOUDJEDRIENNE

Délaissons à présent l'algérianité du lecteur pour nous intéresser à celle de l'auteur, car elle participe à la réception réelle de l'œuvre. Si ce concept est tout à fait intéressant lorsqu'il s'agit de qualifier l'instance lectorale, il n'en demeure pas moins ambigu compte tenu de la complexité de l'objet qu'il désigne : une identité plurielle et toujours en devenir. Dès lors, c'est une notion à manier avec prudence, d'autant qu'appliquée à l'auteur elle modifie l'image de celui-ci. Le fait que le lecteur virtuel français ait l'impression de lire un auteur algérien influe en effet sur l'acte de lecture. C'est certainement la raison pour laquelle les critiques littéraires en France mettent justement en avant la nationalité algérienne de Rachid Boudjedra ; elles jouent ainsi sur l'étiquette identitaire et captent dès lors l'attention d'un certain type de public.

Après avoir présenté l'utilisation de la notion d'algérianité dans une perspective diachronique, nous examinerons l'intérêt du concept d'algérianité sur la réception critique des œuvres boudjedriennes en France : est-il encore d'actualité ? Sert-il à circonscrire l'écrivain francophone à une aire géographique donnée, l'empêchant d'accéder à une reconnaissance internationale ou, au contraire, participe-t-il à sa notoriété ? En d'autres termes, ne s'agit-il que d'un outil pour cantonner le créateur dans un champ littéraire subordonné à une littérature hexagonale ou sert-il, tout simplement, à caractériser ses textes francophones ? Telles sont les questions qui orienteront notre réflexion sur le rôle de la critique littéraire dans la réception, car il est clair que leurs comptes rendus interfèrent sur le processus d'acquisition du livre et sur l'acte de lecture[1]. L'objectif de cette étude est de comprendre l'attraction de la critique française et, par suite, du public français envers les romans de Rachid Boudjedra.

---

[1] Voir, à ce propos, notre article dans *Présence francophone. « La réception des littératures francophones » (Revue internationale de langue et de littérature)*, n° 61, Sherbrooke, College of the Holy Cross, novembre 2003, p. 131-151. Parmi les travaux notoires sur le rôle de la critique dans la réception de la littérature algérienne, mentionnons par ordre chronologique: *Œuvres & Critiques IV, 2. « La littérature maghrébine de langue française devant la critique » (Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française),* Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1er trimestre 1980 ; Jacqueline Arnaud, *La Littérature maghrébine de langue française,* tome I : *Origines et perspectives*, *op. cit*., p. 49-70 (« La formation des écrivains et du public : la scolarisation ») ; Charles Bonn « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture » et Jean Déjeux « Les auteurs maghrébins de langue française dans les dictionnaires français », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 30, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1987, p. 7-16, 17-34 ; Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française. Approche historique – Approche critique. Bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920-1978,* Alger, O.P.U., 1982, p. 139-178 ; *id*., *Maghreb. Littératures de langue française*, *op. cit.*, p. 231-257 ; *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire : « La perception critique du texte maghrébin de langue française ». Revue des Étudiants – Chercheurs Maghrébins de l'Université de Toulouse–Le Mirail,* n° spécial, n° 17, Toulouse, Publication du C.I.A.M. (Centre d'Initiatives Artistiques de l'Université de Toulouse–Le Mirail), 4e trimestre 1991 *;* Hadj Miliani, *Profils*

Dès lors, nous n'étudierons pas l'accueil des œuvres par les journalistes algériens ; nous ne nous intéresserons ici, en effet, qu'à l'impact du concept d'algérianité sur la réception critique française. Qui plus est, les comptes rendus de la presse algérienne ne reflètent pas réellement les attentes du public algérien, celle-ci ne jouant pas toujours son rôle de critique littéraire, du moins entre les années 1970 et 1990, car depuis les champs éditoriaux et journalistique ont changé. À l'époque, la critique est surtout « vouée à faire état de toutes les sorties d'ouvrages pour continuer à exister. Elle exerce ainsi plus généralement une fonction d'archivage au détriment du travail de tri et de choix[1] », explique Hadj Miliani. Mahmoud Bouayed soulève déjà ce problème en 1985 :

> [I]l faut reconnaître que rarement les auteurs de ces comptes rendus ne donnent une opinion sur le livre étudié, se cantonnant à une présentation du contenu, sauf évidemment dans les revues publiées par les universités et centres de recherche où les ouvrages font l'objet d'une véritable critique[2].

La critique journalistique est, somme toute, « homogène[3] », toujours « indulgen[t]e[4] », ne distinguant pas les œuvres qui mériteraient de l'être, de la même façon qu'elle loue tout ouvrage, même mineur, simplement « parce qu'il fait partie des quelques publications épisodiques publiées par les éditions nationales[5] ». L'édition littéraire est effectivement rare, il ne paraît qu'une trentaine d'ouvrages par an. Jean Déjeux souligne néanmoins que cette « critique d'information[6] », « plus constante, plus solide aussi, […][7] » depuis les années 78-80, est « nécessaire pour tenir de larges publics au courant des productions littéraires et intellectuelles ; elle peut même servir également aux milieux universitaires et elle n'est pas du tout à dédaigner[8] ». « Peu d'œuvres lui ont échappé[9] », ajoute Christiane Achour. Enfin, cette critique n'offre qu'à de rares occasions des comptes rendus d'ouvrages littéraires autres qu'algériens ; même la production romanesque des compatriotes éditée en France, suivie ponctuellement entre 1970 et 1985 environ, « ne connaît une plus large couverture

---

littéraires, réceptions critiques et perceptions du fait littéraire en Algérie : Écrivains et production romanesque de langue française publiée en Algérie de 1970 à 1981, Université d'Oran-es-Senia, 1989.

[1] Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, coll. « Critiques littéraires », p. 79-80.

[2] Mahmoud Bouayed *Le Livre et la lecture en Algérie*, Paris, Unesco, 1985, coll. « Études sur le livre et la lecture n° 22 », p. 14.

[3] Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, *op. cit*., p. 82.

[4] *Id*.

[5] *Ibid.*, p. 81.

[6] Jean Déjeux, Jean, « La critique littéraire de presse en Algérie », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire, op. cit.,* p. 21.

[7] *Ibid*., p. 20.

[8] *Ibid*., p. 21.

[9] Christiane Achour, « Presse, école, université : la littérature algérienne et ses critiques professionnelles : quelques propositions », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire […], op. cit.,* p. 15.

journalistique que depuis la fin des années 80 […]. Il faudra attendre le début des années 90 pour recenser des contributions qui opposent des appréciations contraires[1] ». Cela diminue donc sensiblement l'intérêt d'une étude qui porterait sur la réception journalistique de Rachid Boudjedra en Algérie, sachant qu'aujourd'hui la majeure partie de ses œuvres a été publiée avant la fin des années 80.

1. L'algérianité de l'auteur : une étiquette identitaire

Interrogeons-nous, pour commencer, sur la validité des critères établis pour déterminer l'algérianité de l'auteur et sur l'emploi de cette appellation identitaire, depuis l'émergence de la littérature francophone en Algérie jusqu'à nos jours. La notion d'algérianité fut surtout intéressante à l'aube des luttes pour l'indépendance, puisqu'elle permettait de caractériser la nouvelle génération d'écrivains en quête d'une identité perdue :

> [C]e n'est pas un hasard si les premières tentatives d'écriture, correspondent à la naissance du sentiment nationaliste […]. [L]'écrivain allait à la recherche d'une dimension de lui-même dont la colonisation l'avait mutilé, une dimension formative et imposante, c'est-à-dire qui l'impose comme existence en le posant comme 'je'[2].

La critique universitaire en France a donc situé la naissance de la littérature algérienne d'expression française dans les années 50 et s'est ainsi démarquée de la presse coloniale qui cherchait à récupérer les œuvres littéraires écrites en français par les écrivains autochtones. À titre d'exemple, la presse française a tenté de présenter le berbère Mouloud Mammeri comme un algérianiste, c'est-à-dire un écrivain européen d'Algérie qui « se donne pour fonction de fonder idéologiquement, historiquement et culturellement une patrie algérienne placée sous le signe de la symbolique du conquérant[3] » :

> Il faudrait se remémorer l'accueil réservé par la presse française d'Algérie à *La Colline oubliée* de Mouloud Mammeri puisqu'après avoir souligné que ce roman est un véritable témoignage sur la psychologie des populations algériennes, J. Pomier en déduit la conclusion suivante : « *N'est-ce pas un acte évidemment dans la ligne de cet algérianisme si légèrement déclaré caduc par certains. L'œuvre de*

[1] Jean Déjeux, « La critique littéraire de presse en Algérie », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire, op. cit.*, p. 80, 83-84. Jean Déjeux passe en revue, dans son article, trois catégories d'articles : les comptes rendus de colloques, séminaires ou conférences, dans les années 80, de bonne tenue et suffisamment critiques selon lui, les articles sur les auteurs jugés soit sur leur militantisme, soit sur leur capacité à parler des réalités algériennes, enfin les articles de critique théorique.

[2] Kacem Basfao, « Production et réception du roman : l'image dans le miroir », *Approches scientifiques du texte maghrébin*, *op. cit*., p. 97.

[3] Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, *op. cit.,* p. 8.

> *Mammeri, elle, en prolonge l'efficace* [*sic*] *et le renouvelle avec bonheur*. » / Mouloud Mammeri, écrivain algérianiste, c'est le comble[1] !

Ce sont bien les critiques littéraires qui jugent arbitrairement de l'algérianité de chaque écrivain.

Par conséquent, les œuvres produites en Algérie durant la période coloniale n'ont pas été souvent reconnues. La période de l'entre-deux-guerres (mondiales) demeure méconnue et oubliée, faisant ainsi apparaître les événements politiques et littéraires comme « spontanés », constate Ahmed Lanasri[2]. Les critiques établissent, par exemple, une corrélation entre l'année de l'insurrection dans les Aurès et en Grande Kabylie, date de la création de l'Armée de libération nationale, et la publication du roman *La Terre et le sang.* Au lieu de reconnaître les premiers « balbutiements[3] » de la littérature algérienne de langue française, au cours des années 1930-1940, et de chercher les éventuelles similitudes entre ces écrivains et la génération des années 1950-1960, ils condamnent les écrivains autochtones à n'être que les bons élèves des artistes coloniaux :

> La littérature maghrébine française est née en tant que telle (il y avait déjà des écrivains avant, mais non perçus comme tels par la critique) dans les années 50, au moment où la relation entre la France et ses colonies entrait dans cette phase de turbulences qui allait mener aux Indépendances. C'est-à-dire que d'emblée elle surgit d'une relation problématique, ou le devenant. Elle répondait alors, nous dit Abdelkébir Khatibi dans sa thèse *Le Roman maghrébin*, à l'attente d'une minorité de lecteurs français favorables à la décolonisation, désireux de trouver des arguments culturels à opposer au discours dominant qui glorifiait l'œuvre coloniale[4].

Littérature et politique sont en fin de compte trop mêlées pour que les critiques littéraires prennent en considération les écrits des intellectuels indigènes durant la mouvance algérianiste. Aussi les critiques choisissent-ils d'opposer la littérature d'avant-guerre à celle émergente des années 50, espérant « trouver des arguments culturels à opposer au discours dominant qui glorifiait l'œuvre coloniale[5] ». Ces écrivains autochtones sombrent alors dans l'oubli ou sont définitivement assimilés aux auteurs coloniaux, afin que surgisse nettement l'opposition entre la littérature exprimant l'idéologie des colonisateurs et la littérature algérienne de langue française, support discursif des revendications nationales. En donnant

---

[1] Lahsen Mouzouni, *Réception critique d'Ahmed Sefriou. Esquisse d'une lecture sémiologique du roman marocain de langue française, op. cit.*, p. 90. Il cite un compte rendu de J. Pomier, *Afrique,* n° 253, décembre-janvier 1954, p. 34.
[2] Voir *ibid.,* p. 7.
[3] *Ibid*., p. 286.
[4] Charles Bonn, « Texte maghrébin et séduction de l'étrange », *Passerelles : résistances et combinaisons culturelles*, n° 12, Thionville, automne 1996, p. 14-15.
[5] *Id*.

l'impression que cette littérature engagée s'est créée *ex nihilo*, « [s]uscitée par la guerre, elle aurait surgi d'un coup, déjà armée et casquée comme Minerve[1] », les critiques satisfont l'opinion publique.

Ahmed Lanasri[2] déplore par exemple qu'Abdelkébir Khatibi[3] et Charles Bonn[4] ne mentionnent pas les écrivains autochtones (exception faite de Jean Amrouche[5]), contemporains des écrivains algérianistes. Il regrette aussi que Jean Déjeux[6] n'ait pas cherché à découvrir davantage ces auteurs algériens de l'entre-deux et se soit contenté des « comptes rendus des œuvres […] [et] des études de la période considérée et émanant, bien sûr, d'auteurs coloniaux[7] ». À ses yeux, Jean Déjeux a occulté l'aspect subversif de cette littérature, en sélectionnant les passages à la gloire de la France conquérante. Cette littérature de l'entre-deux gêne considérablement les critiques de l'époque coloniale et de l'Algérie indépendante, coloniaux et anticoloniaux, car elle n'exprime pas un discours clair.

Son ambiguïté provient justement de son contexte de production. Elle paraît dans une période charnière de l'histoire coloniale de l'Algérie, « entre celle de l'épopée guerrière de la résistance à l'envahisseur et celle de la confrontation armée de la libération […] où le vaincu tente d'instaurer le dialogue avec l'occupant et où le vainqueur semble avoir définitivement assuré sa domination sur le pays[8]. » La résistance armée à l'occupant s'épuise après la Première Guerre et les autochtones se lancent alors dans une autre bataille : celle de la reconnaissance des droits, notamment du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes selon la déclaration du président Thomas Woodrow Wilson[9], et celle de l'élargissement des droits politiques de l'indigène et de son accession au statut de citoyen français sans perdre son statut personnel de musulman[10]. Cette littérature de l'entre-deux ne peut dénoncer l'idéologie coloniale, mais elle « introduit aux niveaux thématique et idéologique un certain nombre de

[1] Jean Pélégri, « Les Signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne », *Le Banquet maghrébin, op. cit*., p. 9.
[2] Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, *op. cit.*
[3] Abelkébir Khatibi, *Le Roman maghrébin*, *op. cit.*
[4] Charles Bonn, *La Littérature algérienne et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées, op. cit*.
[5] Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, *op. cit.,* p. 129.
[6] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, *op. cit.*
[7] Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres […]*, *op. cit.,* p. 257.
[8] *Ibid*., p. 131.
[9] Le cinquième point des « Quatorze points du président Wilson », discours prononcé le 8 janvier 1918 au Congrès de Washington, concerne l'étude des revendications coloniales conformément aux intérêts des populations. Voir Pierre Rain, *L'Europe de Versailles 1919-1939. Les traités de paix, leur application, leur mutilation*, Paris, Payot, 1945, p. 20.
[10] Consulter, à ce propos, Ahmed Lanasri, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres […], op. cit.,* p. 226.

distorsions qui, replacées dans le cadre obligé de la soumission à l'idéologie dominante, donnent à cette production son ambiguïté spécifique[1]. »

La notion de « littérature algérienne d'expression maghrébine » est donc en soi un objet d'étude problématique, tout comme celle de « littérature maghrébine d'expression française ». De ce fait, Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme[2] revendiquent « *l'indétermination comme* a priori *méthodologique*[3] » et proposent « un discours critique se mouvant dans l'ambigu et dans le doute quant à ses présupposés[4] ». Il est peut-être trop tôt pour définir ces littératures et établir clairement leur histoire littéraire. Une vision synchronique de la littérature algérienne mériterait d'insister davantage sur les conditions de production et de réception de ces œuvres, sachant que l'histoire de l'Algérie, si bouleversée et tragique, a considérablement influencé les écrivains nés ou élevés en Algérie, ainsi que ceux issus de l'émigration.

Par la suite, la critique anglo-saxone a retenu le terme de « postcolonial[5] ». Ce concept réunit des textes ayant un dénominateur commun : la colonisation et ses avatars (perte d'identité, déculturation…). Il permet de transcender le concept de francophonie, en rapprochant tous les écrivains marqués par un phénomène historique d'ampleur internationale, qu'ils écrivent dans la langue de l'ex-colonisateur (français, anglais, espagnol, portugais) ou qu'ils aient conservé leur langue originelle (l'arabe, le berbère, le malinké, *etc.*). Ainsi les auteurs marqués par le colonialisme seront-ils dissociés, d'une part, des générations suivantes dont les œuvres ne portent plus l'empreinte douloureuse de la soumission et, d'autre part, des écrivains qui n'ont jamais puisé leur puissance créatrice dans cette fêlure historique. Cette notion de « postcolonialisme » reste toutefois problématique en ce sens où la référence continue à l'histoire coloniale soumet les textes à des lectures spécifiques, souvent plaquées sur des schémas occidentaux. Elle exclut des questions relatives à la culture, au territoire ou à l'histoire. De plus, il est difficile de démarquer l'avant de l'après colonisation en littérature.

---

[1] *Ibid*., p. 8.
[2] *Littératures francophones,* tome I : *Le roman*, *op. cit*., p. 185-210.
[3] *Ibid*., p. 7.
[4] *Id*.
[5] Une partie de la critique britannique a suivi la tendance des études littéraires nord-américaines, consacrées aux littératures « minoritaires » (*minority writing*). L'apparition de textes non occidentaux dans les programmes universitaires et l'émergence d'ouvrages critiques occidentaux à leur sujet ont été rangées sous l'étiquette globale de *postcolonial*. « Les théoriciens les plus connus de ce courant critique, Homi Bhadda, Henry Louis Gates, Edward Said ou Gayatri Spivak entre autres, ont publié des ouvrages importants […]. Il s'agit donc d'un mouvement critique solidement établi, tant institutionnellement que théoriquement. » (Jean-Marc Moura, « Francophonie et critique postcoloniale », *Revue de littérature comparée. Recherches comparatistes de la Renaissance à nos jours*, n° 1, Paris, Didier Érudition, janvier-mars 1997, p. 60) Consulter, à propos de ce courant : *Littératures postcoloniales et francophonie* (sous la dir. de Jean Bessière & Jean-Marc Moura, introduit par Bernard Mouralis), Paris, Honoré Champion, 1999, coll. « Colloques, congrès et conférences », p. 11-26.

Enfin, les relations ou les soumissions à l'ordre colonial, diverses les unes des autres, ont entraîné des attitudes littéraires bien différentes.

Quant au concept de littérature nationale, il n'apporte pas de lumière pleinement satisfaisante sur la littérature, celle-ci étant un art qui échappe à toute délimitation politique ou géographique. Guy Dugas[1] a ainsi démontré que la littérature judéo-maghrébine de langue française constitue un ensemble homogène, même s'il est composé d'écrivains maghrébins de nationalité différente qui, considérés individuellement, ne sont pas nécessairement représentatifs de la littérature maghrébine. En définitive, l'algérianité, tout comme la maghrébinité, sont des concepts difficiles à définir et à manier.

2. Influence de la politique sur la réception critique française

Ils ont eu néanmoins un grand intérêt lors de la réception de Rachid Boudjedra par la critique littéraire française, laquelle classe les auteurs de langue française en fonction de leurs origines culturelles dans des aires géographiques précises (Antilles, Québec, Maghreb...) et limitent parfois la portée des œuvres à leur dimension ethnologique, sociologique ou politique, au détriment de leur littérarité. Aussi cantonne-t-elle parfois les textes dans un rôle mineur ; l'auteur ne s'impose plus comme un artiste, mais comme un témoin d'une société exposée au regard du monde occidental. Les premières thèses sur Rachid Boudjedra témoignent de cette critique axée sur le contenu référentiel. Par la suite, les chercheurs se sont préoccupés du travail formel opéré par l'écrivain, des structures et de l'élaboration de l'écriture romanesque. Cependant, on ne peut nier le fait que les essais critiques, qu'ils soient scientifiques ou vulgarisés, ainsi que la presse et les médias contribuent à la promotion du champ littéraire francophone, en pleine évolution, et accroissent la notoriété des écrivains de langue française. Aussi l'émergence de cette littérature était-elle tributaire de la critique et de ses opinions. Le succès d'une œuvre dépend, dans une certaine mesure, de la réception que le milieu littéraire lui réserve ainsi que du contexte socio-politique dans lequel elle paraît.

Si la littérature algérienne de langue française bénéficie, dans les années 50, d'un accueil chaleureux de la part de la gauche française, c'est qu'elle exprime et illustre les idées

[1] Guy Dugas, *Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, *op. cit.* ; *id.*, « Une ou des littérature(s) maghrébine(s) », *Approches scientifiques du texte maghrébin*, *op. cit.,* p. 70-79. Voir aussi p. 10. Guy Dugas cite ensuite Marthe Robert (*Roman des origines et origines du roman*, *op. cit.*, p. 23) qui émet aussi une critique à l'encontre du « classement par 'nations' (roman anglais, russe, allemand, etc.) qui,

des intellectuels de gauche ou de ses sympathisants. Charles Bonn explique que « cette littérature était avant 1962 associée à la lutte de libération du peuple algérien, et obtenait à ce titre un écho favorable dans la gauche française[1]. » Ghani Merad note aussi le manque d'objectivité des journalistes qui jugent une œuvre littéraire en fonction de leur opinion politique : « la critique française, elle-même souvent passionnelle – et l'objet à juger ne l'est-il pas aussi ? – ne fait pas toujours la part des choses : trop complaisante venant de gauche, elle est sectaire lorsqu'elle vient de droite[2]. » Cette gauche française continue dans les années 1960 et 1970 à accueillir de façon bienveillante certaines œuvres algériennes, notamment *La Répudiation* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée* qui bénéficient, à un moment donné, d'un succès médiatique en France. La parution de *La Répudiation,* notamment, est saluée par des articles relativement nombreux et élogieux.

Citons à titre d'exemple celui du *Nouvel Observateur* :

> N'entre pas qui veut dans ce beau livre […]. À ce délire verbal il n'était pas nécessaire de fournir une justification, de sous-entendre que celui qui raconte se trouve dans un état mental précaire, qu'il lui arrive de fabuler, de confondre les divers temps de sa biographie, au fond, de faire du roman sur le roman […]. L'écriture chatoyante de Rachid Boudjedra convient à ces évocations. Le réalisme s'épanouit chez lui, comme chez Baudelaire, à qui il fait penser parfois, en fleurs luxuriantes […]. Il serait injuste, comme la tentation en vient forcément, de parler à son propos d'orientalisme et de folklore […]. La critique sociale n'est pas douteuse : la tradition musulmane est sclérose absolue, porte close à toute révolution véritable. Sans doute est-ce dans cet esprit qu'il faut aborder la partie obscure du récit[3].

Le journaliste Jean Freustié ne se contente pas d'admirer le style et le thème de l'ouvrage ; il anticipe d'éventuelles critiques, en y répondant déjà : il récuse tout article qui mettrait en cause l'équilibre mental du romancier et ne saurait distinguer la folie de l'invention littéraire. Il réfute aussi les articles « injustes » qui dénonceraient le réalisme outrancier, l'aspect folklorique ou la critique sociale. De son coté, Luc Estang du *Populaire du Centre* (organe socialiste) souligne « la force du récit[4] », la façon dont « l'auteur suggère admirablement[5] » les choses : « Au fond, les raisins de la colère juvénile ont le même goût sous tous les

---

quelque service qu'il rende à l'étude des littératures nationales, n'apporte aucune lumière sur l'idée même de roman. »

[1] Charles Bonn, « La littérature algérienne de langue française », *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 567-568, Paris, juillet-août 1976, p. 48.

[2] Ghani Merad, *La Littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles, op. cit*., p. 160.

[3] Jean Freustié, « La Répudiation », *Le Nouvel Observateur*, n° 255, Paris, 29 septembre 1969, p. 41-42.

[4] Luc Estang, « L'actualité littéraire. *La Répudiation* de Rachid Boudjedra », *Le Populaire du Centre* (journal quotidien régional sous le contrôle des fédérations socialistes du Centre. Organe du socialisme), n° 273, Édition de Limoges, 18 novembre 1969, p. 10 [dossier de presse Denoël].

[5] *Id*.

soleils[1] ! », conclut-il. La revue *Rouge* (quotidien de la ligue communiste révolutionnaire) ou la *Quinzaine littéraire*[2] conseillent aussi vivement *La Répudiation* « [à] lire ou à relire sans tarder[3]. »

La presse française de droite accorde, en revanche, moins d'attention à la parution du roman et elle en fait beaucoup moins cas. Certaines revues d'extrême droite réprouvent même le texte : « Je regrette, pour la tenue de ce journal, et par prudence aussi, de ne pouvoir donner ici quelques échantillons plus précis de ce tissu d'ordures. *Nous*, nous serions censurés[4] », proclame un journaliste de *l'Unité française.* La virulence de ces propos révèle le manque d'objectivité de certains critiques qui, quel que soit leur bord politique, confondent parfois rubrique littéraire et chronique politique. Le roman est alors finalement loué ou dénigré au nom d'idées extra-littéraires.

L'excellente réception qu'a accordée la critique française de gauche à *La Répudiation* s'explique en partie par un contexte socio-politique favorable. Celle-ci voit dans l'auteur de *La Répudiation* (1969) un interlocuteur privilégié, qui dénonce la répression sexuelle de la femme et en filigrane le coup d'État de Boumediene de juin 1965, qui exile la gauche du pouvoir :

> La « réaction » qu'avait constitué jusqu'au lancement de la Révolution agraire – toujours selon les mêmes clichés – le régime militaire du président Boumédienne venait donc à point nommé pour « résoudre » cette contradiction doctrinale : la répression sexuelle devenait le fait, non plus d'une société avec laquelle nos anciennes solidarités se vivaient de plus en plus malheureuses, mais d'une conspiration patriarcale des « mâles, alliés aux mouches et à Dieu », selon l'expression de *La Répudiation*, « conspiration » dont le coup d'État installait le pouvoir tout en exilant la gauche politique[5].

La gauche est ravie de cette critique à demi-mot du régime de Boumediene. « La gauche exploite maintenant le roman de Boudjedra : la religion, l'islam, la morale sont opprimantes ; on l'a toujours dit ; vous le voyez bien[6] ! », constate Jean Déjeux en 1973. Il dénonce ici la récupération politique du roman tant par la gauche que par la droite, « à l'affût de peintures et de descriptions qui corroborent leur manière de voir les 'autres'[7] » et à la recherche d'écrits

---

[1] *Id*.
[2] « Les livres de la quinzaine », *La Quinzaine littéraire*, Paris, 1er octobre 1969 [dossier de presse de Denoël].
[3] P. C., « Hikmet et Boudjedra. Deux rééditions », *Rouge. Quotidien communiste révolutionnaire,* n° 235, Montreuil, 28 décembre 1976, p. 10 [dossier de presse Denoël].
[4] Marcel Clouzot, « Les Livres à ne pas lire : Rachid Boudjedra : *La Répudiation* », *Unité française. Organe du Parti national populaire*, n° 4, Paris, juin 1970, p. 9 [dossier de presse Denoël]. Il n'y eut que huit numéros de cette revue parue entre en mars 1970 et avril 1971.
[5] Charles Bonn, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », Paris, *Peuples méditerranéens, op. cit.,* p. 4.
[6] Jean Déjeux, *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, *op. cit*., p. 381.
[7] *Id.*

qui stigmatisent « les maux de la tribu[1] » ou « la morale des ancêtres[2] », selon les expressions des journalistes de l'époque. En définitive, les articles littéraires sont orientés par leurs idéologies, à des fins politiques.

Cette situation n'échappe pas à l'attention des journalistes algériens. Au cours d'un entretien avec Kateb Yacine, l'un d'eux aborde ce sujet et interroge l'écrivain sur « cette fameuse utilisation de l'écrivain maghrébin[3] » :

> – […] Il y a quelque temps de cela, je lisais dans une certaine presse française, à propos du dernier ouvrage de cet auteur, que c'était le premier roman authentiquement algérien, ce que je trouve quand même un peu fort de café. Or cette critique élogieuse semblait répondre à d'autres motivations que celles d'ordre littéraire
> – La part d'utilisation est certaine, c'est évident. Nous vivons sous la pression idéologique de l'ennemi, nous sommes dans la gueule du loup. Alors, effectivement, pendant tout le temps que nous vivons en France, que nous avons des éditeurs français, nous sommes immanquablement, systématiquement utilisés. C'est clair. C'est même le nœud de l'aliénation[4].

Kateb Yacine agrée donc au constat de son interlocuteur à propos de la manipulation inévitable dont est victime l'auteur maghrébin, contraint d'accepter cette situation au vu de sa dépendance à l'égard des maisons d'édition françaises.

La presse française s'empare ensuite de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) et s'en sert pour alimenter le débat politique. Ainsi, la presse de gauche et d'extrême gauche, *Le Nouvel Observateur*, *Libération, L'Humanité*, *Politique Hebdo* (journal de la gauche révolutionnaire)[5], loue sans réserve le choix du thème abordé et recommande vivement le livre :

> [C]e nouveau récit mythologique, s'il plonge ses racines dans les origines de la littérature occidentale, s'ancre aussi dans la réalité la plus explosive, la plus scandaleuse, sous son apparence anodine : « Paris 26 septembre 1973. Temps chaud. Température à midi : 26°. Nombre d'heures d'ensoleillement : 9 » Temps chaud, oui, puisque c'est justement l'époque de la grande flambée raciste […][6].

---

[1] Tristan Renaud, « Les maux de la tribu », *Lettres Françaises*, n° 1299, Paris, 10-16 septembre 1969, p. 5-6 [dossier de presse Denoël].
[2] Jean-François Revel, « La Morale des ancêtres », *L'Express*, *op. cit*., p. 119.
[3] B. K., « À bâtons rompus avec Kateb Yacine » (interview de Kateb Yacine), *Algérie. Actualités*, *op. cit*., p. 18.
[4] *Id*.
[5] Voir Jean Freustié, « Un bougnoul dans le métro », *Le Nouvel Observateur*, n° 564, Paris, 1er -7 septembre 1975, p. 52-53 [dossier de presse Denoël]; Marc Kravetz, *Libération*, n° 551, Paris, 9 octobre 1975, p. 11 [dossier de presse Denoël] ; Jean-Pierre Leonardini, « Ulysse dans le métro », *L'Humanité. Organe du Parti communiste français*, n° 9726 (nouvelle série), Paris, 25 novembre 1975, p. 8 [dossier de presse Denoël] ; Claude Prevost, « Roman, politique, histoire », *L'Humanité. Organe central du Parti communiste français,* n°10026 (nouvelle série), Paris, 15 novembre 1976, p. 10 ; Christian Limousin, « L'Odyssée de l'Algérien », *Politique Hebdo, op. cit.*, p. 29.
[6] Christian Limousin, *op. cit*.

La presse de droite n'apprécie guère en revanche le discours romanesque qui dénie la capacité de la France à accueillir et à intégrer les immigrés :

> Ce livre se veut un immense cri contre le racisme. Ce n'est qu'une suite de phrases incohérentes et un pamphlet parfaitement injuste contre un pays qui accueille, ne l'oublions pas, des millions d'Arabes, leur permettant ainsi d'échapper à la misère de leur pays d'origine. Inutile de dépenser 34 francs[1].

Compte tenu des idées qu'il exprime sur les immigrés dans différents numéros[2], on comprend que Guy Victor Labat n'ait pas du tout apprécié le discours sociopolitique qui sous-tend la fiction romanesque. Rappelons que le roman paraît en plein débat sur l'immigration algérienne en France et que celle-ci ne cesse de progresser dans les années 1970, malgré l'accord franco-algérien du 27 décembre 1968 qui, d'une part, limite la liberté de circulation prévue par les accords d'Évian et, d'autre part, établit des contrôles plus sévères aux frontières. Cette population immigrée s'enracine en France, contrairement aux souhaits du chef d'État algérien qui considère que l'émigration à l'étranger ne peut être permanente[3] et qui dénonce, en termes sévères, les insultes et les assassinats des immigrés algériens en France[4] depuis les décisions du gouvernement de nationaliser les ressources pétrolifères[1]. Le

---

[1] Guy Victor Labat, « L'Actualité littéraire », *Paris Tel* (sous la dir. de Robert Ledeun), n° 151, Paris, Éd. du 17ème arrondissement), octobre 1975, p. 15 [dossier de presse Denoël]. Le journal *Paris tel* n'est pas un journal politique. Son action réside surtout dans la « lutte contre les atteintes aux droits des Parisiens et à leur environnement » (*Paris tel*, n° 121, Paris, Éd. du 17e arrondt, janvier 1973, p. 1). Mais l'éditorialiste et critique Guy-Victor Labat exprime ouvertement ses idées politiques (Voir *Paris tel*, n° 148, Paris, Éd. du 17e arrondt, juin 1975, p. 1). Il se déclare militant Réformateur, Centriste et opposé à une gauche trop proche du Parti Communiste. Les articles et lettres des lecteurs révèlent également le courant politique dans lequel s'inscrit le journal : voir, par exemple, une lettre éloquente de lectrice intitulée « QUESTION BRÛLANTE : 'est-il impossible d'avoir des concierges parlant français ?' ». Dans une « lettre frappée du coin du bon sens » selon le journaliste, une lectrice déplore l'incompétence des concierges étrangers et incite les Français à les remplacer dans les loges (*Paris Tel,* n° 151, Paris, Éd. du 17e arrondt, octobre 1975, p. 16).

[2] Il affirme, par exemple, dans son éditorial que la France accorde les mêmes salaires et les mêmes droits aux travailleurs étrangers qu'aux Français, alors que les immigrés « réussissent bien souvent avant nous à obtenir un logement […]. Qu'ils expédient chaque mois une grande partie de leur salaire à la famille restée au pays », que les enfants étrangers ralentissent « le travail des éducateurs qui doivent, en plus du programme, traduire en espagnol, en portugais, en arabe ou en yougoslave, ce que les gosses n'ont pas encore assimilé […]. Que le tiers des lits d'hôpitaux, en nombre déjà insuffisant, soient occupés par ces mêmes émigrés et leur famille […]. Que des ménagères espagnoles ou portugaises nous bousculent sans vergogne »... (Guy Victor Labat, « Je n'admets pas », *Paris Tel, op. cit.*, p. 1.

[3] Consulter, par exemple, le discours du président Houari Boumediene prononcé lors d'une conférence sur l'émigration : *Conférence nationale sur l'émigration* [Conférence au Palais des nations du Club des pins à Alger, organisée par l'Amicale des Algériens en Europe], Imprimerie d'Hebdo TC, 12-14 janvier 1973, p. 14.

[4] Voir, par exemple, *ibid*., p. 12-14 : « Que signifient la nationalisation du pétrole et celle de quelques petites usines pour les peuples algérien et français ? Je suis persuadé qu'il ne s'agit là que de questions secondaires eu égard aux relations humaines qui doivent dépasser tout autre domaine. / L'Algérien est maintenant un citoyen au sens le plus complet du terme. / Imaginez le scandale qui se serait produit si la police algérienne venait à interpeller un coopérant français et à le tuer dans ses locaux. Ce serait alors la 'fin du monde'. C'est pour cette raison que je peux dire que le sang du citoyen algérien est du même poids et de la même valeur que celui de tout citoyen français. / En évoquant ce sujet, notre espoir est que l'émigration algérienne doit être convenablement traitée et que toutes les conditions garantissant sa sécurité et sa dignité soient réunies […]. Je citerai le dernier dont la victime a été un émigrant algérien. Ce genre d'incident pourrait se produire dans notre pays. Mais le

discours de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* va donc, au moment de sa parution, dans le sens du pouvoir algérien puisqu'il dénonce les vexations et les persécutions dont font l'objet les immigrés. Le roman condamne, en effet, la vague de racisme que subissent de plein fouet les travailleurs étrangers qui vivent ou tentent de survivre dans un environnement hostile :

> Il ne comprend pas que c'est là que nous sommes devenus fous, vivant – malgré les insinuations du muezzin au sujet des gamines séduites et transformées en pensionnaires des maisons closes – dans des mansardes sordides, pour éviter les hôtels, non moins sordides mais soumis à des contrôles policiers incessants, avec brimades, insultes et exactions. À vivre dans des bidonvilles donc, avec leur tôle ondulée fissurée et dégoulinante de pluie ininterrompue […] ; avec leurs bicoques recouvertes de papier goudronné transformé en papier à cigarette au bout de quelques heures de pluie diluvienne […] ; avec leurs cohortes de fantômes calamiteux, grincheux et mal réveillés de 4 heures du matin, marchant à la queue leu leu avec des précautions de sioux allant pointer à l'usine située à l'autre bout du monde ; avec leur toux explosant dans des bouches écarlates rouge-garance-clinquant à cause des zébrures faisant des cratères dans les poumons rafistolés […] ; avec leurs gosses scrofuleux fourvoyant leur malice dans les dédales de la mythologie assimilationniste […][2].

Prostitution, bidonvilles, maladies graves, travail de forçat, froid, faim et détresse attendent, d'après le narrateur, le futur immigré attiré par les promesses fallacieuses de la France qui fait espérer à chaque arrivant les mêmes droits pour tous. Le roman démystifie, par conséquent, un certain discours sur l'Occident dans lequel celui-ci serait une sorte d'Eldorado. Le crime xénophobe d'un Nord-Africain tué sauvagement dans le métro par une horde « l'acculant contre un mur, lui fracassant la tête contre ses porosités[3] » met en effet à mal les vertus humanistes dont s'enorgueillissent les Occidentaux. En ce sens, le roman confirme le discours du gouvernement et révèle un auteur préoccupé par le devenir de ses compatriotes, qui n'hésite pas à faire le procès de la société moderne occidentale.

