

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

UNIVERSITE MENTOURI DE CONSTANTINE
Ecole Doctorale de Français
Pôle Est
Antenne Mentouri

N° DE SERIE :

N° D'ORDRE:

MEMOIRE

Présenté en vue de l'obtention du diplôme de

MAGISTER

Filière : Sciences des textes littéraires

L'écriture journalistique dans l'œuvre de Boudjedra.
***Timimoun* : Roman autobiographique ou roman autofictionnel ?**

Présenté par : **Adel LALAOUI**

Sous la direction de : **Dr. Kamel Abdou, Maître de conférences.**
Université Mentouri Constantine

Devant le jury composé de :

Présidente : **Dr Nedjma Benachour, Maître de conférences**
Université Mentouri Constantine

Rapporteur : **Dr. Kamel Abdou, Maître de conférences**
Université Mentouri Constantine

Examineur : **Dr. Zoubida Belaghueg, Maître de Conférences**
Université Mentouri Constantine

Avril 2007

A ma femme Imene

Remerciements :

Ce modeste travail n'est, en réalité, que l'œuvre de toute une équipe – entendre famille- qui a contribué, chaque membre à sa manière, à sa mise en forme. Certains avec leur rigueur, d'autre avec leurs conseils et directives qui, au bout du compte, n'ont fait qu'enrichir ce Mémoire et l'étayer davantage du début jusqu'au point final.

Merci à mon directeur de recherche, Mr Kamel Abdou, qui a dirigé et encadré, avec beaucoup de métier, avec beaucoup de patience surtout, cette étude. Merci aussi à tous mes enseignants et enseignantes du département de Français, à mes collègues de l'Ecole Doctorale de Français, et à mes amis. Un merci particulier à mes parents et à tous les membres de ma famille.

Sommaire

-Avant-propos	p8
-Introduction	p9
-Problématique	p11

Chapitre I

L'écriture journalistique dans *Timimoun*

-1- Les genres journalistiques (brèves, faits- divers et filets).....	p15
-2-Le reportage dans <i>Timimoun</i>	p16
-3-Le rapport journalisme / littérature	p19
-4-L'écriture journalistique dans <i>Timimoun</i>	p20
-5-L'armature journalistique dans <i>Timimoun</i>	p23
-6-Les insertions de brèves dans la diégèse	p24
-7- La question de la chronologie	p27
-8- <i>Timimoun</i> : Roman autobiographique ?	P30
-9-De l'engagement dans le récit de <i>Timimoun</i>	p33

Chapitre II

Timimoun roman Autobiographique ou roman autofictionnel ?

-1- L'éclatement dans l'œuvre de Boudjedra	p39
-2- Le « Je » au pluriel dans <i>Timimoun</i>	p41
-3- Le pacte conclu par Boudjedra	p43
-4- Quelle place pour <i>Timimoun</i> ?	p45
-5- Une philosophie pluraliste, une idéologie moniste.....	p49

-

Chapitre III

Timimoun : le récit romanesque

-L'intertextualité dans <i>Timimoun</i>	p53
-1-Reprise de formes et de techniques chez Boudjedra.....	p56
-2-De John Doss Passos à Rachid Boudjedra	p58
-3-Les formes de l'intertextualité dans <i>Timimoun</i>	p62
-a-La citation dans <i>Timimoun</i>	p63
-b-La référence.....	p64
-c-La dérivation	p65
-4-Les formes esthétiques de l'intertextualité dans <i>Timimoun</i>	p66
-5-Le collage comme technique et matériau	p67
-6-Intertextualité et Histoire	p68

Chapitre IV

Fiction, imaginaire et réalité dans *Timimoun*

-Esthétique de la fiction et de l'imaginaire dans <i>Timimoun</i>	p71.
-Le régime de l'image chez Boudjedra.....	p72.
-1-Le régime diurne de l'image dans <i>Timimoun</i>	p72
-2-Le régime nocturne dans <i>Timimoun</i>	p76
-3-Le mythe et les symboles	p79.
-4-Les « structures de l'imaginaire » dans <i>Timimoun</i>	p81
-5-L'espace	p84.

- <u>Conclusion</u>	p87
-Annexes	p91
-Bibliographie.....	P102

Avant propos

Le journaliste est un « griot ». Un conteur. Son histoire ne doit pas seulement être actuelle, honnête. Profonde. Elle doit être belle. Même si elle est tragique.

Le fond et la forme c'est comme le yin et le yang : deux facettes indissolubles d'une réalité. Un fond profond avec une forme vide c'est une trahison : le sens s'effondre. Une forme belle, claire, puissante, sert le fond, il devient accessible. Et dans une histoire, les à-côtés – comme les récitatifs dans l'opéra, avec des personnages facétieux – sont aussi importants que le thème central. On ne se perd pas dans les détails, on met seulement les « épices ». L'équilibre entre concision et saveur, ce n'est pas facile. En fait, il ne faut pas en rajouter mais dépouiller. Être vrai. Viser au cœur, rien ne doit être gratuit. L'information n'est pas un produit abstrait, mais un vécu qu'il faut vivre à l'intérieur. C'est elle qui fait écrire, dicte le style, la mise en scène.

Cependant, il faut savoir que *les écrivains ne tombent pas facilement le masque. L'autobiographie est un genre littéraire qui a longtemps inspiré méfiance et mépris. Après Saint Augustin, Pascal ou Montaigne, qui ont parlé de leur moi sans pour autant livrer de véritables autobiographies, il a fallu attendre Rousseau et ses Confessions pour qu'un écrivain se révèle tout entier dans son intimité et ses secrets. D'autres modèles d'écritures de soi se sont parallèlement développés : mémoires, chroniques, carnets, journaux intimes, jusqu'à ce mélange de fiction et de vérité où l'auteur remanie les données de sa propre vie, et qui a débouché sur ce qu'on nomme l'autofiction, « la mise en fiction de la vie personnelle », comme l'a théorisée Serge Doubrovsky à la fin des années 1970. Qu'elle soit avouée ou refoulée, la pulsion autobiographique irrigue une vaste littérature. Elle est aussi, comme l'a démontré Philippe Lejeune, une pratique individuelle et sociale qui n'est pas le seul fait des écrivains.*¹

¹ « Je est un livre ». Article in Le Magazine littéraire N° 11. Mars-avril 2007.

Introduction

Rachid Boudjedra est l'un des écrivains de la génération médiane entre les fondateurs du roman maghrébin moderne et celle de Tahar Djaout à être à la fois le plus constant dans la production romanesque et le plus « futuriste » dans l'esthétique de la fiction. Comme il a toujours été, faut-il le préciser, proche du monde de la presse et des journalistes ; d'ailleurs il est à présent chroniqueur dans le quotidien national d'informations –El-Watan.

Rachid Boudjedra, il faut le dire, a été novateur dans la thématique du roman algérien, avec *La Répudiation* surtout, une véritable brisure voire une cassure ; un roman dominé par le « vu », le « vécu » et le « vivable » et les écritures documentaires où les ingrédients d'histoire, de sociologie, de géographie faisant Dîb, Feraoun, Mammeri, Memmi et Chraïbi. Puis dans cette constance, sa conception du roman qui relève non pas du visible, mais de l'invisible chaos, du caché et de l'interdit que la société maghrébine et ses différentes expressions écrites ou orales refoulent systématiquement. De *La Répudiation* aux *Funérailles*, en passant par *L'escargot entêté*, *Mille et une nuit de nostalgie*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, l'œuvre de Boudjedra procède d'une écriture plutôt d'une géographie de l'intériorité pulsionnelle qui fait généralement de ses personnages des êtres androgynes, chaotiques, voire insaisissables dans la durée et dans l'espace.

Cette continuité fait de lui plus qu'un témoin scriptural, un véritable « sondeur » d'une esthétique à chaque fois renouvelée du sens de la complexité, de l'imbrication en faisceaux multiples d'une insaisissable pathologie de l'être et surtout d'être Algérien, hors des paradigmes discursifs qui restent jusqu'à présent conditionnés par la morale et l'éthique. L'écrivain agresse et l'agression ne peut être que le propre de la littérature, dont le rôle est de développer l'imaginaire de le nourrir de travers, de bouts de textes, de bouts de sexe, de moiteurs, d'androgynie, de déserts truculents de vies et de villes avec ou sans mémoires.

Ainsi et dans ses derniers romans, parus durant la « décennie rouge », *Fascination*, *Timimoun*, *La vie à l'endroit*, *Les funérailles*, Boudjedra semble investir tout son talent pour démontrer que la notion de « l'écriture d'urgence » n'est pas du tout dévalorisante, mais qu'elle est une identité maghrébine.

Avec *Timimoun*, la guerre contre l'intégrisme, « la mère de toutes les guerres », a commencé pour Rachid Boudjedra, même si la vie politique et culturelle est bien terne, durant ces années 1990. La bataille intégristes – intellectuelles s'annonce déjà féroce. Dans son œuvre, les signes tangibles d'une violente et dure confrontation ne sont décelables qu'à travers les passages écrits sous forme de journal pour défendre ce magnifique don et ce pouvoir de répondre par écrit que les criminels veulent lui ravir. Selon Boudjedra, la plume est aussi une arme. Elle a son génie qui essaime en profondeur le pays et ses mots jouissent de l'exceptionnelle particularité de tout connaître, de tout savoir sur les hommes, les tribus, les clans, les officines et les mœurs formant les strates de la société algérienne.

A lire *Timimoun*, l'on saisit que ce combat que l'on veut présenter comme celui de seigneurs de la guerre s'affrontant en un duel franc et loyal, ne génère en vérité que le principe de la trahison, de l'hypocrisie et de l'assassinat quitte à ternir l'image d'un pays respecté pour sa révolution. C'est naïf donc de penser que les choses suivraient leur cours normal pour peu que les parties impliquées dans le conflit algéro-algérien s'acquittent de leurs tâches. Cela ne suffira pas dans une Algérie meurtrie et un climat délétère où l'on a habitué depuis longtemps le simple citoyen à crier au loup même quand celui-ci ne pointe pas son museau depuis la lisière de la forêt. Le face à face intellectuels-intégristes sera brutal, sans pitié. Ce sera un combat de gladiateurs digne des arènes romaines. Parce que tout simplement, ces écrivains-guerriers savent que pour gagner, entendre survivre, il faut avoir l'âme d'un « tueur ». Et si la gloire était souvent mêlée de sang, c'est parce qu'il n'y a pas de destin sans haine.

Vingt cinq ans après la parution de *La Répudiation*, Rachid Boudjedra publie *Timimoun* qui par bien des aspects, semble très différent du premier texte. Bien entendu, plus d'une dizaine de romans séparent ces deux ouvrages et le contexte

socio-politique de l'Algérie a beaucoup changé. Dans ses premiers textes, dans *La répudiation* notamment, il s'attaquait au conformisme, menait une véritable révolution pour mieux voir, sentir et comprendre un monde, une famille, une société dans les premières années de la décolonisation.

Très souvent, il partait en croisade pour bouleverser et bousculer des traditions surannées, des convenances passéistes, à travers des critiques virulentes contre la société bourgeoise rapace et bien pensante, en affectionnant très particulièrement les remises en question violentes.

La première lecture de *Timimoun* -une lecture centrée principalement sur le texte débarrassé de toute sa périphérie et complètement nettoyé de son para-texte- laisse croire que son écriture est claire et l'intrigue est simple ou presque.

Le narrateur, un quadragénaire alcoolique, résigné et rongé par ses multiples échecs tant sur plan professionnel qu'affectif, sillonne au volant de son car plein de touristes le désert de son pays entre Alger et Timimoun. Ainsi et au cours d'un de ses voyages, il tombe amoureux de Sarah, une jeune fille de vingt ans, qui lors d'une soirée passée à fumer du Haschich à Timimoun lui préfère un autre, un éphèbe noir. Le mélange de désir, de passion, de jalousie et de frustration qu'elle suscite chez le narrateur, le livre sans défense aucune aux souvenirs douloureux qui le hantent, amplifiés par l'hostilité du désert et surtout par la dictature du sable. Le récit de ce voyage au cœur du Sahara agrémenté d'une histoire d'amour sans relief laisse sans nul doute le lecteur perplexe quant à cette orientation peu habituelle de l'écriture de Rachid Boudjedra, par rapport bien entendu à ses premiers textes.

Problématique

Tout est forcément intrigant chez Rachid Boudjedra, l'identité de son narrateur-personnage (un personnage anonyme) comme son histoire. Donc il ne faut pas chercher à savoir si *Timimoun*, l'un de ses derniers textes, est un roman comme d'autres ou le récit de ces péripéties vécues par un acteur témoin de la tragédie algérienne et dont les récits ont peuplé la nouvelle littérature algérienne d'expression française. Ici, c'est-à-dire dans *Timimoun*, se mêlent les rêves

inassouvis, l'inquiétante réalité, le sang, la bestialité des hommes et l'implacable séduction des femmes ; une thématique complètement différente par rapport à *La Répudiation*, où il était question des années de décolonisation, de famille, de traditions et société bourgeoise violemment critiquée.

Avec le style de *Fascination* et de *La vie à l'endroit*, l'énigmatique enfant terrible de sa génération protège sa propre énigme avec talent et ne concède au lecteur que le choix du suspense et du ressentiment.

Ce qui, en définitive, s'avère suffisant –peut être- pour l'émerveillement escompté, car *Timimoun* est d'abord destiné à révéler une réalité atroce sur l'Algérie avant de faire plaisir à travers la beauté du texte.

Le personnage principal du texte ne revendique aucune qualité exceptionnelle. Il voulait fuir sa patrie décharnée, il se retrouve en plein dans ses convulsions. Boudjedra peint calmement les complexités algériennes, évitant les fatuités d'usage, ne succombant ni aux menaces des islamistes ni aux clichés sanguinolents des criminels insatiables tueurs. La peur dans le ventre, le narrateur voyage dans les déserts de son Algérie méconnue et méconnaissable, se frotte par inadvertance à la fascination féminine et à l'horrible réalité du pays, avant de tomber dans le piège de l'angoisse permanente.

« C'est à cette période que ma vie, déjà très boiteuse, devint carrément intenable.

La recrudescence des assassinats abominables me révoltait. Les magouilles politiques et financières proliféraient. La secte des assassins tenait le haut du pavé et ciblait tout particulièrement les intellectuels et les citoyens les plus inoffensifs »¹

Il voulait exister, être écouté, être remarqué, jouir de ce respect minimal qu'une société doit à ses enfants et que la sienne refuse systématiquement.

Dans *Timimoun*, l'auteur brise l'entendement que chacun de nous cultive sur l'islamisme, il nous réveille sur la nature irréversiblement sanguinaire des intégristes. Le livre sort dans les deux langues (Arabe et Français), un roman au

¹ Rachid BOUDJEDRA. *Timimoun*. Paris. Denoël. 1994. p83.

goût amer, mais qu'on avale d'un trait, un cauchemardesque itinéraire dans les déserts dont ni le personnage ni le lecteur ne sortent indemnes. Un violent rappel à l'ordre à l'heure où chacun cherchait un refuge.

Il y a lieu de s'interroger sur les moyens auxquels a recouru Rachid Boudjedra pour écrire *Timimoun* ; a-t-il tenté d'engager un nouveau processus d'écriture qu'est l'écriture journalistique pour renouveler et entretenir son talent de romancier et de scénariste ? Au long de cette modeste étude, il sera question d'essayer de démontrer et/ ou mesurer l'effet de l'écrit journalistique sur la création romanesque. Et pourquoi Boudjedra a-t-il emprunté des procédés journalistiques pour écrire son œuvre ornée d'articles de presse (des « Unes », des faits divers, et des reportages), tous des genres journalistiques contemporains. Est-ce pour aboutir à une esthétique hors normes, ou tout simplement dans un souci permanent de travailler davantage son texte et de renouveler son écriture ? Ou bien voulait-il la transposer pour mieux monter la réalité ?

Par ailleurs, il sera intéressant de voir si les insertions laisseraient la part belle à la fiction dans *Timimoun*. Justement, l'étude de la fonction de l'écrit journaliste dans la fiction conduira également à une autre question, à savoir celle liée à la nature de la production de Boudjedra, tout en mettant l'accent sur le récit romanesque qu'est *Timimoun* et sur les caractéristiques romanesque de l'œuvre.

CHAPITRE I :
L'ECRITURE JOURNALISTIQUE DANS
TIMIMOUN

1-Les genres journalistiques :

Rachid Boudjedra a, faut-il le rappeler, écrit *Journal Palestinien*, un témoignage vivant où l'auteur s'était armé d'outils journalistique pour lever le voile sur le conflit de l'époque et celui de toujours, à savoir le conflit palestino- israélien. En reporter avéré et en journaliste professionnel, il avait étoffé son texte de reportages vivants, de témoignages et d'interviews ; et ce sans pour autant reléguer l'aspect esthétique au second plan.

A ce niveau (au niveau du texte de *Timimoun*), on peut distinguer deux grands ressorts.

a- Le journalisme assis : regroupant les genres qui doivent avant tout leurs caractéristiques à l'écriture elle-même, et au talent littéraire de l'auteur. Citant à ce titre l'éditorial, l'opinion, le commentaire, le billet et la critique.

Ici il est, par définition, difficile de transmettre des techniques car on est là plutôt près du récit. Les mots sont forts, le rythme est soigné. Très souvent, le rédacteur le rompt pour marteler ses arguments. La construction, elle, suit un plan didactique pour que les arguments portent au bon moment afin de parvenir à l'effet escompté chez le lecteur, au même titre qu'ils le sont pour le romancier pour capter son lecteur.

