

Le texte autophage

L'ordre dans *Le Désordre* de Rachid Boudjedra

Schreibt man nicht gerade Bücher, um zu verbergen,
was man bei sich birgt?

(F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*)

25 ans d'écriture – cet anniversaire est traditionnellement un moment opportun pour faire le bilan d'une œuvre.¹ Rachid Boudjedra a dû pressentir que ses lecteurs professionnels seraient tentés par une telle entreprise, et a voulu avoir son mot à dire dans ce débat, en y introduisant *Le Désordre des choses* (1991).² Un titre comme les autres dans la liste déjà bien longue de ses livres?³ Ou – *nomen est omen* – un roman-bilan qui viendrait compliquer le jeu d'analyses bien ordonné jusque-là?

Pour la critique, les choses semblent claires. Prenons l'exemple du long article qu'Antoine de Gaudemar a consacré à ce roman dans *Libération* en mai 1991.⁴ Le titre et le sous-titre de son analyse sont déjà fort significatifs: „Le batailleur d'Alger. Sans relâche, Rachid Boudjedra pourfend mythes et tabous de la tradition arabe de l'Algérie moderne. Portrait d'un flamboyant...“

Dans *Le Désordre des choses*, Rachid Boudjedra, selon lui, concentre son travail de subversion sur trois „misères“: „Misère de la femme dans un monde masculin et profondément misogyne (la mère injustement accusée d'adultère par le père et rejetée), misère d'un pays (la France) assassinant des innocents (l'exécution en 1957 à Alger d'un Français d'Algérie communiste, accusé de terrorisme), misère d'un nouvel ordre (algérien) instaurant la pénurie, la corruption et la torture en art du pouvoir (les journées tragiques d'octobre 1988).“⁵ On ne peut pas

¹ Le premier roman *La Répudiation* a paru en 1969 (Paris, Denoël).

² *Le Désordre des choses*, Paris, Denoël, 1991.

³ *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972; *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975; *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977; *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, 1979; *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981; *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982; *La Macération*, Paris, Denoël, 1984; *La Pluie*, Paris, Denoël, 1986; *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.

⁴ A. Gaudemar, „Le batailleur d'Alger“, dans: *Libération*, 23 mai 1991, 19-21.

⁵ Gaudemar 1991 (cf. note 4), 21a, et 20d pour les citations intercalées entre parenthèses.

ne pas être d'accord avec cette description du texte, mais est-ce tout ce qu'il faut retenir du livre, qui ne serait alors que la reprise et l'amplification de sujets chers à ce „flamboyant“?

La lecture de *Libération* ne va pas plus loin que les trois premières lignes du texte au verso de la jaquette. Pourtant, d'entrée de jeu le lecteur du roman pourrait en savoir plus, la toute première séquence déjà devrait le mettre en garde. Le narrateur a hâte d'arriver à l'hôpital pour opérer les victimes des émeutes d'octobre, „tous ces ventres éventrés, ces testicules écrabouillés“ (12), mais avant de pouvoir affronter le drame du présent, quelqu'un est là pour lui en barrer l'accès: „... Lui restant là debout...“ (9). Un duel commence: le frère sait comment frapper juste ce „moi restant là en face de lui“ (10), comment toucher le point faible: „pense au moins à notre pauvre maman“ (12). Et le moi, en poursuivant sa route „sur le chemin de l'hôpital“ a beau „rouspéter maman maman!“ (15), le coup a porté, les souvenirs douloureux affluent immédiatement et ne le lâcheront plus jusqu'à la dernière ligne du livre.

Dès le départ, la surface anecdotique du texte (les émeutes d'octobre, la guerre d'Algérie, la mère répudiée) n'est que prétexte à déclics psychiques multiples et devient ainsi le contexte d'une tout autre problématique qu'il s'agit de bien cerner pour faire apparaître jusqu'à quel point l'écriture de Rachid Boudjedra s'est renouvelée, tout en restant foncièrement fidèle à elle-même.