---

drame est que ce citoyen a été tué en un lieu officiel par des éléments dont la mission est de veiller sur la sécurité du citoyen algérien qui n'est plus le 'Français-musulman' d'antan, d'avant 1954. » Nous citons ce discours seulement à titre d'exemple ; nous ne souhaitons nullement faire une lecture politique de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* ou établir une éventuelle connivence entre l'écrivain et le pouvoir algérien ; cela nous conduirait à dépasser le cadre de notre travail.

[1] Rappelons qu'après la guerre israélo-arabe de juin 1967 l'Algérie décide de nationaliser les activités de raffinage-distribution de Mobil et Esso et que la France réagit vivement à cette décolonisation pétrolifère et boycotte le pétrole algérien. Consulter à ce propos : Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie après l'indépendance*, *op. cit*., p. 37. Voir aussi son article « La progression de l'émigration », p. 42-43).
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit*., p. 149-151.
[3] *Ibid*., p. 165.

Topographie idéale pour une agression caractérisée dénonce également la persistance des clichés exotiques sur les Maghrébins, reproduisant avec ironie la vision qu'ont les témoins de « l'homme à la valise », comme l'explique Giuliana Toso Rodinis :

> En effet l'objet [la valise] devient comme une sorte d'agent personnalisant l'élément exotique par rapport au milieu où l'homme est pénétré automatiquement. L'élément exotique se reconnaît dans la description d'une misère atavique que l'objet « boursoufflé et béant par plusieurs ouvertures » réfléchit sur le sujet lequel est ainsi présenté et presque identifié d'une façon certaine. Toute une série de plaisanteries goguenardes soulignent la différence entre les présences humaines du métro et l'*habitus* de celui qui vient sans équivoque d'un pays exotique du Sud[1].

Les usagers familiers du métro ne retiennent du voyageur que des éléments qui symbolisent son statut d'immigré : sa valise, bien entendu, son pantalon de coutil dont l'étoffe a été travaillée grossièrement, son analphabétisme, ses difficultés à s'exprimer, la simplicité de ses habits…

Par ailleurs, l'auteur insère dans le récit un article du quotidien *El Moudjahid*[2] qui publie des extraits d'un « communiqué officiel[3] » sur la suspension de l'émigration en France décidée en septembre 1973 (six jours après la clôture de la quatrième Conférence des non-alignés tenue à Alger sous la présidence de Boumediene) par le pouvoir algérien:

> Par ailleurs, le Conseil de la révolution et le Conseil des ministres ont étudié la situation, devenue dramatique, de l'émigration algérienne en France, notamment après la vague de racisme qui s'est abattue sur nos travailleurs à la veille de la tenue de la quatrième Conférence au sommet des pays non-alignés. […] Des mesures conservatoires ont été envisagées et il a été décidé en l'occurrence la suspension immédiate de l'émigration algérienne en France en attendant que les conditions de sécurité et de dignité soient garanties par les autorités françaises aux ressortissants algériens[4].

Le roman développe donc un discours conforme non seulement aux thèses du pouvoir algérien, mais aussi aux idées de la gauche française. La gauche (qui fait partie de l'opposition sous la présidence de Giscard d'Estaing), plus favorable à la venue d'Algériens, se soucie davantage, en effet, des conditions d'immigration[5] :

---

[1] Giuliana Toso Rodinis, « L'ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, comme une double forme de l'exotisme », *Exotisme et création. Actes du colloque international, op. cit.*, p. 144. Se reporter à cet article pour une étude plus approfondie.

[2] « RACISME : SUSPENSION IMMÉDIATE DE L'ÉMIGRATION EN FRANCE décident le Conseil de la Révolution et le Conseil des Ministres. NON-ALIGNÉS : EXAMEN DES PERSPECTIVES D'ACTION DURANT LES TROIS PROCHAINES ANNÉES », *El Moudjahid,* n° 2558, Alger, 20 septembre 1973, p. 1.

[3] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 233.

[4] *Id*.

[5] « La Gauche en général, et le Parti socialiste en particulier, ont tissé au fil des années, des relation suivies, et de plus en plus intensives avec le Parti algérien au pouvoir, le F.L.N., et en ce qui concerne plus spécialement

> Là, aucune contradiction entre les analyses de la gauche française et celles du pouvoir algérien. D'ailleurs, la recrudescence des attentats racistes en France n'est-elle pas la conséquence de la décision anti-impérialiste du pouvoir algérien enfin rallié, de nationaliser les hydrocarbures ? […] Discours de conformité idéologique manifestant grâce à l'émigré-immigré providentiel la nouvelle alliance entre le discours du pouvoir algérien et celui de la gauche française, écriture codée manifestant la littérarité française pour le lecteur algérien, et le bon élève un peu anachronique pour le lecteur français, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* a réussi ce tour de force de permettre la réinsertion de l'auteur de *La Répudiation* dans son pays : n'y occupe-t-il pas à présent un poste envié ? Mais surtout la complémentarité des deux romans a permis de le faire considérer par le lecteur français comme une sorte d'*interprète patenté* de la *Différence* algérienne, assez *critique* (à cause de ses premiers romans) pour être crédible, assez *conforme* (par le troisième) pour ne pas être déviant[1].

Charles Bonn rejoint ici Nafissa Hamel :

> En Algérie, la vision officielle de l'émigré martyr de la guerre économique et victime désignée de la société capitaliste mondiale n'en sera que confirmée. Le pouvoir n'a d'ailleurs plus aucune raison de craindre un ouvrage qui ne l'égratigne plus […]. *Topographie* fait le procès de la société française, à juste titre. En changeant de cible, son auteur a sans doute favorisé sa réinsertion officielle dans la société algérienne, il n'est pas sûr que nous y avons tous gagné[2] !

Il est vrai que *Topographie idéale pour une agression caractérisée* donne une nouvelle direction à l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. Son regard critique se pose désormais sur la société de l'Autre et dénonce l'aspect inhumain de son modernisme qui exclut et broie l'individu non initié à ses règles. Il condamne, d'une certaine façon, le modèle économique français.

La société d'origine de Rachid Boudjedra n'échappe pas non plus à sa vindicte. Ce dernier montre que le pauvre paysan est aussi victime de ses proches, des lascars malintentionnés qui lui ont caché les dangers d'un tel voyage. L'émigré en prend conscience à mesure qu'il s'enfonce dans les boyaux du souterrain et qu'il découvre l'univers étrange qui l'entoure :

> Mais qu'est-ce que c'est que ça encore non franchement ils auraient dû me prévenir […]. Puis lui se souvenant de l'affiche répétant : ils auraient dû m'avertir [….]. Ils

---

l'échange de vue périodique sur la situation des émigrés avec l'appendice du F.L.N. en France : 'l'Amicale des Algériens en Europe'. […] [D]ès le 27 juin 1972, le Programme Commun de gouvernement adopté conjointement par le Parti Communiste Français et le Parti Socialiste […] stipulera dans sa partie traitant des problèmes de l'emploi que : ' […] Les travailleurs immigrés sont accueillis chaque année afin de définir les mesures économiques et sociales à prendre. Les travailleurs immigrés bénéficieront des mêmes droits que les travailleurs français. La loi garantira leurs droits politiques, sociaux et syndicaux'. » (Djilali Benamrane, *L'Émigration algérienne en France (passé, présent, devenir)*, Alger, S.N.E.D., 1983, p. 78.)

[1] Charles Bonn, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », *Peuples méditerranéens*, « *Domination et dépendance : situations* », *op. cit,* p. 9, 5.

[2] Nafissa Hamel, « Rachid Boudjedra », *Annuaire de l'Afrique du Nord. XIV. 1975* (bibliographie critique), Paris, Éditions du C.N.R.S., 1976, p. 1353.

> auraient dû me tenir au courant des habitudes du pays au lieu de dire qu'il ne fallait pas que je prenne goût au métro[1].

Il se rend compte qu'ils se « paya[ient] sa tête[2] » et qu'ils l'ont délibérément poussé sur les voies risquées de l'émigration, sachant pertinemment « que l'on ne va pas impunément là-bas et que l'on risque d'y laisser quelque chose[3] » :

> [I]ls auraient quand même pu me prévenir, me dire la vérité au lieu de me féliciter de ma décision, de m'encourager à partir gagner ma vie et apprendre un métier – encore une de leurs inventions, cette histoire de métier – c'est parce qu'ils font de la politique à longueur de journée, vautrés sur des nattes, à siroter leur vin dans des verres à thé, insensibles à la sécheresse, à la grêle, aux maladies des cultures, aux engrais, à l'irrigation, aux semences, aux maladies des vaches, à la stérilité des coqs… À faire de la politique au lieu de me dire carrément ce qu'il en est[4].

Ces lascars paresseux, hypocrites, démagogues et beaux-parleurs, ont envoyé sans aucun remords celui qu'ils qualifient d'« âne bâté[5] » au pays d'où l'on ne revient pas « sans dégâts, sans mutilation, sans trépanation, sans amnésie[6] ». L'auteur fustige en définitive tous les discours chimériques sur l'immigration en Europe qu'ils viennent de l'un ou de l'autre côté de la Méditerranée.

Les œuvres boudjedriennes ne sont pas les seules à avoir bénéficié d'une médiatisation grâce à un contexte sociopolitique particulier[7]. Jean Déjeux déplore que l'attribution du Goncourt au marocain Tahar Ben Jelloun fasse penser à « une contre-offensive contre l'apartheid et contre les déclarations anti-émigration maghrébine en France du Front National[8] » :

> Il suffit, en effet, que les Français décernent un Prix à un auteur maghrébin de langue française pour que les jalousies, rivalités, sarcasmes et procès d'intention surgissent et se déchaînent contre eux et contre le lauréat. Quand aucun Prix n'est attribué on écrit alors dans la presse : « ils nous en veulent », « c'est du racisme », de la discrimination, le rejet, parce que « nous sommes arabes » ! Quand un Prix est accordé : « c'est de la récupération », de l'embrigadement, de l'aliénation, de l'utilisation de « l'Arabe de service », etc[9].

---

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une aggression caractérisée, op. cit*., p. 51, 53, 146.
[2] *Ibid.,* p. 147.
[3] *Ibid*., p. 148.
[4] *Ibid*., p. 154.
[5] *Ibid*., p. 153
[6] *Ibid*., p. 152.
[7] Les citations de Kateb Yacine, de Jean Déjeux et de Hafid Gafaïti qui vont suivre proviennent de la thèse de Carine Bourget*, De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Mernissi, Djebar, Chraïbi et Ben Jelloun*, Ann Harbor (Michigan), Michigan State University, 1997, p. 5, 6, 16, 24.
[8] Jean Déjeux, *Maghreb : Littératures de langue française*, *op. cit.,* p. 253-254.
[9] *Ibid.,* p. 6.

Carine Bourget précise que l'attribution du Goncourt a suscité un grand nombre d'études sur *La Nuit sacrée*, roman qui méritait mille fois moins le prix que d'autres œuvres antérieures de Ben Jelloun, selon certains[1]. Peu importe que cela soit vrai ou non, l'essentiel est d'admettre que la valeur littéraire d'une œuvre ne se mesure pas à sa réception commerciale ou médiatique. Kateb Yacine, très conscient de l'influence directe des événements politiques sur la réception de son œuvre, déclare à ce propos :

> Sincèrement je crois que s'il n'y avait pas eu la guerre d'Algérie, *Nedjma* n'aurait pas été publié de si tôt. On a commencé à parler des embuscades, *France Soir*, tout le monde en parlait et finalement, l'Algérie devenait commerciale, même sur le plan littéraire. Quand le livre a paru, il a été bien reçu par la critique, mais je me rendais compte que c'était un succès empoisonné, un faux succès[2].
>
> [I]l fallait faire quelque chose de très difficile pour que les gens les plus exigeants en matière littéraire soient obligés de reconnaître, non pas seulement un livre, mais l'expression d'un pays[3].

Réception critique et création littéraire sont simultanément influencées par la vie politique. À la parution en 1982 du *Fleuve détourné* de Rachid Mimouni, Hafid Gafaïti constate lui aussi que la critique a failli à sa mission qui consiste à juger la littérarité d'une œuvre :

> *Le Fleuve détourné* est paru dans une conjoncture politique particulièrement dominée par le désaccord algéro-français sur le prix du gaz notamment. Ainsi, la presse de droite n'a pas eu la pudeur de contenir ses griefs contre la volonté d'indépendance économique et politique de l'Algérie alors même qu'elle était supposée traiter de littérature. Elle n'a pas non plus restreint son paternalisme obscène et son racisme rampant à l'endroit de nos écrivains[4].

Littérature, critique et politique sont irrémédiablement liées.

Mais il existe aussi un autre trio explosif : littérature, islam et politique.

> Pour les écrivains musulmans, l'Islam transforme le couple littérature/politique en un trio explosif. Les démêlés d'auteurs tels que Salman Rushdie et Tasleema Nasreen avec des autorités religieuses (et l'indignation qui s'ensuit particulièrement en Occident qui se pose comme le défenseur de la liberté d'expression) ne font qu'accentuer l'antagonisme entre l'Islam et le monde occidental. Depuis les dernières décennies, l'Islam fait fréquemment la une de l'actualité aussi bien en France qu'aux États-Unis, où les médias le présentent

[1] Carine Bourget, *De l'inscription à la réception […]*, p. 16.
[2] Kateb Yacine, *L'Autre journal. Les Nouvelles littéraires, des arts, des sciences et de la société* n°7 (propos recueillis par Nadia Tazi), Paris, juillet-août 1985, CITAREF, p. 13.
[3] *Id*., « Si Ammar, camarade… mon frère » (interviews réalisées le 21 mai et le 9 juillet), *Bulletin de la Fédération des Œuvres complémentaires de l'École. Section de Sédrata,* n° 8, octobre-novembre 1973, p. IV-XXVI, cité par Jean Déjeux, « Réception critique de *Nedjma* en 1956-57 », *Actualités de Kateb Yacine. Itinéraires et contacts de cultures,* Vol. 17, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 125-126.
[4] Hafid Gafaïti, « Rachid Mimouni entre la critique algérienne et la critique française », *Poétiques croisées du Maghreb. Itinéraires et contacts de cultures,* Vol. 14 (coordonné par Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1991, p. 33.

> comme une menace au monde occidental et à ses valeurs modernes. L'islam est une religion qui touche aussi bien à l'organisation sociale et politique, et bien souvent, les deux se trouvent inextricablement entremêlées, ce qui contribue à alimenter les tensions[1].

L'écrivain peut s'enfermer dans sa tour d'ivoire, mais son œuvre n'en demeure pas moins ouverte à l'interprétation. Il ne faut pas négliger en somme le contexte politique et social de parution, en particulier de *La Répudiation* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée* qui ont correspondu, à un moment précis, aux attentes d'une certaine critique. Et ce n'est pas un hasard si la première œuvre boudjedrienne traduite en allemand, en 1978, se trouve être *Topographie idéale pour une agression caractérisée.* Ce roman traite des problèmes qui intéressent l'opinion publique, la décolonisation et ses conséquences[2]. Les titres maghrébins traduits et choisis par les éditeurs allemands « reflètent et anticipent les intérêts et besoins présumés du lecteur : l'exotisme, le féminisme, le misérabilisme tiers-mondisme, la fascination comme la peur de l'Islam, et, dernier-né, le 'multiculturalisme'[3] ».

3. Rachid Boudjedra : un écrivain catalogué par la critique française

Dans les années 1990, l'œuvre boudjedrienne vient à nouveau combler certaines attentes de la critique française (qui reflète dans une certaine mesure celles d'une partie du public en France). L'Algérie s'enlise alors dans une guerre civile qui frappe cruellement la population, notamment les journalistes et les artistes. Tous les écrits de Rachid Boudjedra

[1] Carine Bourget, *De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Mernissi, Djebar, Chraïbi et Ben Jelloun*, *op. cit*., p. 6-7.
[2] Voir Regina Keil, « Réception et traduction de la littérture maghrébine en Allemagne », *Littérature maghrébine et littérature mondiale* (sous la dir. de Charles Bonn et Arnold Rothe), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
[3] *Ibid.,* p. 38.

publiés à ce moment-là, ses romans *Timimoun* (1994) et surtout *La Vie à l'endroit* (1997), sa pièce de théâtre *Mines de rien* (1995), ses essais *FIS de la haine* (1992) au titre très évocateur et *Lettres algériennes* (1995), évoquent la montée de l'intégrisme en Algérie et les assassinats qui ensanglantent le pays. Aussi la critique occidentale désireuse d'en savoir plus sur les événements considère-t-elle Rachid Boudjedra comme un témoin privilégié.

Les entretiens auxquels participe le romancier algérien reflètent pour beaucoup ce qu'on attend de lui. Prenons, par exemple, l'*interview* avec *Le Nouvel Observateur* intitulée « Pas de compromis avec les égorgeurs[1] ! ». Toutes les questions du journaliste portent sur l'intégrisme et ses conséquences, et non sur *Timimoun* (1994) qui vient de paraître. Il est clair que cette publication devient un prétexte pour évoquer les terribles événements d'Algérie[2] :

> *Dans « Timimoun », votre dernier roman, le héros a toujours cinq capsules de cyanure à portée de main… […] – Vous êtes armé ? […] – Vous avez écrit que les intégristes avaient assassiné Mohamed Boudiaf dans une maison de la culture pour marquer symboliquement leur haine des arts et de la connaissance…* […] *– Quelle est la différence entre le FIS et le GIA ?* […] *Fallait-il négocier avec le FIS comme l'a fait l'opposition algérienne à Rome ?* […] *– Les islamistes au pouvoir pourraient-ils dépasser en cruauté ce que font actuellement les militaires*[3] *?*

Seules les dimensions autobiographiques et politiques du roman intéressent le journaliste qui interroge plus l'essayiste, auteur de *FIS de la haine* (1992), que le romancier. Le journaliste prend tout de même le soin d'ouvrir et d'achever l'interview en évoquant la création littéraire de Rachid Boudjedra. La dernière question ramène en effet, de façon très artificielle, l'entretien sur la première œuvre dramaturgique de l'auteur *Mines de rien* (« *– Dans 'Mines de rien', votre pièce de théâtre, il y a Nadia, une chirurgienne algérienne qui a fui l'intégrisme pour rejoindre la France et qui travaille dans une brasserie*[4]*…* »). Les essais de Rachid Boudjedra qui témoignent de son engagement politique et de son vécu le désignent en somme comme un interlocuteur capable d'analyser avec pertinence la situation politique en Algérie et d'apporter un témoignage éloquent sur la guerre civile. Pour ces raisons, il est apprécié par une critique française qui s'inquiète du devenir de l'ex-colonie.

---

[1] Rachid Boudjedra, « Pas de compromis avec les égorgeurs ! » (propos recueillis par Fabrice Pliskin), *Le Nouvel Observateur,* n° 1576, Paris, 19-25 janvier 1995, p. 25 [dossier de presse Denoël].

[2] Le roman *Les 1001 années de la nostalgie* a aussi servi de prétexte à un élargissement. Consulter, à ce propos, les annexes de Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Ben Aknoun (Alger), O.P.U., 1990, p. 41-51. Les auteurs ont répertorié trois articles et un entretien éloquent. Celui-ci se termine par une question portant sur la réinsertion, question sans rapport aucun avec la fiction, mais en relation directe avec l'actualité : la journée nationale de l'émigration.

[3] Rachid Boudjedra, « Pas de compromis avec les égorgeurs ! », *Le Nouvel Observateur, op. cit.,* p. 25.

[4] *Id.*

Le fait d'être catalogué écrivain algérien, dans les années 1990 et en France, devient en soi un argument de vente pour les maisons d'édition qui enregistrent les inquiétudes d'un public préoccupé par la question maghrébine :

> Il faut dire également que cette actualité algérienne est aussi une des raisons du net regain d'intérêt auquel on assiste depuis peu pour ce qui concerne le Maghreb dans les circuits d'édition européens ou américains. Mais que l'attente de lecture qu'elle entraîne est beaucoup plus documentaire que littéraire. Quoi qu'il en soit la littérature en profite également, ne serait-ce que dans la multiplication des traductions de littérature maghrébine francophone en d'autres langues européennes[1].

On peut donc se demander si ce sont les œuvres qui créent leur horizon d'attente ou si ce sont les réceptions française et maghrébine qui influencent, voire commandent la création littéraire de certains écrivains du Maghreb. Afin d'être lus et publiés, ces derniers répondraient, consciemment ou non, à une commande implicite des éditeurs et se conformeraient à la représentation collective de l'auteur algérien, telle qu'elle est créée et véhiculée par la critique. Ainsi, en affirmant à plusieurs reprises qu'il s'adresse à ses compatriotes, en multipliant dans ses romans les références culturelles au patrimoine arabo-musulman et en présentant nombre de ses romans comme des traductions de l'arabe, Rachid Boudjedra cherche peut-être à rappeler son appartenance culturelle, afin de rester un auteur maghrébin tel que le lectorat se l'imagine.

> [D]e par leur appartenance à la société arabo-musulmane, les écrivains maghrébins ont en quelque sorte un accès privilégié et direct à leur monde vécu socioculturel, type d'accès qui permet à leurs œuvres de formuler une prétention légitime à une certaine authenticité[2].

Autrement dit, la nationalité d'un auteur est fondamentale dans l'accès à l'authenticité ; celui-ci est alors considéré comme un digne représentant de sa culture. C'est justement le cas de Rachid Boudjedra qualifié par la presse d' « authentiquement algérien » :

> [V]oici, explosivement, le premier roman *authentiquement algérien*, avec l'Algérie non pas comme sujet, discours ou histoire, mais comme chair et comme supplice, comme mode de pensée et de refus, comme manière d'être et de vomir. […] D'une certaine façon, « La Répudiation » devrait faire date. C'est le premier roman dont on peut dire qu'il soit *authentiquement algérien* […]. C'était le moyen de créer un roman *profondément arabe* et en même temps qui ne l'est pas du tout, c'est-à-dire

[1] Charles Bonn, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (sous la dir. de Charles Bonn et Farida Boualit), Paris, L'Harmattan/Université de Paris-Nord, 1999, coll. « Études littéraires maghrébines, n°14 », p. 17.

[2] Salah Natij, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », *Itinéraires et contacts de cultures. Poétiques croisées du Maghreb, op. cit*., p. 36.

> un roman où il n'y a *pas une once de pittoresque, ni de folklore, ni de « particularisme ».* […] *La Répudiation* est l'œuvre d'un écrivain *authentique* et, historiquement, nous avons avec ce livre le premier roman *spécifiquement algérien*[1].

L'authenticité est considérée comme une qualité. Aussi la quatrième de couverture de *Lettres algériennes* reprend-t-elle ces commentaires élogieux : « Il est rare qu'un homme s'adresse à nous en évoquant le revolver et le cyanure qu'il garde à portée de main. Rachid Boudjedra n'avait pas besoin de cela pour être un écrivain authentique[2]. »

Par ailleurs, Rachid Boudjedra déclare au cours d'une entrevue que l'authenticité littéraire provient de la langue d'écriture, véhicule fondamental d'une culture : « Il n'y a aucun doute que toute littérature authentique doit être écrite dans la langue nationale[3] ». Si l'on suit son raisonnement, cela signifierait que ses propres romans d'expression française ne seraient pas authentiques[4] et qu'un artiste algérien « authentique » écrirait forcément en arabe ou en dialecte autochtone, idée guère partagée par la presse française qui n'hésite pas à qualifier d' « authentiques » les textes francophones de Rachid Boudjedra. La présence sous-jacente de l'arabe donne certainement à ses écrits d'expression française l'accent de la sincérité, du naturel et de la vérité ; elle fait partie des critères d'authenticité d'un auteur maghrébin. La critique journalistique réserve en fait cette dénomination aux écrivains dont l'image est en conformité avec leur propre représentation de l'auteur arabo-musulman.

On peut d'ailleurs se demander si Rachid Boudjedra n'a pas contribué lui-même à combler cet horizon d'attente. Témoignerait-il d'une certaine complaisance vis-à-vis du lecteur occidental, en lui dévoilant l'intimité algérienne, le sang, le sexe, l'inceste, la répudiation, plus faciles à regarder lorsqu'il s'agit de la société de l'Autre ? Selon Charles Bonn, il ne fait aucun doute que Rachid Boudjedra fait partie des écrivains qui « jouent docilement le jeu qu'on attend d'eux, non seulement dans leurs écrits, mais aussi dans leurs

---

[1] Jean Gaugeard, « L'Algérie comme chair », *La Quinzaine littéraire*, *op. cit.*, p. 3 ; Roger Giron, « Marquée par l'érotisme et la violence, l'histoire d'une adolescence », *France Soir*, Paris, 6 novembre 1969, p. 4 [dossier de presse Denoël] ; Jean-François Revel, « La Morale des ancêtres », *L'Express*, *op. cit*., p. 119 ; Clément Marotte, « *La Répudiation* par Rachid Boudjedra », *La Vie Parisienne,* n° 2 (nouvelle série), Paris, février 1970, p. 35 [dossier de presse Denoël]. Nous soulignons en italique.

[2] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit.*, quatrième de couverture.

[3] *Id*., « Rachid Boudjedra : toute littérature authentique doit être écrite dans la langue nationale » (propos recueillis par Jelila Hafsia), *Journal de Tunisie*, octobre 1971 [dossier de presse Denoël].

[4] Mais on peut considérer avec Nagget Khadda que cette forme d'authenticité, telle que la conçoit Rachid Boudjedra, est un « mythe », lié à la lutte pour l'indépendance nationale : « L'authenticité n'existe pas, ou plus exactement ça ne se cherche pas dans les racines, si vous permettez l'image, mais plutôt dans les branches. Notre authenticité c'est notre devenir et non pas le perpétuel regard en arrière. Il n'a plus de place pour la mythologie. […] Tout le monde sait maintenant que ce sont là des mythologies de domination[4]. » [Naget Khadda, « Nadjat Khadda. L'authenticité, un mythe » (entretien avec M. Hamdi), *Algérie. Actualité. L'hebdomadaire*, n° 1381, 2-8 avril 1992, p. 25.]

prestations publiques[1] ». Nous pensons en revanche qu'il est très difficile, sinon impossible, de savoir si l'écrivain répond à une commande sociale et politique et s'il se conforme à un discours idéologique ambiant, d'autant que l'on pourrait penser *a contrario* que c'est la critique qui utilise l'œuvre littéraire et non l'inverse. Il est certain en tout cas que *La Répudiation* séduit un public français qui voit en Boudjedra l'écrivain de la rupture, de la différence, à cause de la charge subversive de ses premiers romans et de l'importance de l'épaisseur du référent maghrébin. Une partie du public algérien l'apprécie aussi car il entre avec effraction dans l'intimité des familles et dénonce avec virulence le peu d'attention qu'on accorde à la femme et, plus généralement, à l'individu : le succès de ce roman en Algérie depuis 1969 s'explique par l'attente d'un dire d'effraction qui ne célèbre plus les valeurs du groupe mais dit le mal-être de la femme et plus généralement de l'individu face au conformisme collectif[2]. Mais une autre partie du public algérien n'approuve pas, pour autant, qu'on se permette de critiquer une société qui vient à peine d'acquérir son indépendance : selon certains, il est encore trop tôt pour repenser une société qui peine à émerger de ses cendres. L'étiquette d'auteur algérien s'avère donc parfois vendeuse.

Enfin, il faut noter que l'appellation identitaire peut changer très vite, car elle repose sur une notion vague : la culture. En tant qu'ensemble de structures sociales et religieuses, de manifestations intellectuelles et artistiques, caractéristique d'une société, la culture ne peut que difficilement être discernée et cernée avec justesse et précision, car les référents auxquels ce terme renvoie évoluent au fil du temps et en fonction des lieux. Les appellations comme l'« algérianité » ou la « maghrébinité » possèdent une historicité et se chargent de connotations au fil des ans. Ainsi, le terme « nègre » par exemple, dépréciatif ou neutre, s'est chargé, dans la mouvance de la négritude, d'un sens nouveau et désigne désormais une collectivité nouvelle (principalement entre les Antillais et les Africains noirs) qui concurrence une autre collectivité (les étudiants de toutes les colonies séjournant en France). Les dénominations langagières se chargent de significations particulières en fonction d'un contexte donné. Un autre exemple : le terme « créole » qui a pris un sens particulier à l'époque des plantations (personne de race blanche née dans les colonies) renvoie aujourd'hui à une catégorie identitaire et poétique. Les communautés ne changent pas, mais on construit leur identité afin de faire émerger une collectivité, car les appellations modifient

[1] Charles Bonn, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », *Peuples méditerranéens*, *Domination et dépendance : situations, op. cit*., p. 7.
[2] Voir *ibid*, p. 5.

considérablement les attentes de la critique et du lectorat. Et la réception de Rachid Boudjedra n'échappe pas à ces désignations dont l'histoire est faite d'adhésion et d'abandon[1].

Cette image de l'auteur maghrébin peut parfois devenir pesante, voire oppressante. Si l'écrivain n'entre plus dans le moule, c'est-à-dire s'il ne se conforme plus à l'idée qu'on se fait de lui, il risque alors d'être désavoué. Le romancier marocain Driss Chraïbi en a fait la désagréable expérience. Il a souffert de « la gêne qu'éprouvait le lecteur maghrébin face [à ses] romans mis sous la rubrique 'romans universalistes' ou encore 'veine euro-américaine', à savoir *La Foule*, *Un Ami viendra vous voir* et *Mort au Canada*[2] ». Le public n'appréciera guère cette trilogie qui situe l'action hors de la sphère géographique et culturelle du Maghreb. *Mort au Canada*[3]*,* par exemple, met en scène des personnages aux noms occidentaux, tels que « Patrick Tierson, Maryvone Melvin, Sheena Mac Kenna », et situe leurs rencontres en Vendée et au Québec. Ce roman ne comporte donc aucun référent maghrébin, tout comme *La foule*[4], fable burlesque qui met en scène Octave Mathurin, professeur d'histoire à la retraite placé à la tête de l'État. Mais c'est surtout le roman *Un ami viendra vous voir*[5] qui s'est attiré les foudres de la critique. Résumons brièvement l'histoire qui se déroule en France.

L'émission télévisée de Christophe Bell, magnat de l'information et président d'une puissante société de télévision, se propose de pénétrer dans les foyers et de faire parler des gens ordinaires sur leurs problèmes. Il s'entretient ainsi avec Ruth Anderet, une femme moderne qui semble tout avoir pour être heureuse, métier, compte en banque, mari, enfant, mais qui n'en demeure pas moins insatisfaite. Ruth se rend très vite compte que cette émission ne lui apporte rien : l'entretien découpe sa vie en tranches et l'illustre techniquement par de longues publicités, comme si elle n'était qu'un pur produit commercial. Une fois l'équipe partie, Ruth tue sauvagement son enfant dans un accès de folie et se fait ensuite soigner par le psychiatre Daniels. Mais le docteur dissèque aussi froidement la vie de cette femme que le journaliste, jusqu'à ce qu'il se rende compte du caractère vain de ses enquêtes. Il prend conscience du fait que la patiente doit être appréciée non comme un sujet d'analyse mais comme un être humain. Le romancier porte donc ici un regard sur la société de l'Autre et sur le statut de la femme moderne qui, malgré son indépendance matérielle et sa liberté de

[1] À propos des étiquettes identitaires, consulter l'article de Pierre Halen, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, Vol. 37, n° 2 (coordonné par Josias Sémujanga), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2e semestre 2001, p. 13-31.
[2] Kacem Basfao, « Production et réception du roman : l'image dans le miroir », *Approches scientifiques du texte maghrébin*, *op. cit.,* p. 96.
[3] Driss Chraïbi*, Mort au Canada*, Paris, Denoël, 1974.
[4] *Id., La Foule*, Paris, Denoël, 1961.
[5] *Id*., *Un ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967.

mouvements, reste assujettie et soumise à de nouveaux carcans. Le roman se présente par conséquent comme une critique de la société moderne occidentale.

Et pourtant ce roman déçoit un public marocain qui souhaite que l'auteur du *Passé simple* parle, avant tout, des siens : « Le lecteur maghrébin, encore maintenant, consciemment ou non, demande aux textes produits par des Maghrébins de le toucher, de le concerner et pour ce faire de le mettre en scène, de le représenter[1] », déclare Kacem Basfao. Si l'auteur décentre sa fiction, le public se sent trahi ; Salim Jay n'hésite pas d'ailleurs à clouer au pilori le romancier « AFFRANCHI[2] »:

> *Un ami viendra vous voir* m'a donné au plus haut point le sentiment d'une ressemblance servile, asservie […] [L]es réactions du public marocain à la lecture d' *Un Ami*… indiquent clairement que, dans son pays, pour son pays, IL EST MORT. […] Driss Chraïbi qui fut l'auteur du *Passé simple* a renié ce *Passé*. Il a choisi non seulement d'écrire le français, choix très estimable selon moi, mais encore d'écrire en français, entendez en Français[3].

La virulence de cette critique témoigne de la difficulté, pour un auteur catalogué, d'aborder des sujets plus universels et de renoncer au « régionalisme qu'implique l'expression littérature maghrébine d'expression française[4] » sans attirer les foudres de ses compatriotes.

D'autres écrivains francophones, comme Assia Djebar, souffrent également d'être considérés comme représentants de leur culture maternelle :

> Face à une critique française, je dirais, traditionnelle, qui ne cherchait, dans les textes des écrivains 'ex-colonisés' que des clefs pour interprétation sociologique immédiate, moi, qu'est-ce qui m'animait donc ? Un nationalisme à retardement ? Non, bien sûr, seulement la langue[5].

L'écrivain reproche aussi à la critique française de la considérer comme « la musulmane de service[6] ». De même, Tahar Ben Jelloun (Prix Goncourt en 1987) déclare : « J'en avais assez d'être 'l'Arabe de service' et de passer pour le 'spécialiste' de l'immigration, d'autant plus que personne ne m'a jamais désigné pour être le porte-parole de la communauté

---

[1] Kacem Basfao, « Production et réception du roman : l'image dans le miroir », *Approches scientifiques du texte maghrébin*, *op. cit*., p. 97.
[2] Salim Jay, « Grandeur et misère de la littérature maghrébine d'expression française. La mort de Driss Chraïbi », *Lamalif,* n° 11, Casablanca, avril 1967, p. 38-39.
[3] *Ibid*., p. 38.
[4] Driss Chraïbi, « Driss Chraïbi : 'Je suis d'une génération perdue' » (propos recueillis par Jamal Al Achgar), *Lamalif,* n° 2, Casablanca, 15 avril 1966, p. 42.
[5] Assia Djebar, « Le désir sauvage de ne pas oublier », *Le Monde*, n° 17341, Paris, 26 octobre 2000, p. 18. L'article reprend de larges extraits du discours prononcé le 22 octobre 2000 à Francfort, à l'occasion de la remise, par le président de la République fédérale d'Allemagne, du prix de la Paix décerné par les éditeurs et les libraires allemands.
[6] *Id*., *Unpub*., Mars 1980, cité par Clarisse Zimra, « Disorienting the subject in Djebar's *L'Amour, la fantasia* » (p. 149-170), *Yale French Studies,* n° 87, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1995, p. 166.

maghrébine[1] ». La renommée acquise par certains écrivains francophones n'empêche pas la critique littéraire de continuer à les cataloguer en fonction de leurs origines culturelles[2].

La réception critique de l'auteur anonyme de *Lila dit ça* et *J'ai peur*[3] témoigne aussi de la façon dont sont classés en France les auteurs d'origine ethnoculturelle en partie exogène. L'anonymat de Chimo, nom présumé de l'auteur, permet de « construire de *l'extérieur* […] une figure qui est en opposition à celle de l'auteur canonique français et devient elle-même, par contrecoup, stéréotypique[4] ». Dans son article « L'écrivain post-colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur », Michel Laronde rapporte les réactions de certains journalistes et du directeur des éditions Plon (éditeur de Chimo) qui écartent la thèse d'un auteur arabo-français, eu égard aux qualités esthétiques de l'écriture, même si la valeur sociologique du texte les incite à penser qu'il pourrait s'agir d'un auteur arabo-français. Face à cette image préconstruite de l'auteur d'origine immigrée, Chimo, Paul Smaïl ou Ahmed Zitouni développent, dans le corps de leur texte ou dans le paratexte, des représentations nouvelles de la figure de l'auteur d'origine maghrébine, afin de contrer ces images identitaires. Celles-ci participent aux stratégies éditoriales de mise à l'écart : on classe grossièrement les auteurs issus de l'immigration dans des catégories qui limitent la portée créatrice de leurs œuvres. La réception critique module donc son discours en fonction des représentations de l'individu-auteur.

Si certains auteurs ressentent l'appellation identitaire comme un lourd fardeau, d'autres préfèrent s'en amuser et jouer avec la critique un jeu de cache-cache. Ainsi, l'auteur de *Double blanc*, du *Dingue au bistouri* ou de *Morituri*, Mohamed Moulessehoul, en choisissant un pseudonyme féminin, « Yasmina Khadra », pour dissimuler sa véritable identité d'officier supérieur de l'état-major algérien et pour éviter la censure et les représailles, réussit à surprendre le public qui imagine difficilement une femme « derrière cette écriture misogyne jusqu'à la veulerie et ne ménageant pas un seul petit personnage féminin positif[5] ». En publiant *L'Automne des chimères* (1998), l'écrivain entame une stratégie de dévoilement progressif et livre des indices sur son identité à « tous ceux qui

[1] Tahar Ben Jelloun, *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*, Paris, Seuil, 1984, coll. « L'Histoire immédiate », p. 9.
[2] Voir, à propos des étiquettes identitaires et de leur historicité, l'article de Pierre Halen : « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises. La littérature africaine et ses discours*, *op. cit.*, p. 13-31.
[3] Chimo, *Lila dit ça*, Paris, Éd. Plon, 1996 ; *id.*, *J'ai peur*, Paris, Éd. Plon, 1997.
[4] Michel Laronde, « L'écrivain post-colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Smaïn, Ahmed Zitouni », *Algérie : nouvelles écritures* (sous la dir. de Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt), Paris, L'Harmattan, 2001, coll. « Études littéraires maghrébines. n° 15 », p. 133-134.
[5] Marie-Ange Poyet, *Morituri* (préface de Yasmina Khadra), Paris, Éd. Baleine, 1997, coll. « Instantanés de polar », p. 9.

