

Le moi macéré: Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjedra

ERNSTPETER RUHE

Quand un genre littéraire, menant une existence paisible et respectée depuis des centaines d'années, tombe entre les mains des auteurs d'avant-garde, il n'en peut sortir que changé pour un monde changé, renouvelé et adapté à une autre étape de son évolution. La Nouvelle Autobiographie a donné ce coup d'envoi à une des plus traditionnelles formes du récit.

En dehors de cette problématique proprement générique, les matériaux autobiographiques ont toujours trouvé un écho plus ou moins lointain dans les textes littéraires d'un auteur. L'avant-garde peut-elle changer quelque chose dans ce domaine bien plus vaste et plus vague où le Moi cache son jeu derrière les masques et les accoutrements les plus divers?

Elle le peut. En mettant à profit un nouveau procédé, elle peut démontrer de la façon la plus concrète qui soit, que la relation entre vie d'auteur et texte de fiction peut bien dépasser celle qu'aime établir la critique (ceci se rapporte à cela, est une réminiscence de tel événement, etc.), parce que pour les auteurs d'avant-garde l'importance des textes dans une vie et partant dans la vie de leurs textes a bien changé. L'exemple de Rachid Boudjedra est significatif à cet égard. L'usage qu'il fait de son vécu dans les textes sera donc double et oscillera entre le vécu et ce qui a été revécu à travers d'autres textes, autrement dit à travers l'intertextualité.

Avant d'aborder cette problématique, il faut tout d'abord préparer le terrain et rectifier un peu le tir de la critique sur un auteur trouble-fête qui ne cesse de l'irriter, roman après roman. En réagissant coup sur coup aux chocs répétés, elle court le risque de ne pas voir ce qui est le propre de cette écriture hors du commun.

Il est rare qu'un jury lors de la remise d'un prix littéraire montre des capacités aussi divinatoires que dans le cas de Rachid Boudjedra, à qui fut décerné pour son premier roman *La Répudiation* (1969) le prix "Les Enfants terribles" créé par Cocteau. Car ce romancier est encore, quelques vingt années plus tard, après neuf autres romans, toujours aussi provocateur, irritant et déconcertant qu'il l'était au début. La transgression permanente des tabous et une forte présence de matériaux autobiographiques sont devenues pour ainsi dire les caractéristiques de la dynamique de son oeuvre.

Les narrateurs de Boudjedra pratiquent une impitoyable introspection et ne reculent dans ce domaine tabou de la société arabe devant aucun sujet, aussi choquant soit-il; ce sont surtout les obsessions sexuelles qui sans cesse sont au centre des événements. Au-delà de l'individu, sur le plan de l'auto-représentation politique également, Boudjedra met au jour les aspects refoulés; tandis que dans la littérature algérienne encouragée officiellement, le passé récent et la lutte pour l'indépendance sont volontiers héroïsés, il montre que la Guerre de Libération était aussi une lutte contre les compatriotes qui avaient pactisé avec les Français (*Le Vainqueur de coupe*, 1981), une lutte fratricide même, comme l'a montré l'élimination des compagnons d'armes communistes (*Le Démantèlement*, 1982). La représentation de l'histoire plus ancienne, telle qu'elle est depuis longtemps enseignée dans les écoles selon laquelle l'Afrique du Nord a toujours été, même si elle fut rebelle, la victime de vagues colonisatrices, se révèle à la lecture démystificatrice de l'écrivain tout aussi tendancieuse: avec le débarquement sur la pointe méridionale de l'Espagne de Tarik, parti de Tanger, s'ouvrirent plus de sept siècles d'un colonialisme arabe (*La Prise de Gibraltar*, 1986).

Le présent et l'avenir de ce pays maintenant indépendant renferment en soi des aspects tout aussi explosifs, par exemple en ce qui concerne le rôle dévolu à la femme. Boudjedra introduit dans la littérature algérienne un nouveau type d'héroïne de roman; sûre d'elle et intrépide, elle se rebelle contre la société islamique répressive et, avec son indépendance, offre pour l'avenir une alternative au présent dominé par les hommes (*Le Démantèlement*, 1982; *La Pluie*, 1985).