Macération. – Parler d'innovation au sujet du *Désordre des choses* peut paraître surprenant dans la mesure où le lecteur familier de l'œuvre reconnaîtra facilement beaucoup de passages comme étant des citations de romans antérieurs, et en feuilletant ces différents textes, il découvrira encore de nouvelles réutilisations que l'auteur en a faites. De *La Répudiation* à *La Prise de Gibraltar*, du premier jusqu'au dernier, presque tous les romans de l'auteur sont ainsi mis à contribution,⁶ et le nouveau texte lui-même participera du même jeu d'auto-citations, celles-ci allant souvent sur plusieurs pages.⁷ Des passages imprimés en italiques suggèrent au lecteur que, grâce à ce signe distinctif, l'auteur veut lui venir en aide, mais il apprendra au fil du récit que l'imbrication des différents textes est bien plus subtile et qu'il faut s'attendre à du déjà-lu, là où rien ne distingue le nouveau texte des anciens.

S'agit-il là d'un nouvel exemple de cette intratextualité que Rachid Boudjedra avait déjà utilisée dans ses livres précédents⁸ et dont il aurait simplement compli-

⁶ Cf. par exemple les reprises suivantes: 23–26: *L'Insolation* 78–80; 28, 31–35: *La Macération* 31, 31–34; 57–58: *Topographie idéale pour une agression caractérisée* 164, 166; 124–131: *La Macération* 267–271; 147–150: *Le Vainqueur de coupe* 109–111; 168–189: *La Répudiation* 9–16, 37–45, 17–19; 213–216: *Le Vainqueur de coupe* 78–80; 220–226: *Le Vainqueur de coupe* 84–89; 239–240: *Le Vainqueur de coupe* 241–243; 252–263: *La Macération* 171–175, 179–182 et *La Prise de Gibraltar* 26–28; 283–285: *Le Vainqueur de coupe* 237–239; 285–289: *Topographie idéale pour une agression caractérisée* 164–172.

⁷ Cf. les reprises de passages du *Désordre des choses*: 29–31 = 206–208; 35–36 = 155–156 et 267; 37–45 = 179–187; 50–52 = 119–122; 54–58 = 208–212; 70–77 = 277–274; 93–98 = 233–239; 122–124 = 18–20; 148–149 = 244, 248; 162–165 = 245–247.

⁸ Cf. E. Ruhe, *Le moi macéré. Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjedra*, dans: A. Hornung – E. Ruhe (edd.), *Autobiographie & Avant-garde. Alain Robbe-Grillet*,

qué encore davantage l'utilisation? Il y a bien une nouvelle macération de tous les textes, semblable à celle opérée dans le roman qui en porte le titre, mais il y a aussi beaucoup plus: *Le Désordre des choses* est en même temps un recentrage de toute l'œuvre.

Lacération. – Le narrateur est chirurgien; on retrouve, une fois de plus, un membre du corps médical dans l'œuvre de Boudjedra. Ce qu'il lui est arrivé lorsqu'il fut interpellé par son frère dans la rue, lui arrive souvent „dans les matins mous“: „tout remontait . . . tout remontait encore une fois à la surface . . . dans une répétitivité faramineuse, méticuleuse, analogique et – en fin de compte – radeuse, délirante, débordante et – somme toute – vitale, nécessaire et salvatrice. Peut-être – aussi – la peur face à une nouvelle journée de travail acharné? Je me rendais compte qu'après de si longues années passées dans les blocs opératoires, je n'étais pas encore blasé. J'avais toujours peur avant d'opérer. Toujours ce trac qui ne me quitte jamais. Toujours cette panique devant le drap blanc. Et surtout cette peur abominable, irrationnelle, quasiment hystérique du sang. Face à une journée de travail harassante, les choses s'emmêlaient. Tout remontait donc. Les souvenirs et les idées fixes affluaient.“ (39)

Passage capital pour le livre qui mérite qu'on s'y arrête un instant. Ce chirurgien qui doit affronter des réalités atroces sur sa table d'opération et qui sent monter la peur devant le drap blanc qui recouvre la victime et ses blessures est une métaphore du narrateur/auteur qui a le trac devant la page blanche, lorsqu'il commence son récit. Tout ce qui remonte à la surface demande à être exprimé, et comme le scalpel qui incisera la peau, ouvrira le corps et fera couler le sang, de même les incisions de la plume sur le papier fissureront la couche protectrice qui masque les fantasmes, „les souvenirs et les idées fixes“. Et comme l'opération chirurgicale a pour but de soulager le malade et de le guérir en fin de compte, de la même manière la répétitivité obsessionnelle qui imprimera sa structure et son rythme à l'écriture sera soulagement et thérapie pour le narrateur: „vitale, nécessaire et salvatrice“.