[l]'avaient soutenu[1] », car il y « avouait tout, en filigrane : que Khadra était un homme, qu'il était militaire puisque Llob était convoqué, non pas au ministère de l'Intérieur, mais à la Délégation, c'est-à-dire à l'armée[2] ». « Durant toute cette décennie, par fax ou masquant sa voix au téléphone, Khadra, toujours anonyme, avait distillé de rares interviews, sibyllines et tortueuses, pleines de '*je vois ce que je veux dire et je me comprends'*. Un régal[3]. » De ce fait, lorsque l'auteur des enquêtes du commissaire Llob sort de l'anonymat en septembre 1999, les médias se passionnent pour cet homme qui a assumé des missions militaires tout en en dénonçant la violence. Cet engouement de la presse et de la télévision pour ce témoin et acteur de la lutte antiterroriste en Algérie crée une attente du public que son autobiographie *L'Écrivain* (2001) vient naturellement combler : le mystère autour de l'identité de l'écrivain « emperruqué depuis dix ans[4] » a donc contribué au succès de son œuvre.

En définitive, la réception des textes par la critique française ne reflète pas pleinement les réactions d'un lecteur virtuel amené à juger l'œuvre d'après sa valeur esthétique. Mais elle explique en partie l'attrait du public français, et plus largement occidental, pour ces œuvres en prise directe avec l'histoire contemporaine, voire l'actualité immédiate. Ressentant que ces romans ne lui sont pas *a priori* adressés et que certaines références culturelles lui échappent, le lecteur européen éprouve la délicieuse impression d'entrer par effraction dans un monde étranger et d'en être l'observateur privilégié. L'écriture acquiert alors un accent d'authenticité : bien que l'auteur s'exprime dans la langue de Voltaire, sa culture originelle semble travailler le texte de l'intérieur. Terme considéré comme élogieux, l' « authenticité » reste malgré tout extrêmement vague ; il ne suffit pas à qualifier une littérature, à moins de retomber dans d'autres clichés plus subtils sur la maghrébinité d'un auteur. Qualifier une œuvre d'authentique n'est-ce pas, en effet, une nouvelle façon de réduire la littérature francophone postcoloniale à de nouveaux stéréotypes ?

[1] Yasmina Khadra, « Yasmina Khadra se démasque » (propos recueillis par Jean-Luc Douin), *Le Monde*, n°17408, Paris, 12 janvier 2001, p. V du « Monde des livres ».
[2] *Id*.
[3] Florence Aubenas, « Yasmina recadré », *Libération*, n° 6120, Paris, 18 janvier 2001, p. IV.
[4] *Id*.

CHAPITRE II

LE BICULTURALISME DU LECTEUR

Dans ce voisinage forcé, le peuple algérien a côtoyé quotidiennement des hommes et des femmes venus d'Europe et du pourtour de la Méditerranée avec leurs usages, leurs modes de vie, leurs croyances. […] De ce fait, en raison de long voisinage, et malgré le sang, l'Algérien, qu'il soit écrivain, ouvrier ou travailleur émigré, se sent, comme les autres Maghrébins, à la fois d'Orient et d'Occident, d'Afrique et d'Europe. Il prend en compte cette dualité et refuse la simplification. Pourquoi, alors, et par quelle aberration, refuser la dualité et opérer par castration dans un domaine qui, par sa nature même, devrait s'offrir comme l'espace le plus libre et le plus ouvert : celui de l'art et de la littérature ?

> Pour ma part, et quoi qu'on pense, si j'écris en français, dans une langue d'herbe et de forêts, il m'arrive souvent, avant d'écrire, de penser en arabe, de sentir en berbère, de me reconnaître et de m'identifier sous le signe de l'olivier, de l'oued et du djebel. Et l'Algérie reste pour moi, qu'on le veuille ou non, mon territoire et mon grenier, ma source, mon domaine intérieur.
>
> Je revendique, au nom de l'écrivain, cette dualité[1].
>
> Jean Pélégri

L'identité culturelle du lecteur boudjedrien est aussi complexe que celle de tout Algérien, « qu'il soit écrivain, ouvrier ou travailleur émigré[2] ». Il est « à la fois d'Orient et d'Occident, d'Afrique et d'Europe[3] », acculturé en somme, ou plus exactement, biculturé : héritier d'un double bagage culturel, il porte en lui une certaine occidentalité qu'il ne peut récuser à moins de nier son inhérente dualité. Celle-ci transparaît par l'entremise d'un personnage en situation d'acculturation, en l'occurrence l'héroïne de *La Pluie*, qui reflète par un procédé spéculaire la double culture du lecteur algérien. Mais c'est surtout par le biais de l'intertexte que sa part d'européanité et d'universalité et celle des autres lecteurs virtuels resurgissent. Cette dualité du lecteur boudjedrien, propre aux romans, se confirme dans les essais, même si les stratégies d'écriture sont différentes, Rachid Boudjedra prenant des chemins détournés pour atteindre un public finalement double.

A. MISE EN ABYME D'UN LECTEUR BICULTURÉ DANS *LA PLUIE*

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la narratrice de *La Pluie*, en tant que lectrice de son journal intime, incarne une figure lectorale, selon un procédé de mise en abyme. De ce fait, au vu de sa double culture orientale et occidentale, elle renvoie le lecteur à sa propre acculturation (adaptation à une culture étrangère avec laquelle il est en contact[4]).

---

[1] Jean Pélégri, « Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne », *Le Banquet maghrébin, op. cit*., p. 11.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] Nous éviterons d'employer cette notion qui désigne les phénomènes de contacts et d'interpénétration entre civilisations différentes, car elle s'est chargée, au fil du temps, de nombreuses connotations. Employé par les anthropologues américains pour désigner la destruction du peuplement indigène des Amériques, le terme d'acculturation s'est forgé dans un contexte de lutte contre les Amérindiens et contient désormais des valeurs péjoratives et colonialistes. Il est même devenu à tort synonyme de « déculturation », notion qui ne décrit pourtant qu'un des aspects du phénomène d'acculturation : l'abandon et le rejet de certaines normes culturelles.

> Parties de cartes entamées furtivement. Regards coulissants des joueurs (*Le Joueur de cartes* de La Tour illustrant mon livre d'histoire […]. Quand il proférait de telles méchancetés il avait le même visage du joueur de cartes de La Tour qui illustrait mon livre d'histoire en classe de CM 2. De biais sournois placide l'œil mi-clos moitié absent[1].

L'apprentissage de la culture française commence, en Algérie, dès le plus jeune âge, à l'école primaire. Les jeunes écoliers indigènes y apprennent l'histoire de la métropole et non de leur propre pays ; les manuels scolaires sont notamment illustrés par des tableaux d'artistes français. Les colonisés subissent le joug d'un groupe dominant qui s'efforce de remodeler leur culture pour la plier à ses besoins. Leurs comportements sont très divers : si certaines familles se replient par réaction sur leurs valeurs traditionnelles, d'autres vivent « à la Française », selon une expression de l'époque. Cette dichotomie de la population est activement souhaitée par l'envahisseur qui s'applique à diviser pour mieux régner. Quant à la scolarisation des indigènes, elle ne s'effectue pas dans les mêmes conditions que celles réservées aux enfants de colons. L'école devient un instrument de domination qui entretient une politique de discrimination au sein de la colonie.

Si la jeune femme algérienne dans *La Pluie* n'évoque pas le processus de déculturation (abandon et rejet des normes culturelles) proprement dit, son discours témoigne de sa double culture et, par conséquent, de celle du narrataire. Elle n'insiste pas effectivement sur son biculturalisme, contrairement par exemple au professeur de philosophie dans *L'Insolation* : « j'étais ton professeur et […] je t'enseignais dans une langue qui n'était ni la mienne ni la tienne des philosophes farfelus parmi lesquels l'homme à la ciguë que je détestais par-dessus tout […][2]. » La biculture de la jeune femme transparaît à travers les références récurrentes à l'art occidental :

> Vases de fleurs impressionnistes. Fleurs follement jaunes arrangées agressivement à la Van Gogh par l'une de mes tantes neurasthénique. […] Tissus bariolés. Peinturlurés. À la Klimt. Ou plutôt à la Hokusai. […] Schématisés plutôt. À l'extrême. À la Vieira da Silva. Avec les mêmes frises […]. D'une tristesse insondable. Comme ces nus modiglianiens aux yeux atrocement vides […]. Visage lisse donc. Modiglianien. Propre. Délavé. Mort[3].

Son discours est nourri d'allusions à l'art universel ; la narratrice semble ainsi manifester une prédilection pour les peintres avant-gardistes, notamment pour le Néerlandais Van Gogh et ses fameux *Tournesols* aux couleurs pures, ainsi que pour un des inspirateurs des

[1] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 34, 74.
[2] *Id*., *L'Insolation, op. cit*., p. 14.
[3] *Id*., *La Pluie, op. cit*. , p. 33-34, 85, 56, 47-48.

impressionnistes, l'illustrateur et peintre japonais Hokusai qui révéla à Degas l'estampe japonaise.

Les « fleurs follement jaunes[1] » font écho à l'essai *Peindre l'Orient* de Rachid Boudjedra, consacré à Matisse : « fleurs jaunes et poissons rouges dont la lecture freudienne est très explicite, et renvoie à un éternel conflit entre le jaune (névrose) et le rouge (pulsion de vie)[2] ». La narratrice devient ainsi le porte-parole de l'auteur qui affectionne les peintres modernes en rupture avec l'académisme officiel. Elle mentionne aussi le peintre autrichien Gustav Klimt, connu pour ses tableaux érotico-symboliques, Helena Vieira da Silva d'origine pourtugaise, une des figures marquantes de l'art abstrait, et l'Italien Amedeo Modigliani et ses célèbres nus, dont son grand *Nu couché.* Les mentions des peintres se veulent concises, mais elles suffisent à mesurer les connaissances de la narratrice qui semble associer occidentalité et modernité.

Rares sont en revanche les mentions à la calligraphie, aux formes géométriques et aux arabesques, propres à l'art oriental ; quelques noms seulement émaillent le récit :

> Messaoudi. Dixième siècle musulman […]. Ibn Hiliza. Deuxième siècle musulman […]. […] Wassity. Toisième siècle musulman […]. À l'instar de ces derviches en transe que je voyais tourner en rond puis tourner de l'œil[3].

Même le Maghreb est perçu à travers les yeux des artistes européens : « On était loin du désert des cartes postales à la Fromentin (venu dans les fourgons de l'armée coloniale lors de l'invasion de 1830). Le Sahara hargneux. […] Tissur[é] aussi à La Matisse[4]. » L'Égypte et l'Algérie envoûtèrent, en effet, Eugène Fromentin qui peignit des paysages et des scènes observées sur le vif ; Henri Matisse fut également fasciné par l'Orient qui lui inspira sa série d'*Odalisques* sur les esclaves attachées aux femmes du Sultan en Turquie ottomane. Selon Rachid Boudjedra, le peintre réussit à renouveler ce thème de l'odalisque « rabâché, maltraité et surchargé d'obscénités et de sous-entendus racistes par les orientalistes[5]. » Ces brèves allusions à ces peintres dissimulent un véritable intérêt de l'écrivain pour les artistes occidentaux éblouis par l'Orient. Ainsi, dans son essai sur la peinture, il écrit à propos d'Henri Matisse :

> L'art islamique lui propose l'exemple d'un art décoratif, au sens fort du terme. Tout de suite le grand peintre français va comprendre que cet art n'est pas celui

[1] *Ibid.,* p. 33-34.
[2] *Id*., *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996, p. 16.
[3] *Id., La Pluie, op. cit*., p. 44, 76, 128, 13.
[4] *Id*., *Peindre l'Orient*, *op. cit*., p. 71-72, 73, 44.
[5] *Ibid.*, p. 16.

> décrit par l'Occident – depuis la Renaissance – comme un art mineur, cantonné dans l'accessoire insignifiant, face aux arts majeurs (peinture et sculpture) auxquels sont confiés les messages importants ; mais qu'il est au contraire le véhicule des significations les plus précieuses, c'est-à-dire celles qui ont trait au sacré et au mystique[1].

L'écrivain souhaite renverser l'idée préconçue selon laquelle l'art islamique serait un art mineur, supplanté par la peinture et la sculpture occidentales. Il rappelle que les plus grands artistes de l'Occident ont su passer outre l'orientalisme de pacotille et redécouvrir le raffinement de la peinture musulmane ; la beauté de leurs œuvres provient justement de cette rencontre entre Orient et Occident. Il dénigre, par conséquent, la peinture exotique et sa vision superficielle du Maghreb et du désert. La narratrice, en tant que porte-parole de l'écrivain, fustige par la suite les clichés des littératures orientaliste et coloniale : « Climat saharien atrocement glacial l'hiver. Mes lectures d'enfance. *Un hiver au Sahara*. Ridicule colporteur de clichés coloniaux[2]. »

Il est possible que la narratrice évoque ici le best-seller de Paul Bowles *Un thé au Sahara* (1949). Le réalisme des descriptions rappellent d'une certaine façon les descriptions minutieuses des écrivains coloniaux installés en Afrique du Nord, laquelle devient une toile de fond dans le romans de Bowles où les protagonistes quittent les lieux connus de la côte africaine pour s'enfoncer dans le Sahara et entrer en contact avec les natifs. L'héroïne, l'Américaine Kit Moresly, se marie avec un marchand (Belkassim), rencontré en plein désert, et se retrouve enfermée dans un *dar* avec les coépouses. La beauté, la sensualité et le mystère de cet amant polygame et des femmes rencontrées par Moresly (la prostituée Mahrnia et la danseuse aveugle) participent de la création de clichés sur les indigènes. Ces derniers sont souvent décrits comme serviables jusqu'à la servilité ; les maisons sont sales, les odeurs infectes et la nourriture répugnante. Le roman véhicule donc bien des représentations stéréotypées qui pourraient être jugées « ridicule[s][3] » par la narratrice de *La Pluie*, d'autant qu'elles ont marqué durablement les esprits durant des décennies.

Plus probable serait l'allusion au roman d'Eugène Fromentin qui reçut un bon accueil de la presse et des écrivains, à l'époque de sa parution en 1856. Bien qu'*Un été dans le Sahara*[4] s'écarte des images réductrices et d'un « exotisme racoleur[5] », son roman fait néanmoins partie de la littérature orientaliste. Il raconte le séjour que fit l'auteur dans le

[1] *Ibid.,* p. 11.
[2] *Ibid*., p. 71-72, 73.
[3] *Id*.
[4] Eugène Fromentin, *Un été dans le Sahara : voyage dans les oasis du Sud algérien en 1853* [1re éd. : 1856], Paris, Éd. France-Empire, 1922.
[5] Guy Barthélemy*, Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, 1997, quatrième de couverture.

Sahara durant les années 1850, y décrit le désert et ses habitants en évitant l'écueil du rétrécissement pittoresque. Néanmoins cette œuvre fait partie d'une littérature de voyage teintée d'exotisme et, à ce titre, symbolise la littérature qu'exècre la narratrice de *La Pluie*[1]. Ce simple titre énigmatique reflète en définitive les goûts littéraires et les idées politiques de la narratrice.

D'ailleurs, elle stigmatise tous les « [f]ilms coloniaux […] où les Arabes étaient fatalement sournois. Mesquins. Obséquieux. Traîtres[2] », ainsi que les « [w]esterns réactionnaires où les Indiens étaient des sauvages assoiffés de sang[3] ». Elle blâme finalement moins les productions cinématographiques que l'idéologie coloniale sous-jacente :

> Ils allaient en [les westerns américains] voir, en cachette d'Ila qui avait une dent contre les Yankees parce qu'ils avaient exterminé massivement les Indiens qu'il appelait « Nos frères les Peaux Rouges ». Comme il dénonçait les Australiens et les Néo-Zélandais pour avoir exterminé les Aborigènes[4].

Seul un film américain mérite à ses yeux un peu de considération : « *La Chevauchée fantastique* de John Ford[5] » car « [p]our une fois les Indiens avaient le dessus. La trouille des Blancs faisait plaisir à voir[6]. » L'extermination des Indiens annonce la disparition de milliers d'autochtones algériens.

Pour conclure, cette introduction du champ culturel européen dans la narration témoigne du biculturalisme de la narratrice qui a acquis, à l'école française (en « classe de CM2 [7] ») ou à travers les médias, une culture française et occidentale. Elle possède, comme son lecteur virtuel, un double bagage culturel composé de deux héritages, l'un de ces ancêtres qu'il faut réactualiser et l'autre de la colonisation française qu'il est nécessaire de se réapproprier. La colonisation n'a pas entraîné en effet de métissage culturel, à l'image des Antilles. La situation coloniale se caractérise surtout par des relations hostiles ; les colonisés sont contraints d'assimiler les manières et modèles de vivre, de sentir, d'agir et de réagir, d'un milieu culturel étranger. C'est pourquoi Giuliana Toso Rodinis préfère parler de « superposition […] d'une culture sur l'autre jusqu'à l'aplatissement[8] », plutôt que de contact

---

[1] Sur l'effet d'exotisme de cet ouvrage, consulter l'article de Majid El Houssi, « Une lecture d'*Un été dans le Sahara* d'Eugène Fromentin : un au-delà de l'exotisme », *Exotisme et création. Actes du colloque international, op. cit.*, p. 108-121.
[2] Rachid Boudjedra*, La Pluie, op. cit*., p. 61.
[3] *Id.*
[4] *Id., Fascination, op. cit*., p. 30.
[5] *Id, La Pluie*, *op. cit.,* p. 62.
[6] *Id.*
[7] *Ibid*., p. 74.
[8] Giuliana Toso Rodinis, « L'enracinement de Rachid Boudjedra. Modalités de réception de son écriture française », *Le Banquet maghrébin, op. cit.*, p. 187.

de civilisations. La problématique de l'héritage est donc plus pertinente que celle de l'acculturation, « car elle introduit la dynamique historique et nous fait considérer le passé en fonction des objectifs du présent et de l'avenir : assimilation donc de l'héritage, mais assimilation critique car cet héritage doit être examiné minutieusement dans ses aspects positifs mais aussi négatifs[1]. »

La part de francité du lecteur, imposée de fait, n'est en outre pas idéalisée, alors qu'elle l'était dans les premiers romans algériens d'expression française. Ceux-ci s'attachaient essentiellement à « narrativiser un destin pris entre un *être* arabo-islamique [et] une adhésion, plus ou moins euphorique, à un idéal de francité – très abstrait – par lequel ils s'ouvrent à la modernité et à l'universalité (européennes)[2] ». Rachid Boudjedra souhaite plutôt montrer une identité hybride, bâtarde et créer une « littérature androgyne[3] » ; il appartient à une autre génération de romanciers ainsi décrite par Naget Khadda : « Les écrivains de la troisième génération s'attachent, eux, à exhiber et à habiter cet entre-deux pour dénoncer ce qu'ils considèrent comme des mythes d'unicité originelle et pour se faire les chantres du brassage universel et du mélange[4]. » « Habiter l'entre-deux[5] », c'est donc non seulement élaborer une « bi-langue[6] », pour reprendre l'expression d'Abdelkébir Khatibi, « à partir d'une langue étrangère intériorisée et d'un langage originel adultéré[7] », mais aussi briser « les cercles fermés des anciennes cultures[8] » et se mouvoir au sein d'une double culture.

[1] Christiane Achour, *ABÉCÉDAIRES en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie, op. cit.,* p. 70.
[2] Naget Khadda, « La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », *Figures de l'interculturalité, op. cit.,* p. 19.
[3] *Ibid*., p. 15-56.
[4] *Ibid.*, p. 21.
[5] *Id*.
[6] Abdelkébir Khatibi, « Lettre-Préface » au livre de Marc Gontard, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française*, *op. cit*., p. 8, repris ensuite dans *Maghreb pluriel*, *op. cit.*, p. 179.
[7] Naget Khadda, « La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », *Figures de l'interculturalité, op. cit.,* p. 19.
[8] *Id.*

B. DIALOGUE AVEC L'OCCIDENT

La stratégie textuelle la plus efficace, pour convoquer un type de lectorat, reste le dialogue intertextuel. Aussi se met-elle en place dans tous les romans du corpus, qui sélectionnent un lecteur biculturé à travers un intertexte occidental, essentiellement français, tout comme ils avaient précédemment convié leur destinataire à redécouvrir les auteurs arabo-berbères[1]. L'auteur souhaite que son lecteur s'ouvre au monde et découvre les joyaux de la littérature universelle. Sa position est indirectement exprimée dans *L'Escargot entêté* où l'ironie perce sous l'affirmation du bureaucrate déséquilibré qui refuse orgueilleusement de se compromettre avec l'Occident : « Je suis arabe et je le reste. Ce qui se passe en Grèce me laisse indifférent. La civilisation méditerranéenne est un raccourci trop flou. Je ne fais pas de politique. Les présages arabes me suffisent amplement[2] ». Le refus de références étrangères condamne le fonctionnaire à errer à la recherche de son être. Incapable d'entrer en dialogue, ce névrosé s'enferme dans un monologue où il ressasse les mêmes obsessions.

[1] Le développement qui suit sur l'intertextualité occidentale doit beaucoup au travail de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit.,* p. 142-239.
[2] Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté, op. cit.,* p. 80.

Ainsi, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* plonge véritablement ses racines aux origines de la littérature occidentale, dans les mythes gréco-romains. Le récit fait écho à l'*Odyssée* d'Homère où Ulysse fut confronté, lors de son exil loin des côtes d'Ithaque, aux pires dangers ; l'histoire rappelle aussi le mythe grec du Minotaure qui engloutissait, dans le labyrinthe, de jeunes Athéniens sacrifiés. Ce « double et constant rappel des mythes[1] » grecs, perçu par la critique française dès la parution du livre, est d'ailleurs revendiqué par l'auteur qui insère, dans la narration, des passages de l'*Odyssée* : « **les lotophages servirent du lotus aux compagnons d'Ulysse qui en oublièrent leur patrie.** Homère, *Odyssée*, 9[2] ».

Qui plus est, il rend régulièrement hommage, lors d'entretiens, aux écrivains majeurs de la littérature occidentale, notamment aux écrivains français :

> Il y a d'abord les auteurs qui non seulement sont mes auteurs préférés mais certainement mes maîtres aussi. Toute la littérature nouvelle, tout le roman nouveau, non seulement en France mais aussi bien en Amérique qu'ailleurs dans le monde. Je pense à Flaubert, Proust, Joyce, Faulkner, Dos Passos, Claude Simon, Günter Grass, etc[3].

Albert Camus ou Gabriel García Márquez pourraient également figurer dans cette liste non exhaustive, tant leur style et leur conception de l'écriture ont eu une influence décisive sur la création littéraire de Rachid Boudjedra. Les Nouveaux Romanciers français et Louis-Ferdinand Céline qu'il considère comme le premier nouveau romancier sont aussi fort appréciés par l'écrivain algérien[4].

1. Les maîtres à penser…et à imiter

Le lecteur se rend très vite compte de l'influence du Nouveau Roman, à la lecture des textes et de l'épitexte :

> Il a fait de moi un écrivain. Je lui en suis reconnaissant. […] J'ai fréquenté et découvert la littérature française contemporaine en lisant le nouveau roman français (Flaubert, Proust, Robbe-Grillet, Butor, Sarraute, Duras, Pinget, Simon, pour ne citer que les plus importants), dont on a dit qu'il n'avait pas d'idéologie[1].

Rachid Boudjedra s'insurge contre ce présupposé fallacieux : les nouveaux romanciers avaient, au contraire, « oppos[é] une contre-idéologie occidentale progressiste à l'idéologie

[1] Christian Limousin, « L'Odyssée de l'Algérien », *Politique Hebdo*, *op. cit*., p. 29.
[2] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 174.
[3] *Id*., *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.,* p. 140.
[4] *Id*., émission télévisée intitulée *Rachid Boudjedra : écrire pour résister*, *op. cit*.

occidentale progressiste. C'est pour cela qu'il n'y a pas un seul type de nouveau roman mais plusieurs[2]. » Il suit ainsi cette mouvance en se servant du pouvoir subversif de l'écriture pour faire exploser les représentations trompeuses de l'histoire collective et réécrire le passé, d'après un point de vue individuel, à l'instar de Claude Simon, son « maître » en littérature :

> Pour moi, le plus grand écrivain du monde de cette deuxième partie du XXème siècle s'appelle Claude Simon […]. [C]'est un hommage que je rends à mon maître Claude Simon […] Je le répète, c'est le plus grand écrivain vivant. Je l'imite avec admiration. Je le relis avec délices, comme je le fais pour d'autres auteurs du Nouveau Roman[3].

Les similitudes entre les deux écrivains sont aisément repérables. L'étude comparée de l'*incipit* d'*Histoire* de Claude Simon et de certains passages de *La Pluie* met en évidence des parallèles saisissants entre les deux romans, notamment entre les espaces fictionnels et les points de vue narratifs.

La technique d'écriture de Claude Simon, novatrice et caractérisée par de grandes phrases à rallonge et de nombreuses accumulations, semble aussi avoir inspiré le romancier algérien dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* :

> [V]iolente obscène indomptable s'élançant se ruant un instant seulement puis tout (les dorures les vieilles reines l'épouvantail fardé les peintures le portrait) se dissociant se désagrégeant se dissolvant à toute vitesse s'estompant s'effaçant absorbé bu comme par la trame de l'écran vide grisâtre[4] [*Histoire*]

> Mais la similitude est vraie avec ce lacis de lignes enchevêtrées les unes dans les autres, s'arrêtant arbitrairement là où l'on s'y attend le moins, se coupant au mépris de toutes les lois géométriques, se chevauchant, se ramifiant, se dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de la mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoïdalement au creux des choses, des objets, des impressions, formant, elles aussi, un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, s'affolant, se bloquant, reprenant le dessus même à travers un bégaiement ou un miroitement ou un éblouissement très court allant et venant, intermittent et saccadé comme un spot parcourant une ligne courbe dans une hésitation que le bip-bip sonore rend encore plus dramatique ou plus cocasse, selon[5]. [*Topographie idéale pour une agression caractérisée*]

Bien que le mode verbal adopté soit le participe présent, la prééminence de verbes d'action concourt à la vivacité du discours ; les lignes semblent s'animer d'elles-mêmes et prendre vie dans l'affolement général.

---

[1] *Id.*, *Lettres algériennes, op. cit*., p. 24, 22.
[2] *Ibid*., p. 24.
[3] *Id.*, « Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité » (communication à l'Institut d'Études romanes de Cologne en juin 1988), *Cahier d'études maghrébines « Maghreb et modernité »,* n° 1, Villetaneuse, 1989, p. 47 ; *Id.*, « À partir de la déchirure », *L'Humanité*, *op. cit.*, p. 25.
[4] Claude Simon, *Histoire, op. cit*., p. 91.
[5] Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit.,* p. 142-143.

À la suite de Claude Simon et des Nouveaux Romanciers qui accordent beaucoup d'attention aux choses qui les entourent et délaissent, de ce fait, les larges panoramas au profit de listes minutieuses, Rachid Boudjedra s'empare des objets et dresse leur inventaire :

> [L]es lustres les lumières les archets soie jonquille bijoux noirs vibrations des bobèches. Un instant, essayant de tout retenir maintenir : de gauche à droite la cheminée la rangée des fauteuils de dos les chignons gris de dos au-dessus paysage à l'étang en bas pêches pommes feuillages volutes Aubusson rose[1] [*Histoire*]

> [D]es odeurs surajoutées : lotions après rasage, brillantines et gominas diverses, cigarettes, mégots, tabacs, pipes, déodorants, parfums, sueur, tissus neufs, imperméables mouillés, odeurs de pieds, de cuisine, d'haleine, etc[2]. [*Topographie idéale pour une agression caractérisée*]

La chose ne renvoie à rien ; aucune épithète morale ou psychologique ne lui attribue une signification. Les adjectifs ne qualifient que l'aspect extérieur de l'objet, sa forme, sa texture, sa taille ou sa couleur. Les descriptions deviennent purement « objectales[3] ».

Claude Simon et Rachid Boudjedra ont aussi en commun cette sensibilité aux représentations figées, images ou peintures. *Histoire* présente, par exemple, une affiche de banque « représentant en trompe-l'œil un coffre-fort[4] », tandis que le narrateur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* décrit les nombreux panneaux publicitaires placardés sur tous les murs :

> L'affiche représente un couple jeune et beau. L'homme, assis sur une chaise longue, est habillé d'un peignoir de bain blanc. Devant lui sa femme (ou supposée telle puisqu'il porte une alliance tandis que celle de sa compagne n'est pas visible puisqu'elle a les deux mains derrière la tête) porte un collant lui montant jusqu'au bas du nombril. […] La jeune femme, tout en s'essuyant, sourit à l'objectif (ou au voyageur). Elle a les yeux trop clairs et la bouche, peinte en rouge, trop large. Mais on ne sait pas si elle sourit de bien-être après son bain ou bien parce qu'elle est à l'aise dans ses collants ou bien, dernière éventualité, parce que la main de son mari caressant sa fesse gauche lui procure un certain plaisir (VRAIS DE CHESTERFIELD LE COLLANT SLIPPANT SANS COUTURE) qui laisse planer un doute qui se dissipe vite lorsqu'on se rend compte que l'homme, lui aussi, a l'air d'éprouver beaucoup de plaisir à mettre la main sur la fesse de sa femme, couverte de nylon-collant[5].

Dans ces passages, la description n'est plus objectale. Elle révèle le regard du voyageur qui interprète la situation du couple en imaginant différents scénarios. Elle ne transmet plus un savoir positif sur la chose, mais montre comment l'homme la perçoit. Celle-ci choque d'ailleurs profondément le nouvel immigrant gêné par son impudeur et son caractère érotique.

---

[1] Claude Simon, *Histoire, op. cit*., p. 90.
[2] Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit.,* p. 45.
[3] Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers*, *op. cit*., p. 100.
[4] Claude Simon, *Histoire, op. cit*., p. 84.
[5] Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit.,* p. 51, 54 .

La description peut aussi devenir « phénoménologique[1] », lorsqu'elle rend compte des perceptions immédiates des sens et de la conscience du voyageur :

> Tout était moite, mou, gris, épais, embrumé, rouge éclatant çà et là mais n'arrivant pas à effacer cette impression implacable de grisaille se télescopant à partir d'un éventail très large où tous les tons du gris peuvent facilement être repérés d'autant plus que la poussière qui se dépose en mince pellicule fausse toutes les données et plaque sur les visages en sueur comme une fongosité grisâtre – tirant – quand on passe dans une zone néonisée – au vert-de-gris non pas celui qui se dépose sur le pain ou les légumes moisis mais celui que fait une tache d'acide sur un métal pauvre en fer en l'étoilant d'une cicatrice comme un tatouage abstrait mais plein de signes sous-jacents à la nervure, là où l'acide a mordu dans une sorte de grésillement dégageant une odeur sulfureuse. Moiteur. Mollesse[2].

Le narrateur décrit les premières sensations du voyageur, à son arrivée sur la ligne 1 du métro. Il perçoit instantanément la moiteur de l'air, la lumière artificielle du néon, la couleur grise du métal et de la poussière. Dans *La Route des Flandres,* Claude Simon rapporte de manière similaire les sensations de son personnage :

> [T]out ce qu'il percevait maintenant c'était le bruit, le martèlement monotone et multiple des sabots sur la route se répercutant, se multipliant (des centaines, des milliers de sabots à présent) au point (comme le crépitement de la pluie) de s'effacer, se détruire lui-même, engendrant par sa continuité, son uniformité, comme une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps […][3]…

Cette description se présente comme une suite de perceptions sonores, alors que la description de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* privilégie plutôt les sensations visuelles, tactiles et olfactives. Qu'elle soit objectale ou phénoménologique, elle supplante donc l'intrigue dans les récits de Claude Simon et de Rachid Boudjedra.

Enfin, les cartes postales dans *Histoire* enclenchent le récit, tout comme la miniature de Tariq ibn Ziad dans *La Prise de Gibraltar*[4]. Ces images entraînent des réminiscences qui introduisent le lecteur dans le passé des personnages. L'homme revit son histoire personnelle à travers les caprices de sa mémoire, comme Proust l'avait déjà montré dans *À la recherche du temps perdu.* Le souvenir n'est pas le fruit d'une remémoration produite par l'intelligence, mais par la mémoire involontaire, par une réminiscence qui réunit le présent et le passé

[1] Nicole Bothorel, Francine Dugast, Jean Thoraval, *Les Nouveaux romanciers*, *op. cit*., p. 104.
[2] Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *op. cit.,* p. 57.
[3] Claude Simon, *La Route des Flandres,* Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, coll. « Double », p. 28.
[4] Voir, à propos de la miniature, l'étude de Hangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra. La passion de l'intertexte*, *op. cit*., p. 89-95 pour une analyse comparée de *La Bataille de Pharsale* et de *La Prise de Gibraltar*.

comme un gage d'éternité : la petite madeleine trempée dans du thé restitue à Marcel un moment de son enfance à Combray, dont le souvenir semblait à jamais révolu[1].

Nous pourrions multiplier les rapprochements entre les romans de Rachid Boudjedra et ceux du Nouveau Romancier, mais ces quelques exemples suffisent, nous semble-t-il, pour affirmer que les références manifestes à Claude Simon ne sauraient échapper à un lecteur virtuel tant soit peu averti. Rachid Boudjedra poursuit en somme la recherche esthétique des Nouveaux Romanciers et attend par suite une lecture similaire, plus littéraire qu' « ethnologique, politique et sociologique[2] » :

> À partir du moment où l'on domine, on est universel. À partir du moment où on est dominé, on est local, régional, particulier. Cela est vrai pour toute littérature non occidentale qui est récupérée comme telle. En dehors donc de cette littérature occidentale, toutes les autres littératures sont lues d'une façon ethnologique, politique et sociologique, plus que littéraire[3].

Grâce à ce dialogisme affiché, les critiques littéraires sérieux ne peuvent plus cantonner Rachid Boudjedra au seul champ de la littérature locale. Ses textes séduisent un lecteur universel, sensible autant aux innovations stylistiques qu'au contenu romanesque.

En effet, bien qu'il s'inspire des techniques scripturales des nouveaux romanciers, il ne les imite pas servilement. Il amorce au contraire une réflexion autour de la sophistication scripturale. Ainsi, l'écriture recherchée de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* se révèle incapable d'interférer sur la destinée tragique du pauvre émigré qui se dirige tout droit vers la mort. Le narrateur démontre dès lors que l'écriture est vaine, quand il s'agit de mettre fin au drame de l'émigré : tandis que l'auteur parcourt les innovations littéraires du Nouveau Roman et participe à l'aventure d'une écriture, l'émigré s'engage dans un voyage sans retour, au bout de la nuit. Le destin tragique de l'immigré en France l'est d'autant plus qu'il s'écrit dans la langue des bourreaux : « L'odyssée de l'émigré dans le métro ne pouvait se dire qu'avec les mots et les procédés de celui qui accueille le personnage principal[4]. »

On peut avec Lila Ibrahim-Ouali en arriver à la conclusion suivante :

> R. Boudjedra ne reprend à son compte les formes récemment pratiquées que pour les contester, les détruire. Sa tactique le pousse à imiter pour faire contre plus sûrement.

[1] Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann,* Paris, B. Grasset, 1913 ; rééd. : Paris, Garnier-Flammarion, 1987.
[2] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 119.
[3] *Ibid.,* p. 119.
[4] *Id*.

> L'emprunt devient une démonstration par l'absurde de la vanité des formes les plus novatrices[1].

Il est vrai que Rachid Boudjedra, contrairement à Alain Robbe-Grillet, ne condamne pas les choses à ne plus rien signifier : la valise de l'immigré, par exemple, devient le symbole de l'immigration incertaine et dangereuse. De plus, la mallette, avachie et fatiguée, reflète l'état physique et psychologique du héros épuisé, alors que le théoricien du Nouveau Roman prône un roman où les objets ne renverraient pas le lecteur à des significations toutes faites. Les objets et les gestes s'imposeraient d'eux-mêmes et supplanteraient un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre :

> Désormais, au contraire, les objets peu à peu perdront leur inconstance et leurs secrets, renonceront à leur faux mystère, à cette intériorité suspecte qu'un essayiste a nommé « le cœur romantique des choses ». Celles-ci ne seront plus le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs[2].

En ce sens, Rachid Boudjedra s'écarte des théories d'Alain Robbe-Grillet. Son regard sur les objets diffère de celui des narrateurs dans *La Jalousie* ou *Dans le labyrinthe*[3]. Dans ces récits, prédomine une focalisation externe, un point de vue objectif sur les choses, tandis que dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* les points de vues alternent : il abandonne la focalisation zéro pour la focalisation interne qui permet d'entrer dans la conscience de l'exilé et de ressentir son malaise.