Les différents points de départ du renversement provocateur des bonnes vieilles conceptions traditionnelles conduisent sans cesse le lecteur sur un terrain neuf, jusqu'ici évité. Le contenu des romans l'occupent avec la même intensité. La diversité des contenus renferme en même temps pour lui le danger qu'il soit absorbé par la force explosive de chaque thème et que l'œuvre se désagrège en plusieurs textes très différents et isolés les uns des autres.

A LA RECHERCHE DE LA MODERNITE. - Pour sortir de ce dilemme, il faut essayer de dégager l'unité des romans de Rachid Boudjedra et par là sa véritable singularité. Celle-ci a sa source dans la fonction qu'ont les continuelles transgressions des tabous, transgressions dont le but est pour toutes finalement de rester fidèle, dans une large mesure, au postulat de modernité radicale qu'il s'est imposé lui-même.

Sur le plan du contenu des romans cette thèse se laisse assez facilement démontrer. Là où les thèmes semblent au lecteur qui avance d'un livre à l'autre tout d'abord disparates, unis seulement par la provocation et un ar-

rière-fond fortement autobiographique (le père, la répudiation de la mère, l'obsession du sang, etc.), ils se révèlent, considérés avec quelque distance, unis d'une toute autre façon encore: le but de la critique faite à sa propre société, aux mythes qu'elle défend avec opiniâtreté, aux traditions et aux préjugés est de délivrer cette société, déjà délivrée du joug extérieur colonial, du joug sous lequel elle s'est mise elle-même et ainsi de la faire évoluer vers une société digne de ce nom, définie par la tolérance, par le respect de tous ses membres et par sa capacité à l'autocritique.

Socrate aimait comparer ses rapports avec sa polis avec le rôle que joue un taon pour un cheval: sans cesse, il doit aiguillonner Athènes, ce cheval paresseux, pour l'amener à agir, une image qui peut à la perfection également s'appliquer à l'image que donne de lui Rachid Boudjedra.

Mais Boudjedra n'est pas un philosophe, son oeuvre ne se réduit pas à un engagement politico-social, même si cet aspect est important. Bien plus central est pour lui son rôle d'écrivain, c'est-à-dire son rapport avec lui-même et la littérature et en particulier avec l'instrument qu'il utilise de préférence: le roman.

C'est lorsqu'il se mesure, on pourrait dire systématiquement, aux auteurs qui dans ce genre satisfont le mieux à la revendication de modernité, que se manifeste sa prétention à mener la littérature algérienne, mais aussi la littérature arabe (Boudjedra écrit depuis le début des années 80 dans cette langue) au faîte de ce qui est possible en ce moment. La lutte avec les meilleurs compte tous les noms les plus importants à l'échelle internationale, qu'il s'agisse du présent, du passé récent ou tout récent, une longue liste qui s'étend de Proust, en passant par Faulkner, à Günter Grass, aux auteurs du Nouveau et du Nouveau Nouveau Roman et à la littérature latino-américaine, avec Gabriel García Márquez, liste qui prouve d'une façon impressionnante le sérieux de l'entreprise.

Que Boudjedra poursuivit déjà ce but avant d'oser rejoindre pour la première fois publiquement les rangs des écrivains, qu'écrire fût donc pour lui possible sous cette condition seulement, mais aussi sous cette autre bien plus importante, à savoir que toute écriture se centre sur les causes du Moi et les serve, le sujet de sa thèse nous le prouve: "Création et catharsis dans l'oeuvre de Louis-Ferdinand Céline", un sujet dont le choix apparaît rétrospectivement particulièrement symptomatique, dans la mesure où il se consacrait à un autre grand romancier moderne, dont les innovations furent très admirées mais qui suscita en même temps aussi beaucoup d'irritation, et où la belle formule "Création et catharsis" résume parfaitement ce que sera son oeuvre à venir.

INTERTEXTUALITE. - Si la critique littéraire aime montrer les rapports qui existent entre les textes de Boudjedra et certaines oeuvres d'autres auteurs, comme si la découverte d'une "source" minimisait la force créatrice de l'auteur, elle méconnaît deux choses: d'une part la littérature est une confrontation continuelle avec elle-même; chaque auteur lit de nombreux textes écrits dans le passé et ceux-ci influencent inévitablement sa propre écriture, ou bien, comme le formulait récemment Joseph Brodsky: "chaque écrivain est le produit de nombreux écrivains."¹ D'autre part, la référence aux textes de nombreux autres auteurs a reçu avec le roman français d'avant-garde des années 60 une tout autre signification et se trouve au coeur de la recherche d'une nouvelle écriture romanesque. Cette nouvelle orientation nécessitait une distanciation par rapport à la vieille terminologie (source, modèle, influence, etc.): le nouveau concept, vierge, d'intertextualité était né.