Or Rachid Boudjedra a fait carrément l'impasse sur ses genres, puisque leur impact est incertain sur le lecteur du moment qu'ils s'appuient sur la subjectivité et le commentaire, pourtant il les maîtrise parfaitement (ses chroniques et billets à El-Watan par exemple).

Dans son entreprise, Rachid Boudjedra a donné la priorité à l'objectivité à la percussion ; il est allé donc les chercher en investissant le domaine de l'information factuelle et du journalisme incarnés le plus souvent par les **faits-divers**, les **brèves** et les **filets** qui relèvent également du journalisme assis. Pour quoi un tel choix ?

Claude furet¹, dans son ouvrage *Le Titre*, soutient que ces genres : *le fait-divers*, *la brève* et *le filet* représentent la production la plus lue de l'écriture journalistique

¹ Claude FURET. *Le Titre*. Éditions du CFPJ, 1998, p102

(l'information brève, lorsqu'elle est un tout petit peu développée, est baptisée filet – la brève va jusqu'à 500 signes, le filet jusqu'à 1000)

Toutes les études de lecture montrent que les **brèves** sont les premières informations vers lesquelles se précipitent les lecteurs. La règle de base était qu'on s'en tenait presque toujours à un éclairage factuel, au lieu d'argumenter selon un autre angle. On disait, Où, Qui, Quand. Si on savait Comment et/ ou Pourquoi on était passé de la brève au filet.

b- Le journalisme de terrain : et là on cite notamment le compte rendu, l'enquête et le reportage.

2- Le reportage :

Le texte de *Timimoun* est, en apparence, un « récit de voyage » dès lors qu'il est question de randonnées dans le désert algérien, d'un trajet touristique entre Alger et Timimoun. Mais on le relisant sous un autre angle, l'on s'aperçoit qu'il prend aussi la forme d'un grand reportage, à chaque fois, interrompu par des passages narratifs ou des articles de presse. Un reportage qui commence dès la page 11, c'est-à-dire dès le début du texte, et qui se développe tout au long de l'œuvre.

« La nuit tombe dru. Elle s'infiltré sournoisement dans le car. Comme ça, mine de rien. Il est à peine dix huit heures. Tout est très noir t maintenant... » (p11)

Comme si Rachid Boudjedra voulait poursuivre sa logique journalistique. Les articles de presse parlant de terrorisme, reproduits dans *Timimoun* ne suffisent pas dans une stratégie qui vise à monter une architecture singulière. Particulièrement, lorsqu'on sait que le reportage est le genre mythique du journalisme qu'on dit proche de la littérature. Le projet du reportage est précis et limitatif. Il se propose de donner à voir, à entendre, à sentir, à percevoir la vie. Ça peut être la vie d'un lieu ou d'un événement. Ainsi, faire du reportage, c'est par définition, *s'immerger, investir les lieux ou la manifestation que l'on se propose de décrire avec une disponibilité absolue. Le reporter se laisse conduire par ses impressions, rien ne lui échappe, surtout pas les petits détails qui créent une atmosphère : un*

accent, un vêtement, un comportement, des musiques, des bruits, des odeurs, bref il note tout¹.

« Voilà que la gamine de vingt ans, toujours affalée dans son fauteuil enveloppé dans un grand burnous en poils de chameau, la tête enroulée, maintenant, d'un chèche couleur jaune safran, me troublait irrésistiblement. Je vis l'indication : El-Goléa – Timimoun passer comme un flash-back cinématographique....

J'avais pris l'habitude d'arriver à Timimoun au lever du soleil pour permettre à mes clients de découvrir ce Ksour magnifiquement intacte avec son Oasis luxuriante où le système d'irrigation datait de plus de trois mille ans et dont l'ingéniosité et la complexité m'avaient toujours fascinées. » (p35)

Dans *Timimoun*, la tendance à la scénarisation du récit, particulièrement dans les parties-reportage, se développe. Le procédé de Rachid Boudjedra n'est pas vraiment nouveau ; mais il a produit un récit de voyage dans lequel le lecteur aura droit de suivre ce personnage principal qui est le narrateur, ayant en quelque sorte le statut de reporter s'exprimant à la première personne du singulier « Je » à travers sa découverte de territoires méconnus.

Pour Rachid Boudjedra, il s'agit de faire appel aux sens du lecteur, notamment la vue :

« Les maisons de Timimoun sont originales avec leurs énormes terrasses et leur fours à pain rudimentaires et creusés à même le sol. Il y a toujours trois fours dans chaque maison... » (p95)

Et aussi l'ouïe, qu'il s'agisse de restituer des bruits ou des mots entendus, ou surtout de tirer parti des avis formulés par le « reporter ».

*Mais c'est avec le coucher du soleil que la réalité bascule.
Le monde n'a plus de sens. Ou plutôt il le perd. L'ensemble
Architectural se transforme, alors, en hachures, en tracés,
Et en pointillés » (p94)*

Le propos est de monter ce qu'il y a d'original à Timimoun. Souvent, c'est un moyen de dépasser la simple relation. C'est évident dans le cas de Rachid

¹ Jean Dominique BOUCHER. *Le reportage écrit*. Paris. Editions du CFPJ, 1997.

Boudjedra : Que dire sur Timimoun qui ait été dit sur toutes les villes du sud algérien. (Dire, rapporter et décrire différemment).

Les mots du reportage de Boudjedra sont tout simplement ceux de la vie. Ils sont concrets, pratiques, justes. La phrase est courte, rythmée. L'auteur s'est servi de ce rythme pour être en phase avec la sensation qu'il veut rendre. Il ne craint pas d'être drôle. Et des éclairages historiques sont utilisés à chaque fois qu'il est question de vrai bien davantage que pour étayer une démonstration. Point de concept. Du détail, mais du détail révélateur :

« Ce système de peignes affolant est un diagramme recouvert d'argile et de glaise depuis des siècles. Il a été construit par les esclaves noirs importés du Soudan et de la Corne d'Afrique. Ces mêmes esclaves qui ont servi à creuser les digues pour maîtriser et dominer le Tigre et l'Euphrate, dans l'ancienne Mésopotamie et, plus tard, dans tout l'ancien empire musulman » (p94)

Ce genre journalistique est sans le moindre doute de tous les genres journalistiques le plus subjectif. Impossible de ne pas faire le rapprochement avec la littérature et surtout avec la peinture. D'ailleurs, le vocabulaire pour apprécier ou juger un reportage est celui utilisé pour la peinture. « L'auteur dépeint telle situation. Il soigne la grosseur du trait.... »

Le grand reportage –le cas de *Timimoun*– n'est en vérité, dans ce cadre, qu'une immersion plus en profondeur dans le lieu ou l'événement que l'on veut décrire. Il implique plus de temps passé, une écriture qui se rapproche davantage et encore de la littérature. Contrairement à une idée répandue, le grand reportage ne rapporte pas du tout nécessairement sa matière de l'autre bout du monde. C'est plutôt sa densité à la fois du contact avec une ambiance et la forme plus achevée de l'écriture qui le différencie.

Ainsi et à travers cette entreprise, Rachid Boudjedra tente d'arbitrer le litige opposant journalisme et littérature à propos de ce genre qu'est le reportage.

L'appartenance de ce genre est double, d'après Rachid Boudjedra et selon son œuvre *Timimoun* : Le reportage est un genre journalistique mais aussi littéraire.

3- le rapport journalisme / littérature :

En se référant à *Timimoun*, Il est donc moins que jamais opportun de vouloir scinder l'écriture en catégories étanches. Même si beaucoup d'écrivains sont passés cependant par le journalisme ; il faut souligner (à priori) son éloignement de l'écriture littéraire. « *Vous n'êtes pas ici pour faire de la littérature* », disent le plus souvent les enseignants de journalisme ou rédacteurs en chef à leurs étudiants ou à leurs jeunes

Journalistes. Pourtant, de nombreux journalistes ont connu le succès dès qu'ils ont franchi la frontière de la fiction. Ce qui est aussi valable pour les écrivains qui se sont convertis en journalistes. Il est à noter que le distingo fiction – information fait l'objet d'un débat jamais refermé.

Le propos de l'écriture journalistique est de servir le réel, en lui étant aussi fidèle que possible, d'où peut être le recours à cette écriture par l'auteur pour dire cette réalité atroce. L'écriture littéraire au contraire est libre de cette contrainte de fidélité (mais pas toujours, le cas du roman par exemple). Le journaliste est ainsi censé s'abstraire de la réalité qu'il dépeint. Et seuls certains genres journalistes particuliers et liés à la littérature par un lien de cousinage, tels que l'éditorial, le commentaire, l'analyse et le reportage lui permettent de s'interposer. Le « je » exceptionnellement y devient licite. L'écrivain, lui, peut jouer de tous les effets de présentation que lui permet son talent pour agir sur le lecteur et faire naître par conséquent chez lui des sentiments. Non seulement il y a là le droit de tricher avec la réalité, mais il sera même jugé à sa faculté de se l'approprier, de la déformer¹

On note ici que Rachid Boudjedra n'a pas seulement visé d'agir son lecteur, mais il a plutôt employé tout son génie pour rapporter l'information fidèlement et telle

¹ A cet effet, bon nombre de titres ont accepté des innovations assez littéraires, par exemple sur le terrain du reportage où la tonalité de certains « carnets de route » pouvait faire penser à des précédents illustres écrivains.

qu'elle à son lecteur, sans pour autant jouer d'effets de présentation. Mieux encore, il le fait de façon « professionnelle » exactement comme un journaliste. L'article ou les informations contenues dans *Timimoun* n'ont rien de littéraires. Boudjedra l'écrivain s'est évertué à s'effacer à maintes reprises pour laisser place à Boudjedra le « reporter- journaliste »

4-L'écriture journalistique dans *Timimoun* :

Il est évident que Rachid Boudjedra s'oppose à l'écriture normative ; il a été toujours partisan du renouvellement. D'un texte à l'autre, l'écrivain donne toujours une nouvelle orientation à son écriture et change de stratégie lorsqu'il s'agit d'un nouveau projet. D'ailleurs, il le dit clairement dans l'entretien : « *Il savoir que la vraie littérature est contre la paresse* ». Aussi Rachid Boudjedra fait partie de ces auteurs qui tiennent à inscrire leurs œuvres dans le registre du vrai et du réel. Cette orientation est bel et bien incarnée dans *Timimoun*, où l'auteur est sorti de l'ordinaire, a dépassé tout ce qui est conventionnel en littérature, et a reproduit des articles de presse et des flashes d'informations ; des incrustations brusques et sans introduction aucune, par exemple, il écrit (p 24)

*LE PROFESSEUR BENSAID A ETE SAUVAGEMENT EGORGE
CE MATIN A HUIT HEURES TRENTE A SON DOMICILE SOUS
LES YEUX DE SA FILLE AGEE DE VINGT ANS PAR LES ISLAMISTES
INTEGRISTES*

Ce flash, qui n'est pas suivi de commentaire ou de détail, intervient juste après un flash-back (p22 et 23) où le narrateur faisait défiler des souvenirs d'enfance, quant il était élève au lycée Du verrier à Constantine. Six pages plus loin, l'auteur récidive et réécrit le même flash, sans pour autant l'achever cette fois-ci :

*Le PROFESSEUR BENSAID A ETE SAUVAGEMENT EGORGE
CE MATIN À HUIT HEURES TRENTE A SON DOMICILE SOUS
LES YEUX DE SA FILLE*

Dans un premier temps, ce flash fonctionne comme un violent rappel à l'ordre, un stop interrompant « la lecture plaisir » afin de basculer le texte dans le réel de l'Algérie durant les années de sang et de massacres (1990), après avoir émis des signes auparavant (les pages précédentes) faisant état du climat de peur régnant en Algérie à cette époque-là. « *La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaie de l'enrayer à coups de Vodka et de randonnées dans le désert le plus grand et le plus désertique du monde. Toujours ce rythme anormal de mes pulsations* » (p15)

Après cette première incrustation on peut remarquer que Rachid Boudjedra est allé chercher de nouveaux moyens d'expression qu'il emprunte à d'autres genres. Il a ainsi mis au service de sa stratégie générique des articles de presse et des flashes d'informations émis par des stations radio. C'est dire que Rachid Boudjedra – l'écrivain, le chroniqueur et le témoin- a emboîté le pas à l'auteur d'un texte scientifique, journalistique ou biographique qui a cette faculté et capacité d'étayer ses dires, en produisant des documents issus de différentes sources : archives, témoignages, chiffres, photographies ... Ces documents attestent, bien entendu, du caractère vérifiable de l'information présentée ou transmise.

Mais pour quoi des outils non littéraires ?

Les professionnels des médias et les spécialistes du monde de l'information et de la communication affirment que l'écriture journalistique est différente des autres écritures. C'est son efficacité à véhiculer un message qui prime (ce qui est le cas pour Timimoun). Elle n'a de justification que par rapport à son public. L'écrivain d'un article de presse recherche dans les mots, au moins accessoirement une esthétique propre et bien distinguée. Son style est capital ; le scientifique, lui, voudra que son article cerne au plus près l'exactitude des observations faites, fut-ce au prix d'une certaine herméticité. L'idée que son lecteur fasse plus d'efforts de compréhension lui paraît normale. Souvent ce lecteur, un autre scientifique, un chercheur ou universitaire qui, comme l'on dit de façon très significative fait sa bibliographie, et rémunéré pour cet effort.

En fait, le travail de la presse et surtout l'écriture journalistique doit se trouver à la convergence d'une lecture de plaisir et d'une information juste et exacte. L'écriture doit être efficace et percutante : dire beaucoup en peu de phrases et de manière attractive (c'est l'une des règles d'or du journalisme) ; quelque soit la réticence des journalistes à l'admettre de façon crue, du moment qu'une idée de rentabilité du mode d'écriture s'impose. L'auteur de *Timimoun* n'a pas dérogé à cette règle et à ce mode. Il n'a pas reproduit des articles complets ou longs, mais des flashes, des brèves, et des chapeaux de textes journalistiques, des « accroches ». On peut informer et dire l'information plus élégamment en soulignant une volonté d'être au service du lecteur. Au moins de ne pas lui compliquer la tâche ou bien décevoir ses attentes. S'agissant de la grille de lecture, les divers organes de presse rivalisent dans l'art de faire succéder des articles très courts, des brèves avec des modules plus longs puis de véritables dossiers savamment éclatés. Il y a dans cette attitude, la volonté franche de donner au lecteur des prétextes multiples à s'impliquer et partant de là à entrer dans le journal (idée du pacte). Rachid Boudjedra ponctue la page 63 par la même manière, brusque, par un autre titre et une autre information (en majuscules et en caractère italique)

*UN JOURNALISTE FRANÇAIS ABATTU PAR LESINTEGRISTES
DANS LA CASBAH D'ALGER*

A l'école de journalisme, on apprend aux jeunes journalistes qu'il faut planter le lecteur dès le premier instant et réussir la fin pour qu'il conserve l'essentiel de l'information. Chose strictement suivie par Boudjedra, il l'accomplit juste après un passage où le narrateur parlait de lui, aucune indication au sujet de ce qu'il allait annoncer par la suite :

*Une manière d'occuper le temps pour ne pas boire et pour plaire à Sarah
Qui n'a pas l'air de se rendre compte de l'effet désastreux que produit
le manque d'alcool sur mon organisme intubé depuis l'âge de seize ans.
La passion du désert vint plus tard.*

L'information donnée en page 63 ne comprend pas de détails concernant le journaliste français tué à la Casbah d'Alger (son identité, le jour de son assassinat) ; il est clair donc que Rachid Boudjedra ne s'intéressait pas de manière particulière à l'assassinat du journaliste Français, mais il tenait à mettre l'accent et souligner l'acte terroriste lui-même.

Autant dire que l'auteur a obéi à une règle d'or de la presse et du journalisme, car l'information écrite répond à des règles d'écriture. Elle est dominée -contraintes de lectorat obligent- par un souci d'efficacité dont la manière de faire passer une information est d'y intéresser le lecteur. On trouve là une règle observé beaucoup plus en presse écrite, surtout dans la nécessité de travailler « l'attaque » et la « chute », c'est-à-dire, le début et la fin de l'article. De toutes les écritures, celle du journal est la plus à l'emporte-pièce. Ce qui compte est incontestablement l'information ; le commentaire un charmant superflu. Ce qui est valable pour Boudjedra qui s'est contenté de reproduire l'information tout court, sans ainsi faire dans le commentaire ou autre. De très grands titres de la presse mondiale ont vu leur existence compromise, quand, dans leurs rédactions, la tendance à l'éditorialisation et au commentaire l'a emporté sur la recherche de l'information. Et ce n'est pas d'hier, le vocabulaire journalistique ne cesse de traduire les franchissements de frontières, à travers les emprunts des autres genres et domaines, de la littérature notamment¹. Ici Rachid Boudjedra a procédé autrement ; il a introduit des écrits journalistiques dans une œuvre littéraire.

5- L'armature journalistique dans *Timimoun* :

Dans le texte de *Timimoun*, plus précisément dans les articles insérés par Boudjedra, l'écriture journalistique ne peut connaître qu'un seul plan, celui qui met en valeur le thème central : la violence intégriste (une Algérie secouée par le terrorisme intégriste).

