

# Coïncidence et cohérence

## *Les funérailles* de Rachid Boudjedra

ERNSTPETER RUHE

Paul Valéry n'aimait pas le roman. Pour le ridiculiser, il „proposait [...] de réunir en anthologie un aussi grand nombre que possible de débuts de romans, de l'insanité desquels il attendait beaucoup“.<sup>1</sup> L'annonce de l'initiative a eu l'effet escompté. Commencer aujourd'hui un roman par „La marquise sortit à cinq heures“ n'est possible que sur le mode ironique.<sup>2</sup>

Les débuts de romans, moments décisif pour annoncer le ton et capter l'attention du lecteur, sont devenus depuis quelques dizaines d'années des lieux privilégiés pour la critique littéraire. Pour parler de l'oeuvre de Rachid Boudjedra, je vous propose de faire l'inverse, de ne pas partir de l'entrée en matière romanesque, mais d'aller directement vers la ‚sortie‘ et de commencer l'analyse par les derniers mots.<sup>3</sup>

*Les funérailles*,<sup>4</sup> le roman le plus récent de Rachid Boudjedra, se termine avec le passage suivant:

Je pensai: „Maintenant, je n'irai plus aux funérailles! Mais, putain!, comment fait-on pour avoir des jumeaux, déjà!“ (187)

Deux brèves propositions, fortement scandées de trois points d'exclamation: si Sarah – le personnage qui dit „Je“ – s'exprime avec une telle vivacité, c'est qu'elle est arrivée à un moment crucial de son existence et prend une décision de la plus grande importance. Désormais elle veut tourner le dos au passé („Maintenant, je n'irai plus aux funérailles!“) et regarder vers l'avenir, vers la vie à venir, ou mieux encore: vers les vies à faire venir au monde: „Mais, putain!, comment fait-on pour avoir des jumeaux, déjà!“

Ce qui s'annonce ainsi comme un tournant décisif pour Sarah, l'est aussi pour l'oeuvre de Rachid Boudjedra. C'est la thèse que nous voudrions proposer à la discussion. Pour l'étayer, nous allons d'abord comparer les derniers mots des *Funérailles* avec ceux des nombreux romans

---

<sup>1</sup>C'est André Breton qui rapporte cette anecdote dans le *Manifeste du surréalisme*, ed. Marguerite Bonnet, *André Breton, Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988), t. I, pp. 309-346, ici p. 313.

<sup>2</sup>Selon André Breton, Paul Valéry „assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures*.“ Ibid., p. 314. Claude Mauriac a répondu à l'anathème de Valéry avec son roman *La marquise sortit à cinq heures*, publié en 1959.

<sup>3</sup>Notre proposition diffère de celle de Roland Barthes, qui, dans son essai „Par où commencer?“, *Poétique* 1 (1980), pp. 3-9, recommandait de commencer par les parties extrêmes du roman, le début et la fin du texte.

<sup>4</sup>*Les Funérailles*. Paris: Bernard Grasset, 2003.

précédents de l'auteur, pour pénétrer ensuite plus en avant dans l'analyse du texte et des raffinements de sa texture.

\* \* \*

**En suspens.** – Les signes de ponctuation avec lesquelles Rachid Boudjedra termine beaucoup de ses romans sortent de l'ordinaire et s'avèrent hautement significatifs: Un tiers des 15 romans se termine par trois points de suspension; dans deux de ces textes (*L'insolation* et *La vie à l'endroit*), la phrase finale est incomplète et reste suspendue sur un „à moins que“<sup>5</sup>. La fin de trois autres romans est marquée par des traits d'interrogation.<sup>6</sup>

A ces indices de l'hésitation, du doute et de l'impossibilité de conclure, les points d'exclamation de Sarah répondent en coups de trompettes. Comme s'oppose le joyeux élan de son „Mais, putain!“ à l'angoisse et à l'obsession qui soustendent les phrases finales de *La répudiation* („Il faut donc tenir encore quelque temps...“) à *La prise de Gibraltar* („mais où donc est l'issue?“), en passant par *Topographie idéale pour une agression caractérisée* („Il n'a pas fini d'en baver, çui-là...“). La ressemblance de la formule de Sarah avec la fin de *La pluie* - „comment appelle-t-on cela déjà?“ – rend la différence encore plus explicite. car dans *La pluie*, la jeune femme arabe tentée par le suicide s'arrête d'écrire au moment où elle ne trouve pas, ou ne veut pas trouver, le mot qui la ferait revenir à ses fantasmes. Le „comment fait-on ... déjà!“ de Sarah, au contraire, se présente comme exclamation, la formulation interrogative est purement rhétorique.