Si on lit l'oeuvre de Boudjedra sur l'arrière-plan de cette évolution, une toute nouvelle approche de son écriture spécifique est rendue possible; car il adopte le procédé pour le modifier et là où, avant lui, l'intertextualité a atteint une grande perfection, il démontre qu'il a à sa disposition des possibilités plus vastes et plus complexes encore.

Avec son deuxième roman déjà, *L'Insolation* (1972), Boudjedra avait commencé à truffier ses oeuvres de citations étrangères: des textes utilitaires anonymes comme des articles de journaux, un reportage de football,² des textes publicitaires, des inscriptions sur un sachet en papier comme on les trouve couramment dans les chambres d'hôtel sont aussi bien insérés que des passages de certains écrivains, poètes et historiens arabes par exemple. Boudjedra se sert ainsi du charme que possède le graphisme d'une citation en langue étrangère, comme l'avait déjà fait Philippe Sollers, dans *Nombres* (1968) avec des pictogrammes chinois:³ des caractères arabes donnent une dimension énigmatique au texte français et doublent l'insolite de la citation par l'insolite d'une autre langue et d'un autre graphisme.⁴

¹ "Ich mag Brecht nicht, Benn ist mein Idol. Ein ZEIT-Gespräch mit Joseph Brodsky", par Fritz J. Raddatz in *Die Zeit* 51, 16. 12. 1988, pp. 53-54, ici p. 54.

² Boudjedra a emprunté au journal sportif *L'Equipe* (ce qui n'a pas encore été vu jusqu'ici) le reportage qui structure le roman *Le Vainqueur de coupe*, relatant le jeu final pour la Coupe de France entre les clubs de Toulouse et d'Angers du 26. 5. 1957.

³ Chez Sollers, les idéogrammes chinois sont assez rares; ils indiquent la plupart du temps la fin d'une référence (cf. pp. 17, 36-7, 44-5, 53-4, 57, 74, 78, 80, 82) et on les trouve en particulier systématiquement dans la partie finale (surtout à partir de la page 109).

⁴ Depuis que Boudjedra, avec *Le Démantèlement*, a commencé à écrire en arabe, ceci n'est valable, naturellement, que pour les romans écrits en langue française. Il a fait lui-même la traduction du *Démantèlement*; depuis *La Macération* ce travail a été confié à un

Si l'on compare ce travail intertextuel avec celui des auteurs français de l'avant-garde, d'importantes différences deviennent manifestes. Avec *Mobile*, paru en 1962, Michel Butor renonça pour la première fois à la cohérence narrative traditionnelle et offrit à ses lecteurs un montage de citations, dont ils devaient eux-mêmes découvrir le sens grâce au jeu "mobile" avec les fragments de textes. La littérature en tant que pure référence à d'autres textes et en tant que révérence devant l'héritage culturel - avec cette intertextualité radicale, Butor illustre à la perfection l'idée exposée avec la plus grande détermination par les Telquelien du caractère subversif de la manière avec laquelle des catégories "bourgeoises", comme celles d'auteur et de propriété intellectuelle, devraient être définitivement éliminées: "La littérature comme expression et propriété d'un individu fait place à une littérature faite par tous et pour tous. A la notion de chef-d'oeuvre unique et intouchable se substitue la notion d'oeuvre ouverte indéfiniment transformable."⁵

Claude Simon laisse aux citations qu'il introduit une place beaucoup plus modeste, et là où Butor montre souvent clairement qu'il s'agit d'extraits en indiquant les sources, chez Simon ce texte ne ressort que grâce à des caractères cursifs; c'est à l'ingéniosité du lecteur qu'il revient d'identifier l'auteur de la citation.