¹ Jacques MAURIQUAND. *L'enquête*. Editions Figaro & CFPJ, 1999. (p27, 28, 49)

Point ici de thèse, d'anti-thèse puis de synthèse. Point de présentation de la situation, puis de ses causes, enfin de ses conséquences. Les phrases premières de tout article choisi par Rachid Boudjedra disent le cœur de l'affaire, de la question. Les premiers mots renseignent suffisamment sur le sujet traité. La suite les développe par ordre d'importance décroissant ; certainement, les modalités de cette écriture-là sont très variées. Mais la construction est invariable. Selon la terminologie journalistique, c'est le plan en « pyramide inversée ».

Lequel plan est applicable à la partie journalistique de l'œuvre de Boudjedra.

6-Les insertions de brèves dans la diégèse :

La lecture des coupures, articles et informations insérés dans *Timimoun* permet de dire que Rachid Boudjedra a été très sélectif, notamment en ce qui concerne leur construction.

Philippe Pigallet¹ indique, à cet effet, que « *la bonne construction d'un article ou d'un écrit journalistique repose en général sur la détermination de l'information centrale faisant l'objet de développement. Selon lui, elle peut être très limitée, par fois elle est anecdotique. Mais elle doit être dégagée nettement et sans délais. Point d'introduction méthodologique, de justification de l'intérêt de la démarche, de longue présentation des sources disponibles, « d'attendu que ».* La construction des écrits journalistiques, à l'inverse d'autres, ignore les moules.

Tout doit d'adapter à l'information centrale. L'écriture informative est dominée par la volonté d'affirmation, de démonstration. C'est ce qui la fait percevoir, le plus souvent, comme brutale, caricaturale et contestable. La détermination des informations est, à vrai dire, une priorité dans l'entreprise de Rachid Boudjedra et dans l'architecture de *Timimoun*. Dans la série d'articles incrustés dans le texte, l'auteur s'est essentiellement intéressé au : Qui ? Quoi ? Quand ? Comment ?

¹ Philippe PIGALLET. *Ecrire, Mode d'emploi*. Editions Nattan, 1997.

Pourquoi ? En somme, de quoi s'agit-il ? Boudjedra a pris le soin (une sorte de mission journalistique qu'il s'est assignée) de déterminer tout cela.

Un journaliste français abattu par les intégristes

Dans la Casbah d'Alger (p63)

Sur le plan de la construction, cette information est formulée avec finesse, autant la qualifier de bon article, d'autant plus qu'elle donne réponse aux questions : qui est l'acteur principal de cet événement ? Que s'est-il passé ? Dans quel lieu ? A quel moment ? Quelle en est la cause ?

Le bon article doit d'abord donner réponses à ces questions, de la façon la plus précise possible. Il ne le peut pas toujours, mais de l'avis des spécialistes de la communication, c'est un idéal à atteindre. Le texte qui répond à trop peu de ces questions, il faut le savoir, va laisser au lecteur un sentiment de malaise, parfois douter même de la loyauté de l'auteur (on sera alors proche de l'allusion, ou de la rumeur).

Ce qui est loin d'être le cas pour Rachid Boudjedra et écrit avec plus de détails.

*MASSACRE À L'AÉROPORT D'ALGER. UNE BOMBE
DEPOSEE PAR LES INTEGRISTES FAIT NEUF MORTS
ET UNE CENTAINE DE BLESSES DONT CERTAINS SONT
DANS UN ETAT GRAVE. (p 76)*

Cette fois-ci, l'auteur précise la source de l'information ; « *le patron de l'auteur m'apporta le journal fraîchement débarqué de l'avion* » Et il n'indique pas le titre du journal. Devant un événement de cette envergure, il ne suffit pas uniquement de donner des réponses, mais aussi hiérarchiser leur importance. Selon les circonstances, le Quand, le Comment, le Pourquoi, peuvent l'emporter sur le Qui ou sur le Quoi. C'est là où réside le choix de l'auteur, sa responsabilité, son engagement. C'est aussi le premier service qu'il doit à son lecteur. Cette fonction

de hiérarchisation si délicate qu'elle sous-tend, bien évidemment, l'élimination d'informations secondaires, est prise en charge par Rachid Boudjedra dans « sa » sélection d'articles de presse.

Chacun des articles de presse choisis de *Timimoun* est construit sur une seule information dominante.

Force est de constater que Rachid Boudjedra a bien recherché et défini l'aspect sous lequel il synthétisera le plus d'éléments à sa disposition. Mais il y a une seule information qui puisse être vraiment développée. (L'éclairage)¹ Il s'agit pour lui d'une manière de d'animer son œuvre, de la faire coller à l'actualité, d'articuler son contenu avec la vie des lecteurs (Algériens surtout), et pas vraiment d'une technique de construction.

Tandis que les autres n'apparaîtront que de manière incidente pour compléter la principale. Et l'éclairage choisi par Rachid Boudjedra tourne autour des événements ayant secoué l'Algérie durant la décennie rouge (massacres, carnages, attentats terroristes...)

Dans *Timimoun*, l'auteur a fait recours –bien qu'il y ait une histoire raconté- à l'écriture journalistique parce que celle-ci part le plus souvent d'une élimination liminaire et d'un choix radical ; c'est ce qui l'éloigne d'ailleurs de l'écriture littéraire et de certaines écritures scientifiques, par exemple, où les auteurs prennent d'abord le soin de baliser l'éventail de toutes les hypothèses ouvertes ; car elle se distingue nettement de certaines écritures s'agissant de la distance prise avec le déroulement chronologique des événements : dès l'énoncé de l'information s'impose l'évidence de la part de subjectivité inhérente à l'écrit journalistique. Il n'y a en vérité plus aucun débat à ce sujet. Chaque rédacteur sait que c'est sa perception personnelle de l'ordre des facteurs (qui, quoi, où...) qui conduira sa plume.

¹ L'éclairage : l'information s'impose au journaliste de bonne foi. Il est rare que les principales réponses aux questions de base ne sautent aux yeux. Mais, le choix de l'éclairage sous lequel sera traitée l'information, lui peut être l'objet de débat. Il s'agit de valoriser un aspect de l'information qui paraît le plus inédit. Naturellement ce choix est toujours contestable. Il peut être la traduction d'un parti pris.

7- La question de la chronologie chez Boudjedra :

On ne peut parler de construction ou de plan sans évoquer la question liée à la chronologie qui est également importante lorsqu'il s'agit d'écriture journalistique ou bien de récit historique. Boudjedra a ainsi investi ce terrain, tout en lui donnant un cachet personnel.

En principe, lorsque l'auteur a pour tâche d'exposer la chronologie de faits successifs, il ne peut échapper à remonter le plus loin possible dans le temps, puis à suivre le déroulement des événements. Or, Rachid Boudjedra a fait en quelque sorte l'exception ; on peut même dire qu'il a « triché », en présentant une chronologie inversée. A titre d'exemple, il a reproduit l'article évoquant l'assassinat du journaliste français

*Un journaliste français abattu par les intégristes
dans la Casbah d'Alger. (p63)*

Avant celui qui est lié à l'assassinat de l'écrivain algérien Tahar Djaout :

*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. (p90)*

Dans le premier (article de la page 63), il s'agit du journaliste français Olivier Quémeneur, envoyé spécial de l'agence de presse américaine (ABC), qui a été tué à la Casbah d'Alger, le 01 février 1994, alors que son collègue australien (reporter – photographe) a été blessé dans le même attentat.

Pour ce qui est de Tahar Djaout, écrivain –journaliste (à l'époque directeur de l'hebdomadaire « *RUPTURES* »), il a été victime d'un attentat, le 26 mai 1993 à Alger (il n'est mort que le 02 juin 1993).

Idem pour l'information (événement) de la page 76 :

*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.*

Pour mémoire, l'attentat a eu lieu le 26 août 1992, c'est-à-dire quelques mois seulement après le début de la violence en Algérie. En un mot, les événements évoqués par Rachid Boudjedra et les articles qui y font référence sont faciles à situer dans le temps (l'auteur n'indique pas dans son œuvre des dates). Il s'agit de la période allant de l'année 1992 jusqu'à 1994, une période fortement marquée par la recrudescence du terrorisme et de la violence en Algérie. Donc aucune succession dans la reproduction des événements et des articles de presse y afférents. Cependant, il paraît évident que Rachid Boudjedra a été sélectif dans ses choix concernant les événements ayant eu lieu durant cette période. Il a pris en fait un exemple de chaque catégorie de victimes ciblée par les intégristes islamistes : intellectuels, les universitaires notamment à l'image du professeur Bensaid dont l'assassinat a été doublement annoncé (p24 et p 31), les journalistes et les écrivains comme Tahar Djaout qui a été abattu le 26 mai 1993, les étrangers en mission en Algérie, l'exemple du reporter français tué en 1994 et des missionnaires croates massacrés à Médéa en juillet de la même année, et enfin les simples citoyens ciblés à travers l'attentat de l'aéroport de la capitale algérienne du 26 août 1992, l'un des plus spectaculaire actes commis par les terroristes, après l'assassinat du chef de l'Etat Mohamed Boudiaf, annonçant le début des crimes en Algérie. Même le petit peuple et les symboles publics ciblés aussi par les criminels n'ont pas échappé à la chronologie de Rachid Boudjedra qui leur a réservés des espaces dans *Timimoun*. On cite à cet effet le titre de la page (120)¹ :

*Une école primaire incendiée par les terroristes
Et complètement détruite par les flammes à Blida.*

Et à la page 83 :

*Une femme de ménage âgée de 46 ans et mère
De neuf enfants a été abattue de deux balles dans
La tête alors qu'elle revenait de son travail.*

¹ L'école a été incendiée le 13 septembre 1993. Durant ce même mois, plusieurs établissements scolaires et enseignants ont été attaqués par les groupes armés suite à une Fatwa diffusée la veille de la rentrée scolaire.

Cette série d'articles de presse ayant le même thème (les attentats terroristes) a été choisie par Rachid Boudjedra pour marquer la généralisation des massacres et de la peur à cette époque. Les islamistes intégristes ne faisaient pas de distinction et ne rataient aucune cible qu'il s'agisse d'un être vivant ou d'un équipement public (postes, établissements scolaires, mairies, usines,...) –tout était bon à massacrer – Comme il a accordé un intérêt particulier aux attentats visant la classe intellectuelle, qui était la cible privilégiée des intégristes. On note que l'auteur de *Timimoun* a été condamné à mort à cette période par une fatwa des groupes armés, au même titre que bon nombre d'intellectuels algériens, comme Belazhar, Khelfi Abderrahmane, Djilali Liabès, Lâadi Flici, Mohamed Boucebsi et autre Mohamed Boukhobza, tous tués entre 1992 et 1994 par les terroristes.

Ce qui explique le commentaire virulent de la page 36, accompagnant les articles des pages 24 et 31 :

Mes mains étaient de plus en plus moites. J'avais oublié mon envie de vodka parce que j'étais intrigué par la réaction de Sarah à l'annonce de l'assassinat de ce professeur de pédiatrie qui était une sommité très connue pour son dévouement et son intégrité. Egorgé devant sa fille. Mutilé certainement d'une façon rituelle et macabre par de jeunes fanatiques paumés et souvent drogués comme, il y a douze siècles, les adeptes de la secte des Hashashins ou assassins. Les organes vitaux coupés un à un. Dépecé ! Une boucherie, certainement. Dans le style démentiel des intégristes.

Il est à souligner que c'est la seule information (flash de la page 24) qui a été suivie d'un commentaire, les autres ont été insérées telles en l'état.

Donc, l'éclairage est établi dans *Timimoun*, surtout à travers les articles reproduits et certains passages du texte. Et Rachid Boudjedra a mis à sa disposition un ensemble d'outils qui lui permet d'échafauder son architecture, et par conséquent, de se faire comprendre.

Etablir une chronologie, citer des événements réels conduit ainsi à une autre interrogation :

8 -Timimoun, un roman autobiographique ?

Par définition et partant du point de vue de Philippe Lejeune, qui définit l'autobiographie comme : « *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, dès lors qu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* »¹

Le texte de *Timimoun* est loin d'être une autobiographie pure, d'autant plus que la définition met en jeu des éléments appartenant à quatre catégories différentes :

- 1- Forme du langage : a) récit b) en prose,
- 2- Sujet traité : vie individuelle, histoire d'une personnalité,
- 3- Situation de l'auteur : identité de l'auteur et du narrateur,
- 4- Position du narrateur : a) identité du narrateur et du personnage principal, b) perspective rétrospective du récit.

Or *Timimoun* « *c'est l'histoire de quelqu'un que j'ai rencontré dans un bar ...* », explique Rachid Boudjedra, et il confirme dans son entretien : « *Le personnage de Timimoun existe réellement* »

Ce quelqu'un, ce personnage est un ancien pilote de chasse (un officier pilote de l'armée algérienne), selon le texte, donc rien à voir avec la personne de Boudjedra, et le récit peut prendre l'allure d'un genre voisin à l'autobiographie, une biographie non pas à la troisième personne mais à la première personne du singulier, qui ne remplit pas toutes les conditions de l'autobiographie pure ; mais elle raconte la vie de quelqu'un. Ce quelqu'un n'est pas écrivain, il est guide touristique dans le grand Sud algérien et ex-pilote de chasse dans l'armée de l'air. Les premières pages de l'œuvre ainsi que la post-face le confirment et de manière très claire. Cependant, il est à préciser qu'il (le narrateur- personnage) n'a pas de nom (il n'est nullement indiqué dans

l'œuvre ou au niveau de l'interview). Rachid Boudjedra n'a pas révélé son identité tout au long de son récit, pourtant tous les autres personnages du récit portent bien des noms : Sarah, Kamel Rais, Henri Cohen, Mehdi et Saida (les frères du personnage principal) ...

¹ Philippe LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*. Editions Du Seuil, 1975

Est ce pour entretenir la confusion et l'ambiguïté au sujet de l'identité du narrateur ? A priori non, puisque les indications fournies concernant le personnage principal écartent toutes ressemblances entre auteur –narrateur.

Mais arrivé à certain niveau du récit de *Timimoun* et en dehors de la question de l'anonymat, il se peut que le lecteur ait des raisons de penser qu'une partie de l'histoire vécue par le personnage est celle de l'auteur lui-même :

- a) D'abord, par recoupement avec un autre texte de Rachid Boudjedra, *La répudiation*, œuvre reçue et classée par bon nombre de critiques, Hafid Gafaïti¹ et Philippe Gasparini² notamment, comme récit autobiographique. D'ailleurs, l'auteur le confirme dans l'entretien : « *En quarante ans ou presque, je n'ai écrit qu'un seul roman, La répudiation, et qu'on dit d'ailleurs qu'il est autobiographique, le roman du doute, ce doute permanent qui revient dans pratiquement la plupart de mes textes* »

Ce propos et cette affirmation que *La répudiation* est dans la majorité de l'œuvre de Rachid Boudjedra confortant davantage les soupçons de ressemblances entre auteur et narrateur de *Timimoun*.

Une ressemblance qui s'illustre dans la haine du père et la révolte contre lui, « l'assassinat du père m'est une véritable obsession »³, révèle Boudjedra. Ce dernier écrit dans *Timimoun* :

« *Ex-fils d'un magnat de la tomate en conserve, déshérité par mon féodal de père ...* » (p 37)

« *Villes ou escales d'où il envoyait toujours une carte postale à son salaud de père qui l'avait renié et déshérité à dix huit ans, pour le narguer, se payer sa tête* » (91)

Aussi par la mère répudiée : « *Elle était quelqu'un de très particulier. Il n'y avait rien dans son regard. Seulement cette entêtante neutre, et sans doute imaginaire sensation de moiteur, de virginité, de clausturation et de temps immobilisé arbitrairement par son époux* » (p 23)

¹ Hafid GAFAITI. *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion*. Paris. Editions L'Harmattan, 2001

² Philippe GASPARINI. *Est-il Je*. Paris. Editions du Seuil, 2005.

³ Propos tenus par Boudjedra, lors d'une conférence –débat animée à Constantine le 04 février 2006.

« Elle lui octroyait certainement, des qualités miraculeuses pour guérir ses maux de tête et calmer ses angoisses rentrées et ses frustrations de femme délaissée par son époux » (p 33)

Et par cette image du sang de femmes notamment, qui inonde des pages de Timimoun avec ses odeurs nauséabondes, ainsi que par la souffrance durant l'enfance et l'adolescence.

b) en se fondant sur des informations extérieures à Timimoun : très particulièrement pour ce qui est de la condamnation de Boudjedra par les islamistes intégristes durant cette même période allant de 1992 à 1994. (A cet période, une fatwa condamnant Boudjedra à mort est diffusée par les groupes islamiques armés). Ce qui est curieusement le cas de son narrateur anonyme :

« Menacé, maintenant, par des tueurs à gages qui se font passer pour les gardiens de la morale religieuse » (p37)

A ceci s'ajoute un autre détail, toujours concernant cette période de 1992 à 1994, où Boudjedra avait séjourné au Sahara algérien, à Timimoun plus exactement.

c) A la lecture de certains passages de *Timimoun*, l'on a la conviction que l'aspect de la fiction ou de la biographie sonne faux. La question de l'âge du narrateur confirme bel et bien cette hypothèse : en effet, le narrateur révèle son âge (page 15) « maintenant, j'ai quarante ans », c'est-à-dire en 1994 en se référant aux articles de presse et aux informations insérés dans le texte de Boudjedra dont les événements relatés –la plupart- datent de cette même année. Donc en aucun cas, le narrateur pouvait avoir seize ans en 1958, une date évoquée par le narrateur pour se souvenir d'une nuit passée en compagnie de Kamel Raïs et Henri Cohen dans une fumerie « Constantine en cette année 1958 s'épanouit d'une façon artificielle et exhibe quelques chantiers pour faire semblant de donner du travail aux innombrables chômeurs ... » (p 69)

La confusion est à ce niveau donc du texte, d'autant plus que l'auteur Rachid Boudjedra, lui, avait seize ans et un peu plus en cette année 1958, puisque né en 1941. Dans ce cas de figure, le lecteur aurait toutes les raisons du monde de penser que c'est l'auteur qui s'est substitué volontairement ou involontairement à son narrateur. L'identité entre auteur et narrateur y est donc ne serait-ce qu'à ce niveau précis du récit.