Derrière l'histoire du moi-chirurgien se dessine ainsi la véritable histoire du *Désordre des choses*. C'est celle du moi tout court en proie aux fantasmes qui remontent. La structure du récit qui racontera cette aventure sera nécessairement répétitive („une répétitivité faramineuse“) et ira jusqu'à l'intratextualité, pratiquée au niveau du livre lui-même et au niveau de tous les livres du même auteur. Cette technique du collage est bien plus qu'un effet de style moderne. L'intratextualité est la mise en page parfaite de l'obsessionnel. En insistant sur l'insistance comme règle de vie et d'écriture, l'auto-citation redéfinit l'importance de l'anecdotique pour le narrateur du *Désordre* et pour tous les autres romans de Boudjedra. Les histoires des autres – celles du dératiseur, de l'immigré, du vieux communiste et des jeunes femmes – tout comme l'histoire du chirurgien ne sont différentes et importantes qu'en apparence. Si l'on peut combiner si facilement des pages entières, c'est qu'au fond, en profondeur, elles ne racontent qu'une seule et même histoire, celle du moi. L'anecdote a valeur de fait divers: tout peut

Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong-Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick, Tübingen, Narr, 1992, 171-181.

déclencher la peur et faire remonter à la surface les événements douloureux du passé. La ressemblance qui ranime et fait surgir le souvenir peut être de l'ordre du structurel („analogique“), c'est le cas de notre roman: les émeutes violentes d'octobre qui ébranlent le monde autour du narrateur le déséquilibrent également et le remettement face à son propre désordre, psychique celui-ci.

Le ruban de l'écriture. – Si les souvenirs affluent en désordre, leur succession sérielle ne manque pas d'impressionner l'imagination du narrateur. „Repu de tranquillité, il n'en croyait pas ses yeux à l'émergence de ce tas de souvenirs qu'il croyait à jamais enfouis dans les replis de son corps. Mais il était maintenant assiégé par le ruban jaunâtre sur lequel il regarde défiler la procession de ses fantômes depuis longtemps oubliés.“ L'image du „ruban jaunâtre des souvenirs“ et „du vécu“, sur lequel le temps passe et repasse, se trouve au milieu du *Vainqueur de coupe* (102, 110); elle est reprise au milieu du *Désordre* (147). En butant sur cette citation qui est placée au même endroit structurellement important des textes, comment ne pas penser au ruban de Moebius? Cette figure topologique correspond en effet à la courbe compliquée que décrit l'écriture de Boudjedra.

Dehors et dedans, scènes extérieures et scène intérieure, psychotique, les deux se conditionnant mutuellement – l'inconscient du narrateur structure la réalité comme projection fantasmatique –: cette interdépendance constante de deux surfaces se fondant en une seule, celle du texte, est bien ce qui fait le propre du ruban de Moebius. „Cette figure n'a“ – comme l'explique le Grand Larousse encyclopédique – „ni envers ni endroit; elle n'a qu'une seule face: un mobile astreint à demeurer sur celle-ci parcourrait d'une seule traite cette surface dans sa totalité.“ La conscience du narrateur comme mobile dans le texte du roman parcourt en effet cette surface dans sa totalité, en passant et en repassant sur les mêmes événements actuels et les mêmes souvenirs et fantasmes. Tel le serpent Ouroboros qui avale sa propre queue, le texte se mange lui-même.