Pour autant, il n'instaure pas de dialogue subversif avec l'ensemble des Nouveaux Romanciers qui explorent des voies littéraires très disparates. Loin de reprendre sans distance les techniques occidentales, voire de les plagier afin de séduire exclusivement un lecteur occidental, comme certains le sous-entendent, Boudjedra transpose des techniques et les réadapte à son imaginaire personnel :

> *Topographie* ne rebute pas tant par son parti pris « littéraire », son désir de faire difficile, chic, ambitieux de forme, que par la gêne du déjà lu et le manque total d'originalité. Il faut se retenir pour ne pas crier au plagiat. […] Il ne faut donc pas trop s'irriter, au début, de ce style appris à la vieille école du Nouveau Roman, multipliant les participes en un lassant ressassement. Une force émerge bientôt de ce fatras. On oublie les mots choisis, le procédé, un rien de complaisance[4].

---

[1] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit.,* p. 236.
[2] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 20.
[3] Pour plus de détails sur la comparaison entre *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et *Dans le labyrinthe* d'Alain Robbe-Grillet, consulter l'étude comparative d'Afifa Bererhi, *L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*, *op. cit*., p. 200-206.
[4] Gilles Rosset, « *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Une victime de la colonisation : Rachid Boudjedra », *Le Quotidien de Paris (Journal d'informations politiques et culturelles)*, n° 458, Paris, 3 octobre 1975, p. 13 [dossier de presse Denoël] ; Matthieu Galey, « Rachid Boudjedra : le Minotaure du métro », *L'Express*, n° 1562, Paris, 15-21 septembre 1975, p. 43 [dossier de presse Denoël].

Il n'y a pas que la presse qui considère *Topographie idéale pour une agression caractérisée* comme un exercice de style. Le professeur Charles Bonn trouve aussi l'écriture « scolaire […], apprise, reproduite, appliquée[1] » : celle-ci « reprend vingt ans plus tard des modèles expérimentaux du Nouveau Roman[2] » et « transforme l' 'accusation' en exercice d'école[3] ». Par conséquent, Lila Ibrahim-Ouali, en insistant sur la dimension subversive du dialogue intertextuel avec le Nouveau Roman, réfute ceux de ses détracteurs qui se contenteraient de voir en lui un auteur algérien qui arbore ses acquis culturels et ne fait preuve d'aucune originalité.

Le Nouveau Roman constitue simplement, nous semble-t-il, une étape dans la recherche scripturaire d'un romancier qui n'en est qu'à son troisième roman. L'auteur ne subvertit pas les procédés des Nouveaux Romanciers, mais se les réapproprie afin de les adapter à la texture de ses romans, notamment de *Topographie idéale pour une agression caractérisée.* Il s'affranchit en revanche des formes traditionnelles du roman et adopte, pour ce faire, les innovations formelles d'une littérature avant-gardiste, controversée mais reconnue. Il reprend à son compte des procédés qui ont déjà fait leurs preuves et confèrent à ses romans une dimension littéraire incontestable :

> Le nouveau roman dérange parce qu'il est subversif et s'oppose à la littérature française mollassonne et fade […]. Celle-ci s'acharne à se perpétuer comme une forme de loisir qui tend à faire oublier au lecteur la dramaturgie du monde, son pathétisme, sa complexité et jusqu'à sa conscience même[4] !

Rachid Boudjedra souhaite exprimer le pathétique de la situation des immigrants en faisant, à son tour, exploser la trame du roman classique. C'est en expérimentant, parfois à outrance, les procédés complexes du Nouveau Roman qu'il modifie sa relation au lecteur et fait passer un message politique au détour d'un sujet brûlant d'actualité, sans pour autant tomber dans le didactisme et la littérature politique. Il se sert finalement du pouvoir destructeur de la création romanesque pour contester l'organisation de la société moderne. En renversant l'ordre conventionnel de la narration, il bouleverse les représentations que le lecteur a de lui-même et des autres.

Avant de clore cette étude comparative entre Claude Simon et Rachid Boudjedra, nous aimerions souligner à quel point leur perception de l'histoire se rejoint. Il est clair que le

---

[1] Charles Bonn, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », *Peuples méditerranéens « Domination et dépendance : situations »*, *op. cit.*, p. 6.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit*., p. 24.

romancier algérien apprécie beaucoup la vision historique de l'auteur de *La Route des Flandres* qui « poussera aussi loin que possible ce travail d'exploration et de reconstitution de l'histoire[1] » :

> Il [Claude Simon] montre par exemple, dans *La Route des Flandres*, comment un bataillon formé de simples soldats est quelque chose d'affreux : surtout comment un bataillon en déroute est quelque chose de pathétique […] où il n'y a plus que des hommes qui hurlent, qui ont peur et qui appellent leurs mamans, des êtres qui souffrent, qui perdent la raison, qui s'enlisent dans leur propre détresse et dans la boue des Flandres[2].

Rachid Boudjedra tente à son tour de s'attaquer à la vision officielle de l'histoire, notamment dans *Le Démantèlement*, *La Macération*, *La Prise de Gibraltar* et *Fascination,* où il propose une appréhension individuelle de la guerre. Cette démystification se traduit au niveau de l'écriture par un grossissement du détail et une confrontation entre la guerre et ses représentations publiques. À la vision stylisée des photographies qui présentent une image apocalyptique d'Hanoi après une attaque aérienne succède, dans *Fascination*, une description du détail sordide ou morbide. Le lecteur découvre l'atrocité de la guerre à travers « des photographies découpées dans les journaux vietnamiens[3] » :

> Ville d'Hanoi, mise sens dessus dessous, avec des fissures et des lézardes presque émouvantes alors qu'alentour le fer était figé et que les arbres rabougris et calcinés par les bombes au phosphore avaient des torsions fantastiques et sculpturales, semblables à celle de la tôle et du zinc triturés, malaxés, dans un bouillonnement venu du centre de la terre[4].

La photographie met à distance l'horreur qui finit par devenir esthétique, si l'on en juge par les adjectifs choisis pour qualifier les destructions : « émouvantes, fantastiques, sculpturales ». Aussi à cette vision esthétisée le narrateur oppose-t-il une image plus hideuse de l'événement :

> Et puis : des processions de rats qui dévoraient, au vu et au su de tout le monde, la charogne puante et criblée de vers blancs, rouges et verts […]. Et puis : cette fillette fiévreuse dans sa somnolence, exhibant dans sa folie deux petits seins blancs, bien arrondis et pointus, avec des bouts rose tendre comme une rougeur vague due à quelque prurit qui aurait fait deux taches sur sa poitrine veloutée […]. Et puis il y avait aussi des cohortes de scorpions et de reptiles qui piquaient mortellement les rescapés[5].

[1] *Ibid*., p. 23.
[2] *Id*., *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 38-39.
[3] *Id*., *Fascination, op. cit.,* p. 169.
[4] *Ibid*., p. 170.
[5] *Ibid*., p. 170-171.

Il juxtapose des images symboliques de la guerre introduites par l'anaphore « Et puis » : les rats se nourrissant de la charogne, comme les « nababs et autres mandarins bien nourris de la partie Nord du pays[1] » profitent des destructions ; les animaux venimeux achèvent les survivants ; une petite fille dénudée et blessée, à jamais marquée par le désastre, comme tous les enfants meurtris et traumatisés par les combats, somnole dans un coin. L'évocation de la charogne, du pus, des vers et de la moisissure rend la mort palpable. La remarque déplacée du narrateur sur la sensualité du corps meurtri de la fillette a pour effet de provoquer le lecteur : en évoquant avec volupté la forme parfaite des seins et la couleur tendre des tétons d'une enfant blessée qu'il compare ensuite à deux prurits, le texte provoque chez le « lisant » (Vincent Jouve) un profond dégoût.

En outre, les phrases se disloquent comme le décor. De verbales elles deviennent nominales : la suppression des verbes reflète l'hébètement du personnage et son incapacité à agir. La syntaxe conventionnelle de la phrase est abandonnée au profit d'une vision moins rationnelle du monde :

> Odeurs pestilentielles traversées d'effluves de levure rancie, de thé bouilli, de fruits écrabouillés, de menthe pulvérisée et de fleurs fanées par le souffle brûlant des bombes larguées par des avions américains aux noms tragiquement évocateurs : Apaches, Tomahawks, Jeronimo [*sic*]… Impression de vertiges. Ânonnements de mots muets ou étranglés dans la gorge qui retombaient dans le crâne de Lam à la manière de flocons de neige. […] Bouts de phrases[2].

Se substituent aux sensations olfactives et visuelles une impression de vertige et de nausée qui brouille la vision du réel : « Vomissures nauséeuses. Fermentations vineuses. Cercles concentriques (vertige ?). Enchevêtrements stratifiés… L'apocalypse quoi[3] ! » Dans certains passages, le vocabulaire choisi est au contraire très concret : « Nous sûmes ainsi et très vite que la guerre c'était l'enfer arrosé de sang et de vomi. Nos entrailles explosaient entre nos mains et bleuissaient sous le dard des mouches espiègles[4]. » Cette métaphore de la guerre rend compte de l'effroi de chaque combattant qui subit les pires souffrances. La monstruosité de la guerre transparaît à travers des détails sordides : le bleuissement des organes putrides, la joie des mouches attirées par le sang, le vomi, « les crachats de tuberculose, les quintes de toux[5] »…. Le roman montre ce que l'histoire officielle dissimule. Rachid Boudjedra s'est donc inspiré du travail de Claude Simon sur la matière romanesque « où l'apport de la

[1] *Ibid*., p. 170.
[2] *Ibid*., p. 171-172.
[3] *Ibid.,* p. 172.
[4] *Ibid*., p. 109.
[5] *Ibid*., p. 109.

mémoire reconstituée dans la trame d'une durée intensément vécue au niveau sensoriel est l'élément principal[1]. »

De même, dans *Voyage au bout de la nuit*, Louis-Ferdinand Céline décrit sans euphémisme les corps éclatés par les obus, les ventres ouverts et le sang qui « mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite[2] »... L'auteur est hanté par la Première Guerre mondiale, comme Rachid Boudjedra l'est par les conflits coloniaux :

> Louis-Ferdinand Céline n'aurait pas écrit *Voyage au bout de la nuit* s'il n'avait pas été traumatisé par la guerre 14-18 qui en a fait un soldat trépané et piteux, et un énorme écrivain qui a refondu tous les dictionnaires de la langue française ; alors qu'il ne voulait que pratiquer la médecine auprès des pauvres[3].

Chez les deux romanciers, l'histoire engendre un questionnement fondamental du réel et de l'humain. Le dialogue intertextuel entre Céline et Boudjedra ne s'opère pas au niveau d'un « mimotexte[4] » comme avec Claude Simon, mais au niveau de la fiction ; il est mis en scène au début de *La Répudiation* ; un personnage arbore le patronyme du romancier français, tandis que l'autre porte le prénom du romancier algérien. Ces deux personnages entretiennent une relation étroite et intime qui suggère une influence discrète, mais effective, de l'auteur de *Voyage au bout de la nuit* sur les romans boudjedriens, notamment sur le premier : « J'ai d'ailleurs été beaucoup influencé par Céline dans mon premier roman *La Répudiation*[5] » affirme-t-il dans un entretien. Rachid Boudjedra a de surcroît obtenu un diplôme d'études supérieures à partir d'une étude intitulée *Création et catharsis dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline*.

L'apport célinien ne se traduit pas par un matériau littéraire imité ou plagié. Aucune citation *in praesentia* ne permet d'affirmer sans conteste cette filiation littéraire. Celle-ci apparaît surtout au niveau de la pratique langagière. C'est pourquoi Céline est avant tout un maître à penser car il incite le romancier algérien à « réanim[er] la langue française[6] » par un amalgame de la langue écrite et parlée. À l'instar de *Voyage au bout de la nuit, La Répudiation* est fondé sur un monologue intérieur qui recrée le rythme de l'oralité :

---

[1] *Id*., *Lettres algériennes, op. cit*., p. 23.
[2] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* [1er éd. : 1932], Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. : Gallimard, 1972, coll. « Folio », p. 17.
[3] Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes, op. cit*., p. 27.

[4] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré, op. cit.*, p. 106 : « J'appellerai [...] *mimotexte* tout texte imitatif, ou agencement de mimétismes ».
[5] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 62-63.
[6] *Ibid*., p. 62-63.

> Fripouille ! qu'elle m'insultait moi directement, tu peux t'en aller ! Fous ton camp, je te l'ai déjà dit ! C'est pas la peine de rester !… J'irai pas chez les fous !… Et chez les Sœurs non plus que je te dis !… T'auras beau faire et beau mentir !… Tu m'auras pas, petit vendu !… C'est eux qui iront avec moi, les salauds, les détrousseurs de vieille femme !… Et toi aussi canaille, t'iras en prison […][1].

Les phrases exclamatives sont brèves et nominales ; quelques entorses sont faites aux règles de la construction syntaxique : le complément circonstanciel « chez les fous ! … Et chez les sœurs », par exemple, est scindé en deux ; la suppression de l'adverbe de négation (« c'est pas la peine, j'irai pas, tu m'auras pas »), l'élision des pronoms personnels (« j'irai, t'auras »), l'emploi d'un présentatif (« c'est eux qui iront) et l'apostrophe (« Fripouille ! toi aussi canaille ») constituent des signes d'un langage populaire. Cet irrespect de la forme normative de la langue, doublé de l'emploi d'un vocabulaire familier (« fripouille, canaille ») et grossier (« fous le camp, salauds »), confèrent à cette accumulation de phrases concises la forme de l'oralité. Les points de suspension sont détournés de leur usage initial : ils continuent d'indiquer l'émotion qui étreint la malheureuse, concrétisent le silence entre les émissions de voix et lient les fragments d'un discours marqué par l'asyndète. La grammaire normative subit les mêmes bouleversements dans *La Répudiation* :

> Midi, toujours. Sieste. Repas, je mange sur une chaise un couscous épicé. Beaucoup de piments. Feu dans ma bouche. L'évacuation sera plus que dure ; menace d'hémorroïdes rouges, comme celles des oncles. J'ouvre ma bouche au-dessus du robinet : glouglou… […] Se mettre sous le bureau et l'ébranler : Cou-cou ! Mais le gosse risque de se mettre à japper, on n'en finirait plus. Non[2] !

La multiplication des points finaux restitue le rythme saccadé de l'oral. À la déstructuration de la phrase canonique s'ajoute l'emploi d'onomatopées (« cou-cou, glouglou, ouohh ! ouohh !, zzz ! zzz !, couic !, Mmmm…, pan[3] ! »…), d'interjections (« Ahhh !, Zut !, Ah !, Euh[4]… ») et de brèves exclamations propres au style oral, ainsi qu'un lexique grossier, voire vulgaire : « putain de syphilitique […]. Merde ! Merde ! Zebi ! […] bordels hasardeux[5] »… Ce recours au lexique ordurier exprime toute la hargne du narrateur et confère aux jeux de mots enfantins une force profanatrice : « (Dieu miséricordieux, prends soin de son prépuce et donne-le au barbier afin qu'il le suce ! Dieu miséricordieux, on va lui couper la bite, déjà qu'il l'a petite ! […] le con de sa mère a tellement englouti de serpents…)[1] » Ces jeux de mots désacralisent parfaitement la cérémonie de la circoncision. Le texte boudjedrien fait entendre,

[1] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit*., p. 257.
[2] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit.*, p. 108.
[3] *Ibid*., p. 108, 73, 74, 87, 206, 207.
[4] *Ibid*., p. 87, 109, 110, 112.
[5] *Ibid*., p. 86, 91, 206, 188.

finalement, la voix coléreuse et blasphématrice du narrateur, tandis que le texte célinien ne fait que reproduire le français populaire : « Petite gredine ! Petite salope ! C'est vous qui me ferez crever avec vos sales menteries[2] », hurle avec fureur la mère Henrouille à sa belle-fille qui veut l'envoyer à l'asile. Le lexique obscène révèle l'origine sociale de cette femme du peuple dont la famille souhaite se débarrasser. Le texte célinien se fait l'écho de la pluralité des langues de l'époque.

On trouve toutefois ce plurivocalisme dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée.* L'énoncé écrit intègre toutes les modalités de la forme parlée : onomatopées, interjections, apostrophes, expressions familières et vulgaires, syntaxe simplifiée, ellipses grammaticales, courtes exclamations et points de suspension signalant les pauses de la voix :

> et puis zut ! tiens mon vieux je vais t'accompagner jusqu'au quai […] comme une goutte de mercure glauque condensée et tressautante faisant croc croc croc. Pas la première, pas la deuxième, la troisième ! Un. Deux. Trois. Il compte dans sa tête […] « Ah ! ça le métro, c'est pas pour rien qu'il est bleu ! » […] « oh ! n'allez surtout pas croire que je les aime que non ! que non ! mais mon secteur, c'est sacré […] » […] Et ce con qui s'amène le 26 ! […] cet enfoiré d'O.S. intellectuel à la con est ridicule et depuis que l'original a été comment dire… retrouvé c'est ça retrouvé[3] !

L'oralité touche les niveaux discursifs, à savoir les paroles des témoins, en l'occurrence celles du joueur de flipper, des lascars, du commissaire et même du narrateur. L'apport célinien s'effectue donc surtout au niveau formel. Le texte boudjedrien s'inspire de la recherche esthétique de Louis-Ferdinand Céline et crée à son tour l'illusion de l'oral en retranscrivant les signes les plus éloquents du langage parlé : la syntaxe est modifiée, les registres linguistiques sont plus variés et les textes sont ponctués par de nombreuses formules propres au style oral.

L'auteur s'est, en conclusion, parfaitement réapproprié l'apport culturel français qu'il remodèle à sa convenance. Il l'a tellement bien intégré à sa création qu'il n'hésite pas à dépasser cette intertextualité et à la parodier. Dans *La Répudiation* et *L'Insolation,* il modifie ainsi des citations connues en remplaçant un mot par un autre : « [O]n ne badine pas avec la religion ! […] Je ne jeûne pas, donc je ne coule pas […] rééducation sentimentale […] – Dieu ! Donnez-nous notre savoir quotidien. […] Dieu ! Donnez-nous notre patience quotidienne[4] ! » Ces références hétéroclites à des auteurs consacrés – Alfred de Musset, René

---

[1] *Id*., *L'Insolation, op. cit.*, p. 31.
[2] Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit*., p. 253.
[3] Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit.,* p. 31, 41, 71, 125, 232.
[4] *Id., La Répudiation, op. cit.,* p. 94, 26, 240, 112 ; *L'Insolation*, *op. cit.,* p. 33. Ces citations ont été relevées par Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*.

Descartes, Gustave Flaubert – et à la prière chrétienne sont censées amuser le lecteur susceptible de reconnaître le texte originel dévalué. Ces substitutions lexicales, qui modifient totalement le sens de la formule attendue, le surprennent sans le blesser. Il n'est pas question pour l'auteur de tourner en ridicule le patrimoine littéraire français, mais de réinventer la langue. Celle-ci se comprend désormais à la lumière d'une autre culture : la formule « Je ne jeûne pas, donc je ne coule pas[1] », prononcée par la sœur de Rachid, ne se comprend que si l'on sait qu'une femme musulmane interrompt le ramadan durant ses menstruations. De même, la prière chrétienne est vidée de son sens initial et réinvestie d'une autre signification par des personnages musulmans : « Dieu ! Donnez-nous notre patience quotidienne[2] ! […] – Dieu ! donnez-nous notre savoir quotidien[3] ». Cette déformation du « Notre Père » vise à souligner les comportements sacrilèges du maître d'école et de Si Zoubir. La force parodique de ces manipulations de signifiants provient en partie du décalage entre le contexte que suppose la prière chrétienne (une église ou un temple) et le contexte d'énonciation (une fête de circoncision et le souk). En fin de compte, ces transformations verbales ne sont pas de simples jeux de mots, elles renvoient au patrimoine littéraire français. Ces énoncés parodiés démystifient le rapport du lecteur à la culture française et, peut-être aussi, celui de l'auteur.

2. Lecteur ouvert à la littérature universelle

Le dialogue établi converge ensuite vers l'élaboration d'une littérature résolument polyphonique ; les romans ouvrent la voie à des rencontres fructueuses avec les grands écrivains occidentaux. Son but n'est plus ici d'offrir des allusions fines à un lecteur sélectionné par sa sagacité, mais bien de montrer la présence effective de l'Autre au sein des textes. L'auteur injecte ainsi dans son récit des indices formels – les plus visibles sont les noms propres de « Céline » et « Proust » –, témoins d'une culture étrangère. Si le jeu citationnel des auteurs arabo-musulmans nécessite l'attention d'un lecteur érudit et averti, les allusions *in præsentia* occidentales s'adressent en revanche au plus grand nombre et proposent simplement un déploiement des emprunts occidentaux.

[1] *Id., La Répudiation, op. cit.,* p. 26.
[2] *Id., L'Insolation*, *op. cit.,* p. 33.
[3] *Ibid.,* p. 33 ; *id*., *La Répudiation, op. cit.,* p. 112.

Aussi l'auteur adopte-t-il le cérémonial normatif de la citation (guillemets, italique, référence) pour introduire Proust dans la texture de *Fascination* : « Odette (« *Aussi quand, cette année-là, la demi-mondaine (Odette) raconta à M. Verdurin qu'elle avait fait connaissance d'un homme charmant, M. Swann* […]. MARCEL PROUST, *Un amour de Swann*[1]) » La simple évocation du surnom ironique de la prostituée, qui ne ressemble guère au personnage proustien, suffit à engendrer un processus référentiel. Posée là pour le plaisir de la relecture, la citation est gratuite. De même, William Faulkner prend place dans le récit en tant que motif fictionnel : il est l'auteur choisi par le personnage.

> Puis Lol alla dans sa chambre et revint avec un livre :
> « *As-tu jamais eu une sœur ? Non mais ce sont toutes des putains… Caddy est femme aussi. Il ne faut pas l'oublier. Elle doit donc aussi faire certaines choses de femme…* […] [*E*]*t j'ai dit : Mais à croire que ça ne te fait rien. Et il a dit : C'est pour cela que tout est si triste, pas seulement la virginité. Et j'ai dit : Pourquoi faut-il que ce soit elle (Caddy) au lieu de moi qui ne soit plus vierge ?… J'ai dit : J'ai commis un inceste, Père, ai-je dit.* »
> Lam, dès que Lol s'arrêta de lire, comprit qu'il s'agissait d'un extrait de : *Le Bruit et la fureur* de William Faulkner dont il avait dévoré toute l'œuvre […][2].

Il ne s'agit pas d'un extrait entier de *Le Bruit et la fureur*, mais de plusieurs passages mis bout à bout, très légèrement modifiés, les points de suspension indiquant les coupures de l'auteur[3]. Lol ne lit que des morceaux de la deuxième partie du roman, intitulée « Deux juin 1910 », où Quentin Compson, frère de Caddy, exprime dans un long monologue intérieur ses obsessions d'inceste et de suicide. Le texte impose alors au lecteur de faire le rapprochement entre les deux frères incestueux : Quentin, assailli par des pensées affreuses, et Lam rongé par le remords. Par conséquent, *Fascination* confirme sans équivoque le rapport intertextuel entre l'œuvre de William Faulkner et celle de Boudjedra que le lecteur averti perçoit déjà, en filigrane, dans *La Répudiation.*

En effet, l'affolement du cerveau de Quentin[4] n'est pas sans rappeler le délire verbal de Rachid, tourmenté par son aventure avec sa belle-mère. De plus, la récurrence de certains thèmes (les visites au cimetière, l'inconduite de Caddy ou la brutalité de Jason) rappelle la technique du *leitmotiv*, procédé d'écriture largement employé dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Le lecteur de *Le Bruit et la fureur* peut ainsi percevoir un système de thèmes qui s'amorcent, s'évanouissent et réapparaissent encore. Dans la première partie « 7 avril 1928 », par exemple, il tente de suivre le fil de la pensée de Benjy, un idiot dont l'esprit confond les

[1] *Id.*, *Fascination, op. cit.*, p. 88.
[2] *Ibid*., p. 99-100.
[3] William Faulkner, *Le Bruit et la fureur, op. cit*., respectivement, p. 117-118, 102, 101.
[4] *Ibid*., p. 208-209.

souvenirs avec la réalité présente et passe sans logique d'une idée à l'autre, par une association de gestes, de mots ou de bruits. De ce fait, la composition narrative s'en trouve désordonnée, la chronologie, altérée, se brouille : Benjy effectue alors, dans son récit, de brusques retours en arrière, passant sans continuité de sa vie d'adulte à celle de son enfance avec ses frères et sa sœur Caddy, ce qui ne facilite pas la distinction entre les différentes périodes et condamne le lecteur à s'appuyer uniquement sur les titres des parties – « 7 avril 1928 », « 2 juin 1910 », « 6 avril 1928 » et « 8 avril 1928 » – pour créer des repères temporels. La compréhension de la composition disloquée des romans boudjedriens passe par une connaissance de ces procédés d'éclatement de la perception.

L'auteur souligne aussi l'emprunt textuel lorsqu'il fait ouvertement référence à James Joyce. Dans *Fascination,* il oblige son destinataire à lire en parallèle et simultanément « les passages les plus significatifs[1] » d'*Ulysse*[2]. La citation, premier niveau de réécriture, manifeste de façon voyante l'origine étrangère de l'énoncé figé. Le roman impose ensuite à son lecteur de faire, sans trop d'effort, un rapprochement entre la « Molly Bloom » de Joyce et « Mol », fervente et passionnée lectrice du romancier irlandais. Mol convie son hôte lecteur à l'accompagner dans les chemins les plus escarpés et les plus réputés de la littérature européenne. À travers cette créature fictive, l'auteur communique ainsi la passion qu'il éprouve lui-même pour ce romancier avant-gardiste et présente l'intertextualité comme une source motrice de sa création. Tel un Pygmalion, l'auteur sculpte son lecteur à son image, en l'obligeant à devenir à son tour un passionné de lecture, érudit et féru de littérature, d'où le choix d'un texte audacieux qui s'est heurté à la censure anglaise choquée par l'obscénité du roman.

Néanmoins, nous pensons avec Lila Ibrahim-Ouali que ces citations « tape-à-l'œil » de William Faulkner et de James Joyce servent le projet ironique d'instituer un rapport polémique entre auteur et lecteur, comme si l'auteur lançait des bribes de sa culture occidentale à un lecteur qui aurait besoin de vérifier les acquis culturels de Rachid Boudjedra pour accréditer ses textes. Dès lors, le « procédé intertextuel […] injurie le lecteur qu'on juge

[1] Rachid Boudjedra, *Fascination*, *op. cit.,* p. 194. *Ulysse* de James Joyce est évoqué aux pages 21 et 156 et cité aux pages 194-196.
[2] *Ulysse* [1re éd. : 1922. Titre original : *Ulysses*] (traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert et entièrement revue par Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard, 1929, éd. renouvelée en 1957 ; rééd. : Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

inapte à une lecture plus fine faite d'allusions ou d'illusions[1] ». Il est vrai que l'image lectorale n'est guère sublimée à travers le personnage de la prostituée Mol.

Mais le jeu intertextuel avec la littérature occidentale ne repose pas toujours sur l'ironie. La dérision ne prend pas constamment possession du motif de la réécriture. Le romancier a véritablement assimilé la culture de l'Autre et va la modeler à sa convenance. Il s'inspire, par exemple, des personnages faulkneriens – la narratrice de *La Pluie*, tentée par le suicide, est un double au féminin de Quentin Compson – ou reprend certains thèmes majeurs, tels que la virginité :

> Dans le Sud, on a honte d'être vierge. Les jeunes gens. Les hommes. Ils racontent des tas de mensonges à ce sujet. Parce que, pour les femmes, c'est moins important, m'a dit papa. Il m'a dit que c'étaient les hommes qui avaient inventé la virginité, pas les femmes. Papa dit que c'est la mort : un état où on laisse les autres, tout simplement […][2]. [*Le Bruit et la fureur]*

> La virginité : c'est-à-dire non pas tant l'intégrité physique que désigne généralement ce mot dans toute société qu'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. Photo d'autopsie donc[3]. [*La Pluie*]

> Qu'est-ce qu'un putain d'hymen, une simple peau sur laquelle les hommes ont construit leur fausse virilité ? Mais si je l'ai fait, c'est parce que c'est moi qui t'ai élevé en dehors de toutes ces simagrées masculines et à l'intérieur d'une sorte de féminité originelle qui a fini par déteindre sur toi[4]… [*Fascination*]

Jason Compson déplore avec les deux jeunes femmes de *Fascination* et *La Pluie* le symbolisme attaché à cette triste convention sociale, pure invention aux yeux de l'une, « sottise sociale[5] » selon l'autre.

Les similitudes formelles ne s'arrêtent pas là et certaines scènes récurrentes telles que la veillée funèbre du frère (*La Répudiation, La Pluie…)* font écho à *Le Bruit et la fureur* où Caddy et Dilsey, tenus à l'écart dans la cuisine, ne sont pas mis au courant du décès de la grand-mère :

> On nous avait relégués au fond du jardin. Sous la surveillance de tante Fatma. […] Toute la marmaille était là. Comme frappée de paralysie. Ne sachant pas très bien ni très clairement ce qui se passait à l'intérieur de la maison[6]. [*La Pluie*]

[1] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 148.
[2] William Faulkner, *Le Bruit et la fureur, op. cit*., p. 102.
[3] Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op. cit*., p. 48.
[4] *Ibid*., p. 162-163.
[5] *Ibid*., p. 48.
[6] *Ibid*., p. 79.

> - Taisez-vous tous, dit Dilsey. Il faut être sages, ce soir.
> - Pourquoi qu'il faut-il être sages ? murmura Caddy.
> - Ça ne vous regarde pas, dit Dilsey. Vous le saurez au jour choisi par le Seigneur […].
> - […] Comment peut-il y avoir une soirée quand grand'maman est malade ? […] Maman pleurait, dit Quentin. N'est-ce pas qu'elle pleurait, Dilsey ?
> - Ne m'ennuyez pas, mon enfant, dit Dilsey. Faut que je fasse le dîner de tous ces gens-là, dès que vous aurez fini[1]. [*Le Bruit et la fureur*]

Les enfants tentent en vain de comprendre l'agitation de la maison. Grâce aux allusions *in praesentia*, le lecteur n'a plus en somme qu'à suivre la piste de lecture faulknerienne pour remonter jusqu'au texte souche et reconnaître, pour son plus grand plaisir, les lectures antérieures de Rachid Boudjedra.

C'est au niveau de l'allusion – qui relève d'une relation transtextuelle implicite – que se décèle une autre fréquentation littéraire du romancier algérien et que s'affirme son indépendance d'esprit face à un matériau occidental totalement assimilé. Son œuvre doit beaucoup en effet au roman américain et à son nouveau mode de narration, extérieur, direct, celui même de « l'œil de la caméra » cher à John Dos Passos. Sans devenir l'objectif d'un appareil photo où le romancier abandonne sa position de médiateur, Rachid Boudjedra emprunte à John Dos Passos maints procédés qui lui permettent de montrer, sans trop de mise à distance esthétique, la complexité de la situation politique en Algérie. Sur le modèle de la trilogie *U.S.A.,* il insère des bribes d'actualité, sous la forme d'articles de journaux, qui viennent couper la trame narrative et rappeler le vécu des personnages :

> **LA VÉRITÉ**
> **SUR L'ÉTAT LIBRE DE CONGO**
> Défaut de construction important découvert dans un cuirassé Santos-Dumont parle d'un rival des oiseaux de proie se procurer des femmes est le but principal des indigènes du Congo une lettre extraordinaire ordonne le retour des fusiliers marins américains LES BALANCES DU CONGO PERDENT TOUT SENS MORAL[2] [*U.S.A. 42e parallèle*]

> Onze morts depuis le 29 août
> L'Amicale des Algériens en Europe a publié une liste de onze travailleurs immigrés assassinés, selon elle, après les « événements de Marseille » […]

> Le communiqué officiel
> De notre correspondant

[1] William Faulkner, *Le Bruit et la fureur, op. cit*., p. 44, 45.
[2] John Dos Passos, *42e Parallèle* [1re éd. 1930. Titre original : *42bd Parallel*] (traduit de l'anglais par N. Guterman), Paris, Gallimard, 1951 ; rééd. : Gallimard, 1985, coll. « Folio », p. 107.

> Alger. – Le journal *El Moujabid* paraît ce jeudi 20 septembre avec un double titre sur cinq colonnes, encadré de rouge […][1]. [*Topographie idéale pour une agression caractérisée*]

Fascination reprend aussi cette technique des « collages » pratiqués en peinture :

> Les vendeurs de journaux : 200 HORS-LA-LOI ABATTUS À CONSTANTINE. LA REINE D'ANGLETERRE REÇOIT LOLLOBRIGIDA EN GRANDE POMPE… « JE N'AI PAS TUÉ MADAME PERRON ! S'ÉCRIE SYLVIE PAUL » s'égosillaient à annoncer les gros titres des gazettes d'outre-mer. […] (90 FELLAGAS ABATTUS EN GRANDE KABYLIE AU COURS DE L'OPÉRATION TOPAZE… GINA LOLLOBRIGIDA…) […] Mais il n'avait jamais oublié ces manchettes de la première page de la *Dépêche de Constantine* datée du 20 août 1955, et qu'il avait fini par apprendre par cœur, tellement elle résumait pour lui l'abjection coloniale et la dérision des choses les plus pathétiques et les plus cruelles : JE N'AI PAS TUÉ MADAME PERRON ! S'ÉCRIE SYLVIE PAUL. LA VAGUE TERRORISTE DÉFERLE SUR L'ALGÉRIE. L'INVITÉE DE LA REINE D'ANGLETERRE : GINA LOLLOBRIGIDA[2].

Ces manchettes qui résument de manière extravagante le contenu de la *Dépêche de Constantine,* datée du 20 août 1955, se juxtaposent sans cohérence. On trouve déjà dans *U.S.A.* cette accumulation saugrenue de nouvelles dramatiques et légères :

> **ACTUALITÉS I […]**
> Un ours noir se promène en liberté dans les allées de Hyde Park. Nouvelles de l'explorateur Peary. DEMANDE AUX ORGANISATIONS OUVRIÈRES DE CESSER LA GRÈVE. Mort d'Oscar Wilde l'écrivain autrefois célèbre meurt de pauvreté à Paris. Farouche combat avec des malfaiteurs.
>
> **ACTUALITÉS XVII […]**
> UN SOUS-MARIN ALLEMAND PASSE LES CAPS SANS ÊTRE SIGNALÉ
>
> lourdes pertes dans la récolte des États-Unis des Italiens poussent des cris de joie en voyant les Autrichiens fuir en abandonnant des pains chauds un mur d'eau gigantesque se précipite dans la vallée le professeur dit que Beethoven donne l'impression d'un bifteck juteux
> la lune se trouvera cette nuit devant la planète Saturne
> DES FRÈRES SE BATTENT
> DANS LA NUIT[3]

Dix-neuf « bobines d'actualités » (*news reel*) rythment *42e parallèle* ; ces articles découpés dans les journaux du temps se télescopent et mêlent informations importantes et faits divers, tragédie et spectacle, soulignant l'importance dérisoire accordée aux événements dramatiques qui perturbent considérablement la vie d'Américains condamnés à la misère ou à l'exploitation. Tandis que les manchettes dans *Fascination* reflètent l'horreur des persécutions

[1] Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée, op. cit*., p. 161, 233.
[2] *Id., Fascination, op. cit*., p. 43, 113-114, 160. Voir aussi p. 109 et 173.
[3] John Dos Passos, *42e Parallèle, op. cit.,* p. 15, 358.

coloniales, les titres de presse expriment bien l'esprit du nouveau siècle[1] : confrontation vaine entre mouvements ouvriers et grands industriels, lutte des syndicats, misère… Rachid Boudjedra s'inspire du réalisme engagé du roman américain de l'entre-deux-guerres et surtout de ses procédés d'écriture. Un extrait de la biographie d'Ibn Khaldoun[2], par exemple, vient prendre place dans le récit, à l'instar des succinctes esquisses, stylisées, de la vie de personnalités contemporaines[3] de *42e parallèle.*

À la suite de ce dernier roman, *Fascination* est ponctué de courts extraits du genre articles d'encyclopédie ou de livres historiques, résumés de l'histoire d'une grande ville (Constantine, Tunis, Barcelone, Alger et Paris[4]) ou de sa topographie. Dans les deux romans, ces textes, objectifs en apparence, soulignent en fait le point de vue des narrateurs et révèlent ses centres d'intérêt : celui de *42e parallèle* préfère l'idéalisme des syndicalistes et des chefs ouvriers aux mensonges d'un orateur, la passion désintéressée d'un scientifique à la philanthropie hypocrite d'un industriel, tandis que celui de *Fascination* s'intéresse aux différentes vagues d'invasions qui ont secoué les villes d'Afrique du Nord et d'Europe. L'altérité de la rencontre intertextuelle n'est pas donc conflictuelle, car le talent littéraire de Joyce vient enrichir la pensée de Boudjedra et favoriser le déploiement de son imaginaire. *Fascination* confirme par conséquent la communication qui affleurait jusqu'alors de façon ténue avec Joyce, Faulkner et Dos Passos. L'apport occidental moderne féconde en somme son œuvre, sans occulter ce qu'elle a de neuf.