Par contre, Philippe Lejeune refuse de prendre en compte ce genre de ressemblances relevant du domaine de la psychanalyse pour attester qu'il s'agit d'une autobiographie : celle-ci suppose une identité assumée au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une ressemblance produite au niveau de l'énoncé. D'après lui, des textes pareils entreraient dans la catégorie du « roman autobiographique » ; il appelait ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir raisons « légitimes » de soupçonner, à partir des ressemblances, qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage principal, alors que l'auteur, lui, a chois de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer en clair. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels que des récits impersonnels (à la troisième personne du singulier). A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La « ressemblance » supposée peut aller d'un air de famille flou entre le personnage et l'auteur jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui 'tout craché »

9- De l'engagement dans *Timimoun* :

Ce mélange des genres et cette nouvelle orientation de l'écriture Boudjedréenne place- il n'y a pas de doute- l'œuvre de *Timimoun* dans cette catégorie de textes instables. Une catégorie « particulière » qu'a tente d'expliquer Roland Barthes. Pour lui, il ne s'agit nullement d'ambiguïté, mais d'une catégorie étroitement liée à une transformation à la fois idéologique et sociale. La grande littérature bourgeoise

ainsi que ses grands leaderships ont été en quelque sorte « destitués » par des leaderships beaucoup plus chaotiques, beaucoup plus agités, beaucoup moins tranquilles, mais qui sont en fait « des leaderships intellectuels et non pas à proprement parler littéraire »

De son avis, le grand phénomène sociologique de la caste des écrivains, depuis une trentaine d'années, c'est l'arrivée massive des « professeurs ».

« Il se crée par conséquent une nouvelle catégorie de production, à la fois littéraire et intellectuelle, et qui implique à la fois, en général, des positions d'engagement politique et d'engagement idéologique, mais en même temps une pratique d'écriture »

La nouvelle catégorie dont parle Roland Barthes se distingue donc par son engagement. Et en abordant ce volet, Barthes part d'une question fondamentale : Comment est-il possible d'imaginer l'engagement dans le problème du monde, d'une part, et d'autre part une activité qui paraît effectivement gratuite, désengagée, de pur plaisir ?

Il répond par une option de type philosophique :

« Je comprend très bien qu'on n'admette pas la contradiction. Personnellement je dirais que je soutiens fermement, en tout cas à mon niveau, la possibilité d'une conduite et d'une pratique plurielles. C'est-à-dire que, d'une part, j'admets très bien qu'on coïncide aussi profondément qu'on le peut avec les problèmes militants de son époque, mais qu'en même temps on ne se croie pas obligé, pour cela, de censurer l'activité érotique de l'écriture. C'est une option : cela dépend si l'on a une philosophie moniste ou une philosophie pluraliste »¹

partant de ce point de vue, on peut soutenir aisément que la littérature maghrébine d'expression française, l'œuvre de Rachid Boudjedra très spécialement, le texte de *Timimoun* notamment, peuvent s'identifier facilement dans cette catégorie de production dont Barthes vient de souligner, et partant, se définir en tant qu'écriture plurielle. Si Roland Barthes s'est intéressé à cette catégorie en s'appuyant sur des exemples (corpus) de la littérature française, il dira à ce titre :

¹ Roland BARTHES, Maurice Nadeau. *Sur La littérature*. Presse Universitaire de Grenoble, 1980.

« En France, au XIX^{ème} siècle, nous avons eu une très grande qualité de romanciers qui s'engageaient beaucoup plus qu'on ne le croit aujourd'hui ; je dirais même que le roman français du XIX^{ème} siècle a une valeur de témoignage, de diagnostic, souvent extrêmement cruel, sur la bourgeoisie de l'époque. Les romans actuels, même traditionnels, n'ont plus cette espèce d'énergie de témoignage, sur ce qu'on appelle les classes dominantes. De ce point de vue, Zola reste très en avance sur ce que nous faisons »

et il conclue son propos par une interrogation très intéressante : *Pourquoi n'avons-nous pas, actuellement, à côté des textes-limites, des textes d'expérience, une littérature proprement réaliste, qui dépeindrait d'une façon critique, démystifiante, la société dans laquelle nous sommes et dont nous ne voulons pas ?*

D'autres estiment que cette littérature existe. Exemple, Maurice Nadeau cite la littérature latino-américaine où l'on assiste à la fois au renouvellement des techniques romanesques et à une mise en cause des réalités sociales. C'est-à-dire à cet engagement total qui passe par l'engagement premier qui est l'écriture¹.

Des chercheurs algériens, eux, mettent l'accent sur ce qu'ils appellent « La troisième génération du roman algérien de langue française (de 1990 à l'an 2000). Dans l'un de leurs articles, ils soutiennent que la production des années 1990, dans la diversité de tous les genres, a été de tous les combats. Mobilisée autour de données historiques, avec en plus le phénomène de la violence et de la terreur qui n'est pas nouveau dans la littérature, mais né de l'intégrisme meurtrier, ses contenus sont principalement suscités par ce qui s'est passé en Algérie ces dernières années. « A l'orée de l'an 2000, la littérature algérienne de langue française connaît un renouveau et un rebondissement qui nous interpellent et ne nous laissent pas indifférents »²

Toujours d'après cet article, cette catégorie d'œuvres particulières est produite par un ensemble de d'auteurs cosmopolites, journalistes, dans leur majorité, ils sont aussi juristes, médecins, musiciens et universitaires, bref intellectuels, une

¹ Maurice NADEAU. *Sur la littérature*. Presse universitaire de Grenoble, 1980

² Zoubida BELAGHOUËG. *Littérature algérienne de années 1990*, article in Cahiers du SLAAD N°2

génération nouvelle qui s'affirme et se confirme dans le paysage littéraire national et international.

L'auteur de cet article ne manque pas de citer dans ce sillage le journaliste écrivain Aïssa Khelladi et Rachid Boudjedra qui racontent l'Algérie meurtrie où le tragique côtoie quotidiennement la mort. A travers deux écritures totalement différentes l'une de l'autre, les deux auteurs disent ce qui leur fait peur, ce qui les préoccupe et répondent tous les deux aux devoirs de l'intellectuel aux prises avec la réalité de leur pays. Dans la foulée, l'auteur cite l'œuvre de Rachid Boudjedra et son roman *La vie à l'endroit*, où il est aussi question de terreur et de peur. L'auteur raconte trois mois de la vie de Rac et de sa compagne Flo, trois mois sur plusieurs années de vie traquée, clandestine. Rac est menacé par les égorgeurs qui lui ont déjà rendu visite, mais il était absent. Depuis il vit avec la peur qui le tenaille de façon permanente, partagé entre la mémoire d'un passé douloureux et un présent aussi violent. Le fond de ce roman ressemble beaucoup à celui de *Timimoun*. Il pourrait même être sa suite.

Rachid Boudjedra, étant menacé par les intégristes à cette période, a choisi le combat au lieu de fuir ; il a choisi de s'engager : « *L'écriture est victoire sur la peur* »

« *Foutu à quarante ans, menacé maintenant, par les tueurs à gages qui se font passer pour les gardiens de la morale religieuse* » (p37)

Un peu plus loin, Boudjedra écrit :

« *C'est à cette période que ma vie, déjà très boiteuse, devint intenable. La recrudescence des assassinats abominables me révoltait. Les magouilles politiques et financières proliféraient. La secte des assassins tenait le haut du pavé et ciblait tout particulièrement les intellectuels et les citoyens les plus pauvres et les plus inoffensifs. Aveuglement* » (p...)

Contrairement à Ahmed Mahfoudh qui, dans un article intitulé « *Mélancolie, désordre de la mémoire et renouvellement du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra* », accorde une dimension politique au désir irrésistible de fuite éprouvé par le narrateur : « *Elle (la fuite) reflète la démission des intellectuels qui choisissent de fuir au lieu d'affronter le danger intégriste* ». Rachid Boudjedra rejette catégoriquement l'idée de fuir face à la menace islamiste, et répond par des tirs à boulets rouges, dans son texte *Timimoun* bien entendu, sur les deux parties du conflit algérien (propos sus cités).

Et dans un entretien accordé au journal algérien *Le Matin* du 22 février 2001, il déclare :

« Sans aucun doute, j'ai toujours été contre la liberté des assassins ... C'est clair que l'Algérie sera le tombeau des intégristes »

C'est dire que le texte de *Timimoun* ne peut que conforter le propos de Maurice Nadeau. Et il est une réponse ou presque à l'interrogation de Roland Barthes. « Une littérature proprement réaliste qui dépeindrait d'une façon critique et démystifiante, la société dans laquelle nous sommes et dont nous ne voulons pas ». Une littérature engagée certes, et Boudjedra n'a pas censuré ou relégué au second plan l'activité érotique de l'écriture. Ce n'est pas une option pour lui, la philosophie pluraliste est sans aucun doute le propre de Rachid Boudjedra.

CHAPITRE II
NATURE DE LA PRODUCTION DE
BOUDJEDRA

Timimoun, roman autobiographique ou roman autofictionnel ?

Cette subversion et cette écriture atypique et l'usage de procédés autres que littéraires, journalistiques notamment, placent le texte de *Timimoun* dans cette catégorie, le moins que l'on puisse dire, située sur une frontière, ou à un carrefour ; la question de sa délimitation est très importante. Autant se poser la question suivante :

Quelle est la place de l'œuvre de Rachid Boudjedra dans la bibliothèque ? Et dans quelle catégorie peut-on la classer ? Rejoignant ainsi le père de la théorie de la réception, Hans Robert Jauss qui s'est particulièrement intéressé à cette classe de textes hypothétique, de surcroît instable.

Cette introduction et les interrogations de Hans Robert Jauss s'ouvrent directement sur un champ sans limites, tant exploré et investi par de nombreux chercheurs et spécialistes du genre des quatre coins du monde. Et il l'est jusqu'à ce jour. Autant voir si *Timimoun* est un roman tout court, une biographie, une autobiographie, un roman autobiographique ou ce qu'on appelle « auto fiction ».

1- L'éclatement dans l'œuvre de Boudjedra :

Le texte dont il est question ici (*Timimoun*) est comme ces textes qui se présentent à la fois comme des romans, comme des récits référentiels, et même comme des fragments d'autobiographie (et/ou d'autofiction).

A un moment donné de la lecture du texte de Boudjedra, une question se pose d'elle-même et avec insistance, est-ce l'auteur qui raconte une vie qui peut être la sienne ou un personnage fictif ?

Dans un premier temps, le lecteur ou l'interprète pensera à une catégorie littéraire particulière, sans pour autant parvenir à définir avec précision et exactitude ce genre, ni trouver un terme qui fera l'unanimité, en faisant bien entendu recours aux études et recherches qui lui soient consacrées. Ce genre ambigu aux dimensions plurielles a fait l'objet d'études très approfondies, à noter à ce titre celle de Philippe Lejeune et de Jacques Lecarme qui ont tenté de tracer l'histoire

de cette exclusion du « Je » dont la légitimité est étroitement liée à la définition d'Aristote : « *Aucun art n'envisage un cas particulier* ». D'où bien sûr sa distinction entre « poésie » et « chronique », fiction et réel. Si la poésie est artistique par nature, en présentant « ce qui pourrait avoir lieu » à n'importe quel moment ; la chronique « de ce qui a eu lieu » ne saurait au contraire relever d'une appréciation esthétique, parce que les faits particuliers qu'elle relate ne sont en aucune manière généralisables. C'est pour cette raison d'ailleurs que les genres narratifs à la première personne du XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècle : mémoires, lettres, journal intime étaient classés par les poéticiens dans le domaine de la chronique du particulier, donc de la non littérature.

Ce texte (*Timimoun*) échappe, d'autre part, à bon nombre de critères de jugements applicables aux autres genres établis, pour la simple raison qu'il mélange différents codes à priori incompatibles, le roman étant fictionnel et la chronique ou l'autobiographie étant référentielles.

Celles-ci ont été rejetées par Brunetière et Thibaudet qui ont refusé de les admettre comme étant des romans au motif qu'elles compromettaient l'essence fictionnelle du genre. Les formalistes autant que les structuralistes, eux, ont carrément verrouillé le champ d'analyse, en exigeant que les textes soient étudiés indépendamment de leurs auteurs. Quant à la narratologie, elle n'a pris en charge que le récit fictionnel.

Il aura fallu attendre jusqu'aux années 1970-1980 pour voir la critique se libérer progressivement du dogmatisme structuraliste, en faisant intervenir la linguistique pragmatique, les études de l'intertextualité et du paratexte, et surtout la théorie de la réception accordant un rôle et un statut très particuliers et important au lecteur. L'œuvre est considérée alors comme un support de communication dont les potentialités sont actualisées par l'interprétation du récepteur. A ceci s'ajoute l'entreprise colossale de Philippe Lejeune ayant remis en question cette exclusion « injuste » du récit référentiel du champ littéraire. Et c'est dans ce contexte précis qu'est apparu le terme « autofiction », lancé par

l'essayiste et romancier Serge Dobrovsky pour désigner cette catégorie de textes instables. Sa définition partait de trois paramètres :

-une écriture littéraire, une parfaite identité entre auteur – narrateur – personnage et un intérêt particulier et décisif accordé à la psychanalyse. Ce même terme (autofiction) a été repris par la suite par Gérard Genette et Vincent Colonna pour déterminer le cas de « fictionnalisation de soi », ou la projection dans l'imaginaire d'un personnage s'identifiant à l'auteur. L'on se demande à cet effet si *Timimoun* de Rachid Boudjedra requiert aussi une lecture autobiographique ou autofictionnelle, d'autant plus qu'il se présente comme un texte saturé par des signes de conjonction et de disjonction des deux instances (fiction - référence) ?

2- Le « Je » au pluriel dans *Timimoun* :

le pronom personnel « Je » qui avait posé beaucoup de difficultés à Philippe Lejeune et à d'autres spécialistes de l'autobiographie, ayant abouti à de nouvelles incertitudes liées à la manière dont s'établit l'identité de l'auteur et du narrateur-personnage partant de l'hypothèse que toutes les autobiographies sont écrites à la première personne du singulier, a également compliqué la tâche pour Benveniste qui s'est intéressé de son côté et de très près à la fonction des pronoms personnels¹

En somme, le « Je » est généralement source de problèmes multiples dans le récit de Rachid Boudjedra ; ce dernier écrit :

« Je croyais alors que ces cris d'oiseaux étaient un peu le raccourci de tous les pleurs, les lamentations, les gémissements, les hurlements, les soupirs et les chuchotements non seulement de ma famille, mais de mon pays dans sa totalité et du monde entier fondamentalement malheureux, épuisé de chagrin, de malheur, de guerres et de deuils que le terrorisme ignoble et déchaîné amplifiait »

Et un peu plus loin, il ajoute :

¹ BENVENISTE. *Problèmes de linguistique générale*. Paris. Editions Gallimard, 1966, section « L'homme dans la langue »

« Dès que je revenais à Alger, je perdais le sens de la réalité. Je changeais de domicile tous les trois jours, je vivais sur le qui-vive » (p 82- 83)

En observant et en relisant ces deux passages, il est légitime de s'interroger à ce niveau du texte qui est vraiment « Je » ? Est-ce le narrateur, c'est-à-dire le conducteur d'Extravagance (l'ancien pilote de chasse) ou bien l'auteur Rachid Boudjedra qui raconte ?

La communication se brouille ici, l'identité fait problème ? Non. Tout est clair : la personne qui énonce le discours permet son identification à l'intérieur même de ce discours, autrement que par des indices matériels comme le cachet de la poste, le graphisme ou les singularités orthographiques. A ce sujet, Benveniste signale en page 261 « qu'il n'y a pas de concept du « Je » : remarque très juste, commente Philippe Lejeune « d'une manière générale, aucun pronom personnel possessif, démonstratif, ... n'a jamais renvoyé à un concept. Mais exerce simplement une fonction qui consiste à renvoyer à un nom, ou à une entité susceptible d'être désignée par un nom. « Et selon lui, Benveniste, en soulignant la fonction économique du « Je » rend incompréhensible le fait que chacun utilisant le « Je » ne se perd pas pour autant dans l'anonymat, et est toujours capable d'énoncer ce qu'il d'irréductible en ce moment. Aussi Max Frisch, qui a consacré une bonne partie de son journal (Journal 1966-1971, éditions Gallimard, 1976 , p 299 – 302)

a exploré cette question de la fonction du « Je » et du « Il » dans l'autobiographie, et hésite entre la tentation du diagnostic simplificateur et de l'analyse de situations textuelles complexes et variées où ces « Je » et ces « Il » apparaissent. La série des pronoms personnels (Je, Tu, Il) présente une sorte de tentation permanente pour la pensée sauvage « mythologique » qui sommeillent en chacun de nous : grille de classement ou schéma d'oppositions dont on se servira pour signifier les classements et les oppositions les plus variés. On trouve cette mythologie des

pronoms personnels dans les textes poétiques, comme il est naturel mais aussi dans des textes théoriques¹. Ainsi Paul Valéry résume toute la question, en disant :

« Le moi se dit moi ou toi ou il. Il y a les trois personnes en moi. La trinité. Celle qui tutoie le moi, celle qui le traite de lui »²

Sous cet angle, le « Je » employé dans *Timimoun* est parfois ambigu. Il est plutôt au « pluriel ». Il fait diversion pour maintenir la confusion à propos de l'auteur et du narrateur. Le « Je » glisse ou passe de la biographie, de la fiction à l'autobiographie pour exprimer le malheur du pays, la peur d'un intellectuel traqué et condamné à mort sans pour autant commettre le moindre crime ou délit, si ce n'est ce don divin qu'est l'écriture, au nom de quelle loi et justice, la raison se perd, le sens de la réalité aussi.