Dans sa pratique de l'intertextualité, Boudjedra semble uniquement combiner le procédé des deux auteurs: les citations insérées avec modération sont presque toujours accompagnées de l'indication de leur source. Mais c'est au plus tard lorsqu'on aborde la question du fonctionnement des citations dans leur contexte qu'il devient évident que nous avons à faire ici à autre chose. L'ouverture du roman sur d'autres textes est quantitativement assez limitée; la distance considérable qui existe entre ce qui lui appartient en propre et ce qui est étranger est encore souligné par une présentation optique différente (écriture cursive, caractères gras, etc.), de même que par les parenthèses à l'intérieur desquelles les sources sont identifiées.

Boudjedra utilise le procédé de l'intertextualité d'une part dans le sens de l'utilisation des sources traditionnelles, qui authentifiaient un message en l'appuyant sur une autorité. Narrateurs et protagonistes trouvent dans les citations un appui; c'est pourquoi ils tiennent tant à ce qu'il soit évident qu'il s'agit de citations. Leurs rapports avec le contexte sont tout aussi manifestes et c'est ainsi qu'il n'y a aucune nécessité pour le lecteur de rechercher librement le sens de la citation. D'autre part, Boudjedra révèle avec les

ami de l'auteur, le prêtre libanais Antoine Moussali, qui rédige les versions françaises en étroit contact avec Boudjedra.

⁵ F. van Rossum-Guyon, "Aventures de la citation chez Butor", in *Butor. Colloque de Cerisy*, Paris 1974, pp. 17-39, ici p. 21.

extraits qu'il introduit une source d'inspiration importante de ses romans, il montre en particulier dans quelle mesure des textes déterminent sa propre vie et celle de ses protagonistes, dans quelle mesure aussi son roman doit aux autres textes de voir le jour et de progresser.

Avec sa variante de l'interaction textuelle, Boudjedra reste donc à une distance évidente par rapport au concept de l'avant-garde, qu'il ampute de sa dynamique subversive. Son but n'est pas de faire d'un 'auteur' un 'scripteur', un outil associé à l'écriture du Texte de tous les temps; il ne s'intéresse pas au jeu purement esthétique et métatextuel de la littérature avec la littérature, au réfléchissement d'un nouveau texte dans les nombreux textes plus anciens; mais les citations apparaissent chez lui parce qu'elles sont nécessaires pour le contenu, parce que leur message est important pour le contexte romanesque dans lequel elles sont intercalées.

Le fait que Boudjedra ait modifié le procédé de l'avant-garde s'explique par sa conception manifestement différente de la littérature. Son écriture se concentre sur les problèmes existentiels de son Moi et les problèmes du monde algéro-arabe qui l'entoure. Elle doit rester fermée aux jeux esthétiques compliqués qui n'ont d'autre but qu'eux-mêmes, même s'ils sont au service d'un désir d'innovation aussi sérieux fût-il.

Pour le reste cependant, Boudjedra ne fait aucune concession à ses lecteurs pour ce qui est de la complexité des phrases aux structures compliquées qui peuvent couvrir plusieurs pages, des cascades de mots qui jaillissent dans la fièvre - cette complexité esthétique n'est cependant pas l'exhibition d'une virtuosité formelle, elle est aussi au service du contenu; elle tente de reproduire d'une manière adéquate la complexité d'un monde intérieur et extérieur qui se désagrège.

INTRATEXTUALITE. - Non seulement il peut faire tout ce qu'ont fait avant lui d'autres avant-gardistes, mais il le peut plus artistement qu'eux lorsqu'il le veut. Alain Robbe-Grillet avait présenté en 1976 avec *Topologie d'une cité fantôme* un texte qui, à l'analyse, se révèle être un roman-collage: différents textes de sa plume, nés du contact avec l'art contemporain et parus depuis 1972, furent ici combinés, insérés les uns après les autres, sous forme de chapitres d'un seul et même texte.⁶ Intratextualité en tant que variante de l'intertextualité, comme l'a si volontiers pratiquée Robbe-Grillet dans ses oeuvres ultérieures, avec un clin d'oeil en direction de ses oeuvres antérieures, devenue principe constructif d'un roman.

⁶ Cf. à ce sujet mon article "Der Roman als totale Spiel. Alain Robbe-Grillet, *Topologie d'une cité fantôme*", in *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8, 1984, pp. 485-514.