Ce qui est vrai pour le dernier roman, est vrai pour l'œuvre dans son ensemble, l'usage de l'intratextualité en est un premier indice certain. L'ordre chronologique des livres est structuré comme un parcours sur le ruban moebien: après avoir pris son point de départ au noeud, dominé par les fantasmes (*La Répudiation*; *L'Insolation*), la courbe passe par des textes concentrés sur des réalités extérieures (de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* au *Démantèlement*: les histoires d'autres individus prennent le dessus); elle revient au noeud du ruban avec *La Macération*, qui renoue intratextuellement avec *La Répudiation*, repart avec d'autres romans encore une fois en direction de l'extérieur (*La Pluie*; *La Prise de Gibraltar*) et ferme cette deuxième boucle en revenant au centre avec *Le Désordre des choses*; cette fin du parcours rejoint le début – *La Répudiation* est de nouveau copieusement citée⁹ –, mais refait en même temps en lui-même tout le parcours, les auto-citations de presque tous les romans antérieurs en sont la preuve.

Le ruban de Moebius forme un huit couché, signe mathématique de l'infini. Ce symbolisme est également au centre de l'écriture boudjedraïenne.

⁹ Les pages 168–189 du *Désordre des choses* correspondent aux pages 9–16, 37–45 et 17–19 de *La Répudiation*.

L'opération du chirurgien tranchera le problème du malade, d'une façon ou d'une autre; l'intervention se veut solution définitive. Mais l'art du scalpel reste inopérant – le narrateur-chirurgien s'en rend bien compte – dans le domaine des fantasmes. Les souvenirs et les idées fixes sont „enfouis dans des replis du corps“ que l'opération ne pourra jamais atteindre. Ses obsessions remontent à la surface avec cette répétitivité qui leur est propre, omnilatentes et prêtes à tout moment à occuper le devant de la scène consciente. Leur impact se mesure à l'importance des situations qu'elles réussissent à déranger: le chirurgien sentira remonter ses fantasmes à l'instant même où une actualité dramatique exigerait de lui un travail acharné.

De haine et de fureur. – En inscrivant les premiers mots sur la page blanche, le narrateur-chirurgien déchire le drap blanc et, hanté par les fantasmes qui ne lui laissent plus de répit, commence son autopsie. Il se retrouvera face à ses anciennes blessures: la peur du sang et du corps mutilé, la violence et le viol, la répudiation de la mère, etc.

„C'est un livre sur l'innocence“, a dit l'auteur à Antoine de Gaudemar. „Le reste n'est que la mythomanie du texte.“¹⁰ A laquelle il faut ajouter la mythomanie de l'auto-commentateur?

Le Désordre des choses est tout d'abord plutôt un livre sur la perte de l'innocence par la trahison et la violence. L'enfant souffre avec sa mère faussement accusée d'adultère et répudiée; le communiste innocent est torturé et exécuté; l'adolescent sera victime d'une tentative de viol: „Là encore l'innocence (ou la crédulité ou la croyance en certaines valeurs) vient d'être saccagée, trahie, violée à brûle-pourpoint par la faute d'un adulte monstrueux.“ (204–5).

L'enfant est brutalement chassé du *locus amoenus* où il vivait heureux avec les siens; l'adolescent, qui savait déjà que dans le dictionnaire étymologique pervers des grands „adultère“ vient d'adulte, doit apprendre encore que même l'intégrité d'un révolutionnaire peut-être un voile derrière lequel se cache l'ignoble.¹¹

Le moi, dans son désarroi, vivra désormais dans la méfiance, la colère et la haine, thèmes sur lesquels s'ouvre („la colère“, 10) et se ferme le livre: „cette haine incroyable . . . , haine intra-utérine, infrahumaine, sidérale et cosmogonique à la fois.“ (283) Cette haine viscérale est d'autant plus forte que la personne qui la provoque lui est plus proche, touche de plus près au lieu familial où est né tout le mal. Dans cette hiérarchie négative et exclusivement masculine, le frère jumeau sera „naturellement“ le plus haï, suivi du père et de l'oncle.