L'opposition de la fin du dernier roman avec celle de la plupart des romans précédents est évidente. Un détail la souligne fortement. Rachid Boudjedra aime quelquefois faire se joindre, de la façon la plus directe, le début et la fin d'un roman: le premier mot revient tout à la fin et ferme la dernière phrase. C'est ainsi que *Le vainqueur de coupe*, *La macération* et *Fascination* se terminent par un renvoi au titre du roman dont la citation textuelle souligne la structure circulaire de l'ensemble du texte.

De prime abord, *Les funérailles* semblent s'inscrire dans cette tradition. Mais il y a des différences qui, si minimes qu'elles puissent paraître, vont s'avérer capitales pour notre problématique. La formule du titre du roman ne revient pas à la fin de la dernière phrase, mais de l'avant-dernière. Et après?, pourrait-on dire. Et justement, il y a non seulement un après – toute une phrase qui suit encore –, mais aussi un avant, la phrase qui se termine avec la citation du titre. Tandis que dans les autres romans qui bouclent le texte en renvoyant au titre, la circularité insiste sur la stagnation obsessionnelle du narrateur, tout est changé avec le dernier roman. Sarah coupe net entre le jusque-là et le désormais. Finies les funérailles, vive la vie.

---

<sup>5</sup>*La répudiation*, *L'insolation* („à moins que.“), *Topographie idéale d'une agression caractérisée*, *Le désordre des choses*, *La vie à l'endroit* („A moins que...“).

<sup>6</sup>*La pluie*, *La prise de Gibraltar*, *Fascination*.

**Salim & Sarah.** – Mort vs naissance, enterrements vs énergie créatrice de vie – l’opposition est on ne peut plus radicale. Si l’élan optimiste de Sarah est possible à la fin, ce n’est pas parce que nous est présenté avec elle un personnage féminin haut en couleur comme celui de Selma dans *Le démantèlement*, directrice de la Bibliothèque Nationale, jeune, dynamique et provocatrice, mais parce que, dans le monde boudjedraïen qui jusque-là a été particulièrement désastreux pour la vie à deux, un fait tout nouveau intervient: un couple se forme.<sup>7</sup>

Sa naissance est difficile. Le livre nous permet d’en suivre l’évolution. Elle est menacée de toutes parts, de l’intérieur et de l’extérieur. Salim et Sarah sont engagés dans la lutte antiterroriste, lui en retrait comme membre de la police scientifique, elle en première ligne, dans une brigade spécialisée. Sarah est confrontée à des atrocités qui accompagnent les attentats comme celui contre Ali, sauvagement torturé, et contre une petite fille, violée et défigurée. Elle s’identifie tellement aux victimes qu’elle risque de se déstabiliser. C’est grâce à une double activité qu’elle arrive finalement à retrouver son équilibre: d’une part, en traquant sans relâche les tueurs et en les liquidant, elle peut étancher sa soif de vengeance.<sup>8</sup> De l’autre, compensant l’éruption d’actions dangereuses, c’est l’introspection qui lui est d’un grand secours. Elle prend forme dans des petits essais d’écriture qui témoignent des efforts que fait Sarah „pour mieux cerner la mentalité des tueurs, leurs motivations, leurs personnalités“ (20) – c’est ainsi que dans une première note elle essaie de répondre à une question qui la hante: „Pourquoi les tueurs torturent-ils leurs victimes et les violent-ils, avant de les égorger?“ (21) –. Les petits textes peuvent témoigner aussi des efforts d’identification avec la victime; ils sont écrits „dans une sorte de transe, comme sous la dictée“ (41), pour vivre par l’imagination la dernière matinée d’école du petit Ali, exécuté froidement lorsqu’il avait été envoyé laver l’éponge dans la cour. Ce premier jet, „une sorte de rédaction comme lui-même aurait pu écrire“ (52),<sup>9</sup> est repris plus tard dans une deuxième version qui montre que Sarah progresse sur la voie de la distanciation: elle rédige le texte en employant la troisième personne du singulier, et après l’avoir terminée, elle se retrouve „comme vidée [...], un peu retombée en enfance“ (123)<sup>10</sup>