Boudjedra a intensifié encore cet acte de force. Dans son roman *La Macération* paru en 1984, le lecteur habitué à ses oeuvres plus anciennes remarque que beaucoup de choses, dans une certaine mesure, sont connues. S'il feuillette les textes plus anciens, il trouve ses soupçons confirmés. Boudjedra n'a pas, certes, rassemblé des textes préexistants pour écrire *La Macération*, mais il l'a cependant systématiquement truffée d'extraits de toutes ses oeuvres antérieures. Le lecteur non averti ne remarquera rien, tellement cette "macération" des différents ingrédients, dont il est déjà question dans le titre, est réussie.

Tandis qu'il était possible à Robbe-Grillet de penser, pendant qu'il rédigeait ses différents textes, à l'ensemble à venir, Boudjedra se trouve confronté à une situation plus difficile lorsqu'il dut constituer à partir de sept romans un huitième roman, ce qu'il réussit avec maestria.

IN-TERTEXTUALITE. - Que des extraits de plusieurs textes puissent former un tout réussi, prouve que Boudjedra, dès le début déjà, avait trouvé pour sa thématique concentrée sur les problèmes de son Moi son propre style qu'on ne saurait méconnaître. Les données fondamentales ont toujours été là; il les a seulement enrichies au cours des années suivantes par de nouveaux procédés nés de la confrontation avec les romanciers les plus modernes. Un autre processus, beaucoup plus approfondi, de la macération. Boudjedra en a tiré un nouveau procédé littéraire, qui prend l'intertextualité au sérieux, qui la prend au mot d'une façon inattendue, comme cela n'a été fait par aucun autre auteur. Une brève évocation de cette véritable mise en scène d'interaction littéraire, qui n'a pas encore été vue, peut suffire dans notre contexte.

Le deuxième chapitre de *La Macération* commence par la description minutieuse du mûrier qui se dresse tout près de la maison du narrateur et qu'éclaire sa lampe de bureau; sur les branches sont assis des oiseaux qui, en dormant, laissent entendre de faibles sons, qui annoncent les plaintes des habitants mourants de la maison.⁷ Cet arbre imposant est familier aux lecteurs de Boudjedra en tant qu'ingrédient thématique important de son oeuvre. Dans *La Macération*, il reçoit une importance capitale pour le livre tout entier, aussi bien du point de vue du contenu que de celui de la forme. Dans la description de ses ramifications et de ses profondeurs est préfiguré ce qui va arriver et, en même temps, s'élabore le procédé stylistique si typique de l'auteur, l'exploration minutieuse et insistante des champs sémantiques.

⁷ Paris 1984, pp. 31-33.

Quel ne sera pas l'étonnement du lecteur de lire parallèlement à ce passage le début du roman *Histoire* (1967) de Claude Simon:⁸ le même arbre, les mêmes oiseaux, les mêmes parallèles entre ceux-ci et les habitants de la maison, etc., et dans le texte qui suit, jusqu'à la fin, le roman de Simon sera toujours de nouveau semblablement présent (cf. p. ex. les cartes postales envoyées par le père et la pluie qui se met à tomber à la fin des deux romans).⁹

Un thème, autobiographique (le mûrier devant la maison paternelle à Aïn Beida, le lieu de naissance de Boudjedra) se réduit-il à une simple citation?

Il devient très vite évident, grâce à la comparaison détaillée des textes, qu'il ne s'agit ici en aucune façon d'un autre exemple d'écriture intertextuelle telle que nous la connaissons. Dans le texte qui a été inséré - intertextuel donc, dans le sens le plus concret - s'introduisent avec chaque ligne de plus en plus d'éléments de son propre texte, le désagrègent systématiquement et finissent par le remplacer entièrement.

Boudjedra thématise ainsi sa réception de Claude Simon, qu'il admire et en l'honneur de qui il a aussi, au début de son (jusqu'à ce jour) dernier roman, dressé un monument qu'on ne peut plus ne pas voir,¹⁰ et il nous montre concrètement comment, dans son dialogue avec le modèle, comme en accomplissant un exercice de style, il a grandi à côté du maître jusqu'à ce qu'il pût s'émanciper. Le fait qu'il ait choisi pour cette démonstration l'exemple de la description d'un arbre, qu'il lui fallut seulement transformer par un simple ajout pour en faire son arbre, le mûrier,¹¹ tient à la signification que cet objet impressionnant possède pour lui aussi, pour des raisons autobiographiques.