Les romans boudjedriens établissent d'autres faisceaux de convergences avec des intellectuels et artistes européens – Sigmund Freud, Albert Camus, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre – dont les œuvres ont révolutionné notre perception de l'homme. Ces réminiscences interfèrent avec la vision du monde de Rachid Boudjedra et sa transposition par l'écriture. Force est de constater, en effet, que les situations romanesques illustrent souvent les concepts freudiens : complexe d'Œdipe, refoulement de la *libido*, sentiment d'infériorité… Selon Rachid Boudjedra, la lecture de Freud est très appropriée au monde arabe, dans la mesure où il est « en plein dévoilement de l'enfoui[1] ». La prise en compte du déséquilibre du moi, déstructuré et désorienté par une longue période de guerre, requiert donc l'apport de la

[1] *Ibid*., p. 9 (préface).
[2] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., p. 202.
[3] On trouve les biographies du leader socialiste Debs, du botaniste Luther Burbank, de l'orateur Bryan, du chef de la classe ouvrière Big Bill Heywood connu de l'Atlantique au Pacifique, du fondateur de la « United Fruit Company » et des « Chemins de Fer Internationaux de l'Amérique Centrale » Minor C. Keith, du magnat du fer, du pétrole et de l'acier Andrew Carnegie, du « MAGICIEN DE L'ÉLECTRICITÉ » Thomas Edison, du mathématicien Steinmetz, du politicien Lafolette (John Dos Passos, *42e Parallèle, op. cit.,* respectivement, p. 41-44, 105-107, 117-120, 206-210, 296, 318-319, 338, 382-385, 430-434). Ce sont des textes dans un style encyclopédique.
[4] Rachid Boudjedra, *Fascination, op. cit*., respectivement, p. 16, 70-71, 176, 197-198, 225.

psychanalyse. L'influence de la littérature de l'absurde se discerne aussi dans la pratique littéraire de Rachid Boudjedra. L'importance accordée à la lumière aveuglante sur la plage de *L'Insolation* témoigne des convergences littéraires entre l'art d'écrire d'Albert Camus et celui de Boudjedra, nés tous deux sous le ciel algérien. « L'astre solaire agit sur Medhi avec la même violence que sur Meursault[2] », le héros de *L'Étranger* conduit par des hasards successifs – la peur, l'éblouissement du soleil, la vue du couteau – à un meurtre. C'est le tragique de l'absurde ; Meursault est condamné à mort au nom de principes conventionnels, hypocrites, et dénués de signification réelle. Medhi est également accusé par la société d'avoir des réactions monstrueuses parce qu'elles ne sont pas dictées par les convenances sociales : si Meursault passe pour une personne sans cœur, en raison de son apparente indifférence à la mort de sa mère et de ses fréquentations après l'enterrement, Medhi apparaît également aux yeux des autres comme immoral : « Je les insultais jusqu'à l'extinction de ma voix. Je n'étais pas un assassin, même si Nadia m'accusait des pires crimes, mais un homme seul, vidé par la méchanceté des autres[3] ». Medhi n'arrive pas à déjouer le piège des traditions archaïques et à saisir le sens du monde qui lui échappe.

À la suite d'Albert Camus qui publie en 1943 une étude sur « l'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », Rachid Boudjedra est influencé par l'auteur tchèque du *Procès*. Rachid (de *La Répudiation*) évolue dans le même climat moral et psychologique que Joseph K. du *Procès* où, dans une atmosphère malsaine et carcérale, va être broyé un individu confronté de plein fouet au « non sens de l'ensemble d'un […] système[4] », à son illogisme : K. ignore même « la nature de l'accusation et ses prolongements[5] » ; dès lors il se trouve dans l'impossibilité de déposer la moindre requête auprès du tribunal et de se défendre lui-même : « il faut en un mot que le procès ne cesse de tourner en rond dans le petit cercle auquel on a artificiellement limité son action[6] », lui explique-t-on. Son angoisse et sa révolte montent alors *crescendo* à mesure qu'il prend conscience de l'absurdité de son procès. Rachid découvre lui aussi l'incohérence et l'injustice. Les geoliers en procédant de façon mécanique aux interrogatoires le précipitent dans le gouffre de la démence.

---

[1] *Id*., *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.,* p. 106.
[2] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*., p. 165. À propos des similitudes thématiques, stylistiques et situationnelles entre *L'Étranger* et *L'Insolation,* consulter les pages 164-167.
[3] Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op. cit.,* p. 230.
[4] Franz Kafka, *Le Procès* [1re éd. : 1925] (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard Nrf, 1933, p. 61.
[5] *Ibid*., p. 156.
[6] *Ibid*., p. 194.

> Ils continuaient à me poser les mêmes questions absurdes, répétées chaque jour dans le même ordre strict et minutieux, ne changeant jamais, ne variant d'aucun façon […]. J'en arrivais à espérer une torture physique, avec des questions importantes concernant mes opinions politiques ou mes tentatives de sédition solitaires et anarchiques – au lieu de ces questions sans queue ni tête au sujet de mes rideaux, de ma carpette (je n'en ai jamais eue !), de mon W.C., puis de ma fenêtre, et de ma fenêtre encore[1] !

L'existence de Rachid bascule dans l'horreur, comme celle de K. le jour où lui est notifiée une inculpation mystérieuse pour un crime qu'il n'a pas commis. Au tribunal, il se voit obligé de courir d'étage en étage, à la recherche de la bonne salle d'audience, et de supporter « l'air si lourd et si oppressant […] à peine respirable[2] » : « il mit sa main en visière sur ses yeux pour arriver à voir un peu, car la terne lueur du jour donnait un ton blanchâtre aux vapeurs de la salle et aveuglait quand on cherchait à voir[3]. » Rachid se fait à son tour interroger et interner dans un lieu labyrinthique composé « de couloirs interminables et d'escaliers redoutables[4] ». Par ces analogies, c'est toute la littérature de l'absurde qui est présente en contrepoint. Cette relation transtextuelle se superpose et s'harmonise avec le projet esthétique de Rachid Boudjedra.

Celui-ci met à nu ses emprunts à la littérature universelle si bien assimilés que sa création romanesque garde toute sa singularité et apparaît comme un espace interculturel privilégié. Les transformations s'effectuent en outre dans le respect du texte souche, œuvre exemplaire à méditer. Ainsi l'hypotexte des *1001 années de nostalgie* qui s'inspire de l'histoire délirante et fabuleuse du village Macondo dans *Cent ans de solitude*[5] de Gabriel García Márquez n'est jamais livré à la parodie ou au pastiche. Le romancier algérien produit une œuvre qui accède à l'universel et dépasse les limites de l'Afrique du Nord. Il élargit le champ de références de son destinataire et va chercher en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, des ouvrages qui font autorité dans le monde des lettres. Il séduit ainsi un public plus large grâce à un hypotexte prestigieux, « garant de lisibilité pour une lecture culturelle qui dépasse les frontières du Tiers-Monde[6] ». Le lecteur algérien possède finalement une double culture ; l'une provient de ses ancêtres, l'autre résulte de la colonisation française. L'auteur le pousse à accéder à la littérature universelle et à découvrir le patrimoine littéraire mondial.

---

[1] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*., p. 230.
[2] Franz Kafka, *Le Procès, op. cit.*, p. 87.
[3] *Ibid*., p. 62.
[4] Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op. cit*.,, p. 230.
[5] La relation transtextuelle avec *Cent ans de solitude* (1967) de Gabriel García Márquez ne concerne que *Les 1001 années de la nostalgie* qui n'appartient pas à notre corpus. Aussi renvoyons-nous notre lecteur à l'étude de Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit.*, p. 168-174.
[6] Lila Ibrahim-Ouali, *op. cit*, p. 174.

C'est dans cette dualité, revendiquée par Jean Pélégri « au nom de l'écrivain[1] » que réside la singularité de l'identité algérienne du lecteur.

C. DUALITÉ DU LECTEUR VIRTUEL

Pour arriver à convoquer ce lecteur biculturel, l'auteur dispose, outre l'intertextualité, d'un moyen littéraire discret et efficace : l'ironie. Celle-ci perce lors des récits pittoresques et signale une lecture à double niveau. L'auteur récuse, par le biais de cette forme d'humour, cette soif d'exotisme qu'il assouvit pourtant en insistant sur les scènes les plus pittoresques aux yeux des étrangers (répudiation, fête de l'Aïd, polygamie, mariage forcé…)[2]. La « séduction de l'étrange[3] » opère en effet sur le public occidental, en quête d'un certain exotisme ou du moins d'une différence culturelle :

> Que ce soit soif d'exotisme ou désir de connaissance d'un univers autre que le sien, le lecteur européen se tourne le plus souvent vers le texte maghrébin à partir d'un discours préexistant, qui fera nécessairement écran entre ce texte et lui. Mais si ce

[1] Jean Pélégri, « Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne », *Le Banquet maghrébin, op. cit*., p. 11.

[2] Charles Bonn, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française : Yacine Kateb, Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra », *Exotisme et création. Actes du colloque international, op. cit.,* p. 121-130.

[3] *Id*., « Personnage féminin et statut de l'écriture romanesque algérienne de langue française », C.R.I.N. *[Cahier de recherches des Instituts néeerlandais de langue et littérature françaises] « Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles »* (études réunies par D. de Ruyter-Tognotti et M. Van Strien), n° spécial, Groningue (Pays-Bas), Université de Groningue. Département de français, 1998, p. 21.

> discours ne suscitait pas son désir, ce lecteur ouvrirait-il le livre, d'un abord souvent difficile, pour une lecture de jouissance[1] ?

Rachid Boudjedra récupère ce discours préétabli pour le détourner et mieux en sourire. Ces textes satisfont ainsi les attentes de ce lectorat français et lui proposent simultanément de prendre ses distances par rapport aux images ou aux clichés trop séduisants ou simplistes.

Ces choix littéraires reflètent le statut du dire maghrébin. L'auteur francophone originaire d'Afrique du Nord a besoin de son public occidental mais redoute son regard et condamne sa méconnaissance. Aussi la relation entre Rachid et Céline dans *La Répudiation* est-elle une métaphore de la situation ambivalente de l'auteur maghrébin : Rachid, comme l'auteur, a besoin d'être entendu par l'étranger, mais il ne peut accepter d'être considéré comme un objet exotique. Cette relation fortement érotique laisse supposer une érotisation de l'objet exotique. La femme par son étrangeté même apparaît dans tous les clichés exotiques les plus « aguicheurs ».

En conséquence, Rachid Boudjedra s'adresse, au moins, à deux publics et se trouve dans la situation de tous ses confrères :

> À un moment, écrivain de langue française, il se trouve dans la position de tous les écrivains francophones qui publient à Paris et/ou voient la consécration véritable de leur création et de leur carrière se réaliser en France plutôt que dans leur pays. De ce fait, il a au moins deux publics, le public maghrébin d'un côté et le public français en particulier et occidental en général de l'autre. Tel était le cas de la plupart des écrivains francophones, de même en fait que des écrivains arabophones tels que Benhedouga et Ouettar qui une fois traduits en français voient leur public s'élargir aux lecteurs francophones de leur propre pays […][2].

Ce double public leur permet d'avoir une audience plus forte. Seule une enquête statistique permettrait de dresser le tableau exact des publics réels des écrivains maghrébins d'expression française. Mais certains chercheurs se sont déjà forgés une opinion à ce propos :

> En fait, leur public est double depuis toujours même si cette vérité a parfois été occultée : public maghrébin, composé d'intellectuels francisants, d'étudiants et d'universitaires ; public français où l'on retrouve en gros les mêmes catégories sociales, encore que le Goncourt de Ben Jelloun ait pu contribuer à accroître, en France, l'audience des écrivains maghrébins. Les traductions, de plus en plus nombreuses, ne font que renforcer cette mixité du public qui devient (en simplifiant) occidental (traduction en langues européennes) et arabe (traduction en langue nationale).

---

[1] *Id.*

[2] Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire, op. cit.,* p. 73.

> Conscients de cette double écoute, les écrivains maghrébins de langue française sont amenés de plus en plus à produire des textes mixtes qui puissent combler simultanément l'horizon d'attente de leur double public[1].

Les « récits partiellement faulknériens de Kateb ou simoniens de Boudjedra[2] » ont de quoi satisfaire, selon Marc Gontard, à cette exigence. Il est du moins certain que l'écrivain prend en compte dans ses déclarations publiques son lectorat occidental, alors que tous ses écrits, excepté *Une Vie quotidienne en Algérie,* libèrent des signaux destinés à des narrataires algériens ou maghrébins.

A contrario, si l'on se fonde sur le contenu de l'œuvre et non sur ces signaux, on constate avec Hafid Gafaïti que l'écrivain « écrit simultanément *pour* et *contre* deux publics[3] » : il rejette, d'une part, les valeurs archaïques de sa société et, d'autre part, remet en cause « le discours dominant de l'Occident à travers le recours constant au thème de l'histoire et la mise en spectacle de la déstructuration de la société algérienne par le colonialisme français[4]. » Cette idée se vérifie pour *La Répudiation*, *La Pluie* et *Fascination*, mais non pour *Topographie idéale pour une agression caractérisée* qui ne conteste pas les valeurs archaïques de la société algérienne, mais la candeur de tous ces candidats à l'émigration qui voient l'Europe comme un pays de Cocagne.

Les romans convoquent en somme un lecteur virtuel ouvert à la biculture, « détenteur du double code culturel et linguistique qui la sous-tend[5] » ; leur richesse sémantique permet à tous les publics, quel que soit leur lieu de lecture, leur appartenance culturelle de se sentir concernés par les écrits fictionnels de Rachid Boudjedra. Les œuvres littéraires prennent alors des sens différents, selon le lieu de lecture. Il y aurait logiquement une perte de sens pour les destinataires, qu'ils soient d'un côté de la rive ou de l'autre. Certes, mais le lecteur convoqué par le texte boudjedrien fait partie d'un type nouveau ; il est « doublement informé, capable de lire sans perte, Khatibi, Ben Jelloun ou Meddeb, contribuant par là même au rapprochement des deux cultures[6]. »

> Bien souvent le même texte fournit deux significations divergentes selon qu'il est lu dans un contexte maghrébin ou européen, et les meilleurs écrivains savent

---

[1] Marc Gontard, « La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire : « La perception critique du texte maghrébin de langue française » […]*, p. 59.
[2] *Id.*
[3] Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire, op. cit.,* p. 73.
[4] *Id*.
[5] Naget Khadda, « La littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », *Figures de l'interculturalité, op. cit.,* p. 16.
[6] Marc Gontard, « La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte », *Horizons maghrébins […],* p. 59.

> adroitement jouer de cette rencontre entre deux systèmes culturels pour développer des jeux sémantiques parfois inattendus. Le roman maghrébin, et même la littérature maghrébine de langue arabe, s'inscrivent sous le signe de l'altérité, de la double culture, même (et surtout ?) lorsqu'ils prétendent la nier[1].

Le roman maghrébin échappe inéluctablement aux lectures réductrices qui l'enfermeraient dans une seule interprétation, de par sa littérarité bien entendu, mais aussi parce qu'il se déploie dans le territoire du mixte.

Le lecteur virtuel est, en définitive, à l'image de l' « auteur modèle », tel qu'il nous est apparu au cours de cette recherche, « d'Orient et d'Occident, d'Afrique et d'Europe[2] », d'ici et d'ailleurs. L'auteur a métaphorisé cette double appartenance dans ses récits, surtout dans *Fascination* où se croisent les thèmes de la bâtardise (Lam et Lol sont des orphelins), de la gémellité ou du double (Ali et Ali Bis). Élevé au contact de la culture de l'Autre, il se l'est approprié tout en préservant son « territoire[3] », son « grenier[4] », son « domaine intérieur[5] ». De ce fait, son lecteur algérien, grâce à son enracinement profond dans la culture arabo-musulmane, peut s'ouvrir à d'autres civilisations et devenir un lecteur universel, sans risque de se perdre ou se déculturer. C'est ainsi que Rachid Boudjedra dépasse son double public pour aller chercher un lecteur double, au sens de pluriel ou d'universel : Certes, « [l]'œuvre de Rachid Boudjedra s'adresse à au moins deux publics[6] ». Mais « [e]n même temps, elle les dépasse pour s'instituer elle-même comme production spécifique dans le cadre de la littérature internationale […][7]. » Les romans boudjedriens sortent ainsi de la sphère étroite et limitée de la « littérature maghrébine d'expression française », de la littérature régionale, et convient leur lecteur à un dialogue interculturel avec des écrivains de tous les continents.

Grâce au caractère varié et universel de leurs sources littéraires, les textes boudjedriens convoquent un lecteur virtuel sensible à toutes les formes d'écriture, des plus traditionnelles aux plus modernes et subversives. Dès lors, ses lectures au lieu de se limiter au seul espace littéraire maghrébin s'étendent aux multiples aires géo-culturelles, dépassant ainsi la problématique de la nationalité littéraire du lecteur. Rachid Boudjedra, tout en préservant son

---

[1] Charles Bonn, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb. Études littéraires maghrébines*, *op. cit*., p. 16.
[2] Jean Pélégri, « Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne », *Le Banquet maghrébin, op. cit*., p. 11.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] *Id.*
[6] Hafid Gafaïti, « Les romans de Boudjedra », *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et histoire, op. cit.,* p. 73.
[7] *Id.*

public légitime, cherche à élargir son lectorat. Il affirme d'ailleurs à plusieurs reprises son désir de voir son œuvre s'inscrire dans la littérature universelle.

Mais « [à] partir de quel moment une œuvre dépasse-t-elle le particulier pour atteindre l'universel ? […] À quelle condition et à quel prix les écrivains algériens dépasseront-ils l'écriture sur les sentiers battus pour s'affirmer dans l'écriture de l'universel[1] ? » À ces questions d'Hafid Gafaïti l'écrivain répond :

> En ce qui concerne les écrivains algériens, il semblerait que pour atteindre l'universel, il faille d'abord qu'ils considèrent ce que nous avons déjà dit, que le travail de la création est un travail qui, comme tu le disais tout à l'heure, nécessite beaucoup de rigueur, une discipline sévère, beaucoup de solitude et une culture généreuse, ouverte et illimitée ; voire une véritable érudition[2].

Ce lecteur universel, à partir de sa propre culture, élabore ainsi une lecture plurielle et féconde des textes. C'est, en somme, moins le « *lieu du dire*[3] » que *le lieu du lire* proposé au lecteur qui détermine l'identité culturelle d'un auteur.

Dans cet accès à l'universalité, la part d'algérianité du lecteur est essentielle, l'enracinement fondamental :

> S'il n'y a pas d'enracinement, de racines profondes, il n'y a pas d'universalité. […] Tous ces grands écrivains [Faulkner, Joyce, Proust] qui ont atteint l'universel n'ont pu le faire qu'à travers un enracinement très douloureux et très obsessionnel ; grâce à leurs particularités propres et à leurs particularismes[4].

Aussi n'y a-t-il rien de paradoxal à revendiquer à la fois sa spécificité culturelle et prétendre à l'universalité. Le lecteur de Rachid Boudjedra dès lors qu'il accède aux joyaux de la littérature mondiale devient du même coup un lecteur universel, sensible à toutes les autres cultures dont il s'imprègne au point qu'elles deviennent siennes, à l'instar de l'auteur qui, dépouillé de son étiquette d'auteur algérien, devient un écrivain tout court. Rachid Boudjedra a véritablement gagné cette universalité ; pour preuve : son nom s'inscrit à présent seul sur les premières de couvertures, l'éditeur ayant abandonné tout paratexte à visée commerciale.

---

[1] *Ibid.,* p. 120, 122.
[2] *Ibid.,* p. 123.
[3] Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, *op. cit.*, p. 324.
[4] Rachid Boudjedra, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit*., p. 121-122.

Conclusion

Le double héritage littéraire, accaparé et assumé, de Rachid Boudjedra explique l'attraction qu'exercent ses romans sur tous les publics, surtout algérien et français. L'œuvre est ainsi placée sous le signe de l'altérité et de l'ambivalence culturelle ; de ce fait, elle ne peut se réduire à quelques interprétations. L' « auteur modèle » (Umberto Eco) ne se contente pas de solliciter un lecteur de « nationalité littéraire » algérienne, il modifie sa personnalité, ses représentations et surtout sa façon de lire. Pour ce faire, il lui ouvre de nouveaux horizons et l'oblige à recourir à son sens critique, sans que celui-ci ne nuise à une attitude empreinte de tolérance, notamment envers l'Autre incarné par le Juif ou le Français.

L' « auteur modèle » se présente en somme comme un Pygmalion : il façonne son récepteur d'après sa conception idéale du destinataire. Il l'imagine, d'ailleurs, à son image : lecteur érudit de culture arabo-musulmane, acculturé (au sens mélioratif du terme) par l'occupation française, l'écrivain algérien a bâti son identité sur l'altérité et se conçoit « soi-

même comme un autre[1] », à la recherche d'une identité bafouée et falsifiée. L'auteur, à l'instar de son lecteur, est un être en devenir ; tout deux se construisent dans et par le texte.

CONCLUSION GÉNÉRALE

[1] Paul Ricœur, cité par Georges Maurand, « La critique a tout à gagner de la multiplicité des approches », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire* : *« La perception critique du texte maghrébin de langue française »*

Notre objectif était, rappelons-le, de révéler la place, le rôle et le profil du lecteur virtuel de Rachid Boudjedra afin, d'une part, d'éclairer le fonctionnement du récit et, de l'autre, imaginer les réactions, conscientes ou non, du lecteur réel face au texte.

L'analyse de l'interaction texte/lecteur et plus précisément personnages/lecteur a mis en évidence les ressorts fondamentaux de l'intérêt romanesque. Il apparaît que *La Répudiation, La Pluie* et *Fascination* poursuivent des stratégies de séduction en jouant principalement sur l'illusion référentielle. Celle-ci puise sa source dans l'exploitation du pathétique : la fragilité des personnages entraîne l'adhésion du lecteur au système textuel. Dans leur combat pour la reconnaissance de leurs droits et de leur identité bafoués, Rachid, la femme médecin, Lam et Lol sont injustement reniés, trahis ou condamnés. Procédé majeur de la « mise en intérêt romanesque[1] », la victime innocente face à son bourreau (pères despotes, frères sans cœur, policiers corrompus) suscite forcément la sympathie du lecteur. « Émus par la dimension 'psychologique' du personnage, séduits par sa lutte désespérée, nous aurions, en tant que lecteurs, mauvaise grâce à refuser les valeurs qu'il défend[2]. » Les héros incarnent souvent les vrais principes moraux : tolérance, égalité, justice et fraternité ; la violence qui s'abat sur eux légitime la critique des institutions, tant politiques que religieuses.

Topographie idéale pour une agression caractérisée s'appuie aussi sur le *pathos* pour sensibiliser son lecteur virtuel à la situation des émigrés en France et le persuader du fait que le monde moderne occidental exploite et maltraite les nouveaux arrivants, mystifiés par leurs propres compatriotes. De même, les autres romans cherchent à convaincre leur destinataire, en les enfermant dans une focalisation unique : l'orientation narrative est claire et le lecteur ne peut qu'acquiescer aux propos du narrateur-sujet, même si parfois ce dernier doute de sa propre lucidité. Le texte emprunte la technique de la « cooptation[3] » et place le lecteur structuralement « du 'bon' côté[4] » (aux côtés du héros). Il n'appartient pas au lecteur de combiner différents points de vue ou d'envisager le bien-fondé des réflexions de chacun. Ses sympathies vont d'emblée vers ceux qui possèdent la vérité. À ces stratégies de « séduction et

---

[...], p. 9.

[1] Philippe Hamon, *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984, coll. « Écriture », p. 225.

[2] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman, op. cit*., p. 212.

[3] Susan Rubin Suleiman, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, coll. « Écriture », p. 178.

[4] *Id*.

de persuasion[1] », où se mêlent sensation et réflexion, s'ajoute la stratégie de la « tentation[2] » : les récits font revivre au lecteur des scènes originelles ou évoquent des fantasmes, le sollicitant non plus de manière affective et intellectuelle, mais pulsionnelle.

Le vrai lecteur a, en effet, un corps et il est amené à réagir de façon physique aux textes. C'est ce que rappelle la tripartition du lecteur établie par Vincent Jouve, tripartition que nous nous sommes réappropriée : l'adoption d'une notion aussi large que celle de « lecteur virtuel » nous y autorise parfaitement, puisqu'elle dépasse le simple examen des figures lectorales inscrites dans les mailles du texte. Il nous a été ainsi donné d'apprécier le caractère concret de l'acte de lecture, dimension fondamentale dans le rapport du destinataire aux textes boudjedriens : les romans tentent, en effet, de faire réagir le récepteur dans sa chair, de heurter sa sensibilité et sa pudeur, provoquant chez lui un émoi d'ordre affectif et surtout sensuel.

Ces divers régimes de lecture lui offrent plusieurs degrés d'investissement. Fasciné par les nombreux stéréotypes idéologiques qui affleurent à la surface du texte, ce dernier goûte les joies de l'évasion et du divertissement, engendrées par un récit qui s'élabore, somme toute, selon les règles du romanesque traditionnel. À cette lecture confortable du « texte de plaisir[3] », comme l'appelle Roland Barthes, se mêle celle du « texte de jouissance » qui « met en état de perte, […] déconforte peut-être jusqu'à un certain ennui […], fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage[4]. » De fait, le malaise s'installe chez le lecteur à mesure qu'il découvre ces textes provocateurs à souhait où la licence s'affiche, les images répugnantes se multiplient jusqu'à l'écœurement et où la violence textuelle contamine l'ensemble des discours, dans l'espoir de le faire réagir. Piégé au cœur de structures narratives complexes, perdu sous une avalanche de mots, le lecteur peut être pris de vertige.

Ces observations sur les diverses motivations textuelles démontrent bien qu'étudier le lecteur virtuel revient à analyser l'écriture et la structure du texte. Nos travaux confirment certaines analyses antérieures axées sur la poétique boudjedrienne et permettent ainsi de les croiser. Le fait de corroborer les conclusions d'autres essais critiques, tels que la thèse de Lila Ibrahim-Ouali qui privilégie l'approche structuraliste, prouve que l'étude du lecteur virtuel se confond en partie avec les études littéraires traditionnelles, du fait que les théoriciens de la lecture s'appuient sur des méthodes d'analyse classiques. Quand Wolfgang Iser, par exemple,

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage, op. cit.,* 206-215.
[2] *Id.*
[3] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Points. Essais », p. 32.
[4] *Ibid*., p. 23.

promeut la figure de l'auteur à travers sa notion d'« auteur implicite » qui continue à contrôler l'œuvre en l'absence de l'auteur réel, il se trouve « bloqué dans la textualité faute de pouvoir prendre en charge les habitus effectifs[1]. »

> Ainsi, l'auteur reste effectivement, malgré l'apparence, maître du jeu : il continue de déterminer ce qui est déterminé et ce qui ne l'est pas. Cette esthétique de la réception, qui se présentait comme une avancée de la théorie littéraire, pourrait bien n'avoir constitué en fin de compte qu'une tentative pour sauver l'auteur sous un emballage rénové[2].

Antoine Compagnon confirme ici ce que l'anglais Frank Kermode avait préalablement objecté à l'École de Constance, à savoir qu'elle ne fait qu'exprimer le sens commun :

> Iser's view represents a clear increase in liberty for the interpreter ; yet he continues to suppose that the author determines what is to be indeterminate and what not. My present purpose is not to ask how much beyond Iser we ought to go, but simply to sketch the slow expansion of interpretative freedom allowed us by critical theorists, always excepting the bolder spirits of Paris.
>
> It might be reasonable to allow that literary theory has now caught up with common sense. Everybody knows that competent readers read the same text differently, which is proof that the text is not fully determined[3].

Pour éviter cet écueil, les théoriciens de la lecture tentent donc de percevoir la lecture dans son aspect dynamique et interactif. À la suite de ces chercheurs, nous avons choisi de décrire la complexité intrinsèque de l'activité lectorale, en adoptant diverses approches – narratologiques, linguistiques, phénoménologiques, sociologiques – afin de percevoir toutes les facettes du phénomène. C'est pourquoi notre analyse s'est placée au croisement des théories de la réception et de l'effet esthétique développées par l'École de Constance, de l'approche sémiotique d'Umberto Eco et des analyses formelles portant sur la poétique, entendue dans son acception technique comme l'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire.

Plutôt que circonscrire nos références à un seul théoricien, nous avons préféré nous approprier les systèmes d'analyse les plus à même de faire avancer notre investigation, des réflexions ponctuelles aux théories les plus élaborées. Nous n'avons pas été confrontée à leurs

---

[1] Alain Viala, « Rhétorique du lecteur et scholitudes », *L'Acte de lecture* (sous la dir. de Denis Saint-Jacques), 1994 ; rééd. revue et mise à jour, 1998, p. 324.

[2] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie, op. cit*., p. 165.

[3] Frank Kermode, *The Art of Telling : Essays on Fiction* [1re éd. : 1972-1980], Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1983, p. 128. Notre traduction : « L'opinion d'Iser représente une véritable évolution dans la liberté du lecteur ; néanmoins il continue de supposer que l'auteur détermine ce qui doit être déterminé et ce qui ne doit pas l'être. Mon objectif n'est pas de demander à quel point nous devrions aller au-delà d'Iser, mais simplement d'esquisser le lent développement de la liberté interprétative qui nous est permise par les théoriciens, à l'exception toujours des esprits les plus hardis de Paris. / Il serait raisonnable d'admettre que la théorie

insuffisances ou leurs contradictions, ni enfermée dans une perspective étroite de l'acte de lecture, acte qui doit être appréhendé au moment où il se produit, éclairé par des études en amont et en aval. Les romans sont d'autant moins des objets autonomes que Rachid Boudjedra traite de sujets d'actualité et devient, à son insu, porte-parole des révoltés et autres rebelles aux atavismes d'une société algérienne dominée par la figure paternelle.

La notion de « lecteur virtuel » présente, à ce propos, un intérêt heuristique indéniable. Contrairement aux figures *in fabula*, elle nous autorise à élargir notre champ d'investigation à l'étude de la réception réelle par le public et la critique littéraire. Celle-ci s'avère particulièrement révélatrice de l'ambiguïté et de la complexité de sa réception, surtout en ce qui concerne *La Répudiation* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée :* l'accueil très particulier que les journalistes français leur ont réservé témoigne des liens étroits qu'entretiennent les œuvres de Boudjedra avec l'actualité sociopolitique. Aussi avons-nous pris soin de mettre en perspective les textes, de les réinsérer dans leur contexte de parution pour mettre au jour les véritables stratégies d'appel et montrer que l'épaisseur référentielle de certains romans et les sujets d'actualité abordés par l'auteur interfèrent inévitablement sur le processus de réception, tout comme les événements historiques ont influencé leur genèse.

Étudier le lecteur virtuel revient ainsi à en apprendre davantage sur les réactions probables du récepteur réel face aux romans, car celui-ci est amené à se comporter comme le lecteur inscrit dans le texte :

> [L]a réaction du lecteur réel reste *déterminée* par la position du lecteur virtuel. C'est à travers le rôle romanesque qui lui est réservé que le lecteur individuel réagit au texte. Nous sommes donc enclins à postuler une corrélation entre la situation du lecteur virtuel (supposé par l'œuvre) et celle du lecteur réel. […] L'analyse du 'lecteur virtuel' (destinataire implicite des effets de lecture programmés par le texte) devrait ainsi permettre de dégager les réactions du 'lecteur réel' (sujet bio-psychologique)[1].

L'attitude du récepteur réel dépend en partie du rôle que lui prescrit le texte. Dès lors, notre recherche n'a pas seulement consisté à appréhender une figure purement théorique, mais également à émettre des hypothèses sur les potentialités sémantiques des œuvres. Nous avons traité de la réception éventuelle, autrement dit des réactions probables du lecteur empirique, sans jamais oublier que celui-ci reste seul maître du jeu. Il est libre bien entendu de fermer le livre, de sauter des paragraphes ou de forcer les sens d'un texte. Les romans auront beau

---

littéraire a maintenant rejoint le sens commun. Tout le monde sait que les lecteurs compétents lisent le même texte de façon différente, ce qui prouve bien que le texte n'est pas complètement déterminé. »

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage, op. cit*., p. 19, 21.

proposer au lecteur virtuel un rôle à endosser, rien ne garantit que le lecteur empirique s'y soumettra et jouera docilement le jeu qu'on attend de lui :

> Quel que soit, dans le texte, l'équilibre entre le rôle présenté par le texte et les dispositions du lecteur, il n'y aura jamais adéquation totale. Si cet équilibre est généralement marqué par une prépondérance du rôle imparti par le texte, les réactions du lecteur ne disparaissent pas du simple fait qu'il se conformerait au rôle qu'on lui propose d'assumer […]. À supposer que nous nous soumettions entièrement au rôle proposé, nous devrions oublier complètement, c'est-à-dire mettre à l'écart les expériences que nous mettons toujours en jeu dans la lecture, et qui sont responsables de ce qui est variable dans l'actualisation même de ce rôle de lecteur[1].

L'auteur ne peut pas maîtriser l'activité du lecteur concret, il peut seulement l'influencer avec les moyens qui sont les siens : des dispositifs rhétoriques et narratologiques.

Le programme de lecture est prévu par le texte lui-même : le récepteur en connaît les règles du jeu et entreprend par lui-même la reconstruction du texte, architecture laissée volontairement inachevée. Et, pour mieux contrôler cette aventure de création dirigée, ludique certes, mais aliénante aussi, l'auteur va mettre en place des miroirs qui réfléchissent l'instance réceptrice en pleine activité. On retiendra notamment la présence d'un narrataire intradiégétique au sein de *La Répudiation*, Céline, figure emblématique de la relation complexe et ambiguë de l'écrivain avec son public. Aucune interpellation directe, aucune injonction explicite ne vient agresser le lecteur qui va se retrouver pourtant au premier plan de l'histoire, reflété malgré lui par tous les personnages de lecteurs qui traversent l'œuvre romanesque. Si diverses attitudes de lecture lui sont proposées, toutes concourent à mettre en garde le « lisant » (Vincent Jouve) contre les faux-semblants et les pièges narratifs à l'origine de l'effet de réel. C'est pourquoi les activités d'interprétation contribuent à stimuler et aiguiser son sens critique, comme le décodage de l'ironie qui requiert plus qu'aucune autre activité la complicité intellectuelle et la perspicacité du « lectant » (Vincent Jouve).

C'est par conséquent la question de la liberté qui distingue fondamentalement le lectorat réel du virtuel : tandis que l'un jouit d'une totale et irréductible liberté de mouvement, l'autre n'a que la sensation de liberté, sensation d'autant plus illusoire que Rachid Boudjedra n'octroie que très peu d'espaces où il est possible de recourir à sa libre imagination. Certes, l'auteur algérien fait vivre, dans et par le texte, l'expérience de la liberté lorsqu'il ouvre au sein du tissu textuel des brèches où il est possible de s'engouffrer, mais cette recréation est fortement dirigée : il s'agit surtout de parfaire une architecture selon un plan préétabli ou de choisir une hypothèse sémantique parmi celles proposées. Captiver son destinataire jusqu'à

l'enfermer dans une construction figée et une *fabula* relativement fermée, sans en donner l'impression, c'est ce que propose en fait le contrat de lecture du romancier, contrat adressé à un lecteur réel qui, s'il réagit comme le lecteur virtuel, sous le charme d'une écriture à la fois foisonnante et haletante, devrait s'empresser de suivre les directives implicites des œuvres. Le lecteur est ravi aux deux sens du terme : envoûté par le style sulfureux de Rachid Boudjedra et prisonnier des directives implicites du texte.

Nos recherches ont permis en outre d'émettre des hypothèses sur l'identité du lecteur réel, à partir de l'image lectorale qui transparaît en filigrane. Nous avons ainsi pu déduire, en nous fondant sur le conflit générationnel mis en scène dans *La Répudiation,* l'âge approximatif du lecteur virtuel, lequel appartient à une génération de jeunes Algériens en colère, et plus précisément de jeunes hommes. En revanche, *La Pluie* met en place une relation de complicité avec les lectrices, tandis que *Fascination* cherche à créer des rapports privilégiés à la fois avec les hommes et les femmes. Il nous a été aussi donné d'apprécier le profil intellectuel et culturel du lecteur virtuel, lecteur averti et féru de littérature, dont le bagage littéraire lui permet de percevoir les allusions les plus fines et de capter le sens des réappropriations intertextuelles.

Mais c'est surtout l'identité culturelle qui a capté notre attention, caractéristique sans conteste la plus passionnante au regard de l'ambivalence fondamentale qui distingue la réception de la littérature maghrébine d'expression française. Il s'avère que les romans du corpus réclament essentiellement des lecteurs virtuels de « nationalité (littéraire) » algérienne, identité plurielle résultant d'une double acquisition culturelle.

Bien qu'il mette en place des stratégies textuelles pour capter l'attention de ses frères de sang et de culture, Rachid Boudjedra n'atteint pas pour autant son public réel, naturel, légitime en quelque sorte : ses compatriotes. Il semble se dresser entre eux et les livres des obstacles matériels – problèmes d'édition, de diffusion et d'accessibilité du livre – ainsi que des difficultés d'ordre culturel, difficiles à surmonter. Mais fort peu d'enquêtes sérieuses, de statistiques, de sondages ont finalement été menés auprès des lecteurs réels. Et la situation ne semble guère s'être améliorée en la matière, puisque Hadj Miliani a pu déclarer récemment : « Faute de statistiques concernant les tirages et les ventes des productions littéraires de langue française publiées en Algérie ou de chiffres concernant l'achat des ouvrages de littérature en général, le lectorat de littérature de langue française reste une donnée que l'on ne peut que projeter[2]. » Les événements tragiques survenus durant les années 1990, en Algérie n'ont pas

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit*., p. 74.
[2] Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie, op. cit.,* p. 31.

rendu possible ce type d'études qui nécessitent une enquête de terrain auprès des acteurs de la vie culturelle. Si nous souhaitons comparer les instances lectorales virtuelles et réelles, nous ne pouvons donc nous appuyer que sur les rares investigations effectuées en Algérie auprès de plusieurs échantillons de lecteurs. Bien que celles-ci ne portent pas spécifiquement sur le récepteur empirique de Rachid Boudjedra, elles apportent cependant de précieux indices.