Elle l’était en effet beaucoup, et autrement qu’elle ne le perçoit ici. Car dès la première note écrite sur les tueurs de la petite fille, l’identification avait commencé à se déplacer, en quelque sorte, et à aller vers son lieu d’origine, le moi. En se penchant sur le sort cruel de deux victimes-

---

<sup>7</sup>Avec Sarah et Salim, nous sommes loin des couples formés par le narrateur et son amante française tels que l’on les trouve dans *La répudiation* (Céline et Rachid) et *La vie à l’endroit* (Rac et Flo): leur relation qui relie deux êtres solitaires est surtout celle d’une „complicité“ (*La vie à l’endroit*, p. 18), d’un soutien que la femme procure à l’homme.

<sup>8</sup>Cf. les succès qu’elle énumère pp. 169-170: „Vengé tous les foetus arrachés aux ventres des femmes enceintes [...]. Vengé Sarah [...]. Vengé Ali, l’écolier [...].“ La dernière affaire („Il me reste à trouver les assassins du juge Malki [...].“) sera résolue à la fin du livre, pp. 181-182.

<sup>9</sup>Cf. pp. 41-44.

<sup>10</sup>Cf. pp. 120-123.

enfants, dont l'une porte en plus son prénom,<sup>11</sup> Sarah voit resurgir sa propre enfance. Les souvenirs qui affluent n'ont pas seulement un effet bénéfique sur elle-même, mais puisqu'elle en parle avec Salim ils ont aussi un effet insoupçonné sur son compagnon: Les relations entre homme et femme sont ébranlées et se transforment. Salim, avare de ses mots, un peu „sacerdotal“,<sup>12</sup> l'homme supérieur par l'âge, le rang social, le savoir – il lit les philosophes arabes et allemands „dans le texte“, est expert au jeu d'échecs, instruit Sarah –, change sous l'influence de la jeune femme. Ses récits l'émeuvent et, timide, il réagit sous la forme qui lui permet de s'ouvrir: il lui écrit trois longues lettres,<sup>13</sup> dans lesquelles il lui parle de sa famille et des drames qu'il a hérité du passé.<sup>14</sup>

Ce qui dénoue Salim et active sa plume, c'est qu'il est perplexe. Car en écoutant parler Sarah de sa mère répudiée et de son père volage, il a découvert qu'il a vécu „la même histoire.“<sup>15</sup> Prudemment, il ajoute tout de suite: „C'est à peine croyable“ (p. 82). En effet, Sarah aussi se dira d'abord incrédule devant le sort commun des mères, mais comme les différences l'emportent dans l'ensemble des souvenirs rapportés, les „destins croisés“ (p. 90) des mères ne font que rapprocher les deux amants. A tel point – et c'est la chute du roman, dont nous avons déjà parlé – que leurs propres destins non seulement se croisent, mais finissent par s'unir.

**Coïncidences.** – Le couple se forme sous le signe du double (les frappantes ressemblances entre les parents, entre des amies,<sup>16</sup> les homonymies Sarah/ Sarah, Beya/ Béa), et le projet d'avenir que propose Salim à la fin est l'incarnation même du double: devenir parents de jumeaux. Si c'est lui qui fait cette proposition, c'est pour une raison individuelle comme il explique lui-même. Il a souffert, sa vie durant, des extravagances d'un frère jumeau. Pour trouver la paix, „pour me réconcilier enfin avec la gémellité et avec mon Zigoto de frère“ (p. 186), il veut quasiment recommencer à zéro, donner une nouvelle chance à la vie à deux fois deux, sous son égide cette fois. Ce qui équivaut, implicitement, à une promesse de fidélité, à la promesse d'un couple à l'opposé de ceux que les pères avaient fait éclater.