In-tertextualité en tant qu'hommage à un modèle congénial, mais aussi en tant que démonstration, par laquelle il prouve qu'il peut rivaliser avec lui et qu'il a réussi à s'affranchir par l'écriture parce qu'il a depuis longtemps trouvé son propre style. Celui-ci doit beaucoup à Claude Simon,

⁸ Paris 1967, p. 9 sqq.

⁹ Cf. la première phrase de *La Prise de Gibraltar*, qui est sans cesse reprise comme un leitmotiv: "Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau" (Paris, 1986, p. 11); l'allusion à la première phrase de *La Bataille de Pharsale* de Simon est évidente: "Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau." (Paris 1969, p. 9).

¹⁰ Dans la phrase de Claude Simon "comme si l'arbre tout entier se réveillait" (Paris 1967, p. 9), Boudjedra a ajouté entre parenthèse, après "l'arbre": "(le mûrier dans ce cas)", Paris 1984, p. 32. - L'arbre continue d'ailleurs sa vie dans l'oeuvre de Claude Simon: il fait sa réapparition à la fin du dernier roman *L'Acacia* (Paris 1989, p. 380).

¹¹ C. Simon, "Tradition et révolution", in *La Quinzaine littéraire* 1-15 mai 1967, p. 13.

Boudjedra le prouve d'une façon concrète, mais il ne se réduit en aucun cas à une imitation.

Claude Simon a trouvé pour sa conception de l'oeuvre d'art en tant que réflexion sur le monde, sur le sens de l'histoire et sur celui de l'existence humaine, une belle formule:

Une oeuvre impliquant la pensée que ce soit un masque Dogon ou Esquimau, une cathédrale gothique, un concerto de Bach, une théorie de physique, une page de Proust ou une peinture de Paul Klee, est une tentative de conjuration, de prise de possession et de transformation de la nature et du monde par leur re-création dans un langage.¹²

Ce qu'il formule pour les rapports entre le monde et l'oeuvre n'est pas seulement valable également pour Boudjedra, mais peut aussi s'appliquer chez lui aux rapports entre l'oeuvre et l'oeuvre: conjuration - Simon est textuellement évoqué avec un de ses romans; prise de possession - Boudjedra s'empare de lui; transformation par la recréation dans son langage - il se l'approprie et en fait un élément de sa propre oeuvre et de sa vie.

LE TRAVAIL DE LA MEMOIRE. - Boudjedra écrit dans une continue confrontation avec le roman moderne et met à profit pour son écriture toutes les conquêtes de l'évolution la plus récente. Une affinité évidente avec certains auteurs comme le constate souvent, plutôt avec une certaine irritation, la critique littéraire, est là le résultat inévitable de ce travail intertextuel, mais en même temps elle crée une distance et une autonomie qui, à la lumière d'une analyse plus précise, se révèlent importantes, comme le prouve l'exemple de Claude Simon que nous avons traité ici.

Tous les niveaux du texte, même les plus profonds quant au contenu sont touchés par cette "transformation". Pour l'oeuvre de Simon par exemple à laquelle Boudjedra se réfère d'une façon si intensive, les problèmes du sens de l'univers, de l'histoire et de la vie sont, comme nous l'avons déjà dit, centraux. La récurrence des mêmes thèmes comme la guerre, la mort et l'amour, mène finalement ici à des éléments autobiographiques. L'auteur se crée sur cette base un univers narratif très personnel, dans lequel il apporta, avec chaque nouvelle oeuvre, de nouveaux matériaux. Il suivit, ce faisant, son modèle Faulkner, qui lui aussi se préoccupa de l'histoire obsédante du passé et ne cessa de tenter de reconstruire un drame privé enchâssé dans

¹² Cf. pour une analyse comparative détaillée de Faulkner et de Simon A. B. Duncan, "Claude Simon and William Faulkner", in *Forum for Modern Language Studies* 9, 1973, pp. 235-252.

une catastrophe nationale.¹³ Ce qui, pour Faulkner, est la Guerre de Sécession est pour Simon la Seconde Guerre mondiale.

Boudjedra fait finalement la même chose: il essaie de maîtriser et de reconstruire un destin personnel oppressant, qui gravite également autour des thèmes de la mort et de l'amour et qui se joue en partie aussi directement sur l'arrière-plan de la guerre (de libération: *Le Démantèlement*) ou qui, au moins, évoque la guerre en tant qu'horizon lointain (*La Macération*).