Un « Je » qui se souvient avec beaucoup de mal d'une enfance et d'une adolescence douloureuses.

« Les voix se mélangent avec les notations musicales des bars et des bordels d'antan, à Constantine. Elles se transformaient en un contexte général difficile à décrypter dans lequel je me perdais totalement et dont l'explication était profondément enfouie dans mon passé » (p106)

3-Le pacte conclu par Rachid Boudjedra :

Dans *Timimoun*, Rachid Boudjedra ne conclue aucunement un pacte autobiographique qui est, selon la définition de Philippe Lejeune « L'affirmation dans le texte de l'identité du nom de l'auteur-narrateur-personnage. Les formes du pacte autobiographique sont très diverses ; mais, toutes, elles manifestent l'intention d'honorer sa signature. Le lecteur pourra chicaner sur la ressemblance, mais jamais sur l'identité »

¹ Tzvetan TODOROV. *Introduction à la littérature fantastique*. Editions du Seuil, collection « Point », 163, 164.

² Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Essai. Editions du Seuil, 1975

L'auteur a plutôt opté pour un pacte romanesque –sous réserves bien sûr - qui aura de l'avis du spécialiste de l'autobiographie, deux aspects : pratique patente de la non-identité (l'auteur et le personnage ne portent pas le même nom), attestation de fictivité (le sous-titre *roman* qui remplit cette attestation de fictivité sur la couverture). Cependant, Rachid Boudjedra a le plus souvent employé le terme « récit » et parfois « texte » lorsqu'il parlait de *Timimoun*, le terme « récit » est, faut-il le souligner, compatible avec **pacte autobiographique**, d'autant qu'il est indéterminé. Pire encore, et dans le cas où le personnage n'a pas de nom (cas de *Timimoun*), l'auteur ne conclut aucun pacte. Est-ce aussi valable pour l'œuvre de Boudjedra ayant plus ou moins un aspect autobiographique ?

Devant cette situation où l'identité n'est pas affirmée et face à l'attitude du lecteur ayant toujours cette tendance à établir des ressemblances, on se retourne dans ce qu'on appelle le mythe du « roman plus vrai » que l'autobiographie.

Timimoun est un texte qui adopte une position très particulière sur l'axe fiction / référence ; il s'inscrit dans le double registre romanesque et référentiel et qui en plus programme une double réception. L'idée du pacte référentiel n'est donc pas à écarter dans *Timimoun*. Avec surtout l'emploi des articles de presse et l'affirmation au départ qu'il est question d'une biographie. Qui assurent une valeur référentielle au texte.

Rachid Boudjedra est aussi emballé par la formule « je jure de dire la vérité, toute la vérité et rien que la vérité » que par « je sou signé » une sorte de serment exactement comme celui conclu par l'historien, le géographe et le journaliste avec son lecteur.

Son texte prétend apporter en premier lieu des informations sur la réalité algérienne et un témoignage étayant ces informations, pour sortir indemne, en cas de soumission à une épreuve de vérification. Son objectif, à ce stade de l'analyse, n'est pas la vraisemblance, mais la ressemblance au vrai même, non l'effet de réel, mais le réel consensuel, en faisant valoir les critères d'exactitude et de fidélité.

Dans *Timimoun*, l'auteur joue des statuts (fiction-référence) qui s'opposent en principe et s'excluent l'un l'autre. Ce faisant, Rachid Boudjedra ne réalise pas une

synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait coexister, il respecte et dénonce alternativement les danses des deux contrats, il les discute, les négocie sans jamais choisir.

4-Quelle place pour *Timimoun* ?

Malgré tous ces éclairages, la question liée à la place de l'œuvre de Rachid Boudjedra demeure toujours posée¹ : dans quelle catégorie peut-on classer *Timimoun* ?

Texte référentiel ? l'exactitude des informations contenues dans l'œuvre et la fidélité de l'auteur à une réalité vécue par tout un pays durant les années 1990, une réalité universelle même, peuvent sans doute, peser dans cette direction, sans pour autant affirmer qu'il est question d'un document référentiel, historique plus précisément. Autobiographie, biographie ou même roman autobiographique ? les spécialistes de ces genres, Philippe Le jeune, Jean Starobinski², Jacques Le carme³ et bien d'autres y opposeront à coup sûr plusieurs objections, dans la mesure où *Timimoun*. Même avec ses aspects biographiques et autobiographiques, ne peut en aucun cas être reçu comme tel et à 100%. Il ne remplit pas toutes les conditions à même de le classer dans cette catégorie. Roman tout court ? pas tout à fait, puisque Philippe Gasparini⁴ soutient que le roman est un genre non réglé et sa définition varie selon les époques et continuera de varier dans l'avenir. (jusqu'à-là, le propos plaide et conforte le statut de roman pour *Timimoun*).

Cependant et depuis deux siècles, son identification est axée sur trois critères, narratif, fictionnel et littéraire. Sans recourir à la théorie des genres et des modes (Genette et Todorov, théorie des genres), la première condition est largement remplie d'autant que l'énoncé est perçu comme une histoire ; les deux autres sont

* Cette ambivalence s'articule surtout autour de l'identité du protagoniste dans *Timimoun* : tantôt il est identifiable à la lecture autobiographique et référentielle, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve la dominante romanesque. Un double affichage générique donc.

² Jean STAROBINSKI, « *Le style de l'autobiographie* », Poétique n° 3 , 1970.

³ Jacques LECARME, *L'autobiographie*, Armand Colin, 1997.

⁴ Philippe GASPARIINI, *Est-il Je ?* Editions Seuil, 2004.

en partie liée en ce sens comme l'a démontré Gérard Genette : la fictionnalité d'un récit garantit sa littéarité.

« Une œuvre (verbale) de fiction est presque inévitablement reçue comme littéraire, indépendamment de tout jugement de valeur, peut-être parce que l'attitude de lecture qu'elle postule (la fameuse suspension volontaire de l'incrédulité) est une attitude esthétique au sens kantien de « désintéressement » relatif à l'égard du monde réel. »

Ce statut de Roman pourrait être contesté également s'il venait d'être attribué à *Timimoun*. Compte-tenu de l'éclatement des genres caractérisant l'œuvre de Rachid Boudjedra qui aime renouvellement oblige mélanger les codes et les genres pour aboutir à « quelque chose » de vrai, de compliquée, comme la vie. Il le dit d'ailleurs :

« La vraie littérature est contre la paresse, elle est la vraie vie.....Et les nouveaux textes dont les miens sont de plus en plus compliqué, comme la vie d'ailleurs »

Pour Maurice Nadeau, il s'agit de renouvellement des techniques romanesque et d'une mise en cause des réalités sociales.

« Un engagement total qui passe par l'engagement premier dans l'écriture »

Alors y-a-t-il autre statut pour *Timimoun* de Rachid Boudjedra ?. Toute la question est là. Du point de vue de Roland Barthes. Si, Selon ce dernier et toujours concernant la question de l'engagement et à partir du moment où il y a pratique d'écriture, «on est dans quelque chose qui n'est plus tout à fait la

littérature, au sens bourgeois du mot. J'appellerai cela le texte, c'est à dire une pratique qui implique la subversion des genres ; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai. »

D'après Barthes, le texte contient toujours du sens, selon lui, le texte contient du sens, mais il contient, en quelque sorte, des retours de sens. Le sens vient, s'en va, repasse à un autre niveau, et ainsi de suite ; il faudrait presque rejoindre une image nietzschéenne, celle de l'éternel retour, l'éternel retour du sens, « le sens revient mais comme différence, et non pas comme identité ».

Ce va et vient, « ces mouvements de chat », toute cette complication autour d'une histoire d'amour sans relief racontée sur un véritable carrefour où se croisent les souvenirs d'enfances, les angoisses et la peur du présent ainsi que la macabre réalité du terrorisme dont la force de frappe ne faisait que s'aiguiser davantage. A ceci s'ajoute la magie des mots, l'écriture paradoxale pour exprimer le malheur des hommes, leurs désespoirs et leurs espoirs. L'écriture de Boudjedra et les mots de *Timimoun* sont mis au service d'une stratégie arrêtée au préalable pour faire aboutir cette « entreprise » de démythification de dénonciation de toutes les horreurs dont l'homme est capable. Et mettre ainsi le lecteur en état de choc émotionnel¹. Délibérément, Boudjedra transgresse les conventions du récit à la première personne, bafoue la norme littéraire, sa logique d'écriture n'obéit qu'à une éthique de dénonciation et de provocation. A vrai dire, son but est de contraindre -forcer entendre- le lecteur à adhérer à cette entreprise, quitte à déployer tous les moyens y compris le langage qui devient arme, selon Céline.

Ainsi, Rachid Boudjedra soutient que : « *La lecture n'est plus plaisir ; et le lecteur doit souffrir pour lire des textes de plus en plus difficiles. Comme l'auteur du texte, je pense qu'il (lecteur) a sa part dans cette entreprise qu'est l'œuvre littéraire* »

Créer l'émotion et tenter de signifier le réel, des objectifs auxquels Boudjedra tient beaucoup, sont également incarnés non pas par le langage, mais la forme

¹ Djamel Ali Khodja, *la répudiation ou le roman insolant*, article in les cahiers du SLADD, janvier 2004.

singulière que peut prendre un récit de voyage. *Timimoun* est aussi un récit de voyage, d'où d'ailleurs le titre de l'œuvre, avec bien évidemment un début (départ) et une fin (retour).

Par contre, *Timimoun* est loin d'être reçu comme journal de voyage ordinaire. Ce récit de voyage est comme l'a décrit Philippe Lejeune¹ ; il ressemble à un journal de guerre, car l'Algérie était considérée comme une région en état de guerre de 1992 à 2000, on commence à la déclaration (l'attentat de l'aéroport d'Alger de l'été 1992, l'un des premiers et des plus spectaculaires actes commis par les terroristes, juste après la dissolution du parti islamiste FIS), et on arrête pile à l'armistice, ce qui n'est pas le cas de *Timimoun* (la guerre n'est pas finie en 1994 la fin est ouverte donc). Le cas de la guerre, on écrit d'abord c'est évident, pour tenir le coup d'autant que Rachid Boudjedra était malgré lui partie prenante dans le conflit algéro- algérien du moment qu'il était condamné à mort par une Fatwa intégriste, au même titre que son personnage- narrateur à son tour traqué par les terroristes. Ça a toujours été pour « tenir » face à l'angoisse et se construire des repères. Reprendre pied chaque soir, essayer de réintégrer l'inconnu dans du connu.

« C'est horrible à dire », selon le Jeune, et c'est à coup sûr valable pour l'auteur de *Timimoun* est un ancien militaire (ex-pilote de chasse), se considérant et constante de l'ennemi (le terrorisme).

« Mais il ne faudrait quand même pas que Sarah pense que je fuis les terroristes d'Alger, que ma minable petite affaire de tourisme est une façon camouflée de me cacher, une sorte de fuite dans le désert. » (p38)

A travers ce passage, l'auteur autant que le narrateur de *Timimoun* refusent d'assumer cette étiquette de fuite et de démission des intellectuels algériens qui préférèrent se cacher au lieu d'affronter le danger islamiste.

¹ Philippe LEJEUNE, *Signes de vie, le pacte autobiographique*2, Seuil 2005.

La traque, la menace terroriste et le désarroi installé dans le pays sont ressentis comme une peine que le narrateur essaie de « purger » dans le désert. Une peine lourdement aggravée par l'atrocité du passé, la douleur des souvenirs, une peur de plus, beaucoup plus interne, beaucoup plus profonde. Et c'est justement cette peur et ce retour dans le passé qui font la particularité du récit de voyage.

5-Une philosophie pluraliste, une idéologie moniste :

Certains critiques et chercheurs universitaires n'ont pas hésité de qualifier les toutes dernières œuvres de Rachid Boudjedra de « *littérature d'urgence* », tout en soulignant cet éclatement des genres lorsque l'auteur jongle sur différents registres et met en forme une écriture déroutante le plus souvent et violente même. Vingt-cinq années séparent *La répudiation* et *Timimoun* et Rym Kheriji n'omet pas d'insister sur cet indice (25 ans) important à ces yeux.

« Vingt cinq ans plus tard, j'essaie d'emmener Sarah dans une fumerie clandestine de Timimoun pour lui faire comprendre, discrètement et en douceur, combien ces soûleries et ces fumeries de mon adolescence avaient été prodigieuses. »(p.71)

Elle écrit à ce propos : *la précision temporelle « vingt cinq ans plus tard » ne peut nous laisser indifférents. La parution de la répudiation précède en effet celle de Timimoun du même nombre d'année. N'assiste-t-on pas ici à un désir secret de retrouver l'amante vorace et l'allocutaire insatiable que fut Céline, et par la même occasion, la période bénie des début de l'écriture.¹*

En emboîtant le pas à Rym Kheriji, on aboutit tout droit et on confirme le propos de Rachid Boudjedra lui-même : *« En quarante ans ou presque je n'ai écrit qu'un seul roman La répudiation. et qu'on dit d'ailleurs qu'il est autobiographique- le roman du doute, ce doute permanent qui revient pratiquement dans la plus part de mes*

¹ Rym KHERIJI, *Renouvellement et continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra- Paysages littéraires algériens des années 90.*

textes ». La *répudiation* on vient de le constater ; est présenté dans la majorité de l'œuvre Boudjedréene.

Sur un autre chapitre, cette écriture « différente » de Boudjedra est considérée comme une pratique médiante et une pratique médiatisée. Roland Barthes indique que *l'engagement dans l'écriture passe par les médiations et constitue une médiation*. Très juste, dans la mesure où Boudjedra, avec *Timimoun* s'engage dans l'histoire par un travail sur l'écriture. Il s'engage dans l'histoire présente, immédiate, par son écriture, dans la crise qu'il a secoué l'Algérie pendant plus d'une décennie. Et contrairement aux prévisions de Roland Barthes, l'enfant terrible de sa génération est sorti une fois de plus indemne, autrement dit, sans rencontrer d'énormes difficultés et sans être obligé de passer par le relais d'un langage stéréotype. Ce qui était simple possibilité pour Barthes a été conjuguée avec succès par Boudjedra « la philosophie pluraliste » consistant à se diviser en tant que sujet, à engager une certaine partie de soi-même, ou de son propre sujet, dans la vie absolument contemporaine, d'une part, et à engager une autre partie dans une activité d'écriture qui se situe sur une autre longueur historique, mais qui reste historique, prospective, et animée d'une sorte de dynamique progressiste de libération.

Ainsi est le nouveau roman, dont est partisan Boudjedra, celui-ci ne s'est pas contenté en fait de modifier certaines techniques de description, certaines techniques de d'énonciation. Son renouvellement l'a conduit jusqu'à introduire de nouveaux procédés d'installer et de mettre en œuvre une stratégie basée en partie sur des outils et moyens d'expression « extra-littéraires ». Résultat à la ressemblance au vrai, un pari qui ne peut être réussi sans l'application stricte de l'équation définie par Proust.¹ « la vraie littérature est la vraie vie »

Au bout du compte, l'entreprise menée par Rachid Boudjedra et son projet visaient de régler l'axe bipolaire fiction / référence.

¹ Le propos de Proust au sujet de la littérature a été repris par Rachid Boudjedra (lire l'entretien).

Le réglage, au sens large du terme, de l'écriture du vrai (réel) passe par le recours à l'imaginaire et l'inverse est aussi juste. Sa dialectique fiction / référence tend à se résoudre dans une écriture particulière. Mais pas individuelle, où le réel et l'imaginaire ne font qu'un. C'est à dire que le recours au reportage et aux autres genres journalistiques a eu un effet, et un effet très positif sur la création romanesque et sur l'écriture littéraire. L'écriture « mixte » et le mélange des genres sont en fait possibles, *Timimoun* de Rachid Boudjedra en est la preuve.

CHAPITRE III

TIMIMOUN : LE RECIT ROMANESQUE

L'intertextualité dans *Timimoun* :

Si on revient une deuxième fois et sous un autre angle sur la définition d'article : « *Aucun art n'envisage un cas individuel* ». L'on pourra déduire que l'œuvre de Rachid Boudjedra est très certainement liée à d'autres, en termes plus clairs, que *Timimoun* n'est nullement un cas isolé dans le paysage littérature. Ce texte n'est pas « une première du genre », c'est sûr. Et au cours du chapitre précédent, on a tenté d'établir – à travers la relecture et la comparaison de certains passages – le rapport entre *Timimoun* et la première œuvre de Rachid Boudjedra, la répudiation – la présence de celle-ci est quasi – visible, surtout pour ce qui est des souvenirs d'enfance, et leur atrocité, la cassure avec le père, l'image de la mère répudiée et le thème du sang. Des thèmes récurrents chez Boudjedra renseignant sur un traumatisme profond et un mal chronique que l'écrivain essaie de guérir à coup d'écriture. Cette relation entre les deux textes ainsi que la structure et l'écriture de *Timimoun* pu habituelles laissent l'œuvre de *Timimoun* ouvert au champ de l'intertextualité. Y-a-t-il d'autres aspects de l'intertextualité dans *Timimoun* ? Mais avant de répondre à cette interrogation une autre question s'impose aussi d'elle-même : pourquoi emprunte-t-on de telles voies ; et pourquoi tenter d'explorer le champ de l'intertextualité ?.