Le moi éclaté. – *Le Désordre des choses* est aussi et surtout un livre sur la perte de l'identité, conséquence directe de la perte de l'innocence. En faisant l'expérience de trahisons et de violences multiples, le moi a perdu ses repères; les valeurs auxquelles il croyait et qui le stabilisaient se sont effondrées, et avec l'évanouissement de l'intégrité des autres le moi s'est désintégré. Comment vivre si l'identité a volé en éclats – tel est le véritable sujet du livre, dont celui-ci est imprégné à tous les niveaux.

¹⁰ Gaudemar 1991 (cf. note 4), 21, col. a.

¹¹ Cf. „la tentative de viol dont je fus l'objet quelques semaines après mon arrivée au maquis de la part d'un officier“, 203 sqq.

Les fragments qui subsistent du moi ne feront plus jamais un ensemble, tout ce que le narrateur peut faire et qu'il fait inlassablement, c'est de s'assurer au moins de l'existence des fragments, de lutter contre leur disparition définitive, qui serait aussi sa propre disparition. Rafrâchir la mémoire de ce qui fait le plus mal parce qu'il faut retourner aux scènes qui ont causé la désintégration – voilà le travail auquel est condamné ce Sisyphe-narrateur („le jeu sisyphéen de la répétition“, 243). Tout ce que le moi rapportera comme certitude de ces retours dans le passé, sera que vivre c'est aller de pertes en pertes, d'injustice en violences, de mensonge en trahison.

A l'instar. – „J'arrête pas de coudre et de recoudre“ (12); tout comme le chirurgien à sa table d'opération, face au corps déchiqueté, le moi ne désespère pas devant son identité désintégrée, il s'accroche aux fragments qui lui restent et essaie de les réunir tant bien que mal pour reconstituer ne serait-ce qu'un semblant d'ensemble. Le fil avec lequel il va coudre et recoudre son récit sera fait de „convergence“, un des mots-clés du texte, et de ses multiples opérateurs stylistiques („comme“, „à l'instar“, „à la manière de“). Dans le désordre des fragments, la comparaison aide à reconnaître une connexion entre deux particules isolées, une coïncidence entre deux événements qui jusque-là ne semblaient avoir rien en commun. Grâce à l'analogie, la mère se reconnaît dans le sort du communiste pied-noir: „mais il est innocent comme moi!“ (48); celui-ci sera plus tard comparé au Devin (197), qui fera de la même façon intervenir Mitterrand (199). L'oncle ressemblera au frère jumeau, qui ressemblera au moi. Une ville „pathétique“ – Alger – en évoquera une autre – Orléansville („à la manière d'une autre ville...“, 22); le ciel blafard évoquera le souvenir de certaines photos (127); des yeux d'oiseaux rappelleront les „débris de diamant“ dans un collier de la mère (130).

L'acte de mettre en relation établit un début d'ordre dans le chaos dont est menacé le moi. Les convergences et les comparaisons donnent le sentiment d'avoir conquis des îlots de stabilité, ce qui rassure et apaise un moment. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve, au milieu des convergences, l'arbre mythique des romans de Boudjedra, le mûrier, ce compagnon rassurant des narrateurs assis à leur table de travail („Planté là! Seigneurial. Apaisant. Familier.“ 28); ses branches établissent une connexion concrète entre le dehors et le dedans de la chambre („Le mûrier... finit par parvenir à fourrer quelques-unes de ses branches à l'intérieur de la chambre...“, 41), et il fonctionnera dans le corps du roman comme un centre de convergences (71; 130-1; 162).

Il est un autre effet positif de la mise en relation: le moi découvre, grâce aux rapprochements qu'il réussit à faire, des choses qu'il ignorait. Songeons à la scène qui ouvre le livre – le frère qui essaie de le retenir par ses pleurs –: elle lui fera avoir à la fin „une formidable révélation“: „C'est à ce moment-là que je réalisai d'un coup... que ce frère jumeau, mon cadet de trois minutes, non seulement ne me ressemblait en rien tant sur le plan physique que sur le plan moral, métaphysique et politique, mais qu'il ressemblait, qu'il était, en fait, le sosie de l'oncle Hocine, le frère cadet de mon père que je n'ai jamais aimé, mieux! que j'ai toujours terriblement haï...“ (251). Comprendre ainsi sa répugnance face à deux proches parents semble plutôt peu pour être appelé „une formidable révélation“. Mais à bien analyser l'opération que réussit le moi en établissant cette ressem-