Pour Simon se pose, dans ce contexte, un problème fondamental, à savoir dans quelle mesure on peut compter sur la mémoire nécessaire pour une telle reconstruction. Il thématise ceci en citant dans *La Bataille de Pharsale* à plusieurs reprises *La Recherche du temps perdu* de Proust, travail intertextuel qui aboutit à une position critique vis-à-vis du grand modèle. Car là où Proust entretenait des rapports heureux avec la mémoire, là où le souvenir du petit gâteau accompagnant le thé, était pour lui soudain là et pour toujours, Simon constate que l'on ne peut se souvenir que d'une façon fragmentaire, que le souvenir reste vague, défectueux, lacunaire. Il laisse cette conception se refléter directement dans ses textes: les souvenirs évoqués par une trace quelconque à laquelle ils sont attachés, et qui apparaissent sans ordre, dans un perpétuel mouvement de rotation, d'avance et de recul, ne sont pas communiqués dans un ordre chronologique de même que les lacunes entre les fragments ne sont pas comblées, ce qui aurait permis de les faire disparaître.

Boudjedra ne connaît pas le profond scepticisme de Simon, mais revient à la position optimiste de Proust. Ses héros se souviennent, se mettent activement à la "recherche du temps perdu" et retrouvent à la fin ce temps perdu du passé. C'est ainsi que la confrontation avec le père tout-puissant qui harcèle et accable tant le Je de *La Macération* fait que les traces du souvenir, recherchées systématiquement par le narrateur peuvent être finalement organisées en une chronologie parfaite de la biographie paternelle (p. 281 sqq.), qui s'étend de la naissance en 1905 à l'année 1978 et qui nous amène ainsi au début du roman lui-même (le père revient mourant dans la maison familiale).

Le travail de la mémoire est ardu; d'une façon analogue, le lecteur doit se donner beaucoup de peine et faire preuve de beaucoup de patience, car le passé est d'abord vécu comme un tout dynamique, impénétrable, dans lequel présent et passé s'associent, s'interpénètrent et s'influencent mutuellement. Mais ce matériau s'ordonne ensuite lentement et les données fonda-

¹³ Cf. à ce sujet aussi l'étude de F. van Rossum-Guyon, "De Claude Simon à Proust: un exemple d'intertextualité", in *Marche romane* 21, 1971, pp. 71-92.

mentales du récit comme la chronologie, la succession causale des événements, les personnages aux contours nets et les caractères peints avec précision ne sont nulle part mises en doute, comme c'est devenu courant dans le Nouveau et le Nouveau Nouveau Roman et a mené à des difficultés de lecture d'un tout autre ordre.

La mémoire heureuse, la "Recherche du temps perdu" réussie crée une structure heureuse, thérapeutique qui est si typique des textes de Rachid Boudjedra. Elle commence par des questions et aboutit à leurs réponses, elle amène celui qui cherche à la découverte, et celui qui souffre à la délivrance, pour un moment du moins.

Là où chez Simon le travail de reconstruction aboutit à des problèmes épistémologiques, qui amènent l'auteur à douter de plus en plus de la possibilité de saisir la réalité, Boudjedra voit cette confrontation comme un travail concret de maîtrise du passé.

C'est ce qui fait qu'il ne raconte pas pour démontrer que finalement raconter n'est pas possible, mais pour montrer que non seulement raconter est possible, mais surtout d'un grand secours, que c'est dans l'acte de la narration que se trouve peut-être le plus grand soutien que peuvent trouver les héros, qui travaillent tous à la (re)construction de leur vie, comme l'auteur lui-même par leur truchement travaille à maîtriser la sienne. Il pourrait aisément prendre à son compte les très belles phrases avec lesquelles Michel Butor a résumé sa conception du roman: "J'écris des romans pour obtenir une unité dans ma vie; l'écriture est pour moi une colonne vertébrale. Le roman est ainsi un prodigieux moyen de se tenir debout, de continuer à vivre intelligemment à l'intérieur d'un monde quasi furieux qui vous assaille de toutes parts."¹⁴

"Création et catharsis", inter - intra - in-ter: l'amalgame spécifique que réussit Rachid Boudjedra entre intertextualité et autobiographie dans son écriture d'avant-garde reflète une vie dans, pour et grâce à la littérature.

¹⁴ *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, s. d., p. 17.