D'abord, pour la simple raison que Rachid Boudjedra est l'écrivain de l'intertextualité par excellence. Et il suffit de relire les propos à ce sujet pour le confirmer : « dans mes œuvre, je contourne la politique, par l'écriture, l'histoire et la littérature (l'intertextualité).

Par exemple : Boudjedra + Ibn khaldoun, ou Boudjedra + El-djahed me permet de s'éloigner de façon directe de la politique, tout en restant autour de la politique. A travers bien évidemment l'histoire, la littérature.... ». Un peut plus loin, il persiste : « le nouveau roman se définit à partir de quatre critères : le thème (ou le prétexte) pour déclencher le processus d'écriture, la poétique et tout ce qui est esthétique et artistique, l'intrigue du moment où il est question de vrai et de vie, et enfin l'érudition. (Et moi, je suis de ceux qui lisent beaucoup et tout le temps) ».

Aussi parce que l'éclairage et l'apport de l'intertextualité permettent - c'est évident – de mieux comprendre l'œuvre de Rachid Boudjedra, voir nettement son architecture et par conséquent, mesurer l'effet de l'écriture journalistique sur la création littéraire, puisqu'il est question ici de mixture fiction / référence et écriture romanesque / écriture référentielle (journalistique).

Dans ce contexte, il est utile de rappeler le point de départ des formalistes russes qui se sont intéressés à l'évolution de littérature, en mettant fondamentalement l'accent sur la présence de l'œuvre dans un ensemble d'œuvres. Comme l'a souligné Chkovski¹ : « *L'œuvre d'art est perçue en relation avec les autres œuvres et à l'aide d'association qu'on fait avec elles ; toute œuvre d'art est créée en parallèle et en opposition à un modèle quelconque. La nouvelle forme n'apparaît pas pour exprimer un contenu nouveau, mais pour remplacer l'ancienne forme qui a déjà perdu son caractère esthétique* ».

On s'arrête à la dernière phrase de Chkovski et on en fait un point de départ (plutôt de recherche). Une recherche limitée dans un premier temps, autrement dit, dans la périphérie immédiate de *Timimoun* (l'ensemble de l'œuvre de Rachid Boudjedra). La recherche s'avère fructueuse, et la « prise » est loin d'être maigre. On tombe ainsi sur le vainqueur de coupe.²un roman qui raconte l'Algérie colonisée, l'organisation de la révolution algérienne en France notamment, l'itinéraire d'un militant de la clandestinité chargé par les siens d'éliminer un traître (Boudjedra). Le tout autour du compte-rendu de la finale de la coupe de France de football. Jouée dimanche 26 mai 1957 au stade de Colombes, entre Toulouse et Angers.

Dans ce roman paru bien avant *Timimoun*, Rachid Boudjedra entrecoupe le récit par des passages de reportage (compte-rendu du match), et autres coupures de presse. La technique n'est pas nouvelle donc pour l'auteur qui entame le récit par un slogan

(Page 81), écrit en majuscules et en caractère gras :

Un seul héros, le peuple.

¹ Cité par BAKHTINE in *Esthétiques et théorie du roman*, Editions Gallimard, 1978

² Rachid BOUDJEDRA. *Le vainqueur de coupe*, édition- Denoël, 1981.

(Slogan en usage pendant la guerre d'Algérie)

Deux pages plus loin, on retrouve un titre « sportif » indiquant le début de la finale et le score entre les deux équipes françaises :

Toulouse :0-Angers :0

et aussi le début de l'histoire, la description de la finale de la coupe de France intervient à maintes reprises, et tout au long du récit ; un reportage presque intégral, les passages sont insérés en caractère italique, alors que le résultat partiel de la rencontre est donné en majuscules.

.....alors que rien ne le laisse prévoir Bouchouk (n°11) sur l'aile gauche, fait une passe en cloche vers le centre, le ballon poule sur le gazon de la pelouse du stade de Colombes archi-plein et vient se coller au pied de Dilloretto (n°9) qui bien que marqué par sabroglija et Bourrigault, respectivement numéros 5 et 6 du SCO-Angers, réussit à reprendre la balle de la tête, et à la passer en retrait à Dereudre (n°8) son tir part sec, à ras de terre et la balle se loge dans le coin gauche du but angevin. Fragassi, le gardien de buts est médusé.....

On est à la 11^{ème} minute du match.

FC Toulouse :1-SCO Angers :0 (Page 33)

Le commentaire occupe parfois des pages entières, comme en page 90. L'auteur en fait le centre de son œuvre et autour du quel il échafaude l'architecture du récit. Il est à noter que le militant clandestin a été chargé de tuer le bachagha qui suivait la finale de la coupe au stade de Colombes. En page 91, l'auteur revient sur un détail du match, la fiche technique et la composition des deux équipes sous forme de schéma, donné de la même manière que le magazine sportif France-football ou le journal hebdomadaire spécialisé l'équipe.(technique du collage)¹.

Encore un ami de la France assassiné.

Le Bachagha Mohamed Chekkal a été abattu par un tueur au stade de Colombes où se déroulait la finale de la.(page 242) pas de points de sus pension. Mais un point final.

¹ Forme esthétique de l'intertextualité.

Juste après, Boudjedra, et de la même manière, donne une autre information (un autre titre de presse), qui cette fois-ci n'a rien à voir avec le match qui se jouait entre Toulouse et Angers :

*Le palace complètement ravagé par une bombe criminelle. On déplore une
Centaine de. (page 243)*

Encore une fois, l'information est inachevée.

1-Reprise de formes et de techniques chez Boudjedra :

Après avoir mis l'accent sur les normes notaires et la poétique spécifique du genre (et/ou des genres contenus dans *Timimoun*), lors du deuxième chapitre, la question est à présent aux rapports implicites ou explicites qui lient le texte de Boudjedra à des œuvres connues. Ainsi on est arrivé à constater un premier lien détecté à partir d'une simple comparaison entre deux textes du même auteur a priori. Rien à voir l'une avec l'autre, du moins sur le plan du contenu et de l'histoire. (le contexte socio-politique de *Timimoun* est complètement différent du vainqueur de coupe). Cependant et sur le plan de la forme et de l'écriture, des ressemblances et des traits en commun sont à souligner. George Lukacs¹ soutient ; dans ce sillage, que l'apparition et le déclin d'un genre littéraire découlent d'une sorte de reprise des formes du passé, réactualisées par leur intégration dans un contexte autre.

Ce processus est plutôt interne aux textes, et exclut par conséquent les raisons externes qui peuvent être d'un ordre social ou historique.

Cette forme d'écriture nouvelle et ces techniques consistant à insérer des coupures ou des titres de presse ont été « expérimentées » ou bien utilisés une première fois dans le vainqueur de coupe. Paru en 1981, puis reprises de façon différente et à des fins toutes autres. Toujours en poursuivant la recherche immédiate, une autre œuvre *La vie à l'endroit*² vient conforter cette « chasse » à la greffe de titres de presse.

Exemple :

¹ Cité par Mikhaël Bakhtine, in *esthétique et théorie du roman*, édition Gallimard 78.

² Rachid BOUDJEDRA, *La vie à l'endroit*, édition Denoël 1997.

« Je ne suis pas si monstrueux, Flo, j'essaie de comprendre, d'affronter mes tares, mes vices, mes complexes, ma névrose ; mais revenons à l'essentiel pourquoi as-tu laissé ton service à l'hôpital pour revenir si vite ? » soudain, son regard tomba sur un titre de journal que Flo avait déposé sur la table : une fillette de neuf ans égorgée en plein classe devant son institutrice et ses camarades à Sidi Moussa. Rac avait l'impression d'avoir la peau plus fripée que d'habitude » (p 193)

Contrairement au Vainqueur de Coupe, le roman de Rachid Boudjedra *La vie à l'endroit*, paru en 1997, est à quelques différences près, ainsi que *Timimoun* partagent le même thème, celui du terrorisme et les horreurs vécus par l'Algérie durant la décennie rouge.

La quête du vrai, du réel aux côtés de l'imaginaire prend le dessus sur l'aspect esthétique, du moins à ce stade de l'analyse.

La forme du passé est reprise donc par l'auteur puis réactualisée dans un contexte différent. Du Vainqueur de coupe à *La vie à l'endroit*, Boudjedra ne semble pas changer de fusil d'épaule, puisqu'il utilise les mêmes moyens, tout en les renouvelant bien sûr pour des obligations d'écriture et de sens notamment. Le recours à la presse s'explique par le souci d'étayer l'autre partie de l'axe fiction/référence (le réel) ; l'exatude est dès lors un détail important pour Rachid Boudjedra, lorsque ce dernier écrit et entreprend un projet littéraire, « un projet de vie ».

Ainsi Julia Kristéva¹ qui, elle, parle de production, avait raison de souligner que la productivité de l'écriture sème répand dans le texte étudié (*Timimoun*) des textes antérieurs (*Le vainqueur de coupe*). Idem pour *La vie à l'endroit*.

Ces techniques nouvelles – si on ose le dire- représentent une première dans la littérature maghrébine et algérienne d'expression française, en dehors bien évidemment de l'éclatement des genres et des codes qui caractérisent la quasi majorité des nouveaux romans. Et la différence entre les trois œuvres de Boudjedra s'illustre dans cette idée de productivité et ce renouvellement. Le texte n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production. Il déconstruit la

¹ Julia KRISTEVA, *Sémiotiké* - recherche pour une sémanalyse, Paris Le Seuil, 1978. Coll. Le Point.

langue de communication, de représentation ou expression –là où le sujet individuel ou collectif peut avoir l'illusion qu'il imite ou s'exprime et reconstruit une autre langue¹.

L'on se demande alors s'il existe d'autres textes dans *Timimoun*, autres que les textes Boudjedréens ?

Est-ce une exclusivité de Boudjedra, ou a-t-il emboîté le pas à quelqu'un d'autre ?

2-De John Dos Passos à Rachid Boudjedra :

une fois la périphérie de *Timimoun* bouclée ne serait- ce que partiellement, la recherche du cas similaire s'est élargie jusqu'à la littérature américaine, plus précisément jusqu'au célèbre auteur américain John Dos Passos et son œuvre *La grosse galette* (*The Big money*), parue en 1936. Dans cette entreprise, l'éclairage de Roland Barthes s'est avéré précieux,

« Tout texte est intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux...L'intertexte est un champ général de formules anonymes dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets »

John Dos Passos (1896 –1970), romancier de la « génération perdue », s'est démarqué des écrivains communistes ou socialistes, il s'est affirmé en tant qu'écrivain engagé² avec *Manhattan transfert* et *La grosse galette*, il cherche à donner une peinture totale et critique de la société américaine par la juxtaposition d'écritures diverses (reportages, poésie, chansons ...)

¹ Roland BARTHES, *Théorie du texte*, Article in Encyclopédie universelle. 1973

² John Dos passos était également journaliste ; il s'est spécialisé dans la couverture des protestations et des grèves aux États Unis d'Amérique.

Et c'est d'un œil sévère qu'il présente les Etats Unis d'Amérique. Souvent, les historiens de ce début du siècle oublient les événements contemporains, et le style John Dos Passos est, en ce sens, plus précis. Il permet au lecteur d'avoir un autre regard sur les événements. Parmi ses plus grands succès, on note *La grosse galette*, troisième volet de la trilogie « USA », suite de nouvelles et de romans entrecoupés de titres et de coupures de presse (journaux) (*The 42nd parallel, 1930 – « 1919 », 1932- et La grosse galette, 1936*).

La façon d'aborder le sujet peut paraître singulière, voire déroutante même, mais cette présentation n'est qu'une façon comme une autre de planter le décor. La grosse galette de John Dos Passos couvre les années 1919- 1930, période de la crise économique mondiale. Parmi les commentaires journalistiques de l'auteur, on peut noter entre autres les sévères réquisitoires contre le géant mondial de l'automobile, Henri Ford en l'occurrence, et Wright (fondateur de l'aviation moderne). Toutes ces industries, d'après l'auteur, se partagent la grosse galette. Et elles ne sont pas seules, selon lui, qui dénonce aussi d'autres cercles et milieux des affaires et du pouvoir, les groupes de para pharmaceutique, de cinéma et du journalisme. C'est dans ce contexte très particulièrement qu'évoluent les héros de l'auteur :

Charley Anderson, ancien mécanicien, héros de la guerre est le type de la réussite libérale. Une fortune qui croît rapidement, une belle famille qui l'accueille, puis d'un seul coup, c'est le déclin. Comme il est le premier à essayer l'avion Mosquito ; il sera victime d'un accident. Complètement diminué, il s'adonnera alors à l'alcool avant de rencontrer Margot Dowling, une charmante et séduisante femme qui lui redonnera goût à la vie.

Plus tard, Margot deviendra actrice et choisit la célébrité. Elle partira pour Holly Wood. Le monde que décrit John Dos Passos n'a pas de place pour les faibles.

A quelques nuances près, le parcours de Charley Anderson ressemble à celui du narrateur anonyme de *Timimoun*. Le premier a raté sa vie à cause d'un vol et d'un accident d'avion, le second a été renvoyé de l'armée de l'air à cause d'un vol non

autorisé par ses supérieurs. Et tous les deux ont retrouvé goût à la vie grâce à la tendresse et au charme féminin de Margot Dowling et de Sarah.

De son côté, John Dos Passos a employé les techniques du réalisme et du courant de conscience dans sa trilogie « USA », le renouvellement de l'écriture s'est illustré dans *La grosse galette*, à travers trois techniques littéraires :

- des bouts d'articles de presse et des chansons populaires
- l'émotion traduite de collages incarnant la pensée de l'auteur ; une sorte de « chambre noire » qui peut se rapprocher du style de Céline.
- Et enfin, quelques biographies de personnages importants.

On retrouve ces trois techniques littéraires 58 ans plus tard dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra. En effet, les bouts d'articles et le reportage n'ont pas été employés par Boudjedra pour dénoncer l'économie libérale et ses maîtres, mais pour authentifier son récit et se positionner contre les terroristes qui sévissaient durant cette époque. Comme il a inséré des morceaux de chant populaire, emboîtant ainsi le pas à des passages :

« Reinette chante : Une goûte de vin est un grain de beauté sur la joue de L'intelligence. C'est un poème d'Omar Khayyâm dont nous connaissons par cœur les 27 façons de résoudre une équation de 3^{ème} degré. (page 71)

Il ajoute plus loin :

Qu'a donc ma paupière à battre, comme les ailes d'une perruche blessée, ô mon Amour ?....puis : ne m'embrasse pas sur les yeux avec le taffetas de tes livres....

Puis : si je soulevais mes cils il pleuvrait des trombes de larmes.

Les refrains des rengaines d'autan tournaient dans ma tête. (page 105).

Ces retours au passé, ces souvenirs d'enfance évoqués par le narrateur de *Timimoun* sont complétés par des morceaux de poésie, des chansons anciennes qui faisaient vibrer les fumeries et les bars de la ville de Constantine. Façon intelligente

(technique) à Rachid Boudjedra pour passer des souvenirs individuels au passé collectif. L'effet de l'emploi est double alors. En dehors de l'effet de réel, ces chansons populaires introduites dans le récit de Boudjedra expriment aussi une nostalgie, et un manque concernant les traditions et les mœurs pour les quelles étaient connues les villes d'Algérie, malgré l'occupation française. Des regrets qui s'expliquent par rapport à la peur et à la terreur qui se sont installées à la place de la poésie. Désormais, le répertoire présent est fait essentiellement d'attentats et d'assassinats, d'où d'ailleurs le recours aux articles de presse. C'est dire que Rachid Boudjedra a inséré des bouts d'articles et des chansons pour des raisons autres que celles de John Dos Passos. Son projet répondait à des impératifs non pas critiques (le cas de Dos Passos qui tenait à peindre la réalité de la société américaine et ses paradoxes durant la crise économique mondiale), mais à des obligations de fidélité et d'exactitude.

Il faut souligner aussi l'influence Célinienne sur Rachid Boudjedra tout comme sur Dos Passos ; tous deux se partagent un certain malaise profond, l'émotion omniprésente dans la plus part des œuvres des deux auteurs. Une influence qui se traduit notamment chez le premier, à travers les images du suicide, de la mort, dégoût, nausée, la souffrance, les désirs inassouvis. Les thèmes principaux d'un dialogue narrateur-narrateur, souvent déclenché via le regard vers le rétroviseur d'extravagance. Dans *Voyage au bout de la nuit*, Céline écrit : le monde depuis qu'il est monde ne peut apparaître que comme une entreprise de banditisme et d'assassinat dont les braves types sont toujours les victimes. Tandis que Rachid Boudjedra marque sa pensée (sa position par rapport à ce qui se passe dans son pays) par un propos clair renseignant sur la condamnation :

« C'est à cette période que ma vie devient carrément intenable. La recrudescence des assassinats abominables me révoltait. Les magouilles politiques et financières proliféraient. La secte des assassins tenait le haut du pavé et ciblait tout particulièrement les intellectuels et les citoyens les plus pauvres et les plus inoffensifs. Aveuglement. » (page 83).