Citons, parmi les principales recherches de type sociologique, l'enquête statistique de Charles Bonn effectuée en 1974 auprès de francophones issus de différents milieux sociaux[1], celle de *Jeune Afrique* sur son propre lectorat[2], celle de Francis Gandon (sur des lycéens[3]), ainsi que la monographie sur la situation générale du livre et de la lecture du directeur général de la Bibliothèque nationale algérienne, réalisée en 1985 à la demande de l'Unesco. Il s'agit d'une typologie des lecteurs créée à partir d'une enquête exécutée à la Bibliothèque auprès des libraires et de la direction du livre à la S.N.E.D[4]. Cette étude complète celle de Wadi Bouzar qui s'est intéressé[5], un an auparavant, au public estudiantin. Jean Déjeux[6] publie à son tour, en 1993, un remarquable travail sociologique sur l'édition, la diffusion et la réception critique des littératures maghrébines de langue française. En 2002, Hadj Miliani procède, lui aussi, à un examen de l'univers institutionnel (édition, presse) de la littérature algérienne d'expression française[7]. Enfin, les enquêtes conduites au Maroc ont aussi éclairé de manière très intéressante les habitudes, les attentes et les problèmes des lecteurs maghrébins[8].

On y apprend que *La Répudiation* semble avoir réussi à trouver, au moment de sa parution, une partie de son véritable public, puisque, comme l'atteste une enseignante

---

[1] Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, *op. cit.*, et notamment, p. 155-215.

[2] Jean-Pierre N'Diaye, « *Jeune Afrique* et ses lecteurs », *Jeune Afrique. Hebdomadaire international*, Tunis, n 558, 14 septembre 1971, p. 10-15. Les lecteurs de la revue, maghrébins à 54 %, sont dans leur grand majorité de « jeunes cadres masculins […] privilégiés par rapport au reste de la population de leur pays, tant par leur niveau d'instruction, par leur profession, que par leur revenu économique. »

[3] Francis Gandon, « Le système de la culture : sémiologie d'une théorie et d'une pratique de la lecture en contexte post-colonial bilingue », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 17, Sherbrooke, C.E.L.E.F., automne 1978, p.163-188.

[4] Mahmoud Bouayed, *Le Livre et la lecture en Algérie*, *op. cit.,* p. 44-49.

[5] Wadi Bouzar, *Lectures maghrébines*, Alger, O.P.U. Publisud, 1984, p. 41-64.

[6] Jean Déjeux, *Maghreb. Littératures de langue française*, *op. cit.*, p. 168-320.

[7] Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie, op. cit.* Ce dernier avait déjà abordé ce sujet dans sa thèse de Magister intitulée *Profils littéraires, réceptions critiques et perceptions du fait littéraire en Algérie […], op. cit.*

[8] Mohamed Bérini, « La crise du lecteur, celle de l'écrivain et le problème de l'édition », *Lamalif*, Casablanca, n° 68, janvier-février 1975, p. 28-31 ; *Littérature maghrébine d'expression française de l'écrit à l'image* (sous la dir. de Guy Dugas), Meknès, Publication de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Meknès, 1987 [sur le public scolaire et universitaire de Meknès]; Lahcen Benchama, *L'Œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc,* Paris, L'Harmattan, 1994 ; Abdelali El Yazami, *Enquête sur la*

d'Alger[1], le roman a été lu par la majorité de ses étudiants. Son interdiction a paradoxalement incité les jeunes à se le procurer : les « jeunes intellectuels […] en violente rupture de ban[2] » sont enthousiasmés par le dire d'effraction de Rachid Boudjedra qui ouvre l'espace maternel au regard extérieur ; ceux qui respectent en revanche le discours social n'y adhèrent pas. Les étudiants ou les enseignants apprécient cette intrusion dans l'intimité familiale, tandis que les catégories socioprofessionnelles comme les ouvriers et les employés[3] la récusent. Mais aujourd'hui le public a changé et une étude sérieuse et rigoureuse serait nécessaire pour connaître le véritable lectorat de Rachid Boudjedra.

Il semble *a priori* très limité : d'abord, les étudiants francophones, peu nombreux depuis l'application de la politique d'arabisation (les jeunes algériens parlent surtout l'arabe, langue d'enseignement de nombreuses disciplines), n'ont pas la même pratique de lecture que leurs aînés[4] francophones formés dans les années 50, 60 et 70[5]. Ensuite, les mentalités ont changé : plusieurs étudiantes nous ont confié récemment que leurs condisciples rechignent parfois à présenter Rachid Boudjedra en exposé oral à cause du caractère subversif de ses œuvres et de la vulgarité de son style. Si l'on se fonde, enfin, sur le nombre de tirages des ouvrages en Algérie[6], ses romans ne semblent pas correspondre à la demande sociale : les lecteurs de roman d'expression française recherchent en général des « œuvres romanesques au réalisme éprouvé et qui se réclament d'une certaine intériorité sociale[7]. »

> Ce sont en premier lieu les romans traduits de l'arabe des deux principaux romanciers algériens dans cette langue : Abdelhamid Benhadougga et Tahar Ouettar. […] Dans les années 80, ce sont les romans qui s'inspirent d'une veine psychologisante et sentimentale qui gagneront le plus souvent les faveurs d'un large lectorat. […] À un niveau plus global, de 1986 à ce jour, la popularisation

---

lecture au Maroc, Rabat, Association marocaine des professionnels du livre et Bureau du livre, Ambassade de France, 1998.

[1] Charles Bonn, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, *op. cit.*, p. 185.

[2] *Ibid*., p. 202.

[3] Voir *ibid.,* p. 193.

[4] Voir : Marie Virolle et Sofiane Hadjadj, communication « Éditer les écrivains d'aujourd'hui entre l'Algérie et la France », manifestation « Écritures d'Algérie » organisée par la Bibliothèque nationale de France en collaboration avec le *Magazine littéraire* et les « Belles étrangères » (Centre national du livre), 18 novembre 2003.

[5] La plupart des jeunes considèrent aujourd'hui le livre essentiellement comme un instrument, un moyen d'obtenir un diplôme et d'accéder aux fonctions de cadres (d'où le succès des ouvrages scientifiques ou techniques) et choisissent leurs lectures d'après les programmes et les enseignements dispensés. Les publications scolaires et parascolaires (surtout du second cycle) supplantent celles des livres de culture générale, excepté lorsqu'ils font partie d'un programme d'enseignement. La cherté et la rareté des livres rendent encore plus difficile l'apprentissage de la littérature. Quant aux autres publics algériens, ils sont très réduits puisque ceux qui pratiquent l'écrit, en Algérie, sont minoritaires.

[6] Voir Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie, op. cit.,* p. 53-55.

[7] *Ibid.*, p. 53.

> du romanesque de langue française passe par une série d'adaptations génériques, l'exploitation de genres liés à la littérature de masse comme le roman policier ou le roman sentimental[1].

Faute de lecteurs, Rachid Boudjedra se tourne donc vers l'étranger, en l'occurrence l'Occident, où il se fait publier dans de grandes maisons d'édition plus à même de lui apporter une large audience.

La notion de « lecteur virtuel » permet, d'ailleurs, de mesurer à quel point le fossé entre lecteur inscrit dans le texte et « lecteur idéal auctoral » peut être grand : Rachid Boudjedra ne peut prévoir son public, mais seulement exprimer le souhait d'être lu par une catégorie de personnes. On sait, grâce à ses nombreuses déclarations publiques, qu'il destine certains de ses romans aux Algériens, et plus largement, aux Maghrébins afin que, d'une part, ces derniers prennent conscience de quelques réalités – des conditions de vie désastreuses des travailleurs immigrés en France par exemple – et que, d'autre part, ils revisitent leur histoire collective et les mythes fondateurs, à travers des formes littéraires certes occidentales, mais remodelées par un imaginaire proprement algérien. Or, sachant que l'écrivain publie en France chez Denoël et Grasset, le lectorat effectif sera logiquement composé de Français, issus de l'immigration maghrébine ou non. De plus, les livres de Rachid Boudjedra sont réputés difficiles d'accès : la complexité narrative et le foisonnement verbal de ses textes rebutent la grande majorité des lecteurs idéalement visés par l'écrivain. Il existera donc forcément un écart entre les lecteurs empiriques et ceux souhaités par l'écrivain

De fait, les romans de Rachid Boudjedra, adressés en priorité à des Algériens francophones vivant en Algérie, sont en fin de compte lus par un public situé au-delà des frontières de son pays natal. Ce lectorat européen, notamment français, était de toute façon implicitement convié au sein de la *fabula* à travers un dialogue intertextuel avec l'Occident. Et les passages en arabe, loin d'exclure les lecteurs non arabophones, attirent paradoxalement les lecteurs européens sensibilisés aux questions maghrébines ou en quête d'une littérature non pas tant exotique qu'authentique. Celle-ci interpelle bien évidemment tous les Algériens immigrés qui découvrent, dans les romans de leur compatriote et porte-parole, l'expression d'une blessure identitaire assumée et transcendée.

On peut supposer que, parmi ce public européen et algérien, beaucoup appartiennent à l'élite intellectuelle, ce que Robert Escarpit appelle le « circuit lettré[2] » par opposition au

[1] *Ibid.*, p. 53, 55.
[2] Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature,* Paris, P.U.F., 1958, coll. « Que sais-je ? » ; 2e rééd. : 1960, p. 76-85.

« circuit populaire[1] » aux goûts littéraires plus intuitifs. Cette catégorie de personnes qui bénéficie d'une formation intellectuelle, susceptible de lui permettre d'apprécier l'aspect novateur et la qualité esthétique des textes, correspond parfaitement au lectorat ciblé par les textes boudjedriens. La composition sophistiquée et la recherche stylistique des romans boudjedriens ont pour effet de convoquer les fins « connaisseurs[2] » et d'évincer les « consommateurs », ceux qui ne chercheraient dans la lecture qu'un divertissement passif. Le contrat de lecture passé par Rachid Boudjedra avec son lecteur virtuel ne semble concerner concrètement qu'un public averti, et ce, quel que soit le lieu de lecture.

L'étude du lecteur virtuel pallie, en définitive, l'insuffisance des enquêtes sur le lectorat réel. Appliquée aux textes francophones, elle se révèle de surcroît idéale pour mettre à nu la spécificité des textes de l'entre-deux rives, situés au carrefour de deux civilisations. Elle souligne finalement la double appartenance culturelle de l'auteur et sa double réception. L'œuvre romanesque boudjedrienne qui postule un lecteur (virtuel) duel s'offre en effet à un double regard, algérien et français, plus généralement maghrébin et européen. Les « textes mixtes[3] » de Rachid Boudjedra – qui mobilisent deux systèmes culturels – comblent ainsi simultanément l'horizon d'attente de leur double public[4]. C'est ce qui fait leur profondeur, leur originalité et leur charme.

En outre, cette approche critique permet de renouveler la définition de l'auteur maghrébin d'expression française. S'il est possible de définir ce qu'est un écrivain maghrébin avec objectivité, par des critères de langue, de citoyenneté, d'engagement, de lieu de résidence ou d'espace imaginaire, il se peut aussi que la littérature maghrébine existe dans le regard du lecteur, car seul un texte qui propose un fonctionnement littéraire proprement maghrébin est capable de solliciter un récepteur potentiel du Maghreb. C'est donc *aussi* du côté de la réception qu'il faut chercher, à notre avis, une définition de l'auteur maghrébin ; rappelons que nous ne parlons pas de la réception réelle qui varie, elle, en fonction des modes littéraires, des moyens de production et de diffusion, mais de la réception par des destinataires potentiels. Cette phénoménologie de la lecture n'est pas sans supposer que le regard se transforme, s'adapte dans le temps et dans l'espace.

---

[1] *Ibid.,* p. 85-90.
[2] *Ibid*., p. 114. Nous reprenons la distinction que fait Robert Escarpit, sans en épouser complètement le sens. Le « consommateur », selon l'essayiste, c'est celui qui acquiert le livre, l'achète ou l'emprunte, et accessoirement le lit, tandis que, pour nous, le « consommateur », c'est celui qui utilise l'œuvre comme un moyen d'évasion, contrairement au « connaisseur » qui a la capacité de porter un jugement de valeur motivé.
[3] Marc Gontard, « La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte », *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire […]*, p. 58.
[4] *Ibid.*, p. 59.

INDEX

A

Abu-Haidar, Farida 93
Abū-l-‘Alā’ al-Ma’arrī 289
Achour, Christiane..... 215, 234, 238, 321, 337, 351
Alemdjrodo, Hangni 309, 356
Ali-Benali, Zineb 175
al-Jahiz.....291
Arnaud, Jacqueline 9, 195, 320
Aubenas, Florence 344

B

Bachat, Charles 11
Bachelard, Gaston 174
Bachir, Ogbia 217, 221, 223, 227, 229, 230, 231, 254
Balzac, Honoré de 18, 35, 40, 41, 54, 132, 135
Barthélemy, Guy 349
Barthes, Roland 17, 30, 82, 84, 90, 143, 164, 165, 170, 211, 221, 382
Basfao, Kacem 238, 322, 341, 342
Baudelaire, Charles 40, 41, 327
Beckett, Samuel 35
Belhamdi, Abdelghani 242, 243, 244, 245, 248, 249
Ben Jelloun, Tahar 40, 186, 195, 275, 276, 277, 294, 310, 334, 338, 342, 375
Benarab, Abdelkader 145
Benchama, Lahcen 387
Bencheikh, Jamel Eddine 289
Benveniste, Émile 29
Bererhi, Hafifa 112, 114, 358
Bérini, Mohamed 387
Bertrand, Louis 33, 285
Bey, Maïssa 200
Bonn, Charles 8, 9, 11, 12, 32, 35, 38, 40, 60, 61, 85, 112, 146, 147, 184, 197, 199, 217, 228, 238, 262, 263, 294, 296, 320, 323, 324, 325, 327, 328, 333, 338, 339, 340, 359, 374, 377, 378, 387, 388
Booth, Wayne C. 116
Bothorel, Nicole 72, 106, 139, 355, 356
Bouayed, Mahmoud 321, 387
Bougharche, Ahmed 174
Bouhdiba, Abdelwahab 93, 308
Bouraoui, Hédi 10, 187, 264, 312
Bouraoui, Nina 174, 187, 265
Bourget, Carine 310, 334, 335, 336
Bouzar, Wadi 387
Bowles, Paul 349
Brahimi, Denise 184, 186
Budry, Marielle 10
Butor, Michel 104

C

Cabsidens, Valérie 225
Caluwé, Jean-Michel 59
Camus, Albert 57, 353, 372
Caratini, Roger 304, 310
Céline, Louis-Ferdinand 33, 34, 36, 62, 153, 155, 189, 194, 221, 273, 279, 353, 362, 363, 364, 365
Cervantès, Miguel de 269
Charles, Michel 127, 129, 159
Chaulet Achour, Christiane 175, 184, 280
Chebel, Malek 190
Chikhi, Beïda 36
Chimo 343
Chraïbi, Driss 197, 238, 241, 261, 293, 310, 312, 341, 342
Clouzot, Marcel 328
Cluny, Claude Michel 10
Cohn, Dorrit 167
Compagnon, Antoine 3, 76, 77, 78, 136, 233, 383
Coste, Didier 19, 21, 24
Crouzières-Ingenthron, Armelle 92, 93, 99, 174

D

Dakia 241, 242
Dällenbach, Lucien 104, 105, 107, 117, 135
Daudet, Alphonse 269, 271
De Certeau, Michel 172
De Neerdt, Marie-Paule 59
Déjeux, Jean 9, 11, 151, 184, 189, 190, 268, 286, 304, 320, 321, 324, 328, 334, 335, 387, 391
Del Lungo, Andréa 130
Dib, Fatiha 243, 244, 249, 251
Dib, Mohammed 36, 61, 187, 247, 288
Diderot, Denis 39, 40, 41, 77
Didier, Béatrice 19, 24, 40, 174, 184, 185, 189
Djaout, Tahar 237, 259, 293
Djebar, Assia 173, 174, 175, 310, 342
Dos Passos, John 353, 369, 370, 371
Du Bellay, Joachim 40
Ducrot, Oswald 36, 108
Dufays, Jean-Louis 14, 61, 83, 84, 183, 184
Dugas, Guy 3, 195, 268, 300, 311, 312, 326, 387
Dugast, Francine 72, 106, 139, 355, 356
Duranteau, J. 10
Duras, Marguerite 139, 184, 185, 204

E

Eco, Umberto 14, 17, 20, 21, 23, 24, 64, 77, 81, 82, 83, 85, 87, 90, 100, 130, 132, 133, 134, 135, 142, 143, 147, 150, 153, 154, 156, 235, 260, 379, 383, 386
El Houssi, Majid 33, 350
El Yazami, Abdelali 387
El-Azzabi, Moufida 228, 242, 245, 252
Escarpit, Robert 389, 390, 391
Estang, Luc 327
Étiemble 281

F

Fanon, Frantz 189, 399
Farès, Nabile 10, 93
Faulkner, William . 99, 286, 353, 366, 367, 368, 369, 371, 378
Feraoun, Mouloud 60, 61, 93, 269, 270, 271
Fish, Stanley E. 23
Fraisse, Emmanuel 59
Freud, Sigmund 85, 170, 207, 371
Freustié, Jean 12, 327, 329
Fromentin, Eugène 32, 285, 348, 349, 350

G

Gafaïti, Hafid 9, 36, 85, 93, 97, 99, 143, 144, 148, 166, 173, 174, 184, 199, 221, 227, 229, 259, 264, 275, 276, 277, 278, 280, 318, 334, 335, 375, 376, 377, 378
Galey, Matthieu 358
Gandon, Francis 387, 391
García Márquez, Gabriel 373
Garnier, Xavier 9, 60, 61, 325
Gaugeard, Jean 10, 339
Genette, Gérard. 14, 18, 20, 22, 23, 30, 31, 37, 39, 54, 56, 62, 92, 146, 176, 234, 236, 238, 239, 286, 362
Geoffroy, Younès et Néfissa 243, 244, 245, 248, 250, 251
Gerritsen, Sylvia 57

Gide, André....32, 104, 117, 285, 286
Giron, Roger 339
Gontard, Marc....195, 351, 376, 390
Gracq, Julien 138
Grivel, Charles 66

H

Hadjadj, Sofiane.... 388, 391
Hafsia, Jelila.... 339
Halen, Pierre 341, 343
Hallyn, Fernand.... 56, 128
Hamon, Philippe 72, 110, 113, 116, 155, 171, 381
Hayes, Jarrod 207
Homère 269, 353
Hutcheon, Linda.... 83, 108

I

Ibn Bahr, Othman Amr 291
Ibn Batouta.... 120, 281, 283
Ibn Hiliza 94, 247, 289, 290, 291, 348
Ibn Khaldoun 239, 281, 282, 283, 317, 371
Ibn Zohéïr, Kaab 290
Ibrahim-Ouali, Lila . 88, 89, 113, 115, 120, 121, 179, 188, 240, 246, 267, 269, 274, 275, 287, 288, 291, 296, 305, 352, 357, 358, 359, 364, 367, 368, 372, 373, 382
Ingarden, Roman.... 136
Iser, Wolfgang... 14, 20, 23, 24, 27, 40, 57, 62, 76, 77, 78, 82, 83, 134, 136, 137, 142, 159, 210, 263, 264, 382

J

Jakobson, Roman 29, 59, 79
Jauss, Hans Robert 14, 15, 27, 55, 56, 57, 59, 128, 175
Jay, Salim.... 219, 260, 342
Jouve, Vincent... 15, 19, 22, 24, 40, 61, 64, 67, 69, 75, 82, 106, 116, 118, 120, 139, 160, 162, 166, 167, 170, 171, 176, 177, 181, 183, 199, 258, 317, 361, 381, 382, 384, 385
Joyce, James....85, 120, 286, 353, 367, 371, 378
Julien, Charles-André.... 300

K

Kafka, Franz....73, 371, 372, 373
Kaïss 284, 287, 289
Kateb, Yacine..... 32, 61, 85, 94, 215, 216, 217, 242, 245, 267, 293, 294, 329, 334, 335
Kazi-Tani, Nora-Alexandra.... 272, 273
Keil, Regina 336
Kerbrat-Orecchioni, Catherine....30, 83, 108, 113
Kermode, Frank 383
Khadda, Naget..... 9, 10, 12, 184, 190, 193, 240, 247, 257, 339, 351, 376
Khadra, Yasmina.... 343, 344
Khatibi, Abdelkebir.....214, 256, 267, 324, 351, 376
Khayyam, Omar.... 288
Kheriji, Rym 50, 224
Kravetz, Marc 329
Kristeva, Julia 90, 91

L

Labat, Guy Victor....330
Lanasri, Ahmed 286, 303, 323, 324
Laronde, Michel....343
Laroui, Fouad 260
Le Baccon, Jany....252
Lecarme, Jacques....9, 60, 61, 325
Leonardini, Jean-Pierre....329
Limousin, Christian 260, 329, 353
Lintvelt, Jaap 23, 24, 261

M

Magloire-Saint-Aude 189
Malka, Victor....300
Mallarmé, Stéphane 183, 196
Mammeri, Mouloud..... 207, 241, 272, 293, 322, 323
Mariette, Catherine 40
Marotte, Clément 339
Márquez, Gabriel Garcia....353
Marx, Karl 307
Maurand, Georges 380
Meddeb, Abdelwahab 286, 376, 391
Memmi, Albert 13, 219, 313, 319
Merad, Ghani....10, 11, 284, 327
Merleau-Ponty, Merleau 141
Miliani, Hadj....320, 321, 386, 387, 388
Mimouni, Rachid 237, 272, 335
Miquel, André....188
Molinié, George....131
Montalbetti, Christine 119
Montandon, Alain 66, 142, 233
Moulessehoul, Mohamed....343
Mouralis, Bernard 59, 195, 325
Moussali, Antoine..... 13, 96, 97, 220, 225, 228, 237
Mouzouni, Lahsen 284, 285, 323

N

N'Diaye, Jean-Pierre....387, 391
Natij, Salah 338
Nerval, Gérard de 196, 245
Noiray, Jacques....9, 32

O

Ong, Walter J....22
Otten, Michel....82, 83
Ouhibi-Ghassoul, Bahia Nadia 72, 139

P

Pélégri, Jean....324, 346, 374, 377
Picard, Michel..... 7, 19, 24, 143, 145, 159, 160, 176, 292
Piégay-Gros, Nathalie....41, 119, 129
Pliskin, Fabrice 337
Poulet, Georges....129, 172
Poyet, Marie-Ange....343
Prévost, Antoine-François 30, 40, 41
Prevost, Claude....329
Prince, Gérald 19, 24, 39, 46, 50, 53, 83, 88

Proust, Marcel ... 30, 85, 99, 128, 129, 161, 221, 353, 356, 357, 365, 366, 378

Q

Quéau, Philippe ... 18

R

Ragi, Tariq ... 57
Raimond, Michel ... 60
Rain, Pierre ... 324
Reig, Daniel ... 244, 251
Renaud, Tristan ... 329
Revel, Jean-François ... 9, 10, 12, 265, 329, 339
Rezzoug, Simone ... 234, 238, 337
Ricardou, Jean ... 72, 107
Ricœur, Paul ... 210, 380
Riffaterre, Michaël ... 8, 14, 21, 24, 56, 64, 81, 91, 159
Rimbaud, Arthur ... 172, 196, 197
Robbe-Grillet, Alain ... 75, 139, 145, 358
Robert, Marthe ... 60, 326, 330
Rosset, Gilles ... 358
Rousseau, Jean-Jacques ... 165
Rousset, Jean ... 23, 24, 31, 35

S

Sabry, Randa ... 19
Saltani, Bernoussi ... 312
Salvetat, Jean-Jacques ... 242, 243, 244, 248, 249
Sartre, Jean-Paul 8, 83, 102, 128, 129, 134, 140, 182, 185, 210, 371
Scarpetta, Guy ... 181
Schuerewegen, Franc ... 54
Sémujanga, Josias ... 341
Servier, Jean ... 300
Simon, Claude 92, 135, 221, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 361, 362
Smaïl, Paul ... 343
Stendhal, ... 40
Stierle, Karlheinz ... 183
Stora, Benjamin ... 216, 218, 264, 331
Suleiman, Susan Rubin ... 381

T

Tharaud, Jérôme et Jean ... 299
Thoraval, Jean ... 72, 106, 139, 355, 356
Todorov, Tzvetan ... 56, 64, 65, 78, 79
Toso Rodinis, Giuliana ... 33, 87, 94, 111, 112, 166, 202, 203, 208, 293, 332, 350

U

Ughetto, André ... 9

V

Van den Heuvel, Pierre ... 145, 273
Verlaine, Paul ... 151
Viala, Alain ... 131, 383
Virolle, Marie ... 388

W

Wilwerth, Evelyne ... 174
Wolff, Erwin ... 24

Y

Yédes, Ali ... 264, 265

Z

Zekri, Khalid ... 40
Zimra, Clarisse ... 342
Zitouni, Ahmed ... 343

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

I. CORPUS LITTÉRAIRE

A. ŒUVRES DE RACHID BOUDJEDRA

1. Notre corpus

- *La Répudiation,* Paris, Denoël, 1969, coll. « Les Lettres nouvelles » ; rééd. : Paris, Gallimard, 1981, coll. « Folio ».

- *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio ».

- *La Pluie* (traduit de l'arabe en 1985 par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987 ; réédité sous le titre : *Journal d'une femme insomniaque,* Alger, Dar El Idjtihad, 1990.

- *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.

2. Autres œuvres littéraires

- *Pour ne plus rêver*, Alger, S.N.E.D. (Société nationale d'édition et de diffusion du livre), 1965.

- *La Vie quotidienne en Algérie*, Paris, Librairie Hachette, 1971, coll. « Vies Quotidiennes Contemporaines ».

- *Journal palestinien*, Paris, Hachette, 1972.

- *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1987, coll. « Folio ».

- « Extinction d'un feu », *Pro-Culture. Revue maghrébine trimestrielle culturelle et scientifique*, Rabat (Maroc), n° 2, décembre 1973 (4e trimestre), p. 13-20. [Ce poème d'hommage à Jean Sénac écrit en français figure dans le recueil en arabe *Likah* (1980), puis en français dans le recueil *Greffe* (1984) traduit de l'arabe, p. 77-84. Cette dernière version est légèrement différente de celle publiée dans *Pro-Culture*.]

- « Chronique de l'année du barbelé », *Pro-Culture. Revue maghrébine trimestrielle culturelle et scientifique*, Rabat, n° 1, septembre 1973 (3e trimestre), p. 11-26 & *Europe,* n° 567-568, Paris, juillet-août 1976, p. 105-109.

- *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio ».

- *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1988, coll. « Folio ».

- *Irlak Naouafid El Houlm* (traduit du français) [titre original : *Pour ne plus rêver*]*,* Alger, S.N.E.D., 1981.

- *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1989, coll. « Folio ».

- *Le Démantèlement* (traduit de l'arabe par l'auteur en 1981) [titre original : *Ettafakouk,* Alger, Éd. Amal, 1980 & Beyrouth, Éd. Ibn Rochd & Alger, S.N.E.D., 1981], Paris, Denoël, 1982, coll. « Arc-en-Ciel ».

- *El Tatlik* (traduit du français par Salah El Garmadi) [titre original : *La Répudiation*], Tunis, SIRAS, 1982.

- *Greffe* (traduits de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Likah,* Alger, Éd. Amal, 1980], Paris, Denoël, 1984.

- *La Macération* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Al Marth,* Alger, S.N.E.D., 1984], Paris, Denoël, 1984.

- *El Raâne* (traduit du français) [titre original : *L'Insolation*], Alger, S.N.E.D., 1984.

- *Alef Oua Âam Min Alhanine* (traduit du français par Merzak Bektache) [titre original : *Les 1001 années de la nostalgie*], Alger, S.N.E.D., 1984.

- *Darbate Djazâa* (traduit du français par Merzak Bektache) [titre original : *Le Vainqueur de coupe*], Alger, S.N.E.D., 1985.

- *El Halzoune El Anide* (traduit du français par Hicham El Karoui) [titre original : *L'Escargot entêté*], Alger, S.N.E.D., 1985.

- *Leiliyat Imraatin Arik* ou *Laylīyāt imra'ah ariq,* Alger, E.N.A.L. (Édition Nationale Algérienne du Livre), 1985

- *La Prise de Gibraltar* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Maarakat Azzoukak,* Alger, S.N.E.D., 1986], Paris, Denoël, 1987.

- *Id*. & YELLES-CHAOUCHE, Mourad, *Le Puits de l'ogresse : lettre ouverte*, Université d'Oran, Unité de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, 1989.

- *Le Désordre des choses* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [titre original : *Faoudha Al Achia,* Alger, Éd. Bouchène, 1991], Paris, Denoël, 1991.

- *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1994, coll. « Folio ».

- *Timimoun* (traduit de l'arabe par l'auteur) [titre original : *Timimoun,* Alger, Éd. El Ijtihad, 1994], Paris, Denoël, 1994 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio ».

- *Lettres algériennes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995 ; rééd. : Paris, Grasset, 1997, coll. « Le Livre de Poche ».

- *Mines de rien (Le Retable du nord et du sud)*, Paris, Denoël, 1995, coll. « La Météorite du Capitaine ».

- *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996.

- *La Vie à l'endroit,* Paris, Grasset, 1997 ; rééd. : Grasset, 1999, coll. « Le Livre de Poche ».

- « L'Éponge », *L'Express*, n° 2572, Paris, 19 octobre 2000, p. 94.

- *Cinq fragments du désert,* Alger, Éd. Barzakh, 2001, coll. « L'œil du désert » ; rééd. : La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2002, coll. « Regards croisés ».

- *Les Funérailles*, Paris, Grasset, 2003.

B. AUTRES AUTEURS

1. Œuvres maghrébines et arabo-islamiques[1]

- ABŪ L-'ALĀ', dit AL-MA'ARRĪ, Ahmad ibn 'Abd Allaāh, *L'Épître du pardon* (traduction, introduction et notes par Vincent-Mansour Monteil, préface d'Etiemble), Paris, Gallimard, 1984, coll. « UNESCO d'œuvres représentatives. Connaissance de l'Orient ».

- AL-JĀHIZ, 'Amr ibn Bahr al-, *Le Livre des animaux : de l'étonnante sagesse divine dans sa création et autres anecdotes* (traduit de l'arabe, préfacé par Mohammed Mestiri et commenté par Soumaya Mestiri), Paris, Fayard, 2003, coll. « Maktaba ».

- BEN JELLOUN, Tahar, *La Plus haute des solitudes*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Combats ».

- *L'Enfant de sable,* Paris, Seuil, 1985; rééd. : Seuil, 1995, coll. « Points ».

- *Hospitalité française : racisme et immigration maghrébine*, Paris, Seuil, 1984, coll. « L'Histoire immédiate ».

- *La Nuit de l'erreur*, Paris, Seuil, 1997 ; rééd. : Seuil, 1998, coll. « Points ».

- BOURAOUI, Nina, *La Voyeuse interdite*, Paris, Gallimard, 1991.

- CHRAÏBI, Driss, *Le Passé simple*, Paris, Denoël, 1954 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio ».

- *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955.

- *La Foule*, Paris, Denoël, 1961.

- *Un Ami viendra vous voir*, Paris, Denoël, 1967.

- *Mort au Canada,* Paris, Denoël, 1974.

- *Une enquête au pays*, Paris, Seuil, 1981.

- CHIMO, *Lila dit ça*, Paris, Éd. Plon, 1996.

- *J'ai peur*, Paris, Éd. Plon, 1997.

- DAKIA, *Dakia, fille d'Alger* (préface de Simone Veil), Paris, Flammarion, 1996, coll. « Castor poche ».

- DIB, Mohammed, *L'Enfant-jazz*, Paris, Édition de La Différence, 1998.

- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, coll. « Esprit ».

- FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Seuil, 1954 ; rééd. : Seuil, 1995, coll. « Points ».

- *Jours de Kabylie,* Alger, Bacconnier, 1954 ; rééd. : Paris, Seuil, 1968, coll. « Méditerranée ».

[1] Deux auteurs antillais, Frantz Fanon et Magloire-Saint-Aude, sont aussi mentionnés dans cette bibliographie.

[4] Doctorat d'état (D.E.), Diplôme de 3e cycle d'université (D.3), Doctorat nouveau régime (D.N.R.) ou nouveau doctorat, Diplôme d'études approfondies (D.E.A.), maîtrise.

- KHADRA, Yasmina, *Morituri* (préface de Marie-Ange Poyet), Paris, Éd. Baleine, 1997, coll. « Instantanés de polar ».

- *L'Écrivain*, Paris, Julliard, 2001 ; rééd. : Julliard, 2003, coll. « Pocket ».

- KATEB, Yacine, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956 ; rééd. : Seuil, 1981, coll. « Points ».

- *Le Polygone étoilé*, Paris, Seuil, 1966.

- KHAYYĀM, Omar (Ibn Ibrahim), *Les Quatrains ou robaïyat* (adaptation établie et présentée par Jean Rullier), Paris, Le Cherche-Midi éditeur, 2000, coll. « Espaces ».

- KHATIBI, Abdelkébir, *La Mémoire tatouée : autobiographie d'un décolonisé*, Paris, Denoël, 1971, coll. « Les Lettres nouvelles ».

- LAROUI, Fouad, *Les Dents du topographe,* Paris, Julliard, 1996.

- *Le Coran (al-Qor'ân)* (traduit de l'arabe par Régis Blachère), Paris, Maisonneuve et Larose, Paris, 1999.

- *Les Mille et Une Nuits* (auteurs anonymes, traduit de l'arabe par Antoine Galland) [1re éd. française : 1704-1717], Paris, Flammarion (éditeur scientifique Marie-Louise Astre), 1995 et 1997, coll. « Étonnants classiques », en trois tomes.

- MAGLOIRE-SAINT-AUDE, *Parias* dans *Œuvres complètes. Dialogue de mes lampes et autres textes*, Paris, Éd. Jean Michel Place, 1998.

- MAMMERI, Mouloud, *La Colline oubliée,* Paris, 1952, Librairie Plon ; Paris, Union générale d'Éditions, 1978 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1992 ; rééd. : Gallimard, 1997, coll. « Folio ».

- MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé,* précédé du *Portrait du Colonisateur,* Paris, Buchet-Chastel, 1957.

- *La Statue de sel,* Paris, Corrêa, 1953, coll. « Le chemin de la vie » ; rééd. : Paris, Gallimard, 1966 ; rééd. : Gallimard, 1972, coll. « Folio ».

- MIMOUNI, Rachid, *Le Printemps n'en sera que plus beau*, Alger, E.N.A.L., 1983 ; rééd. : 1997, Stock, coll. « Pocket ».

3. Œuvres occidentales

- BALZAC, Honoré de, *Le Père Goriot* dans *La Comédie humaine* [1re éd. : 1835], tome III (sous la direction de Pierre-Georges Castex), Paris, Gallimard. Nrf, 1976, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* [1re éd. : 1861], dans *Œuvres complètes* (texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois), Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

- BERTRAND, Louis, « Préface », *Les Villes d'or. Afrique et Sicile antiques* [1er éd. :1920], Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 6-25.

- « Préface », *Notre Afrique. Anthologie des conteurs algériens*, Paris, Les Éditions du monde moderne, 1925, p. 2- 22.

- BOWLES, Paul, *Un thé au Sahara* [1re éd. : 1949. Titre original : *The Sheltering sky*], Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. : traduit de l'américain par H. Robillot et S. Martin-Chauffer, Gallimard, 1980, coll. « L'imaginaire ».

- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* [1re éd. : 1932] Paris, Gallimard, 1952 ; rééd. : Gallimard, 1972, coll. « Folio ».

- DIDEROT Denis, *Jacques le Fataliste et son maître* [1re éd. : 1796], Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

- DOS PASSOS, John, *42e Parallèle* [1re éd. 1930. Titre original : *42bd Parallel*] (traduit de l'anglais par N. Guterman), Paris, Gallimard, 1951 ; rééd. : Gallimard, 1985, coll. « Folio ».

- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets et autres œuvres poétiques suivis des Antiquitez de Rome. Plus Un Songe ou Vision sur le mesme subject* [1re éd. : 1558], Genève, Librairie Droz, 1974.

- DURAS, Marguerite, *Détruire, dit-elle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

- FAULKNER, William, *Le Bruit et la fureur* [1re éd. : 1929. Titre original *: The Sound and the fury*] (traduit de l'américain par Maurice-Edgar Coindreau), Gallimard, 1972 ; rééd. : Gallimard, 2000, coll. « Folio ».

- FROMENTIN, Eugène, *Un été dans le Sahara : voyage dans les oasis du Sud algérien en 1853* [1re éd. : 1856], Paris, Éd. France-Empire, 1922.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cent ans de solitude* [1re éd. : 1967. Titre original : *Cien Años de Soledad*] (traduit de l'espagnol par Claude et Carmen Durand), Paris, Seuil, 1968 ; rééd. : Seuil, 1995, coll. « Points ».

- GIDE, André, *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard, 1939, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- GRACQ, Julien, *Carnets du grand chemin* dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

- JOYCE, James, *Ulysse* [1re éd. : 1922. Titre original : *Ulysses*] (traduit de l'anglais par Auguste Morel assisté de Stuart Gilbert et entièrement revue par Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur), Paris, Gallimard, 1929, éd. renouvelée en 1957 ; rééd. : Gallimard, 1996, coll. « Folio ».

- KAFKA, Franz, *Le Procès* [1re éd. : 1925] (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, Nrf, 1933.