---

<sup>11</sup>Sarah constate elle-même l'identité des prénoms: „La mort de Sarah, surtout, me hantait. Etait-ce parce qu'elle avait le même prénom que moi?“ (39)

<sup>12</sup>Cf. p. 180. C'est l'oncle Hocine qui, en riant, caractérise ainsi l'„ancien élève des Pères Blancs“ auquel il trouve „quelque chose de clérical!“ (p. 179).

<sup>13</sup>Cf. les explications qu'il donne lui-même au début de sa première lettre p. 82: „Je n'ai pas l'habitude de parler et c'est pourquoi je t'envoie cette lettre pour te dire, par écrit, tout ce que je ne peux pas exprimer par la parole.“

<sup>14</sup>Cf. pp. 82-90; 109-115; 150-162.

<sup>15</sup>Les mêmes ressemblances avaient déjà marquées l'histoire de Rac et Flo dans *La vie à l'endroit*. Mais tandis que, dans *Les funérailles*, elles finissent par unir Sarah et Salim dans un projet d'avenir, elles ne font que créer „[u]ne sorte de complicité étonnée de cette convergence entre deux destins,“ qui restent „pourtant si éloignés l'un de l'autre.“ (p. 18)

<sup>16</sup>Cf. p. 113: „Ah ces trois femmes qui sont toutes des couturières, Sarah! Ca semble invraisemblable! [...] Mais j'aime ces coïncidences.“ Cf. aussi p. 146: „Je pensais à ces vies parallèles: celle de maman, celle de la mère de Salim, et celle de Béa.“

Mais la proposition de Salim vise aussi, au-delà de son problème spécifique, le couple qu'il veut former avec Sarah. Les destins croisés des mères qu'il découvre agissent sur lui comme un révélateur. La duplication des cas et le cumul des coïncidences, par leur effet grossissant, l'aident à comprendre le poids de l'héritage partagé, de même que Sarah comprend, „grâce à Salim“ qu'ils sont „jumeaux ou presque!“ (p. 108) puisqu'elle avait occulté pendant un quart de siècle l'absence du père. C'est de la ‚gémellité‘ de ces sorts que Salim veut les guérir, futurs parents et enfants, dans la pratique d'une vie commune tout autre.

Le contexte est propice pour apporter à la vérification de la thèse que *Les funérailles* constituent un tournant dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra un élément qui peut faire ressortir un changement conceptuel intéressant.

Parler pour arriver à „la cohérence“, pour se „resituer une fois pour toutes“, quitte à devoir ensuite „réajuster les choses et les êtres et repartir à nouveau“ – c'est l'affaire du narrateur boudjedraïen depuis *La répudiation*.<sup>17</sup> Plus tard, la méthode préférée pour nouer une trame, si troué soit-elle, des fragments d'identité sera de mettre en relation, de constater des ressemblances. Un des mots-clés du roman *Le désordre des choses* (1991), par exemple, est „convergence“.<sup>18</sup> Ses multiples opérateurs stylistiques tels que „à l'instar“ et „à la manière de“ émaillent le texte. Plus le moi se sent désintégré, plus il s'accroche aux fragments qui lui restent de son identité désintégrée et essaie de les réunir tant bien que mal pour reconstituer ne serait-ce qu'un semblant d'ensemble. 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. Un moment seulement, car dans la suite la répétitivité du fantasme se réinstalle; elle n'a été suspendue que pour laisser naître un bref instant d'espoir.