Les techniques littéraires employées par Dos passos et introduites dans la grosse galette pour donner un tissu littéraire nouveau ont beaucoup inspiré Boudjedra qui les a travaillées et investies à sa manière. Il n'est nullement question d'imitation grossière, mais d'un modèle pertinent que Rachid Boudjedra a adaptés pour sa double stratégie de l'imaginaire et du réel dans *Timimoun*. L'architecture de La grosse galette est représentée pour Timimoun une référence in absentia.

3-Les formes de l'intertextualité dans *Timimoun* :

Le nouveau roman se définit, selon Rachid Boudjedra, à partir de quatre critères, le thème (ou le prétexte), la poétique, l'intrigue et l'érudition (l'intertextualité).

L'intertextualité est donc un critère essentiel dans l'écriture boudjedréenne ; ce qui explique, d'ailleurs, le lien étroit entre *Timimoun* et *La grosse galette*. Même si l'auteur ne l'a pas affirmé ouvertement, l'œuvre de John Dos Passos est l'œuvre de référence¹, d'après la terminologie de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (Le Seuil, 1973). Tandis que la présence des autres textes de Boudjedra dans *Timimoun* reflète parfaitement l'idée du mouvement dont parle Nathalie Piégay – Gros « L'intertexte est donc le mouvement par lequel un texte réécrit un autre texte, et l'intertexte l'ensemble des textes qu'une œuvre répercute »²

L'effet de l'intertextualité sur *Timimoun* n'est pas seulement un effet de réel et de « vie », mais aussi un effet de continuité que veut imprimer Boudjedra à l'ensemble de son œuvre, de *La répudiation* jusqu'au dernier texte ; l'idée d'un seul roman, du récit qui évolue d'un texte à un autre, selon les contextes et les impératifs de l'écriture.

Cette idée et cette entreprise se clarifient davantage à travers les formes d'intertextualité que prend le texte de *Timimoun*.

¹ Roland Barthes écrit : « Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n'est pas de lui), j'y retrouve Proust par un détail minuscule ... je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence »

² Piégay-Gros Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris. Dunod, 1996

Pour cela, la classification de Gérard Genette¹ est, il est évident, incontournable, puisque sa typologie est le plus souvent reprise par les diverses analyses de l'intertextualité. Genette distingue deux relations entre les textes :

- celle qui s'appuie sur une relation de coprésence, deux ou plus, entre les textes.
- Celle qui s'appuie sur une relation de dérivation.

Pour ce qui est de la première forme ou de la première relation, c'est à dire la coprésence, elle apparaît dans Timimoun comme un « iceberg », autrement dit, avec un côté bien apparent et une face cachée, mais pas difficile à identifier.

a/ La citation dans Timimoun :

On dit que la citation est la forme la plus représentative de l'intertextualité. Dans le texte de Rachid Boudjedra, la citation d'articles journalistiques est essentiellement marquée par les codes graphiques-décalage, caractères italiques et majuscules (page 24, 31, 63, 76, 83, 90, 106 et 120) qui renseignent sur une hétérogénéité discursive.

A cet effet, Nathalie Piégay Gros expliquait que :

« La citation apparaît comme une figure emblématique de l'intertextualité parce qu'elle caractérise un statut du texte dominé par l'hétérogénéité et la fragmentation »²

Et si certains soutiennent que la citation n'est qu'une forme simple qui remplit une fonction normative, dans le texte de Rachid Boudjedra, il est évident qu'elle dépasse la dimension de la règle ; elle a une signification beaucoup plus profonde, du moment où les passages réécrits dans Timimoun n'ont pas été tirés d'un roman ou d'un récit ancien, mais de différents journaux d'informations et autres stations de radio. Ce qui explique en partie les intentions de l'auteur voulant imprimer à son texte un cachet réel, comme on l'a déjà démontré. Les citations, les articles de

¹ Gérard GENETTE, *Palimpseste*, Paris. Editions Seuil. 1992.

² N. Piégay GROS, *Introduction à l'intertextualité*. Editions Dunod, 1996.

presse surtout, servant ainsi à consolider et étayer l'aspect référentiel de l'œuvre de Boudjedra. Et, c'est pratiquement la même chose pour ce qui est des chansons de Reinette et la poésie d'Omar Khayyâm citées en pages 71 et 105.

b- La référence :

A quelques nuances près, la référence est par définition proche de la citation. Elle aussi explicite ; une forme qui établit une relation in absentia.

« Tarik Ibn Ziad envoya aussitôt une missive à son chef Moussa Ibn Noçair 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 outrepasser ses prérogatives et lui donnait l'ordre de ne pas poursuivre son avance et de ne pas bouger jusqu'à ce qu'il le rejoignit... » (p101)

Ce passage (en caractères italiques) représente sans doute une référence qui renvoie à un autre texte de Rachid Boudjedra : *La prise de Gibraltar*¹ sans le citer littéralement. Un lien que Boudjedra a voulu établir entre ses œuvres (la continuité) indépendamment du thème ou des thèmes de Timimoun. En termes plus clairs, cet exercice prend l'allure d'un jeu que l'auteur semble maîtriser parfaitement ; du moment où le texte est production, ou « productivité ». Boudjedra s'est permis de créer des liens, des maillons reliant ses différents textes qui se traduisent par un thème récurrent, des personnages postérieurs à la répudiation, surtout Rachid qui est repris dans *La vie à l'endroit*. Bref, Rachid Boudjedra use de la référence pour la mise en œuvre d'une « parenté » entre les textes Boudjedréens pour se rapprocher de plus en plus de la réalité de la biographie et même de l'autobiographie.

Le réel dans la plupart des œuvres de Boudjedra prend le dessus sur l'aspect fictionnel, dès lors qu'elles sont fortement marquées par l'écriture autobiographique.

¹ Rachid BOUDJEDRA. *La prise de Gibraltar*, Editions Denoël, 1987.

Ces deux premières formes (les citations et les références) ont été agrémentées par une autre forme ; l'allusion dans *Timimoun*, à travers laquelle l'auteur interpelle un autre domaine –autre que la littérature- en dehors du journalisme, il fait appel à l'histoire, *La prise de Gibraltar* (p 101) et un détail historique sur la ville de Constantine :

« *Le bouge où nous nous trouvons est tout collé à la grande muraille construite en 1848 par Salah Bey pour empêcher les Français d'entrer dans la ville* » (p 69- 70).

Et ce pour conforter l'idée et le parcours littéraire qui est aussi parcours historique.

c- La dérivation :

cette relation s'appuyant essentiellement sur deux formes que sont la parodie et le pastiche n'est pas en reste de la stratégie et du processus d'écriture de Rachid Boudjedra, puisque ce dernier a pastiché, imité¹ une écriture, un style, celui de John Dos Passos. Mais un pastiche intelligent pour aboutir, en suivant un modèle particulier, à une écriture originale marquée d'une touche personnelle. Boudjedra semble ainsi maîtriser et connaître les styles et les stratégies d'écritures de l'auteur de *La grosse galette*.

A cet effet, Marcel Proust, qui est aussi un modèle pour Rachid Boudjedra, écrit :

« *Je ne saurais recommander aux écrivains la vertu purgative, exorcisante du pastiche. Il faut faire un pastiche volontaire pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire (ce qui est loin d'être le cas de Rachid Boudjedra). Le pastiche volontaire c'est de façon spontanée qu'on le fait* »²

La grosse galette de John Dos Passos est un livre-enseignement, surtout lorsque l'auteur américain a réussi cette mixture (mélange) entre littérature et

¹ Imiter, selon Gérard Genette, n'est pas copier ou traduire intégralement.

² Marcel PROUST, *Chroniques*. Editions Gallimard, 1928. (A propos du style de Flaubert)

journalisme qui l'a conduit à un rapprochement pertinent entre l'imaginaire et le réel. L'œuvre a séduit Rachid Boudjedra, et cette séduction s'est conjuguée à travers *Le vainqueur de coupe*. Un premier essai qu'allait travailler davantage Boudjedra et l'améliorer pour mieux maîtriser la nouvelle architecture de l'œuvre. Le renouvellement, dans *Timimoun*, se situe non seulement dans le fond mais dans la forme, par rapport bien entendu à *La grosse galette* et *Le vainqueur de coupe*. Il est pluriel, partout même. Boudjedra a renouvelé le style et la thématique, tout en conservant ses « constantes » littéraires, le doute permanent, le malheur collectif qui se traduisent le plus souvent par de très belles descriptions de l'enfance, dans pratiquement la quasi-totalité des textes de Rachid Boudjedra.

4-les formes esthétiques de l'intertextualité dans *Timimoun* :

Dans le cas de *Timimoun*, on ne peut pas parler de plagiat, même si ce procédé n'est pas toujours considéré comme infraction, comme l'a souligné Lautréamont (auteur de *Maldoror*, 1869) :

« *Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique* »

Il est plutôt question d'imitation qui, elle, n'est pas un exercice facile. Souvent, elle suppose une bonne connaissance et une parfaite maîtrise de la source. Il faut faire du modèle un idéal qu'il faut supposer. Ce qu'a fait d'ailleurs Rachid Boudjedra.

Il a imité un écrivain journaliste qu'est John Dos Passos et a reproduit des articles de presse. Et il n'est pas le seul à le faire. On peut citer aussi Paul Auster, un autre auteur américain qui, pour éviter l'imitation patente, a emprunté à d'autres genres et à d'autres modèles différents moyens d'expression, et a mis au service de sa stratégie diverses formes de citations.

Dans *L'invention de la solitude*, Paul Auster décrit des photographies et reproduit des articles de presse ; comme il cite le livre de Jonas, *Les aventures de Pinocchio* et *Les pensées de Pascal*. Ces deux types de citations travaillent davantage le texte

et surtout sa réception, les premiers assimilent l'histoire à un simple fait divers, et les seconds élèvent le texte, en lui donnant des répondants prestigieux.

Pour Rachid Boudjedra, l'emprunt –cette forme essentielle de l'imitation- est indispensable, particulièrement lorsqu'on est partisan du renouvellement et on prétend toujours à une œuvre pure, originale voire unique même.

La forme n'est pas en reste donc dans l'entreprise de Rachid Boudjedra qui veut que son texte soit un recueil de textes, de souvenirs et de témoignage. Un palimpseste¹ revendiquant une unité. C'est-à-dire, derrière cette hétérogénéité, il y a sans nul doute une homogénéité (lire l'entretien), un texte qui perçoit la mémoire et l'histoire comme un tout, un ensemble homogène, et dans ce cas précis, l'oubli est souvent relégué au second plan.

Dans ce contexte, l'on se rappelle le propos de Nathalie Piégay Gros :

« Si le palimpseste fournit une image générique de l'intertextualité qui superpose les textes, joue de la tension entre l'unité et diversité d'une part et mémoire et oubli d'autre part, il importe de souligner qu'il s'agit aussi d'une image essentiellement romantique valorisant l'origine et l'unité »

5- Le collage comme technique et matériau :

L'architecture de Timimoun est, au bout du compte, fondée sur l'image du puzzle et de la mosaïque. Pour son « architecte » (auteur), le renouvellement de l'écriture passe d'abord par le recyclage et la récupération de choses préexistantes ; lesquelles ont été bien ordonnées pour bâtir un texte original. Force et de constater que la technique du collage d'articles et autres citations a beaucoup aidé Boudjedra à réussir son projet qui se veut original. Sa quête de l'unité à travers l'hétérogénéité va ainsi avec l'idée de la pensée primitive qu'a soutenue Claude Lévi Strauss/

« Le propre de la pensée mythique est de s'exprimer à l'aide d'un répertoire

¹ Le palimpseste : rouleau premier qui sert à l'écriture mais où tout n'est jamais totalement effacé.

dont la composition de l'ensemble est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec des résidus de constructions et de destructions antérieures »¹

6- Intertextualité et histoire :

Il est vrai, on ne peut lire l'œuvre de Rachid Boudjedra sans recourir à l'histoire. Les citations, les flashs-back et les articles contenus dans *Timimoun* n'ont été convoqués ou employés que pour authentifier la relation histoire- littérature. L'intertextualité est, du point de vue de Rachid Boudjedra, un relais incontournable entre l'histoire et la culture. Le retour au passé pour revisiter l'Algérie colonisée n'est pas accessoire au texte ni un moyen d'esthétique, mais pour en fait établir une comparaison peu évidente pour certains, entre une Algérie occupée mais quelque part en paix avec les Algériens et les étrangers qui y vivent avant l'indépendance, avant l'année 1962, et une Algérie indépendante mais déchirée par le terrorisme intégriste durant les années 1990. Ceci pour expliquer la profondeur du mal qui n'a fait que changer de forme, tenter de guérir cette peur multidimensionnelle, sinon la comprendre seulement et la partager avec le lecteur. En somme, les formes employées par Rachid Boudjedra, la citation, les références, les allusions et autres ne sont en réalité que des marqueurs de l'hétérogénéité, mais qu'il faut ramener à l'unité fondamentale, l'unité de l'esprit créateur. Ainsi, l'œuvre de *Timimoun* n'est pas uniquement la création de son auteur, d'autant que ce dernier a combiné des fragments récupérés grâce à son érudition, à sa culture, son milieu et ses diverses lectures. Le texte de Rachid Boudjedra rejoint donc le style collage en peinture à l'instar de Picasso et revendique beaucoup plus l'hétérogénéité, en utilisant la récupération d'autres textes pour rompre – renouvellement oblige – avec l'écriture linéaire. En récupérant des articles de presse, des chansons et des poèmes, Boudjedra rompt avec la tradition littéraire ; en imitant d'autres auteurs, il remet aussi en cause la notion de propriété littéraire et

¹ Claude Lévi STRAUSS. *La pensée sauvage*, Editions Plon, 1960.

consacre le principe de l'universalité de la littérature (aucun art n'envisage un cas individuel).

A cet effet, Boudjedra ne manque pas d'introduire une sorte d'anarchie où se côtoient des citations, divers genres et moyens d'expression. Une anarchie qui finit par se constituer dans un ordre. L'auteur rejoint celui qu'il l'a influencé Ferdinand Céline dans cette écriture « Blasphème ». Il est à noter que ces mêmes procédés ont été utilisés par Michel Butor dans *Intervalle* où se rencontrent des extraits de pièces de Molière avec des passages de poèmes de Nerval, et des extraits de mots croisés.

Du point de vue de Rachid Boudjedra, le critère de l'intertextualité permet d'effacer les grandes inégalités entre les textes : point de différences entre littérature majeure et littérature mineure. Dans le contexte de la production et de la productivité, un texte comme Timimoun ne peut être que continuité et extension de La répudiation.

CHAPITRE IV
FICTION, IMAGINAIRE ET REALITE DANS
TIMIMONU

Esthétique de la fiction et de l'imaginaire dans Timimoun :

Tout en accordant une importance à l'aspect référentiel et à toutes ses formes du réel, dans *Timimoun*, Rachid Boudjedra a, et avec beaucoup de minutie, pris en charge l'aspect fictionnel, en travaillant en parallèle, sinon de façon simultanée, la dimension imaginaire. Ce qui en définitive sert, il est évident, l'originalité de son œuvre dans sa totalité. Autant soutenir que l'auteur aime « jongler » sur les frontières de l'axe fiction –référence. Selon la logique boudjedréenne, il existe une sorte de parenté entre le réel et l'imaginaire, c'est du moins ce qu'il a entrepris dans son œuvre.

Même tenu par l'obligation d'exactitude et de fidélité, puisque avançant des réalités historiques et des informations tout à fait vraies, Rachid Boudjedra n'a pas soumis la « folle du logis » à quelque raison ; laquelle consisterait à créer un contrepoids au « réel » ou œuvrer afin d'aboutir à un équilibre entre le vrai et l'imaginaire. Au contraire, ici le primat est donné à l'espace et au temps figuratifs. L'imaginaire se manifeste dans *Timimoun* par une rhétorique beaucoup plus profonde, sans pour autant faire valoir sa fonction essentielle d'euphémisation. Pour Boudjedra, l'imaginaire ne constitue guère une alternative à tout ce qui est vrai ; il est une façon de présenter la réalité, une réalité brutale et douloureuse. L'auteur ne l'atténue pas, il l'enrégimente « nue » pour agir sur le lecteur et le choquer.

Il rejoint ainsi André Breton quoi dira à cet effet :

« Réduire l'imaginaire en esclave quand bien même il y irait de ce qu'on appelle grossièrement le bonheur, c'est se dérober à tout ce qu'on trouve, au fond de soi, de justice suprême. La seule imagination me rend compte de ce qui peut être, et c'est assez pour que je m'abandonne à elle sans crainte de me tromper »

Les régimes de l'image chez Boudjedra :

Fidèle à son habitude, Rachid Boudjedra reconnaît certes les normes et les modèles dans leur universalité, mais les applique rarement à la lettre. Consciemment ou inconsciemment, cet auteur prend le soin de les transgresser ; pour ce qui est du fantastique et de l'imagination, il préfère les personnaliser, les concevoir à sa manière pour les mieux adapter à son projet. Ainsi sont perçus les quatre éléments de l'image dans *Timimoun* le chaud, le froid, le sec et l'humide. Idem pour les régimes de l'image (le régime diurne et le régime nocturne)

1- Le régime diurne de l'image dans *Timimoun* : (régime de l'antithèse, lumière ténèbres)

Comme établi auparavant, notamment par des anthropologues¹ et des psychanalystes tels que Dumézil, Leroi Gour Han, Pigagnol et Eliade, la méthode de convergence fondée essentiellement sur une vaste bipartition entre deux régimes du symbolisme, l'un diurne et l'autre nocturne, est aussi applicable à l'œuvre de Rachid Boudjedra. On admet alors qu'il existe une parenté, voire une sorte de filiation entre une dominante ayant un lien avec la technologie, la sociologie du souverain et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification, et une autre ayant trait aux techniques du cycle, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames.