- *Le Château* [1re éd. : 1938] (traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte), dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

- MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations* [1re éd. : 1897]*, dans Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, 1945, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 204-213 (« Crise du vers »), p. 369-387 (« Quant au livre »).

- PRÉVOST, Antoine-François (dit l'abbé Prévost d'Exiles), *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* [1re éd. : 1731], Paris, Garnier-Flammarion, 1992.

- PROUST, Marcel, « Préface du traducteur sur la lecture », préface à sa traduction de *Sésame et les Lys* de John Ruskin, Paris, Société du « Mercure de France », 1906, collection d'auteurs étrangers, p. 8-58.

- *Contre Sainte-Beuve* [1re éd. : 1909], Paris, Gallimard, 1971, coll. « Bibliothèque de La Pléiade ».

- *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann,* Paris, B.Grasset, 1913 ; rééd. : Paris, Garnier-Flammarion, 1987.

- *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé,* tome VIII, Paris, Librairie Gallimard Nrf, 1927 ; rééd. : Paris, Garnier-Flammarion, 1986.

- ROBBE-GRILLET, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* (présentation et notes Raymone Trousson), Livre I [1re éd. : 1782, Genève], Paris, Éditions de l'Imprimerie nationale, 1995, coll. « La Salamandre ».

- RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations* [1re éd. des trois recueils, respectivement : 1891, 1873, 1886], Paris, Gallimard, 1984.

- SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, coll. « Double ».

- *Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.

- THARAUD, Jérôme et Jean, *La Fête arabe,* Paris, 1922, Librairie Plon ; rééd. : Paris, Éditions de L'Aube, 1997, coll. « L'Aube poche ».

- VERLAINE, Paul, *Romances sans paroles* [1re éd. : 1874] dans *Œuvres complètes*, Paris, Librairie Léon Vanier, 1900, 2e éd.

II. CORPUS CRITIQUE

A. LE LECTEUR

Cette bibliographie porte essentiellement sur la figure du lecteur et non sur la sociologie ou l'histoire de la lecture.

1. Ouvrages collectifs

- *Comment la littérature agit-elle ?* (sous la dir. de Michel Picard), Actes du colloque de Reims organisé en mai 1992 sous la dir. de Michel Picard, publiés par le Centre de recherche sur la lecture littéraire de Reims, Paris, Klincksieck, 1994, section III (troisième ensemble des communications axé sur le lecteur), notamment :

  - NOËL, Jean-Bellemin, « De l'interlecture », p. 147-165.
  - PICARD, Michel, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture », p.193-205.

- *L'Acte de lecture* (sous la dir. de Denis Saint-Jacques), Québec, Éd. Nota Bene, 1994 ; rééd. revue et mise à jour, 1998, notamment :

  - VIALA, Alain, « Rhétorique du lecteur et scholitudes », p. 323-336.

- *La Lecture littéraire. Actes du colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984 (*sous la dir. de Michel Picard), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1987, notamment :

  - DIDIER, Béatrice, « Le Lecteur du journal intime », p. 229-255.
  - MONTANDON, Alain, « Le parfum vert ou la curiosité du lecteur », p. 107-127.
  - PILLU, Pierre, « Lecture du roman autobiographique », p. 256-272.
  - SCARPETTA, Guy, « Les lectures impures », p. 205-215.

- *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, n° 1, *« L'interprétation »* (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck, novembre 1996.

- *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires*, n° 2, *« Le lecteur dans l'œuvre »* (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck, janvier 1998, notamment :

  - MARIETTE, Catherine, « Portrait du lecteur stendhalien », p. 27-34.

- *La Lecture littéraire. Revue de recherche sur la lecture des textes littéraires,* n° 3, *« L'illisible »* [Actes d'un colloque sur l'illisible organisé les 21, 22 et 23 octobre 1997] (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck, janvier 1999.

- *La Lecture littéraire. Revue de Recherche sur la Lecture des Textes Littéraires,* n° 4, « *L'allégorie »* (sous la dir. de Vincent Jouve), Revue du Centre de Recherche sur la Lecture littéraire de Reims, Klincksieck, février 2000.

- *Le Lecteur et la lecture dans l'œuvre. Actes du colloque International de Clermont-Ferrand* (présentés par Alain Montandon), Clermont-Ferrand, Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand II, fascicule 15, 1982.

- *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, *« Théorie de la réception en Allemagne »* (numéro composé par Lucien Dällenbach), n° 39, Paris, Seuil, septembre 1979.

- *Pour une lecture littéraire, Approches historique et théorique. Propositions pour la classe de français* (sous la dir. de Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne et Dominique Ledur), tome I, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996 ; tome 2 : *Bilan et confrontations, Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (3 -5 mai 1995),* Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1996.

- *Problèmes actuels de la lecture* [Actes du colloque de Cerisy-la-Salle qui eut lieu du 21 au 31 juillet 1979] (sous la dir. de Lucien Dällenbach et Jean Ricardou), Paris, Éd. Clancier-Guénaud, 1982, coll. « Bibliothèque des signes », notamment :

- DÄLLENBACH, Lucien, « La lecture comme suture (Problème de la réception du texte fragmentaire : Balzac et Claude Simon) », p. 35-47.
- WARNING, Rainer, « Le discours ironique et son lecteur : l'exemple de Flaubert », p. 123-138.

- *Revue des sciences humaines*, *« L'effet de lecture »,* n° 177, Lille, Université de Lille-III, janvier 1980 [numéro composé par Françoise Gaillard et Charles Grivel].

2. Ouvrages individuels

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, 1970, coll. « Tel Quel », p. 10-12 (« II. L'interprétation »), p. 15-16 (« V. La lecture, l'oubli »), p. 19-20 (« IX. Combien de lectures ? »), p. 144-146 (« La voix du lecteur »).

- *Le Bruissement de la langue*. *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 ; rééd. : Seuil, coll. « Points. Essais », 1993, p. 33-37 (« Écrire la lecture »), p. 37-47 (« Sur la lecture »).

- CHARLES, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Poétique ».

- *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, coll. « Poétique », p. 168-210 (« Énoncés fantômes »).

- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Pierre Mardaga éditeur, 1994, coll. « Philosophie et langage ».

- ECO, Umberto*, L'Œuvre ouverte* [1re éd. : 1962. Titre original : *Opera aperta*] (traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev), Paris, Seuil, 1965 ; rééd. : Seuil, 1979, coll. « Points. Essais ».

- *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* [1re éd. : 1979. Titre original : *Lector in fabula*] (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher), Paris, Grasset & Fasquelle, 1985 ; rééd. : Grasset, 1998, coll. « Biblio/Essais ».

- *Les Limites de l'interprétation* (traduit de l'italien par Myriem Bouzaher) [1re éd. : 1990. Titre original : *I limiti dell'interpretazione*], Paris, Grasset & Fasquelle, 1992, notamment : p. 19-48 (« *Intentio lectoris*. Notes sur la sémiotique de la réception ») [intervention au congrès AISS sur la sémiotique de la réception à Mantoue en 1985].

- GERRITSEN, Sylvia et RAGI, Tariq, *Pour une sociologie de la réception : lecteurs et lectures d'Albert Camus en Flandre et aux Pays-Bas*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- IFRI, Pascal Alain, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Paris, Librairie Droz, 1983.

- INGARDEN, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* [1re éd. : 1931. Titre original : *Das Literarische Kunstwerk*] (traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la coll. de N. Lüchinger et B. Schwegler), Lausanne, Éd. L'Âge d'Homme, 1983.

- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* [1re éd. : 1976. Titre original : *Der Akt des Lesens*] (traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer), Bruxelles, Éd. Mardaga, 1985, coll. « Philosophie et langage ».

- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski) [regroupe des études de 1972 : *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (*Petite apologie de l'expérience esthétique*), de 1974 : *Literaturgeschichte als Provokation* et de 1975 : *Rezeptionsästhetik (De l' « Iphigénie » de Racine à celle de Goethe. La douceur du foyer*], Gallimard, 1978, coll. « Bibliothèque des idées ».

- *Pour une herméneutique littéraire* [1re éd. : 1982. Titre original : *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*] (traduit de l'allemand par Maurice Jacob), Paris, Gallimard, 1988, coll. « Bibliothèque des idées ».

- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, coll. « Écriture ».

- *La Lecture*, Paris, 1993, Hachette Supérieur, coll. « Contours littéraires ».

- *La Poétique du roman,* Paris, SEDES, 1997, coll. « Campus. Lettres » ; rééd. revue en 1999 ; rééd. : Paris, Armand Colin/V.U.E.S., 2001, coll. « Campus. Lettres ».

- *Poétique des valeurs*, Paris, P.U.F., 2001, coll. « Écriture ».

- JÓSZA, Pierre et LEENHARDT, Jacques, *Lire la lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982.

- MAUREL, Anne, *La Critique*, Hachette Supérieur, 1994, coll. « Contours Littéraires », p.107-128 (« Du côté du lecteur »).

- MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain, *Approches de la Réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., 1993, coll. « Perspectives littéraires », notamment, p. 223-231 (« Le texte et l'inscription du destinataire »), p. 277-297, (« L'écrivain et ses lecteurs : des images aux figures »).

- MONTALBETTI, Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Éd. Bertrand-Lacoste, 1992, coll. « Parcours de lecture ».

- NIES, Fritz, *Imageries de la lecture. Exploration d'un patrimoine millénaire de l'Occident* (traduit de l'allemand) [1re éd : 1991], Paris, P.U.F., 1995, coll. « Perspectives littéraires ».

- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, coll. « Critique ».

- *Lire le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

- *La Littérature et la mort*, P.U.F., 1995, coll. « Écriture ».

- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, coll. « Corpus Lettres ».

- RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, coll. « Corpus Lettres », p. 161-180 (« L'intertextualité comme effet de lecture »).

- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986.

- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, 1985, coll. « L'ordre philosophique », p. 228-263 (« Monde du texte et monde du lecteur »).

- SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. : 1985, Gallimard, coll. « Folio essais ».

- *Situations II*, Paris, Gallimard, 1951, p. 116-198 (« Pour qui écrit-on ? »).

- SOLOMON, Julie, *Proust : lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne, Librairie Minard, 1994, coll. « La thèsothèque ».

- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose (Choix). Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Seuil, 1971, coll. « Poétique » ; rééd. : Seuil, 1980, coll. « Points. Essais », p. 175-188 (« La lecture comme construction »).

3. Travaux universitaires[4]

- DE NEERDT PILORGE, Marie-Paule, *Lecteur virtuel et stratégie d'écriture dans les Mémoires du duc de Saint-Simon (1675-1755)* (D. sous la dir. de Jean-Marie Govlemot), Tours, Université de Tours, 2000.

- LOTODÉ, Valérie, *Le rapport au lecteur dans Les Petits chevaux de Tarquinia et Dix heures et demie du soir en été de Marguerite Duras* (maîtrise sous la dir. de Jacqueline Dang-Tran), Rennes, Université de Rennes-II, 1996.

- PRIGENT, Valérie, *Rapport au lecteur dans Aurélien* (maîtrise sous la dir. de Jacqueline Dang-Tran), Rennes, Université de Rennes II, 1996.

3. Articles

- COSTE, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires,* n° 41, Paris, Seuil, février 1980, p. 354-371.

- DIDIER, Béatrice, « Contribution à une poétique du leurre : 'lecteur' et narrataires dans *Jacques le Fataliste* », *Littérature. « Poétique du leurre »,* n° 31, Paris, Larousse, 1978, p. 3-21.

- FISH, Stanley, « Literature in the Reader : Affective Stylistics », *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation,* Vol. 2, n° 1, Charlottesville (Virginia), The University of Virginia, autumn 1970, p. 123-161.

- MONTALBETTI, Christine, « Autarcie du narrataire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 122, Paris, Seuil, avril 2000, p. 243-252.

- MONTANDON, Alain, « Le Statut du lecteur dans *Voyage au bout de la nuit* », *Revue de littératures française et comparée*, n° 2, 1993, p. 145-152.

- ONG, Walter J., « The Writer's Audience is Always a Fiction *», Publication of the Modern Langage Association of America* (*P.M.L.A.*)*,* Vol. 90, n° 1, Baltimore, janvier 1975, p. 9-21.

- POULET, Georges, « Lecture et interprétation du texte littéraire », p. 66-67, *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique* (sous la dir. d'Edmond Barbotin), Paris, Librairie José Corti, 1975, p. 61-81.

- PRINCE, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires,* n° 14, Seuil, 1973, p.178-196.

- « Remarques sur les signes métanarratifs », *Degrés. Revue de synthèse à orientation sémiologique. « Linguistique, rhétorique, idéologie »*, n° 11-12, Bruxelles, André Helbot, 1977, p. e. 1-10.

- SCHUEREWEGEN, Franc, « Le texte du narrataire », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire. « Théories du texte »*, n° 5-6, Toronto (Canada), Les Éditions Trintexte, 1986-1987, p. 211-223.

- « Réflexions sur le narrataire, *Quidam et Quilibet* », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 70, Paris, Seuil, avril 1987, p. 247-254.

- « Réminiscences », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 86, Paris, Seuil, 1991, p. 165-175.

- STIERLE, Karlheinz, « Réception et fiction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 39, Paris, Seuil, 1979, p. 299-320.

- TODOROV, Tzvetan, « La Lecture comme construction », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 24, Paris, Seuil, 1975, p. 417-425.

B. QUESTIONS LITTÉRAIRES GÉNÉRALES ET ÉTUDES LITTÉRAIRES DIVERSES

1. Ouvrages collectifs

- *Cahiers de l'Association internationale des études françaises,* n° 38, « L'ironie » (première journée au 37e Congrès de l'Association, le 23 juillet 1985), Paris, A.I.E.F. (Association Internationale des Études Françaises), mai 1986, notamment :
  - Arié SERPER, « Le concept d'ironie, de Platon au Moyen Âge », p. 7-25.

- *Féminin/Masculin. Littératures et cultures anglo-saxonnes, Actes du 38e congrès de la société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S.),* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, mai 1988, coll. « Interférences ».

- *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte* (sous la dir. de Maurice Delcroix et Fernand Hallyn), Paris, Éd. Duculot, 1987 ; rééd. : Duculot, 1993, notamment :
  - CALUWÉ, Jean-Michel, « Les genres littéraires », p. 148-154.
  - HALLYN, Fernand, « De l'herméneutique à la déconstruction », p. 314-322.
  - OTTEN, Michel, « Sémiologie de la lecture », p. 340-350.
  - TRITSMANS, Bruno, « Poétique », p. 11-12.

- *L'Analyse structurale des récits*. *Communications, 8* [1re éd. : 1966, *Communications*], Paris, Seuil, 1981, coll. « Points. Essais », notamment :
  - BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », p. 7-33.

- *L'Ironie. Linguistique et sémiologie. Travaux du Centre de Recherches linguistiques et sémiologiques de Lyon*, n° 2, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978 :
  - KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Problèmes de l'ironie », p. 10-46.

- *Les Jeux de l'ironie littéraire* (sous la dir. d'Anna Drzewicka), Cracovie (Pologne), Uniwersytet Jagielloński, 1994.

- *Littérature et réalité* (sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov), Paris, Seuil, 1982, coll. « Points. Essais », notamment :
  - BARTHES, Roland, « L'effet de réel », p. 81-90 [publié originellement dans *Communications,* n° 11, Paris, Seuil, 1968, p. 84-89].
  - RIFFATERRE, Michaël, « L'illusion référentielle », p. 91-118.

- *Marguerite Duras à Montréal* (textes réunis par Suzanne Lamy et André Roy), Montréal, Éd. Spirale, 1981.

- *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires : « Ironie »*, n° 36, Paris, Seuil, novembre 1978.

- *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préfacé par Roman Jakobson), Paris, Seuil, 1965, coll. « Tel Quel ».

- *Théorie des genres : Gérard Genette, Hans Robert Jauss, Jean-Marie Shaeffer, Robert Scholes, Wolf Dieter Stempel, Karl Viëtor* (sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov)*,* Paris, Seuil, 1986, coll. « Points. Essais », notamment :

- STEMPEL, Wolf Dieter, « Aspects génériques de la réception », p. 161-178 [repris de *Poétique*, n° 39, 1979].

2. Ouvrages individuels

- ANDERSON, Stéphanie*, Le Discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses,* Genève, Droz, 1995.

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* (introduit, traduit de l'anglais et commenté par Gilles Lane), [1re éd. : 1962. Titre original : *How to do things with words*], Paris, Seuil, 1970, coll. « L'Ordre philosophique ».

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves : essai sur l'imagination de la matière,* Paris, Librairie José Corti, 1942.

- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 ; rééd. : Seuil, 1973, coll. « Points. Essais ».

- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, coll. « Tel Quel ».

- *Le Bruissement de la langue*. *Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984 ; rééd. : Seuil, 1993, coll. « Points. Essais », notamment p. 63-69 (« La mort de l'auteur » écrit en 1968).

- BARTHÉLEMY*,* Guy, *Fromentin et l'écriture du désert*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* Paris, Gallimard Nrf, 1966, coll. « Bibliothèque des sciences humaines » ; rééd. : tome II, Gallimard, 1974, coll. « Tel ».

- BELLEMIN-NOËL, Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F., 1979.

- BOOTH, Wayne C., *A Rhetoric of Irony*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1974.

- BOTHOREL, Nicole, DUGAST, Francine et THORAVAL, Jean, *Les Nouveaux romanciers*, Paris, Bordas, 1976.

- BUTOR Michel, *Répertoire III*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968, coll. « critique ».

- CALLE-GRUBER, Mireille, *L'Effet-fiction. De l'illusion romanesque*, Paris, Librairie A.G. Nizet, 1989.

- COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure – modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (traduit de l'anglais par Alain Bony), Paris, Seuil, 1981, coll. « Poétique ».

- COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, coll. « La couleur des idées », notamment : p. 147-175 (« Le lecteur »).

- DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977, coll. « Poétique ».

- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, *Arts de faire*, tome I, Paris, Gallimard, 1990, coll. « Folio essais ».

- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003, coll. « Poétique ».

- DIDIER, Béatrice*, L'Écriture-femme,* Paris, P.U.F., 1981, coll. « Écriture ».

- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature,* Paris, P.U.F., 1958, coll. « Que sais-je ? » ; rééd. : 1960.

- FORAS, Amédée de, *Le Blason, dictionnaire et remarques*, Grenoble, Éd. Joseph Allier, 1883.

- FRAISSE, Emmanuel et MOURALIS, Bernard, *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, 2001, coll. « Points. Essais » série « Lettres », notamment : p. 201-261.

- FROMILHAGUE, Catherine et SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique,* Paris, Bordas, 1991.

- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Poétique ».

- *Palimpsestes. La littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, coll. « Folio essais ».

- *Nouveau Discours du récit,* Paris, Seuil, 1983, coll. « Poétique ».

- *Seuils,* Paris, Seuil, 1987, coll. « Poétique ».

- GRIVEL, Charles, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*, Vol. 2, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

- HAMON, Philippe, *Le Personnel du roman : le système des personnages dans les « Rougon-Macquart » d'Émile Zola*, Vol. 211, Genève, Librairie Droz, 1983, coll. « Histoire des idées et critique littéraire ».

- *Texte et idéologie : valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1984, coll. « Écriture ».

- *Du Descriptif,* Paris, Hachette Supérieur, 1993, coll. « Hachette université. Recherches littéraires ».

- *L'Ironie littéraire. Essais sur les formes de l'écriture oblique,* Paris, Hachette Supérieur, 1996, coll. « Hachette Université. Recherches littéraires ». [Pour une bibliographie sur l'ironie, se reporter à ce travail.]

- INGARDEN, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* [1re éd. allemande : 1931. Titre original : *Das Literarische Kunstwerk*] (traduit de l'allemand par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Schwegler), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, coll. « Slavica ».

- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les Fondations du langage* (traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet), tome I, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, coll. « Arguments ».

- *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Poétique ».

- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie,* Paris, Librairie Félix Alcan, 1936 ; rééd. : Paris, Flammarion, 1964, coll. « Champs ».

- JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin, 1980, coll. « Linguistique » ; rééd. : 2002, coll. « U. Linguistique ».

- KERMODE, Frank, *The Art of Telling : Essays on Fiction* [1re éd. : 1972-1980], Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1983.

- KHATIBI, Abdelkébir, *Figures de l'étranger dans la littérature française. Louis Aragon. Roland Barthes. Marguerite Duras. Jean Genet. Claude Ollier. Victor Segalen*, Paris, Denoël, 1987.

- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman : approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, La Haye-Paris-New York, Éd. Mouton Publishers, 1970 (thèse rédigée en 1966-1967), coll. « Approaches to semiotics ».

- *Sēmiōtiké. Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969, coll. « Tel quel » ; rééd. : 1985.

- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France,* Paris, Librairie Armand Colin, 1971.

- *Le Pacte autobiographique,* Paris, Seuil, 1975.

- LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative : le « point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, 1981.

- MARINI, Marcelle, *Territoires du féminin*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, Corti, 1962.

- MERCIER, Michel, *Le Roman féminin*, Paris, P.U.F., 1976, coll. « Sup. Littératures modernes ».

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde* (texte établi et présenté par Calude Lefort), Paris, Gallimard, 1969, coll. « Tel ».

- POULET, Georges, *La Conscience critique,* Paris, Librairie José Corti, 1971 ; rééd. : José Corti, 1986.

- RAIMOND, Michel, *Le Roman*, Armand Colin Éditeur, Paris, 1989, coll. « Cursus ».

- RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1973, coll. « Écrivains de toujours ».

- RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969, coll. « L'ordre philosophique ».

- RIFFATERRE, Michaël, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Poétique », p. 7-27 (« L'explication des faits littéraires »).

- ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, coll. « Critique ».

- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972 ; rééd. Paris, Gallimard, 1977, coll. « Tel » ; rééd. : 1992, coll. « Tel ».

- SABRY, Randa, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, Paris, Édition de l'École des hautes études en sciences sociales, 1992.

- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon : essai sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

- SULEIMAN, Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983, coll. « Écriture ».

- WELLEK, René et WARREN, Austin, *La Théorie littéraire* [1re éd. : 1942] (traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno), Paris, Seuil, 1971, coll. « Poétique ».

3. Articles

- DÄLLENBACH, Lucien, « Mise en abyme », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Éd. Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1997, p. 11-14.

- BERTRAND, Denis, « Sémiotique du discours et lecture des textes », *Langue française. « Sémiotique et enseignement du français*, n° 61, Paris, Larousse, 1984, p. 9-26.

- CIXOUS, Hélène, « Le rire de la Méduse », *L'Arc (revue trimestrielle, chemin de repentance),* n° 61 : *« Simone de Beauvoir et la lutte des femmes »*, Aix-en Provence, 1975, p. 39-54.

- « Le sexe ou la tête ? », *Les Cahiers du G.R.I.F. [Groupe de Recherche et d'Informations féministes] : elles consonnent. Femmes et langages II*, n° 13, Bruxelles, octobre 1976, p. 5-15.

- DURAS, Marguerite, « An interview with Marguerite Duras » by Susan Husserl-Kapit, dans *Signs. Journal of women in culture and society,* Vol. 1, n° 1, Winter 1975, Chicago, University of Chicago Press, p. 423-434.

- DUCROT, Oswald, « Présentation & Analyses pragmatiques », *Communications. « Les actes du discours »,* n° 32, Paris, Seuil, 1980, respectivement p. 7-10 & p. 11-60.

- « Énonciation », *Encyclopædia universalis*, Encyclopædia universalis France S. A., 1995, p. 388-392.

- HAMON, Philippe, « Clausules », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 24, Paris, Seuil, 1975, p. 495-526.

- HUTCHEON, Linda, « Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 46, Paris, Seuil, avril 1981, p. 140-155.

- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'ironie comme trope », *Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 41, Paris, Seuil, février 1980, p. 108-127.

- MORISSETTE, Bruce, « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure », *Comparative Literature studies*, Vol. 8, n° 2, Urbana, University of Illinois Press, march 1971, p. 125-142.

- RIFFATERRE, Michaël, « L'intertexte inconnu », *Littérature,* n° 41, Paris, Larousse, février 1981, p. 4-7.

- RODGERS, Catherine, « Déconstruction de la masculinité dans l'œuvre durassienne », *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy* (sous la dir. d'Alain Vircondelet) [Actes d'un colloque intitulé « Duras : tenter l'infini » organisé à Cerisy du 23 au 30 juillet 1993], Paris, Éditions Écriture, 1993, p. 47-68.

C. ÉTUDES SUR LES LITTÉRATURES MAGHRÉBINES D'EXPRESSION FRANÇAISE[1]

1. Ouvrages collectifs

- *Actualités de Kateb Yacine. Itinéraires et contacts de cultures* (coordonné par Charles Bonn), Vol. 17, Paris, L'Harmattan, 1993, notamment :

- DÉJEUX, Jean, « Réception critique de *Nedjma* en 1956-57 », p. 109-126.

- *Approches scientifiques du texte maghrébin* (Actes du colloque organisé par le Groupe d'études maghrébines du département de langue et littérature françaises, de la faculté des lettres de Rabat, 28 et 29 avril 1986), Casablanca (Maroc), Éd. Toubkal, 1987, coll. « Repères », notamment :

- BASFAO, Kacem, « Production et réception du roman : l'image dans le miroir », p. 93-101.
- DUGAS, Guy, « Une ou des littérature(s) maghrébine(s) », p. 70-79.

- *Dictionnaire des noms et prénoms arabes,* Lyon, ALIF édition, 1996.

- *Écrivains francophones du Maghreb. Anthologie* (sous la dir. d'Albert Memmi), Paris, Seghers, 1985, coll. « P.S. », notamment : p. 63-70 (« Rachid Boudjedra »).

- *Écrivains maghrébins et modernité textuelle* (sous la dir. de Naget Khadda), Paris, L'Harmattan, Université de Paris-Nord et de l'université d'Alger, 1994, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 3.

[1] Cette bibliographie contient également des ouvrages sur d'autres régions francophones que le Maghreb. N'apparaissent ici que les documents effectivement consultés et les ouvrages de référence. Pour une bibliographie complète, se reporter aux travaux collectifs de *Littérature maghrébine d'expression française* et *littérature francophone. Le roman,* cités ci-dessous.

- *Études françaises. La littérature africaine et ses discours critiques,* Vol. 37, n° 2, (coordonné par Josias Sémujanga), Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2e semestre 2001, notamment :

- HALEN, Pierre, « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », p. 13-31.

- *Exotisme et création. Actes du colloque international* [colloque tenu à l'université Jean Moulin du 19 au 21 mai 1983 sur le thème « Exotisme et Création en France du Moyen-Âge à nos jours »], Lyon, L'Hermès/Université Jean Moulin – Lyon-III, 1985, notamment :

- BONN, Charles, « Le retournement de quelques clichés de l'exotisme et le statut du dire littéraire maghrébin chez trois romanciers algériens de langue française : Yacine Kateb, Mourad Bourboune et Rachid Boudjedra », p. 121-130.
- EL HOUSSI, Majid, « Une lecture d'*Un été dans le Sahara* d'Eugène Fromentin : un au-delà de l'exotisme », p. 108-121.
- TOSO RODINIS, Giuliana, « L'Ironie dans l'œuvre de Rachid Boudjedra comme une double forme de l'exotisme », p. 141-152.

- *Expressions maghrébines. Revue de la coordination Internationale des Chercheurs sur les littératures maghrébines* (coordonné par Alec G. Hargreaves), Vol. 1, n° 1 : *« Qu'est-ce qu'un auteur maghrébin ? »* (coordonné par Isabelle Larrivée), Florida State University, Paris, été 2002, notamment :

- DUGAS, Guy, « Et si la littérature maghrébine n'existait pas ? », p. 31-44.
- GONTARD, Marc, « Auteur maghrébin : La définition introuvable », p. 9-16.
- LOTODÉ, Valérie, « La réception virtuelle comme révélateur de la maghrébinité d'un auteur », p. 45-58.
- M. AMMI, Kébir, « Écrivain maghrébin, dites-vous ? », p. 93-97.

- *Féminin/Masculin. Lectures & représentations* (sous la dir. de Christiane Chaulet Achour), Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise. Centre de Recherche Texte/Histoire, décembre 2000, notamment :

- Zineb ALI–BENALI, « L'Écriture du corps féminin au croisement des sens », p.73-94.

- *Figures de l'interculturalité* (sous la dir. de Jacques Bres, Catherine Détrie, Paul Siblot), Montpellier, Praxiling. Université Paul Valéry – Montpellier-III, 1996, notamment :

- KHADDA, Naget, « La Littérature algérienne de langue française : une littérature androgyne », p. 15-56.
- MAURER, Bruno, « De la négritude au métissage. Henri Lopes : *Le Chercheur d'Afriques* », p. 57-98.

- *Horizons maghrébins. Le droit à la mémoire : « La perception critique du texte maghrébin de langue française ». Revue des Étudiants – Chercheurs Maghrébins de l'Université de Toulouse-Le Mirail,* n° spécial : n° 17, Toulouse, Publication du Département : Horizons maghrébins du C.I.A.M. (Centre d'Initiatives Artistiques de l'université de Toulouse-Le Mirail), 4e trimestre 1991, notamment :

- GONTARD, Marc, « La double réception du texte maghrébin et le système du texte mixte », p. 58-59.
- MAURAND, Georges, « La critique a tout à gagner de la multiplicité des approches », p. 6-10.

- *Itinéraires et contacts de cultures :* « *Littératures maghrébines. Perspectives générales »,* tome I, n° 10 (sous la dir. de Charles Bonn et Jean Louis Joubert), Paris, L'Harmattan/Université Paris-Nord, 1989, notamment :

- MILIANI, Hadj, « La réception critique de la littérature algérienne de langue française de l'entre-deux-guerres : une critique par contumace ? », p. 109-114.

- *Itinéraires et contacts de cultures* : « *Littératures maghrébines. Colloque Jacqueline Arnaud »* [Villetaneuse, les 2, 3 et 4 décembre 1987], tome II : *« Les auteurs et leurs œuvres »,* n° 11, Paris, L'Harmattan/Université Paris-Nord [Publication du Centre d'études francophones de l'université de Paris-XIII], 1990, notamment :

- BASFAO, Kacem, « Pour une relance de l'affaire du *Passé simple* », p. 57-66.
- GAFAÏTI, Hafid, « L'affirmation de la parole féminine dans l'œuvre de Rachid Boudjedra », p. 49-54.

- *Itinéraires et contacts de cultures* : « *Poétiques croisées du Maghreb »,* Vol. 14 (coordonné par Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 2e semestre 1991 (textes écrits dans le cadre d'un colloque international sur « *Les littératures du Maghreb à la croisée des espaces et des paroles* », organisé à l'Institut du Monde Arabe à Paris, du 22 au 25 janvier 1991, par l'université de Paris-Nord, l'équipe de recherches « Sémiologie du texte littéraire et analyse du discours » de l'université d'Alger et de l'I.M.A.), notamment :

- LE BACCON, Jany, « Fonctions des intertextualités dans l'œuvre de Rachid Boudjedra », p. 75-82.
- NATIJ, Salah, « Dialogue interculturel et complaisance esthétique dans l'œuvre de Tahar Ben Jelloun », p. 35-41.

- *Itinéraires et contacts de cultures : « Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants »,* Vol. 27 (sous la dir. de Charles Bonn et Jean Louis Joubert), Paris, L'Harmattan/ Université Paris-XIII, 1er semestre 1999, notamment :

- BENARD, Valérie, « Le roman algérien de langue française : à propos de l'ironie », p. 137-146.
- ZEKRI, Khalid, « L'inscription du lecteur dans le prologue de *La Nuit de l'erreur* de Tahar Ben Jelloun », p. 187-194.

- *L'Eau. Source d'une écriture dans les littératures féminines francophones* (sous la dir. de Yolande Helm), New York, Peter Lang, 1995, coll. « Francophones Cultures & Littératures », notamment :

- BOUGHARCHE, Ahmed, « Le hammam : sexualité, purification et régénérescence dans l'œuvre d'Assia Djebar », p. 209-226.
- CROUZIÈRES-INGENTHRON, Armelle, « Parole de l'eau : les tourbillons du moi et de l'écriture dans *La Voyeuse interdite* et *Poing mort* de Nina Bouraoui», p. 9-27.
- WILWERTH, Évelyne, « Femmes dans leur élément », p. IX-X.

- *Le Banquet maghrébin* (sous la dir. de Giuliana Toso Rodinis et Majid El Houssi), Rome, Bulzoni Editore, 1991, notamment :

- PÉLÉGRI, Jean, « Les signes et les lieux. Essai sur la genèse et les perspectives de la littérature algérienne », p. 9-35.
- TOSO RODINIS, Giuliana, « L'enracinement de Rachid Boudjedra. Modalités de réception de son écriture française », p. 177-219.

- *Le Maghreb dans l'imaginaire français : la colonie, le désert, l'exil. Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée* [Actes de la journée d'études du 17 décembre 1983 sur « La littérature des Français sur le Maghreb »] (sous la dir. de Jean Robert Henry, Jeanne Adam, Christine Drouot, Olivier Vergniot et *alii*), Paris, Édisud, 1985, coll. « Maghreb contemporain » (Centre de recherches et d'études sur les sociétés méditerranéennes), notamment :

- CABRIDENS, Valérie, « 'Algérie perdue' : Analyse de titres – Écrits de Français sur l'Algérie publiés après 1962 », p. 175-189.

- *Le Roman francophone actuel en Algérie et aux Antilles* (sous la dir. de Danièle De Ruyter-Tognotti et M. Van Strien-Chardonneau), Groningue, C.R.I.N. (Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littératures françaises), n° spécial, 1998, notamment :

- BONN, Charles, « Personnage féminin et statut de l'écriture romanesque algérienne de langue française », p. 11-22.
- HOUPPERMANS, Sief, « *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra. Une lecture psychanalytique », p. 23-38.

- *Littératures des immigrations,* tome I : *Un espace littéraire émergent* [Actes du colloque « Littératures des immigrations en Europe » du 19 au 21 décembre 1994, à l'université de Paris-Nord et Casablanca-II] (sous la dir. de Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1996, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 7, notamment :

- SAIGH-BOUSTA, Rachida, « Exil et immigration : 'Pré-texte' et/ou quête du lieu vacant : Identité/altérité/immigration », p. 163-172.

- *Littérature francophone,* tome I : *Le roman* (sous la dir. de Charles Bonn, Xavier Garnier et Jacques Lecarme), Paris, Hatier-A.U.P.E.L.F./U.R.E.F., 1997, coll. « Universités francophones ».

- *Littératures des immigrations,* tome II : *Exils croisés* (Actes du colloque « Littératures des immigrations en Europe » du 19 au 21 décembre 1994, à l'université Paris-Nord) (sous la dir. de Charles Bonn), Paris, L'Harmattan, 1995, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 8, notamment :

- BONN, Charles, « Exils croisés », p. 11-15.
- IBRAHIM, Lila, « *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra ou l'écriture de l'éclatement », p. 45-54.

- *Littérature maghrébine d'expression française. Histoire littéraire de la francophonie* (sous la dir. de Charles Bonn, Naget Khadda et Abdallah Mdarhri-Alaoui), Vanves, E.D.I.C.E.F., 1996, coll. « Universités francophones » :

- BERERHI, Afifa, « Rachid Boudjedra », p. 101-108.

- *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada / Conférences du séminaire de Littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle* (sous la dir. de Jean Bessière & Jean-Marc Moura), Paris, Champion, 1999.

- *Littératures postcoloniales et francophonie. Conférences du séminaire de littérature comparée de l'Université de la Sorbonne Nouvelle* (sous la dir. de Jean Bessière & Jean-Marc Moura), Paris, Honoré Champion, 1999, coll. « Colloques, congrès et conférences ».

- *Œuvres & Critiques.* IV, 2 *(Revue internationale d'étude de la réception critique des œuvres littéraires de langue française) : « La littérature maghrébine de langue française devant la critique »*, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1er trimestre 1980, notamment :

- BRYSON, Josette, « Mohammed Dib : *La Grande Maison* (1952) et sa réception critique dans la presse », p. 81-90.
- DÉJEUX, Jean, « *La Colline oubliée* (1952) de Mouloud Mammeri. Un prix littéraire, une polémique politique », p. 69-80.
- HADJADJI, Haouaria, « *Le Passé simple* de Driss Chraïbi », p. 91-99.

- *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (sous la dir. de Charles Bonn et Farida Boualit), Paris, L'Harmattan/Université Paris-Nord, 1999, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 14, notamment :

- AMOKRANE, Saleha, « Le public et la langue des nouveaux textes algériens », p. 119-128.
- BONN, Charles, « Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire maghrébin », p. 7-24.
- KHERIJI, Rym, « Renouvellement ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? Lecture de *Timimoun* », p. 89-95.
- RIAD, Zohra, « Rachid Boudjedra et Assia Djebar écrivent l'Algérie du temps présent », p. 61-76.

- *Pour Kateb Yacine* (hommage)*,* Alger, E.N.A.L., 1990, notamment :

- BEN JELLOUN, Tahar, « Le silence chahuté », p. 15-20.
- DJAOUT, Tahar, « Une parole en liberté », p. 49-54.

- *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature. « La réception des littératures francophones »,* n° 61, Sherbrooke, College of the Holy Cross, novembre 2003, notamment :

- LOTODÉ, Valérie, « Le rôle de la critique dans la réception de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », p. 132-151.