Ce qui distingue fondamentalement *Les Funérailles* d'une telle histoire se résume en un mot: c'est „coïncidences“. Il remplace „convergence“. La convergence isole, la coïncidence unit. Là où le narrateur du *Désordre des choses*, en proie aux fantasmes, relie, concentre et fait concourir des éléments du passé pour se stabiliser et trouver un sens à sa vie, Salim et Sarah constatent des „coïncidences“, c.-à-d. ils notent que dans deux vies différentes, des événements sont arrivés de la même façon. Rien de plus, mais aussi rien de moins, car les coïncidences vont être une révélation pour eux et changer leur vie.

---

<sup>17</sup>*La répudiation* (Paris: Editions Denoël, 1969, Collection Folio 1326). Pour les expressions citées cf. les pages 234 et 236

<sup>18</sup>Pour une analyse approfondie du roman cf. notre étude „Le texte autophage. L'ordre dans *Le Désordre* de Rachid Boudjedra“, dans: *Cahiers d'histoire des littératures romanes* 19 (1995), pp. 153-161, dont nous reprenons quelques lignes en haut. – „Convergence“ est de nouveau un mot-clé dès le début du roman *La vie à l'endroit* (Paris: Editions Denoël, 1997), cf. plus haut le passage cité dans la note 16.

Que ce changement soit possible, montre combien nous avons à faire, avec Salim et Sarah, à une nouvelle constellation de personnages. La répétitivité obsessionnelle n'est pas ce qui les absorbe. Ils ont, certes, des angoisses et les drames du passé pèsent sur eux, mais ils vont de l'avant et se jettent dans la mêlée là où il y a les plus terribles expériences à faire. On ne trouve guère plus actif que Sarah et Salim, mais ils ne sont pas pour autant de simples héros d'action. Leurs dons et leurs intérêts intellectuels les distinguent bien de casse-cou.

Deux membres des forces de l'ordre mettent de l'ordre dans le chaos de la vie quotidienne, et réussissent en même temps à réorienter leur propre vie. L'union du couple est comme une réponse à la violence qui essaie de désunir le corps social. Les exclamations finales de Sarah traduisent bien, après le temps des désastres collectifs et privés, l'élan optimiste d'un nouveau départ.

**La productivité de l'intratexte.** – „Maintenant, je n'irai plus aux funérailles!“ proclame avec fermeté la jeune femme. Cet adieu à un vécu peut se lire aussi – et nous aimerions montrer qu'il doit se lire aussi – comme adieu à un écrit. Il suffit de faire passer l'analyse à un niveau métatextuel. *Les funérailles* dévoileront alors une richesse – et une leçon – insoupçonnée.

Pour comprendre ce qu'implique l'annonce de ne plus vouloir aller aux funérailles, il faut d'abord regarder de près de quoi retourne le roman qui porte ce titre. C'est un astucieux montage d'écriture et de réécritures. Le lecteur qui ne connaît rien d'autre de Rachid Boudjedra ne remarquera rien et lira avec plaisir un texte qui, jusqu'au bout, le tient en haleine. Le lecteur habitué de l'oeuvre de l'auteur rencontrera des figures et des scènes familières et lira et relira le roman avec le plaisir approfondi du connaisseur qui veut comprendre les jeux structurels jusque dans les plus petites ramifications.

Le travail sur l'intratexte est une des innovations que Rachid Boudjedra a apportées au roman moderne, c'est bien connu. *La macération* (1984) était à ce titre un premier tour de force particulièrement réussi puisque ce huitième roman était une „macération“ de toutes les oeuvres antérieures.<sup>19</sup> Quelques années plus tard, le procédé de l'imbrication de l'oeuvre dans l'oeuvre s'était encore compliquée dans *Le désordre des choses* (1991) puisque le nouveau roman est pris, lui aussi, dans le tourbillon des auto-citations, celles-ci allant souvent sur plusieurs pages.<sup>20</sup>

Dans *Les funérailles*, les procédés de l'intratextualité, qui étaient bien moins visibles dans les romans intermédiaires (*La vie à l'endroit*, *Fascination*), reviennent en force. Ce qui frappe c'est qu'ils sont plus concentrés dans certaines des six parties du roman que dans d'autres (l'épilogue n'en contient pas, pp. 185-187). Dans le premier chapitre, lorsque Sarah commence

---

<sup>19</sup>Cf. notre étude „Le Moi macéré. Autobiographie et avant-garde selon Rachid Boudjedra“, dans: Alfred Hornung – Ernstpeter Ruhe (edd.). *Autobiographie & Avant-garde. Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxine Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992), pp. 185-195, en particulier pp. 190-191.