blance, on peut s'expliquer son soulagement: ce frère qui se donne en spectacle et qui veut que „je le prenne en charge“ (250) est d'autant plus gênant qu'il est l'être le plus proche qui soit – un frère jumeau „univitellin, monozygote, du même ovule“; en faire le sosie de l'oncle haï, lui-même frère cadet du père haï, délivre le narrateur d'un lien étouffant. Libération réussie? La suite du texte prouve que non: elle contiendra une longue auto-citation tirée de la première partie du roman,¹² dans laquelle tous les torts du frère sont de nouveau passés en revue et qui culmine en une explosion de haine. La répétitivité du fantasme se réinstalle; elle n'a été suspendue que pour laisser naître un bref moment d'espoir.

Incarnation. – En essayant de reconstruire des parties de son identité, le moi essaie aussi de manipuler les fragments et de construire selon une image positive qu'il voudrait pouvoir se faire de lui-même. Les aspects gênants sont expulsés et projetés dans le frère jumeau, l'alter ego „altéré de mon être“ (265), „mon contresens, voire mon propre non-sens“ (110-1), „mon endroit à la fois et mon envers, plus mon recto que mon verso“ (72). Associer „cette contrefaçon de moi-même“ (110) à la lignée du père tant haï montre bien à quelle appartenance le moi voudrait s'arracher par ce biais. Qu'il en soit incapable en dernier lieu, que la construction en double soit un leurre, le narrateur semble le soupçonner lui-même, c'est du moins ce que suggèrent les formules qui viennent d'être citées.

Le moi délègue aussi à d'autres personnages des aspects de son identité qu'il n'ose s'avouer directement. Au fil des pages, il lèvera peu à peu le voile et abandonnera partiellement le camouflage, mais en même temps, grâce aux méandres compliqués de son écriture, il fera tout pour désorienter le lecteur qui voudrait le suivre à la trace.

Une image parcourt le texte et se précise de plus en plus au cours de ce voyage: l'incarnation. Le chirurgien-narrateur, au début du livre, a „peur avant d'opérer“ (39), avant de pénétrer la chair (in-carner, au sens étymologique du terme). Il ressortira plus tard clairement qu'une certaine partie du corps seulement sera intéressante dans cette opération. Le chirurgien exprime ce même sentiment d'ambiguïté que ressentira le communiste pied-noir dans la dernière partie du livre lorsqu'il pense, en rêvant de sa femme dans sa cellule, „que jamais il ne pénétrerait plus Béa... ni n'injecterait jamais plus sa sève dans la blessure du monde à la fois son origine et son désastre, sa soudure et son démembrement.“ (222) L'image du vagin castrateur se mêle à celle du vagin-refuge. C'est cette dernière connotation positive qui sera accentuée quelques pages plus loin lorsque le rêve reviendra: „il lui arrivera de rêver qu'il était en train de farfouiller dans le corps de Béa comme à la recherche, non pas de la jouissance, de l'explosion libératrice, de la pénétration brutale, sauvage, infernale; mais plutôt à la recherche d'une sorte d'absolution, de purification et de désincarnation totale et absolue.“ (244)

S'incarner pour se désincarner, pénétrer dans le corps de la femme pour se libérer et se purifier de toutes les blessures et salissures: l'idée de renaissance, celle du retour à la naissance (dans „la caverne de l'enfance“, 242) affleure. Elle devient encore plus claire une dizaine de pages plus loin. Pour la troisième fois, le

¹² Les pages 277-284 sont une reprise des pages 70-77.

narrateur revient sur la même scène, celle de l'oncle Hocine, „adorant traîner dans l'énorme cuisine à côté de sa maman qu'il ne cessait pas d'embrasser, de toucher, de caresser et d'étreindre – libidineusement –“ (45; 175; 254); à la deuxième et dernière répétition il sera bien plus insistant et univoque: „... comme s'il voulait imiter sa mère en tout et en toute chose, se confondre avec elle, se réintroduire en elle, la pénétrer!“ (255).