- *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb* (sous la dir. de Charles Bonn et Yves Baumstimler), Paris/Universités Paris-Nord et d'Alger, L'Harmattan, 1991, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 1 (ensemble de textes publiés en marge du congrès « Apport de la psychopathologie maghrébine. Psychiatrie. Littérature. Psychanalyse », organisé les 5, 6 et 7 avril 1990 par Yves Baumstimler), notamment :

- BONN, Charles, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française », p. 11-23.
- GAFAÏTI, Hafid, « Substrat psychanalytique et lecture rhétorique (à propos de *La Pluie* de Rachid Boudjedra) », p. 61-69.
- KHADDA, Naget, « L'étrangère comme figure transférentielle dans la littérature algérienne de langue française », p. 73-78. (article paru aussi dans *Apport de la psychopathologie maghrébine*, Paris, Centre de Recherches en psychopathologie dans l'université Paris-Nord (Paris-XIII), 1991, p. 109-114.)
- LE BACCON, Jany, « La crise narcissique dans *L'Escargot entêté* et *La Pluie* de Rachid Boudjedra », p. 27-40.
- OUADAH, Khaled, « L'anagramme suicidaire ou la question du parricide. Remarques sur le télescopage de l'ordre des filiations dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra », p. 41-47.

2. Ouvrages individuels

- ACHOUR, Christiane & REZZOUG, Simone, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Ben Aknoun (Alger), O.P.U. (Office des Publications Universitaires), 1990, notamment, p. 41-51 (« 3 articles de presse sur *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra »).

- ARNAUD, Jacqueline*, La Littérature maghrébine de langue française,* tome I : *Origines et perspectives*, Paris, Publisud, 1986.

- BELATECHE, Messaoud, *Voix et visages de femmes dans le roman algérien de langue française,* The George Washington University, 1982.

- BELHAMDI, Abdelghani et SALVETAT, Jean-Jacques, *Les Plus beaux prénoms du Maghreb. Avec l'étymologie des prénoms français correspondants*, Paris, Édition du Dauphin, 2000.

- BEN ZAKOUR-CHAMI, Anissa, *Images de femmes. Regards d'hommes*, Casablanca, Wallada, 1992, coll. « Lettres et arts ».

- BENCHAMA, Lahcen, *L'Œuvre de Driss Chraïbi. Réception critique des littératures maghrébines au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 1994.

- BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie,* Paris, L'Harmattan, 1999, coll. « Espaces francophones », p. 299-312 (« Lecture et lecteur du texte francophone »).

- BONN, Charles, *La Littérature algérienne de langue française et ses lectures. Imaginaire et discours d'idées*, Sherbrooke, Naaman, 1974, notamment, p. 155-215.

- *Le Roman algérien de langue française. Vers un espace de communication littéraire décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985, notamment, p. 237-279.

- *Kateb Yacine. Nedjma*, Paris, P.U.F., 1990, coll. « Études littéraires ».

- BOUAYED, Mahmoud, *Le Livre et la lecture en Algérie*, Paris, Unesco, 1985, coll. « Études sur le livre et la lecture n° 22 ».

- BOURGET, Carine, *Coran et Tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Paris, Éd. Karthala, 2002, coll. « Lettres du Sud ».

- BOUZAR, Wadi, *Lectures maghrébines*, Alger, O.P.U. Publisud, 1984.

- BRAHIMI, Denise, *Maghrébines. Portraits littéraires*, Paris, Awal/L'Harmattan, 1995.

- CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne. Désir d'histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

- DÉJEUX, Jean, *Les Tendances depuis 1962 dans la littérature maghrébine de langue française*, Alger, Centre culturel français, 1973.

- *Littérature maghrébine de langue française. Introduction générale et Auteurs*, Sherbrooke, Naaman, 1973, et notamment, p. 381-404 (« Rachid Boudjedra ou les Enfants terribles »).

- *La Littérature algérienne contemporaine,* Paris, P.U.F., 1975, coll. « Que sais-je ? » ; rééd. : 1979.

- *Djoh'a, héros de la tradition orale arabo-berbère : hier et aujourd'hui*, Sherbrooke, Naaman, 1978, coll. « Études » n° 18.

- *Situation de la littérature maghrébine de langue française. Approche historique – Approche critique. Bibliographie méthodique des œuvres maghrébines de fiction 1920-1978*, Alger, O.P.U., 1982, p. 139-178.

- *Le Sentiment religieux dans la littérature maghrébine de langue française* (préface de Mohammed Arkoun), Paris, L'Harmattan, 1986.

- *Images de l'étrangère : unions mixtes franco-maghrébines*, Paris, La Boîte à documents, 1989.

- *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F. 1992, coll. « Que sais-je ? ».

- *Maghreb : Littératures de langue française*, Paris, Éd. Arcantère, 1993.

- DIB, Fatiha, *Les Prénoms arabes*, Paris, L'Harmattan, 1995.

- DUGAS, Guy*, La Littérature judéo-maghrébine d'expression française. Entre Djéha et Cagayous*, Paris, L'Harmattan, 1990.

- EL YAZAMI, Abdelali, *Enquête sur la lecture au Maroc*, Rabat, Association marocaine des professionnels du livre et Bureau du livre, Ambassade de France, 1998.

- GAFAÏTI, Hafid, *Les Femmes dans le roman algérien. Histoire, discours et textes*, Paris, L'Harmattan, 1996, coll. « Critiques littéraires ».

- GEOFFROY, Younès et Néfissa, *Le Livre des prénoms arabes,* Paris, Édité par l'association « Vivre l'Islam en Occident », 1991, coll. « Vivre l'Islam », rééd. : Beyrouth-Liban, Éd. Al-Bouraq, 2000.

- GONTARD, Marc, *Violence du texte. La littérature marocaine de langue française* (préface d'Abdelkébir Khatibi), Paris, L'Harmattan, 1981.

- JEAN-JACQUES MAUROUARD, Elvire, *La Femme noire dans le roman haïtien. Noires, Métisses, (presque) Blanches. Penser la discrimination intra-communautaire*, Paris, Éditions des Écrivains, 2001.

- KAZI-TANI, Nora-Alexandra*, Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb),* Paris, L'Harmattan, 1995.

- KHATIBI, Abdelkébir, *Le Roman maghrébin*, Paris, Éd. François Maspero, 1968, coll. « Domaine maghrébin ».

- *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël, 1983.

- KHADDA, Naget, *Représentation de la féminité dans le roman algérien de langue française*, Alger, O.P.U., 1991.

- LANASRI, Ahmed, *La Littérature algérienne de l'entre-deux-guerres. Genèse et fonctionnement*, Paris, Éd. Publisud, 1995, coll. « Littératures arabes ».

- MERAD, Ghani, *La Littérature algérienne d'expression française. Approches socio-culturelles*, Paris, Éd. Pierre Jean Oswald, 1976.

- MILIANI, Hadj*, Une littérature en sursis ? Le Champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, coll. « Critiques littéraires ».

- MIQUEL, André, *La Littérature arabe*, Paris, P.U.F., 1969, coll. « Que sais-je ? ».

- MOSTEGHANEMI, Ahlam, *Algérie. Femmes et écritures* (préface de Jacques Berque), Paris, L'Harmattan, 1985.

- MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., 1999, coll. « Écritures francophones ».

- MOUZOUNI, Lahsen, *Réception critique d'Ahmed Séfrioui. Esquisse d'une lecture sémiologique du roman marocain de langue française*, Casablanca, Éd. Afrique-Orient, 1984.

- NISBET, Anne-Marie, *Le Personnage féminin dans le roman maghrébin de langue française des indépendances à 1980 : Représentations et fonctions*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

- NOIRAY, Jacques, *Littératures francophones,* tome I : *Le Maghreb*, Paris, Éd. Belin Sup. lettres, 1996.

3. Travaux universitaires[1]

- BOURGET, Carine, *De l'inscription à la réception : l'intertexte islamique chez Mernissi, Djebar, Chraïbi et Ben Jelloun, Ann Harbor,* Michigan, Michigan State University, 1997.

- DEH, Comla, *La Folie à l'œuvre dans la littérature africaine (Afrique noire francophone et anglophone, et Maghreb francophone)* (D.N.R. sous la dir. de Bernard Mouralis), Lille, Université de Lille-III, 1991.

- EL-AZZABI, Moufida, *Les Effets littéraires du bilinguisme dans la littérature algérienne : étude de « Nedjma », « Dieu en Barbarie », « Le Maître de chasse » et « Le Démantèlement »* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université Paris-XIII, 1992.

[1] Pour une bibliographie complète, consulter le fichier central des thèses à Nanterre ou son site qui répertorie les thèses françaises déjà soutenues : « http:www.//sudoc.abes.fr » ; le cédérom *DocThèses* (répertoire des thèses françaises soutenues depuis 1972 pour les lettres) ; le *Répertoire mondial des travaux universitaires sur la littérature maghrébine de langue française* de Jacqueline Arnaud et Françoise Amacker, Paris, L'Harmattan, 1984, pour les travaux universitaires (mémoires de licence y compris) soutenus avant 1984.

- EL BOURY (épouse BENSLIMANE), Amal, *Le thème de la folie et du délire dans certains romans maghrébins d'expression française (roman de Tahar Ben Jelloun, Rachid Boudjedra, Kateb Yacine, Nadia Ghalem, Yamina Mechakra et Mohammed Khair Eddine* (D.3 sous la dir. de J.L. Goré et Jacqueline Arnaud), Paris, Université de Paris-IV – Sorbonne, 1985.

- EL GHERBI, Mostapha, *Thèmes idéologiques et production romanesque dans la littérature maghrébine de langue française d'aujourd'hui (Khatibi-Boudjedra)* (D.3), Paris, Université de Paris-IV – Sorbonne, 1977.

- LAQABI, Said, *Aspects de l'ironie dans la littérature maghrébine d'expression française des années quatre-vingt* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1996 [Son corpus ne comprend pas Rachid Boudjedra].

- MILIANI, Hadj, *Profils littéraires, réceptions critiques et perceptions du fait littéraire en Algérie : écrivains et production romanesque de langue française publiée en Algérie de 1970 à 1981* (Magister), Oran, Université d'Oran-es-Senia, 1989.

- *Le Champ littéraire de la langue française et la production romanesque éditée en Algérie : 1970-1995* (D.3), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1997.

- TENKOUL, Abderrahman*, La Littérature marocaine d'écriture française. Réception critique et système scriptural* (D. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1994.

4. Articles[1]

- AUBENAS, Florence, « Yasmina recadré », *Libération*, n° 6120, Paris, 18 janvier 2001, p.IV.

- BONN, Charles, La littérature algérienne de langue française », *Europe (Revue littéraire mensuelle),* n° 567-568, Paris, juillet-août 1976, p. 48-53.

- « Littérature maghrébine et espaces identitaires de lecture », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 30, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1987, p. 7-16.

- « La réception universitaire française de la littérature maghrébine », *Littérature maghrébine et littérature mondiale* (sous la dir. de Charles Bonn et Arnold Rothe), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 48-56.

- « Texte maghrébin et séduction de l'étrange », *Passerelles : résistances et combinaisons culturelles (revue d'études interculturelles)*, n° 12, Thionville, automne 1996, p. 14-21.

- « Écriture romanesque, lectures idéologiques et discours d'identité au maghreb : une parole problématique », *Cahiers Jamel Eddine Bencheick. Savoir et imaginaire* (sous la dir. de Christiane Achour), Paris, L'Harmattan/Université Paris-XIII, 1998, p. 103-109.

[1] Consulter, pour une bibliographie plus complète, la base de données en lignes « Limag » (coordonnée par Charles Bonn et la CICLIM).

- BRUNO, Étienne et LECA, Jean, « La politique culturelle de l'Algérie », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, XII, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1973, p. 45-76.

- CHRAÏBI, Driss, « Driss Chraïbi : 'Je suis d'une génération perdue' » (propos recueillis par Jamal Al Achgar), *Lamalif*, n° 2, Casablanca, 15 avril 1966, p. 41-43.

- DJEBAR, Assia, « Le désir sauvage de ne pas oublier », *Le Monde*, n° 17341, Paris, 26 octobre 2000, p. 18.

- DÉJEUX, Jean, « Le thème de l'étrangère dans le roman maghrébin de langue française », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 11, Sherbrooke, C.E.L.E.F., automne 1975, p. 15-36.

- « Les auteurs maghrébins de langue française dans les dictionnaires français », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 30, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1987, p. 17-34.

- DUGAS, Guy, « Ni paradis perdu, ni terre promise. Le Juif dans le regard du Musulman, le Musulman dans le regard du Juif à travers leurs littératures de langue française », *Juifs et Musulmans en Tunisie. Fraternité et déchirements* (sous la dir. de Sonia Fellous) [Actes du colloque international de Paris, Sorbonne, 22-25 mars 1999], Paris, Somogy éditions d'art, 2003, p. 275-293.

- EL NOUTY, Hassan, « L'enracinement arabe dans la littérature maghrébine d'expression française », *Revue de l'Occident musulman et méditerranéen*, n° 22, 2e semestre 1976, p. 196.

- GANDON, Francis, « Le système de la culture : sémiologie d'une théorie et d'une pratique de la lecture en contexte post-colonial bilingue », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n°17, Sherbrooke, C.E.L.E.F., automne 1978, p. 163-188.

- HAYES, Jarrod, « Approches de l'homosexualité et de l'homoérotisme chez Boudjedra, Mammeri et Sebbar », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature : « La Louisiane, langue, littérature et culture »*, n° 43, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1993, p. 149-180.

- JAY, Salim, « Grandeur et misère de la littérature maghrébine d'expression française : la mort de Driss Chraïbi », *Lamalif,* n° 11, Casablanca, avril 1967, p. 38-39.

- KATEB, Yacine, « À bâtons rompus avec Kateb Yacine » (entretien avec B. K.), *Algérie. Actualités*, n° 238, Alger, 10-16 mai 1970, p. 16-18.

- « Si Ammar, camarade… mon frère » (interviews réalisées le 21 mai et le 9 juillet), *Bulletin de la Fédération des Œuvres complémentaires de l'École. Section de Sédrata,* n° 8, octobre-novembre 1973, p. IV-XXVI.

- Propos recueillis par Nadia Tazi, *L'Autre journal. Les Nouvelles littéraires, des arts, des sciences et de la société,* n° 7, Paris, juillet-août 1985, CITAREF, p. 6-18.

- KEIL, Regina, « Réception et traduction de la littérature maghrébine en Allemagne », *Littérature maghrébine et littérature mondiale* (sous la dir. de Charles Bonn et Arnold Rothe), Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995, p. 35-47.

- KHADDA, Naget, « Italique d'usage et parole inusitée », *Kalim*, n° 6, *Hommage à Mohammed Dib*, Alger, O.P.U., 1985, p. 112-113.

- « Nadjat Khadda. L'authenticité, un mythe » (interview avec M. Hamdi), *Algérie. Actualité. L'hebdomadaire*, n° 1381, 2-8 avril 1992, p. 25, 27.

- KHADRA, Yasmina, « Yasmina Khadra se démasque » (propos recueillis par Jean-Luc Douin), *Le Monde*, n° 17408, Paris, 12 janvier 2001, p. V du « Monde des livres ».

- « Interview de Yasmina Khadra » (réalisée par Bernard Strainchamps au salon du livre 2001), site Internet : « mauvais genres ».

- LARONDE, Michel, « L'écrivain post-colonial en France et la manipulation de la figure de l'auteur : Chimo, Paul Smaïn, Ahmed Zitouni », *Algérie : nouvelles écritures* (sous la dir. de Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt), Paris, L'Harmattan, 2001, coll. « Études littéraires maghrébines » n° 15, p. 131-144.

- MAURY, Pierre, « Deux cultures, deux littératures » (entretien avec Tahar Ben jelloun), *Magazine littéraire*, n° 329, Paris, février 1995, p. 111.

- MEDDEB, Abdelwahab, « Récit de l'errance », *Algérie-Actualités*, n° 891, Alger, 11-18 novembre 1982, p. 23-24.

- MOHAMED, Bérini, « La crise du lecteur, celle de l'écrivain et le problème de l'édition », *Lamalif*, n° 68, Casablanca, janvier-février 1975, p. 28-31.

- MOURA, Jean-Marc, « Francophonie et critique postcoloniale », *Revue de littérature comparée. Recherches comparatistes de la Renaissance à nos jours*, n° 1, Paris, Didier Érudition, janvier-mars 1997, p. 59-87.

- N'DIAYE, Jean-Pierre, « *Jeune Afrique* et ses lecteurs », *Jeune Afrique. Hebdomadaire international*, Tunis, n 558, 14 septembre 1971, p. 10-15.

- SALTANI, Bernoussi, « De quelques figures du Juif dans la littérature araboberbère maghrébine d'expression française », *La traversée du français dans les signes littéraires marocains* (sous la dir. d'Yvette Benayoun-Szmidt, H. Bouraoui & N. Redouane) (Actes du colloque de l'université York à Toronto, les 20-23 avril 1994), Toronto (Canada), Éd. La Source, 1996, p. 41-54.

- ZIMRA, Clarisse, « Disorienting the subject in Djebar's *L'Amour, la fantasia* », *Yale French Studies,* n° 87, New Haven. Connecticut, Yale University Press, 1995, p. 149-170.

5. Documents audiovisuels

- BENAÏSSA, Slimane, « L'ailleurs multiple et le monde comme métaphore » (table ronde d'écrivains), lors du colloque « Les Destinées voyageuses des littératures francophones. La patrie, la France, le monde » organisé par les universités de Strasbourg II et Paris IV-Sorbonne et coordonné par Beïda Chikhi et Jacques Chevrier, 21 mai 2002.

- BEY, Maïssa, communication « L'Écriture poétique », Journée « Écritures d'Algérie » organisée à la Bibliothèque nationale de France en collaboration avec le *Magazine littéraire* et les « Belles étrangères » (Centre national du livre), 18 novembre 2003.

D. ÉTUDES SUR RACHID BOUDJEDRA

1. Ouvrages collectifs

- *Autobiographie et Avant-garde : Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxime Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick* (sous la dir. d'Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe), Tübingen, Éd. Gunter Narr Verlag, 1992, notamment :
  - BOUDJEDRA, Rachid, « Discussions après les communications » (entrevue avec Hafid Gafaïti et *alii*), p. 241-259.
  - VAN DEN HEUVEL, Pierre, « Écriture d'avant-garde et autobiographique chez quelques auteurs maghrébins : discours plurilingue et extatique », p. 209-220.

- *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome I : *Autobiographie et Histoire* (sous la dir. de Hafid Gafaïti), Paris, L'Harmattan, 1999, notamment :
  - CROUZIÈRES-INGENTHRON, Armelle, « À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra », p. 109-137.
  - GAFAÏTI, Hafid, « Autobiographie et Histoire : introduction à quelques lectures de Boudjedra », p. 11-34.
  - *Id*., « Les romans de Boudjedra », p. 35-78.
  - OUHIBI-GHASSOUL, Bahia-Nadia, « L'écriture dans l'œuvre de Boudjedra », p. 79-108.
  - YÉDES, Ali, « Le réel et le fictif dans *La Vie à l'endroit* de Rachid Boudjedra », p. 139-166.

- *Rachid Boudjedra. Une poétique de la subversion,* tome II : *Lectures critiques* (sous la dir. de Hafid Gafaïti), Paris, L'Harmattan, 2000, notamment :
  - CHAULET ACHOUR, Christiane, « L'endroit et l'envers des *Mille et Une Nuits* selon Boudjedra dans *Les 1001 années de la nostalgie* », p. 217-236.
  - KHADDA, Naget, « Selma ou l'émancipation par l'intelligence », p. 157-176.

2. Ouvrages individuels

- ALEMDJRODO, Hangni, *Rachid Boudjedra. La passion de l'intertexte*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2001.

- BENSMAIN, Abdallah, *Crise du sujet, crise de l'identité. Une lecture psychanalytique de Rachid Boudjedra*, Casablanca, Éd. Afrique Orient, 1984.

- BOUTET de MONVEL, Marc, *Boudjedra l'insolé. L'insolation, Racines et Greffes*, Paris, L'Harmattan, 1994, coll. « Critiques littéraires ».

- CROUZIÈRES-INGENTHRON, Armelle, *Le Double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra* (préface de Rachid Boudjedra), Paris, L'Harmattan, 2001, coll. « Critiques littéraires ».

- GAFAÏTI, Hafid, *Discours sur les femmes dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Étude de 'La Répudiation'*, Oran, Université d'Oran (C.R.I.D.S.S.H. Groupe de recherche sur les femmes algériennes. Document de travail n° 12), 1982 ; rééd. : Alger, O.P.U., 1982, *Féminisme et idéologie*.

- *Boudjedra ou la passion de la modernité* (entretien avec Rachid Boudjedra), Paris, Denoël, 1987.

- GARCIA-CASADO, Margarita, *À la croisée des chemins : écriture et identité maghrébine. Étude du rôle de l'intertextualité à travers l'écriture de Rachid Boudjedra et d'Abdelwahabd Meddeb*, The Ohio State University, 1995.

- GHASSOUL, Nadia Bahia (épouse OUHIBI), « Pour une lecture de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra », *Études et recherches littéraires maghrébines*, n° 5, Oran, Centre de recherches et d'informations documentaires en sciences sociales et humaines (C.D.S.H., C.R.I.D.S.S.H.), 1983.

- IBRAHIM-OUALI, Lila, *Rachid Boudjedra. Écriture poétique et structures romanesques* (préface de Rachid Boudjedra), Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal. Association des publications de la faculté des lettres et sciences humaines, 1998, coll. « Littératures ».

- SALHA, Habib, *Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine,* Tunis, Publications de la faculté des lettres de la Manouba, 1990.

- TOSO RODINIS, Giuliana, *Fêtes et défaites d'éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra* (préface de Rachid Boudjedra), Paris, L'Harmattan, 1994.

3. Travaux universitaires

- ALAMI-GOURAFTEI, Hanane, *La Réception critique de Rachid Boudjedra*, Villetaneuse, Paris XIII (D.E.A. sous la dir. de Jacqueline Arnaud), 1986. Ce travail serait aux archives du Centre International d'Ètudes Francophones à Paris IV, grâce au don de Jacqueline Arnaud à la bibliothèque du Centre, mais il est impossible d'y accéder.

- BACHIR, Ogbia (épouse LOMBARDO), *Le Bilinguisme dans les œuvres de Rachid Boudjedra du Démantèlement (1981) au Désordre des choses (1990). Comparaison entre les œuvres de langue arabe et leurs traductions* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Villetaneuse, Université de Paris-XIII, 1995.

- BERERHI Afifa, *L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra* (D.3 sous la dir. de Roger Fayolle), Paris, Université de Paris-III, 1988.

- BRICHA, Ilham, *Délire et bilinguisme dans l'écriture fragmentée de Rachid Boudjedra* (D.N.R. sous la dir. de Guy Dugas), Paris, Université de Paris-IV – Sorbonne, 1997.

- KHERIJI, Rym, *Boudjedra et Kundera. Lectures à corps ouvert* (D.N.R. sous la dir. de Charles Bonn), Lyon, Université de Lyon II, 2000.

- LOTODÉ, Valérie, *Le Lecteur virtuel dans La Répudiation de Rachid Boudjedra* (D.E.A. sous la dir. de Jacques Chevrier et Guy Dugas), Paris, Université de Paris-IV – Sorbonne, 1999.

4. Articles et entretiens

a. Dossiers de presse archivés chez Denoël et Grasset

Ces dossiers sont trop riches pour être détaillés ici. On trouvera dans les notes infrapaginales les références précises des articles auxquels nous avons eu recours, suivies de la mention du dossier de presse dont ils relèvent.

b. Autres articles et entretiens

- ABU-HAIDAR, Farida, « The Bipolarity of Rachid Boudjedra », *Journal of Arabic Literature*, Vol. XX, Leiden (The Netherlands), Éd. E. J. Brill, 1989, p. 40-56.

- BENYEKHLEF, Djamel, « Retour à *La Répudiation* », *Algérie. Littérature/Action*, n° 65-66, Paris, Marsa Éditions, novembre-décembre 2002, p. 63-73.

- BONN, Charles, « La lecture de la littérature algérienne par la gauche française : le 'cas' Boudjedra », *Peuples méditerranéens*, n° 25, *« Domination et dépendance : situations »*, Paris, octobre-décembre 1983, p. 3-10.

- BOUDJEDRA, Rachid, « Rachid Boudjedra : *La Répudiation* est une critique de la société algérienne, mais de l'intérieur… » (propos recueillis par Monique Martineau), *L'Afrique littéraire et artistique. Revue culturelle sur l'Afrique et le Monde Noir*, n° 8, Dakar-Paris, Société africaine d'édition, décembre 1969-janvier 1970, p. 13-19.

- « Écrire, ce n'est pas tout » (entretien avec Ania Francos), *Jeune Afrique : hebdomadaire international indépendant* (entretien), n° 775, Tunis, 14 novembre 1975, p. 55-57.

- « Boudjedra répond » (entretien avec Salim Jay), *Lamalif. Revue mensuelle, culturelle et sociale,* n° 78, Casablanca, Loghlan-Presse, mars 1976, p. 45-46.

- « Entretien avec Rachid Boudjedra » (avec Hédi Bouraoui), *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 19, Sherbrooke, C.E.L.E.F., automne 1979, p. 157-173.

- « Authenticité et Exil » (entretien avec Hamdi Hmaidi), *Réalités*, n° 6, Tunis, S.A.A.P.E.P., 20-27 novembre 1982, p. 55-60.

- « Rencontre avec Rachid Boudjedra auteur de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* » (entretien avec Salim Jay), *L'Afrique littéraire. Romans maghrébins : un regain de vigueur (1967-1983),* n° 70, Sceaux, 4e semestre 1983, p. 59-61.

- « Je suis passé à la langue arabe par passion, amour et idéologie » (entretien avec Ahmed Cheniki), *Révolution africaine. Organe central du Parti du FLN*, n° 1187, Alger, 28 novembre 1986, p. 52-53.

- « À partir de la déchirure » (propos recueillis par C.P.), *L'Humanité. Organe du parti communiste français*, n° 13438*,* Paris, 4 novembre 1987, p. 25.

- « L'Arabe ma mère » (entretien avec Redha Belhadjoudja), *Horizons* (quotidien du soir paraissant simultanément à Alger, Oran et Constantine), n° 717, Alger, Entreprise nationale de presse El Moudjahid, 18 janvier 1988, p. I, II dans « Horizons de l'édition ».

- « Ce qu'écrire veut dire », *Révolution Africaine* (Organe central du F.L.N.)*,* n°1250, Alger, 12 février 1988, p. 40.

- « Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité » (communication à l'Institut d'études romanes de Cologne en juin 1988) ; « À bâtons rompus avec Rachid Boudjedra » (entretien avec Lucette Heller-Goldenberg et B. Arnold. Débat à Cologne en juin 1988), *Cahiers d'études maghrébines. « Maghreb et modernité »*, n° 1, Villetaneuse, 1989, p.41-47, p. 48-52.

- « À bâtons rompus avec Rachid Boudjedra » (entretien avec Lucette Heller), « Alger et Constantine dans l'imaginaire de Rachid Boudjedra », « Rachid Boudjedra par lui-même », *Cahiers d'études maghrébines. « Villes dans l'imaginaire : Marrakech, Tunis, Alger »,* n° 4, Villetaneuse, janvier 1992, p. 134-136, 125-127, p. 128-133.

- « L'art d'écrire, la fureur de dire » (entretien avec Benaouda Lebdaï), *El Watan. Le Quotidien indépendant*, Alger, El-Watan Presse, 17 novembre 1992.

- « Entretien avec Rachid Boudjedra » (par Abdelhak Benouniche, Michel Dugnat, Marie-Thérèse Roure, Selim Selmi), *Sud-Nord. Folies & cultures. Ordre, désordre*, *folie* (revue internationale), n° 1, Ramouville-Saint-Agne, Éd. Erès, 1994, p. 79-95.

- « Il est temps que l'on dise les choses » (entretien avec Nadjia Bouzeghrane), *El-Watan. Le Quotidien indépendant*, n°2094, Alger, El-Watan Presse, 8 octobre 1997, p. 15.

- « L'Algérie ne peut plus être livrée aux 'hordes sauvages' de l'intégrisme », *Humanité. Journal communiste* (entretien avec Dominique Widemann), n° 16533, Paris, 10 octobre 1997, p. 1, 24.

- BOURAOUI, Hédi, « *La Répudiation* ou le nouveau tournant du roman nord-africain », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature*, n° 2, Sherbrooke, C.E.L.E.F., printemps 1971, p. 204-207.

- DÉJEUX, Jean, « Rachid Boudjedra*, Topographie idéale pour une agression caractérisée* », *Revue de l'Occident musulman et méditerranéen*, n° 22, Aix-en-Provence, Association pour l'étude des sciences humaines en Afrique du Nord, 2e semestre 1976, p. 225-226.

- DURANTEAU, Jean, « *La Répudiation* », *Jeune Afrique : hebdomadaire international indépendant*, n° 460, Tunis, 22-28 octobre 1969, p. 8-9.

- HAMEL, Nafissa, « Rachid Boudjedra », *Annuaire de l'Afrique du Nord XIV. 1975,* (bibliographie critique), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1976, p. 1351-1353.

- HARTMANN, Pierre, « Le rat et l'escargot – textanalyse de *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra », *Littérature*, n° 89, Paris, Larousse, 1993, p. 68-89.

- HAYES, Jarrod, « Approches de l'homosexualité et de l'homoérotisme chez Boudjedra, Mammeri et Sebbar », *Présence francophone. Revue internationale de langue et de littérature : « La Louisiane, langue, littérature et culture »*, n° 43, Sherbrooke, C.E.L.E.F., 1993, p. 149-180.

- LOTODÉ, Valérie, « Inclassable ou fascinant ? », *Algérie. Littérature/Action*, n° 45-46, Paris, Éd. Marsa, novembre-décembre 2000, p. 256.

- « Lecture », *Le Maghreb littéraire. Revue canadienne des littératures maghrébines*, Vol. V, n° 10, Toronto, Éd. La Source, 2001, p. 158-162.

- M.S.B, *L'Afrique littéraire et artistique. Revue culturelle sur l'Afrique et le Monde Noir* (bimestriel), n° 8, Dakar-Paris, Société africaine d'édition, décembre 1969-janvier 1970, p.39.

- UGHETTO, André, « Rachid Boudjedra, un 'jeune homme' en colère », *Autre Sud. Cahiers trimestriels*, n° 20, Éditions Autres Temps, Marseille, mars 2003, p. 7-9.

5. Documents audiovisuels

- *Le Cercle de minuit : émission du 31 janvier 1995* (émission télévisée présentée par Laure Adler à propos de la violence en Algérie), coll. « Le Cercle de minuit », diffusée sur France 2, 31 janvier 1995, produit par Thérèse Lombard, réalisé par Jean-Pierre Barizien.

- *Rachid Boudjedra : écrire pour résister* (entretien télévisé), coll. « Terres francophones », diffusée sur France 3, 29 avril 1995 [l'écrivain y retrace les grands événements de sa vie.]

- *Rachid Boudjedra* (entretien télévisée), coll. « Espace francophone : le magazine télévisé de la francophonie », diffusé sur France 3, 12 novembre 1998.

- BOUDJEDRA, Rachid, *Radio Beur FM* (entretien radiophonique), 15 mars 2001.

E. SOCIÉTÉ, CULTURE ET HISTOIRE

1. Ouvrages collectifs et individuels

- ACHOUR, Christiane, *ABÉCÉDAIRES en devenir. Idéologie coloniale et langue française en Algérie,* Alger, Entreprise Algérienne de Presse, 1985.

- BENAMRANE, Djilali, *L'Émigration algérienne en France (passé, présent, devenir)*, Alger, S.N.E.D., 1983.

- BOUHDIBA, Abdelwahab, *La Sexualité en islam*, Paris, P.U.F, 1975.

- CARATINI, Roger, *Le Génie de l'Islamisme*, Paris, Éd. Michel Lafon, 1992, coll. « Quadrige », p. 295.

- CHEBEL, Malek, *L'Imaginaire arabo-musulman*, Paris, P.U.F., 1993.

- *Conférence nationale sur l'émigration* [Conférence au Palais des nations du Club des pins à Alger, organisée par l'Amicale des Algériens en Europe], Alger probablement [ville d'édition non mentionnée sur le document], imprimerie d'Hebdo TC, 12-14 janvier 1973.

- GRANDGUILLAUME, Gilbert, *Arabisation et politique linguistique au Maghreb*, préface d'André Miquel, Paris, Éd. G.-P. Maisonneuve et Larose, 1983, coll. « Islam d'hier et d'aujourd'hui ».

- JULIEN, Charles André, *Histoire de l'Algérie contemporaine*, tome I : *La conquête et les débuts de la colonisation (1827-1871),* Paris, P.U.F., 1964 ; rééd. : 1986.

- MALKA, Victor, *Les Juifs sépharades*, Paris, P.U.F, 1986, coll. « Que sais-je ? ».

- MARX, Karl, *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* [1re éd. : 1844] (éd. bilingue traduite par M. Simon), Paris, Aubier-Montaigne, 1971.

- RAIN, Pierre, *L'Europe de Versailles 1919-1939. Les traités de paix, leur application, leur mutilation*, Paris, Payot, 1945.

- SERVIER, Jean, *Les Berbères*, Paris, P.U.F., 1990, coll. « Que sais-je ? ».

- SOURIAU-HOEBRECHTS, Christiane, *La Presse maghrébine, Lybie, Tunisie, Maroc, Algérie. Évolution historique – Situation en 1965. Organisation et problèmes actuels* (préface de Roger Le Tourmeau), Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1969, rééd. : 1975, coll. « Centre de recherches sur l'Afrique méditerranéenne. Section moderne et contemporaine ».

- STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie après l'indépendance*, Paris, Éd. La Découverte, coll. « Repères ». 1994.

- TROTSKY, Léon, *La Révolution permanente* (traduit du russe), Paris, Reider, 1932 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1963, coll. « Idées ».

2. Articles & Documents audiovisuels

- BOUHDIBA, Abdelwahab, « Le Statut de la femme en Islam », *Raison d'être*, Tunis, Centre d'études et de recherches économiques et sociales, Université de Tunis, 1980.

- HADJADJ, Sofiane et VIROLLE, Marie, communication « Éditer les écrivains d'aujourd'hui entre l'Algérie et la France », manifestation « Écritures d'Algérie » organisée par la Bibliothèque nationale de France en collaboration avec le *Magazine littéraire* et les « Belles étrangères » (Centre national du livre), mardi 18 novembre 2003 [document audiovisuel].

- « RACISME : SUSPENSION IMMÉDIATE DE L'ÉMIGRATION EN FRANCE décident le Conseil de la Révolution et le Conseil des Ministres. NON-ALIGNÉS : EXAMEN DES PERSPECTIVES D'ACTION

DURANT LES TROIS PROCHAINES ANNÉES », *El Moudjahid,* n° 2558, Alger, 20 septembre 1973, p. 1.

F. DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES, GUIDES

- ABDEL-NOUR, Jabbour, *Dictionnaire Abdel-Nour al-Mufaṣṣal. Arabe-français*, Beyrouth, Dar El-Ilm Lil-Malayin, Vol. I, II, 1983.

- *Encyclopædia universalis,* Paris, Encyclopædia universalis France S. A., 1968 ; rééd. : 1995, notamment :
  - BASTIDE, Roger, article « Acculturation », tome I, p. 114-118.

- *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Éd. G.-P. Maisonneuve & Larose S.A., 1965, rééd. : 1977.

- *Grand Larousse universel,* Paris, Librairie Larousse, 1982 ; rééd. : 1995.

- *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* (sous la dir. d'Alain Rey et de J. Rey-Debove), Paris, Les Dictionnaires Robert, 1988.

- REIG, Daniel, *Larousse As-Sabil arabe/français, français/arabe*, Paris, Librairie Larousse, 1983 ; rééd. : 1987.

RÉSUMÉ :

Sous-tendue par le projet de brosser le portrait du lecteur virtuel dans quatre romans de Rachid Boudjedra, la recherche se place au croisement des théories de la réception et de l'effet esthétique, de l'approche sémiotique d'Umberto Eco, ainsi que des analyses narratologiques et linguistiques. Cette thèse détermine comment l'œuvre prévoit son destinataire, l'inscrit discrètement dans le corps du texte et programme sa propre actualisation. Elle donne ensuite un visage plus humain à une figure somme toute théorique en dégageant son identité sexuelle puis culturelle. Du fait que Rachid Boudjedra, auteur algérien d'expression française, crée ses romans dans un contexte socio-historique clivé et qu'il utilise la langue de l'Autre, l'étude de la réception virtuelle se révèle fort pertinente pour mettre en avant la spécificité maghrébine de ses écrits et la dualité culturelle de leur lectorat.

Rachid Boudjedra's virtual reader

Aimed at portraying Rachid Boudjedra's virtual reader in four of his novels, this thesis stands between theories of the reception and the aesthetic effect, Umberto Eco's semiotic approach, and narratologic and linguistic analysis. In this study, Valérie Lotodé determines how work envisages its receiver, registers him discreetly into the text, and programs its own actualization. She also gives a more human image to an altogether theoretical figure by releasing its sexual and cultural identity. Owing to the fact that Rachid Boudjedra, Algerian author writing in french, creates his novels in a cleaved social and historical context, and that he uses the language of the Other, the analysis of the virtual reception proves extremely pertinent to propose the Maghrebian specificity of his writings, and the cultural duality of their readership.

DISCIPLINE (CNU) : section 10 : Littératures comparées

MOTS-CLÉS :
1 - lecteur
2 - Rachid Boudjedra

3 - Algérie
4 - réception
5 - lecture
6 - féminin
7 - Maghreb
8 - roman

ADRESSE DU LABORATOIRE :
Centre d'études du XXe siècle (CEVS)
Université Montpellier III, route de Mende, 34199 MONTPELLIER Cedex 5