<sup>20</sup>Cf. pour le détail notre étude „Le texte autophage“ (titre en note 17), pp. 154-155.

par se souvenir du moment où elle a connu Salim elle nous fait entrer de plain pied dans *Le désordre des choses*, avec l'évocation du corps sauvagement torturé qui rampe „à la manière d'un crabe“ (p. 11),<sup>21</sup> passage qui, abrégé et retravaillé, se retrouve à la fin de la deuxième partie, après une longue citation prise au même pré-texte.<sup>22</sup> La composition de la première note sur la cruauté des tueurs déclenche une vague de brefs souvenirs qui rappellent des scènes de *La pluie*.

Ce sont des extraits de ce roman qui dominent le début de la troisième partie<sup>23</sup>, avant que *Le désordre des choses* ne reprenne le dessus, avec la première lettre de Salim.<sup>24</sup> A la même source puiseront les deux autres lettres, intercalées dans les parties 4, 5 et 6,<sup>25</sup> et lorsque Sarah revient à ses souvenirs dans la partie 5, elle reprend un long passage de *La pluie*,<sup>26</sup> de même qu'elle insère des passages de *L'escargot entêté* à la fin de la sixième partie.<sup>27</sup>

Ce qui peut ressembler à des pièces de puzzle jetées sous nos yeux un peu au hasard, a sa logique structurelle propre. La répartition des fragments à travers le roman suit, parallèle à l'action policière et son dénouement, la courbe ascendante d'une double prise de conscience. Sarah est l'iniatrice, à la fois du processus de remémoration et de celui de l'intratextualité, et ce sera aussi elle qui mettra le point final aussi bien aux intratextualités<sup>28</sup> qu'aux réconciliations avec le passé, réconciliations qui seront scellées par le rattachement de Salim à ce qui reste de sa famille.<sup>29</sup>

**Duo.** – Ce qui a lieu à travers les intratextualités au niveau métatextuel, c'est un nouveau type d'interaction littéraire qui est créé: le roman comme dialogue de romans. *Les funérailles* l'instaurent de deux façons.

D'un côté, les romans anciens de Rachid Boudjedra se parlent à travers les figures de Sarah et Salim qui se parlent ou s'écrivent et réagissent à l'écriture de l'autre. La voix féminine s'accorde sur celle de la protagoniste de *La pluie*, la voix masculine sur celle du protagoniste du *Désordre des choses*. Cette répartition entre les deux sexes dans le nouveau texte n'aurait rien d'étonnant, elle ne ferait qu'imiter celle que l'on trouve dans l'oeuvre de Boudjedra. Pourtant, le

---

<sup>21</sup>Pages 11-13 (texte repris en partie p. 55), cf. *Le désordre des choses*, pp. 55-52.

<sup>22</sup>Pages 53-55, cf. *Le désordre des choses*, pp. 48-50.

<sup>23</sup>Pages 60-65, 68-76, cf. *La pluie* 75-77, 83, 78-83.

<sup>24</sup>Pages 82-89, cf. *Le désordre des choses*, pp. 66-74.

<sup>25</sup>Pages 109-113, cf. *Le désordre des choses* pp. 152-156; Pages 150-157, cf. *Le désordre des choses* pp. 157-159, 95-98, 162.

<sup>26</sup>Pages 135-149, cf. *La pluie* pp. 53-60.

<sup>27</sup>Pages 171-175, cf. *L'escargot entêté* pp. 106-108, 138-139, 156-157.

<sup>28</sup>En plus, ce sont des notes de Sarah qui sont placées parallèlement, après le début et avant la fin fin du livre (première partie: notes sur le meurtre de Sarah et les mobiles des tueurs; sixième partie: notes sur les escargots, extrait de *L'escargot entêté*).