Le sens dernier du désir d'incarnation devient ainsi on ne peut plus patent. Il fait surface malgré une écriture qui essaie de le noyer et de l'étouffer, en en répartissant les éléments constitutifs sur plusieurs personnages bien différents entre eux. Il n'est donc que logique que le moi, qui, à la fin du livre, n'a plus peur d'énoncer en détail ses problèmes, recule d'un pas lorsqu'il s'agit de parler de ses propres contacts avec les femmes: „ce semblant de joie de vivre que j'essayais... de maintenir à coups... de farfouillements, de tâtonnements et d'infiltrations à travers les corps des femmes, ...“ (264). Le terme de „farfouiller“, déjà employé pour le pied-noir, revient, ce qui souligne l'identité partielle de ce personnage avec le moi, mais tout le reste, surtout l'idée de rédemption par le retour à la mère, est escamoté. Au moment où il touche à la cause la plus profonde de sa désintégration – la perte de la vie symbiotique avec la mère –, le moi préfère parler par personne interposée.

Autophagie. – Faire converger, voilà la grande affaire du moi qui essaie de survivre en s'accrochant aux débris de son identité qui surnagent. Il choisit de préférence des fragments de souvenirs qui incorporent la convergence la plus directe et la plus complète entre deux êtres humains, l'acte sexuel (hétéro- et homosexuel). Ce que le moi cherche dans ces moments (ou fait chercher par personnes interposées), c'est à se perdre dans la chair de l'autre jusqu'à „la désincarnation totale et absolue“. S'il se sert dans cette expression importante d'un vocable à connotation religieuse, c'est qu'il a besoin de salut pour fuir l'enfer qui est son propre moi. Car ses obsessions le menacent d'une toute autre désincarnation, comme il le laisse entrevoir dans le passage capital cité déjà plus haut: „... sur le rebord d'une fragilité que j'essayais de camoufler, ... en équilibre précaire et funambulesque, terriblement anxieux, non pas de tomber dans un gouffre, mais dans ma propre désintégration, mon autodévoration, mon anthropophagie instinctive et ma fascination suicidaire.“ (264).

Le moi, usé par ses souffrances et ses angoisses, se hait; il arrive à déplacer une partie de sa haine sur ses proches qui fonctionnent comme des doubles partiels, mais il en reste toujours trop pour pouvoir se réconcilier avec lui-même. Le suicide menace. Mais là encore, le moi-narrateur a trouvé un moyen pour alléger le poids de cette situation extrême: il la transpose et la met en scène dans son récit lui-même. „Autodévoration“, „anthropophagie“ – les mots qu'il choisit pour dire sa „fascination suicidaire“ sont significatifs à cet égard, car ils renvoient directement à la solution qu'il a trouvée: l'intratextualité.

En cousant et recousant les bouts de ses propres textes, en faisant avaler les livres précédents par le dernier, le moi écrivain se nourrit de lui-même. L'écriture autophage sert d'ersatz, sa mise en scène diminue la fascination de l'acte suicidaire perpétré sur la personne du narrateur lui-même; car non seulement le simulacre, réussi grâce à la littérature, permet de vivre symboliquement l'auto-

destruction et permet d'en parler, mais, avec chaque nouveau texte autophage qui prolonge l'œuvre, avance aussi la construction d'un barrage contre la tentation suicidaire.

Le frère de Schéhérazade. – Face au désordre des choses du monde extérieur et intérieur, le moi risque de sombrer dans la folie suicidaire. Pour échapper à sa mort, il n'y qu'un remède: ne pas s'arrêter de parler pour s'assurer par sa propre voix de son existence, si précaire soit-elle. La répétitivité obsessionnelle fait que le narrateur est condamné à se raconter mille et une fois la même histoire de l'identité perdue, mais le récit des souvenirs et des hallucinations, avec lequel il sauvera autant de parcelles de son moi, feront se développer tant d'histoires au fil des textes autophages qu'on n'aura peut-être pas de mal un jour à remplir mille et une nuits avec leur lecture.

Janvier 1994