<sup>29</sup>Cf. p. 178: „Depuis que je me suis réconciliée avec l'oncle Hocine, ce dernier s'est arrangé pour faire la connaissance de Salim. Il est devenu son meilleur partenaire aux échecs.“

roman est bien plus retors que cela. Car Sarah ouvre le jeu intratextuel avec un passage sur le sort de sa mère qui est emprunté au roman ‚masculin‘ *Le désordre des choses*.

Si Salim peut constater plus tard que sa mère a vécu la même histoire, c’est qu’il reprend et varie alors le même passage du *Désordre*. Comme les destins maternels ont été puisés à la même source, leur coïncidence n’a rien pour surprendre. Mais il serait hâtif d’en rester là, car ce qui se réaffirme par ce jeu du redoublement, c’est la profonde unité de l’oeuvre boudjedraïenne quant aux multiples blessures du passé dont souffrent les protagonistes. Féminin ou masculin – la fin du roman est explicite en ce sens –, c’est vers la ‚gemellité‘, vers le plus de rapprochement possible que tout tend.

Si *Les funérailles* sont caractérisées par la mise-en-dialogue des romans précédents de l’auteur, elles le sont aussi par la relation que le nouveau texte entretient avec eux. Ils se sert d’eux dans un but thérapeutique. Les protagonistes, confrontés avec les citations intratextuelles à un passé douloureux, refont le chemin que les personnages avant eux ont fait aussi, chemin qui va de l’angoisse au soulagement. Et au moment où pour la première fois dans l’oeuvre de l’auteur et contrairement à leurs précédésseurs qui sont menacés par une prochaine rechute, des personnages dépassent ce stade précaire et envisagent la guérison par l’union, le refus radical de l’avant-dernière phrase „Maintenant, je n’irai plus aux funérailles!“, avec son renvoi au titre du livre, suggère une lecture métatextuelle: Fini ce qui a été, une nouvelle fois encore, le propre du roman intitulé *Les funérailles*, comme il l’a été de tant de romans antérieurs! Finie l’intratextualité et l’emprisonnement névrotique dans le ressassement et la répétition qu’elle représente! Répétitions à l’infini que quelques-uns des extraits reproduits illustrent d’ailleurs à la perfection puisque ce sont des citations de citations.

Le nouveau départ, réclamé avec tant de force, est inscrit de multiples façons dans le texte du roman. Une des plus astucieuses est l’inscription dans les variantes que la reprise intratextuelle fait subir aux pré-textes. Elles vaudraient, à elles seules, une analyse détaillée que nous ne pouvons pas entreprendre ici. Pour illustrer le raffinement de ces réécritures, un exemple suffit. Il résume la leçon centrale du roman: La protagoniste de *La pluie* avait décrit sa „vie comme résumée dans cette façon ascétique et austère d’aller à l’essentiel: l’extase de l’écriture.“ (pp. 53-54). Sarah voit son „existence comme résumée dans cette façon rigoureuse d’aller à l’essentiel: la passion du travail bien fait.“

Rigueur versus ascétisme et austérité, passion du travail bien fait versus extase de l’écriture – en peu de mots tout est changé, et ce tout a pour point nodal l’écriture. La jeune femme de *La pluie* s’y réfugie et la vit comme „extase“, c’est-à-dire comme moyen d’être hors de tout, d’elle-même et du monde. Sarah, qui, au lieu de dire „ma vie“ parle d’„existence“ (c’est-à-dire d’„être placé“), se sert de l’écriture pour mieux se situer dans le monde et pour mieux le comprendre. Elle arrive ainsi à mettre en équilibre sa vie au dehors et sa vie intime.



Tout comme le roman que Rachid Boudjedra lui dédie incorpore bien le parfait équilibre qui, d'après Charles Baudelaire, définit „l'art pur suivant la conception moderne“:

C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup>Charles Baudelaire, *L'art philosophique*, ed. Claude Pichois, *Baudelaire, Oeuvres complètes* (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), t. II, pp. 598-605, ici p. 598. Sur le rapprochement de cette formule avec des idées de Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800) cf. ibid. p. 1378, note 1.