S'agissant du symbolisme animal dans *Timimoun*, il semble pouvoir renvoyer à des valorisations négatives et positives à la fois. C'est dire que l'œuvre de Boudjedra s'ouvre aussi sur un bestiaire et d'une manière différente.

« Tels des oiseaux voraces qui planent d'une façon acrobatique comme des funambules ou des somnambules fusant à travers les jardins sahariens imprégnés de l'odeur de fruits trop mûrs qui s'écrasent au bas des arbres » p

12

¹ D'après Bergson, l'imagination se résout en mémoire en une sorte de compteur de l'existence, se détraquant dans le désintéressement du rêve, se régularisant dans l'attention perceptive à la vie.

De toutes les images, en effet, ce sont les images animales qui sont les plus significatives chez Boudjedra, surtout celles des oiseaux qui lui sont familiers, du moment qu'ils l'accompagnent depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte.

Ces représentations ont été même réincarnées à travers *Extravagance*, le vieux bus que le narrateur avait acheté à un Suisse dans un bar genevois. En le décrivant, il l'assimile le plus souvent à un oiseau, un animal agressif :

« Avec sa carrosserie déglinguée et son moteur impeccable, il poursuit son mouvement d'une façon entêtée, compliquée et incompréhensible. Sous cette forme atroce, effroyable, perfide de l'apparence immobilité. Alors qu'il donne, en même temps, l'impression qu'il vole telle une machine souple dans sa foudroyante immobilité et sa bestialité générique...

Le car malgré sa vieille carrosserie me donne l'impression qu'il se propulse à travers cette matière dure et aveugle qu'est la nuit. Avec ce moteur que j'avais refait pièce par pièce, le dopant quelque peu, le transformant en un monstre de rigueur et de rapidité » (p16 et 17)

Y-t-il une explication à cela ?

Gilbert Durand¹ a suggéré, à cet effet, d'écarter les explications empiristes qui généralement sont données comme motifs à la zoolâtrie et l'imagination thériomorphe. Ces explications essaient de faire dériver ces dernières de rituels dans lesquels les humains tiennent le rôle d'animaux. Comme le remarque Krappe c'est là mettre la charrue avant les bœufs. L'animisme se porte naturellement vers le symbole animé, c'est-à-dire vers l'animal. L'homme incline ainsi à l'animalisation de sa pensée et un échange constant se fait par cette assimilation entre les sentiments humains et l'animation de l'animal. Cette explication se contente de jouer sur l'étymologie du mot animal.

Or, Rachid Boudjedra semble privilégier l'expression-symbole et laisse entendre que les animaux sont plus expressifs et ont plus de sentiments que les humains,

¹ Gilbert DURAND, Livre premier : *Le régime diurne de l'image, Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Bordas études.

surtout en ces temps où la barbarie avait pris le dessus sur toute autre valeur en Algérie.

« D'autres oiseaux qui n'avaient pas encore réintégré les arbres s'étaient installés sur le toit d'en face. Ils étaient tellement nombreux qu'ils le recouvraient complètement de leurs plumes. Je les imaginai, alors que j'en étais à ma sixième vodka, acariâtres, revêches, simulateurs, affectés mais merveilleux quand même ! Je croyais alors que ces cris d'oiseaux étaient un peu le raccourci de tous les pleurs, les lamentations, les gémissements, les hurlements, les soupirs et les chuchotements non seulement de ma famille mais de mon pays dans sa totalité et du monde entier fondamentalement malheureux, épuisés de chagrin, de malheur, de guerres et de deuils que le terrorisme ignoble et déchaîné amplifiait » (p83)

Ainsi, l'auteur de *Timimoun* nous offre un bel exemple de cet isomorphisme négatif des symboles animaux, des ténèbres et du bruit. Beau spécimen de « cauchemar » dans lequel l'ambiance terrifiante semble motiver par cet archétype si important, cet abstrait si négativement valorisé chez les hommes et que constituent les ténèbres¹.

Justement, pour ce qui est de la lumière et du soleil, l'obscurité est, sans le moindre doute, l'impression dominante dans *Timimoun*. Elle est une sorte de détresse. Rachid Boudjedra, il est à noter, situe son récit uniquement dans la nuit ; il évoque rarement le jour, le soleil et la lumière. La nuit semble déloger et pour de bon le jour. D'ailleurs, le récit s'ouvre ainsi :

« La nuit tombe dru, elle s'infiltré sournoisement dans le car, comme ça, mine de rien. Il est à peine dix-huit heures. Tout est très noir maintenant » (p11)

Le jour et le soleil occupent, cependant, un espace presque insignifiant dans *Timimoun*, par rapport bien entendu à la nuit, pourtant on est au cœur du Sahara algérien, « *C'est un continent le Sahara ! Un continent froid où le soleil est chaud* »

¹ Les psycho-diagnosticiens qui utilisent le Rorschach connaissent bien le « choc noir » provoqué par la présentation de la « perturbation soudaine des processus rationnels » qui produit une impression dysphorique générale. Le sujet se sent accablé par la noirceur de la planche. Rorschach attribue ces réponses « choc noir » au type dépressif.

(p39). Mais, ce même soleil de *Timimoun* est décrit de façon complètement différente :

« Le soleil était mort. Fin d'automne. C'est comme un lambeau ovale. Sorte de jaune d'œuf inaccompli. Comme s'il avait raté sa propre circularité, comme mon frère avait raté une marche du tramway qu'il s'amusait à prendre en marche,

en faisant des paris dangereux avec ses copains du quartier » (p40)

Idem pour le lever du jour dans *Timimoun*, durant lequel : *« Tous ces yeux d'oiseaux immobiles et effrayants restaient donc là à regarder fixement, droit devant eux, durant de longues minutes, avec ce vide qui caractérise si bien, cette sorte d'atroce néant, d'indifférence, de mélancolie, de tristesse, de détresse et de tentation presque suicidaire. Comme s'ils portaient dans leurs prunelles toutes les larmes du monde » (p41-42).*

C'est dire que le narrateur évite, de manière délibérée, d'évoquer le jour et le soleil qui sont liés, selon le récit, à la mort (Le lever du jour lui donne un goût de la mort). Il les perçoit en noir. Sur ce registre, Rachid Boudjedra emboîte le pas, comme l'a souligné Eliade, aux Mexicains, Indiens et Persans ainsi que les Chinois qui, eux, parlent de « obscure clarté » et de « soleil noir », signifiant le grand changement, le temps, et symbolisant l'instabilité du temps destructeur. Terreur devant le changement et devant la mort, tels apparaissent être les deux premiers thèmes négatifs inspirés du régime diurne et du symbolisme animal. Ces deux thèmes semblent avoir été mis en évidence dans *Timimoun* où le coucher du soleil est, à priori, mieux valorisé que le lever du jour :

« Le soleil couchant, durant ces jours polaires, semble un lambeau ovale, rouge et livide, à la fois, flamboyant et terne, brouillé et distendu. Il se plaque sur la succession de Ksour aux formes étranges, de falaises rouges qui dominent des chotts, maintenant bleus, de dunes de l'Erg, en arrière-plan à la fois camouflées et criardes ; avec cette couleur safran qui, au fur et à mesure que le soleil disparaît, va devenir fauve puis ocre, puis rouge. Puis plus rien. Le désert s'évanouit alors » (p 62)

Pour l'auteur, le soleil du Sahara algérien est bien terne durant ces années « 90 ». Et il lui oppose une nuit « *de plus en plus charnelle, concrète et voluptueuse. L'horizon se rapprochait et s'éloignait à la fois. La lune monta dans le ciel. Elle était bombée, glacée, comme cristallisée...* » (p82)

La lumière est désespoir ; ainsi l'oiseau de *Timimoun* a été désanimalisé par Rachid Boudjedra : « *Un oiseau planait lentement, toutes ses ailes déployées en les agitant d'une façon orgueilleuse et pleine de jubilation. Comme s'il voulait défier cette couche de nuit qui risquait de l'engloutir d'un moment à l'autre* » (p81)

L'oiseau tout comme l'être Algérien ne vit plus son jour et sa lumière, car c'est avec le coucher du soleil que la réalité bascule. Le monde, de l'avis de l'auteur, n'a plus de sens ; ou plutôt il le perd.

Dans ce sillage, Bachelard (cité par J Durand p144, 145) précise que l'aile est un moyen symbolique de purification rationnelle. Mieux encore, un désir d'angélisme. L'oiseau, paradoxalement, n'est jamais envisagé comme un animal, mais comme un simple accessoire de l'aile.¹

2 Le régime nocturne dans *Timimoun* :

On ne peut affirmer d'emblée que Rachid Boudjedra s'enferme totalement dans le régime de l'anti-thèse (diurne) et relègue au second plan le régime nocturne. Au contraire, dans son œuvre, il joue sur les deux registres. Comme si le second c'est-à-dire nocturne représentait une sorte de traitement cure, une guérison aux maux du jour et partant du régime diurne.

Ainsi, l'analyse du point précédent a conduit à faire toucher à la fondamentale difficulté que constitue l'exclusive poursuite de la transcendance et la polémique dualiste qui en résulte. C'est que la représentation qui se confine exclusivement dans le régime diurne des images aboutit généralement soit à une vacuité absolue, une totale catharophilie de type nirvanique, soit à une tension polémique et une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention. La représentation ne peut,

¹ Bachelard esquisse ainsi une « ptéropsychologie » où convergent l'aile, la pureté et la lumière.

sous peine d'aliénation, rester, de façon constante, l'arme au pied en état de vigilance. Platon sait très bien que l'on doit à nouveau descendre dans la caverne, prendre considération de sa condition mortelle, et faire autant qu'il se peut un bon usage du temps. De même, les psychothérapeutes² recommandent dans la pratique ascensionnelle du rêve éveillé de ne pas lâcher le rêveur au sommet de son ascension, mais de le faire redescendre progressivement à son niveau de départ, de le ramener en douceur à son attitude normale habituelle. Le psychanalyste Séchehaye a écrit, dans *Journal d'une schizophrène*, que sa patiente était sur la voie de la guérison lorsqu'elle prend en horreur l'exclusive manque de l'éclaircissement et qu'elle se raccroche à un rituel et à un symbolisme nocturne. Face à l'instabilité du temps, une autre attitude imaginative se dessine donc, consistant à capter et retrouver les forces vitales du devenir, à exorciser les idoles meurtrières, à les transmuter en talismans positifs ; enfin à incorporer à l'inéluctable mouvance du temps les rassurantes figures de constance, qui au sein même du devenir semblent accomplir un dessin éternel.

L'antidote du temps ne sera plus recherché à niveau surhumain de la transcendance et de la pureté des essences, mais dans la rassurante et chaude intimité de la substance ou dans les constantes rythmiques qui scandent phénomènes et accidents. Au régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme. Non seulement la nuit succède au jour, mais encore et surtout aux ténèbres néfastes. J Durand a constaté à cet effet lorsqu'on étudie les ténébreux visages du temps, la tendance progressive à l'euphémisation des terreurs brutales et mortelles en simples craintes érotiques et charnelles. Comme il a remarqué, s'appuyant sur la psychanalyse, comment il y a glissement progressif du mal métaphysique au péché moral par le jeu suggestif des images elles-mêmes.

« Je ne sais jamais quand je quitte réellement le sommeil, ni à quel moment je fais irruption dans la réalité des choses alors que le feu du bivouac n'est pas encore éteint ou que les fenêtres sont encore fermées dans la chambre d'hôtel qui

² Le psychothérapeute Alain écrit : « On se fatigue d'être platonicien, ou si l'on ne se fatigue pas on s'aliène »

baigne dans une obscurité épaisse. Aussitôt j'essaie de mettre de l'ordre dans mes rêves et de les calibrer » (p49)

Ici le narrateur marque clairement la confusion qui existe entre rêve et réalité, la peur est partout, et depuis toujours même. Un véritable « cauchemar » que vivaient tous les Algériens pendant plus de dix années, jusqu'au point où le narrateur, à travers le symbole et les images d'oiseaux, parle d'un semblant de sommeil et non pas de sommeil. « *Juste avant de tomber dans le sommeil ou plutôt dans ce semblant de sommeil trompeur tellement les oiseaux du Sahara sont méfiants, aux aguets voire insomniaques » (p82)*

Pour bien détailler et boucler sur elle-même l'étude de la valorisation négative des images nocturnes contenues dans l'œuvre l'on ne peut éviter cette ambivalence de la pulsion et du destin mortel caractérisant l'être algérien (le personnage de *Timimoun*) et qui marque la limite même à partir de laquelle les grands thèmes de la symbolique

qu'on vient d'étudier ne peuvent qu'inverser leur valeur. Selon l'œuvre de Rachid Boudjedra, il y a moyen d'exorciser autrement que par l'antithèse polémique et implacable le visage menaçant du temps. A côté du processus métaphysique qui par la fuite ou autres symboles combat l'angoisse temporelle et la peur engendrée surtout par le terrorisme, à côté d'une attitude de résistance permettant l'euphémisation de la mort elle-même ouvre à l'imaginaire et aux conduites qu'il motive une toute autre voie. C'est ce renversement des valeurs symboliques, grâce à l'ambiguïté du personnage et du temps, que le narrateur-personnage a bien décelé dans les événements des années « 90 » et dans le contexte politique algérien de l'époque, aboutit à l'amour de Sarah :

« J'étais carrément amoureux de Sarah. Elle était d'une élégance étonnante. Pourtant elle ne portait que des jeans, des pulls, des tennies et des turbans sahariens de couleur violente. A quarante ans j'avais l'impression d'être passé à côté de l'essentiel. L'essentiel c'était Sarah, maintenant. Je faisais tout pour lui plaire » (p58)

Ce sentiment complètement nouveau qu'est l'amour intervient à un moment où le personnage de Boudjedra ne pensait qu'à sa fin, sa peur permanente n'était pour lui qu'un raccourci ou une liaison directe avec la mort, d'où d'ailleurs son choix d'aller à Timimoun (*mon mode de suicide*)

Il s'est interrogé à cet effet : « *Pourquoi elle et pourquoi maintenant ? Pourquoi c'est à quarante ans que cette drôle de maladie qu'est l'amour me tombe dessus ? Au moment où je ne m'y attendais pas. J'avais l'impression d'avoir terminé ma vie, le jour où j'ai acheté ce vieux car à Genève. J'avais en fait décidé de m'enterrer dans le Sahara* » (p50)

L'amour a bouleversé son existence, sa vie, lui, qui ne s'est jamais intéressé aux femmes, regrettait pour la première fois d'être passé à côté des femmes, de leur tendresse, de leurs corps...

Le désespoir et l'attente de l'inévitable face-à-face avec la mort venaient peu à peu se greffer une doctrine de l'amour qui allait euphémiser le contexte charnel et progressivement renverser les valeurs. De la fuite, de la peur et du « fuir d'ici », le personnage de *Timimoun* est passé sans transition aucune à la courtoisie et au culte de la Dame le trajet psychique¹ est continu. Cette révolution psychique inaugurée par l'hérésie finira ainsi par habiliter le culte de la femme exorcisée et sublimée.

En totalisant l'amour, la mort et le devenir, le régime nocturne est nettement valorisé dans *Timimoun* de Boudjedra. Dans un premier temps, la valorisation est fondamentale et inverse le contenu affectif des images, c'est alors au sein de la nuit même que le personnage de Boudjedra quête et cherche sa lumière. Tandis que dans un autre cas, la nuit n'est que propédeutique du jour, promesses indubitables de l'aurore.

3-Le mythe et les symboles :

¹ Peut être est-ce ce même trajet qui dans la création littéraire comme dans l'histoire de la littérature, définit le moment romanesque, indique Durand.

En fuyant la mort qui était à Alger et en optant pour le désert, le narrateur de *Timimoun* n'a pas manqué de recourir à son passé. Il est même allé chercher un refuge du côté de son enfance, plus précisément auprès de sa mère.

Le complexe du retour à la mère vient inverser et même surdéterminer la valorisation de la mort elle-même. L'on pourrait consacrer une vaste étude aux rêveries du repos et de l'intimité qui les structurent. Certains chercheurs soulignent à ce titre que plusieurs sociétés assimilent le royaume des morts à celui d'où viennent les enfants, tel le Chicomoztoc (cité par Eliade, *Traité*, p222) , lieu « des sept grottes » de l'ancien Mexique, « *La vie n'est rien d'autre que le détachement des entrailles de la terre, la mort se réduit à un retour chez soi...le désir si fréquent d'être enterré dans le sol de sa patrie n'est qu'une forme profane de l'autochtonisme mystique du besoin de rentrer dans sa propre maison* », écrit Eliade, marquant ainsi profondément au sein du symbolisme de l'intimité, l'isomorphisme du retour, de la mort et de la demeure. D'autres sociétés marquent leur volonté de voir dans la mort une inversion de la terreur naturellement éprouvée et un symbole du repos primordial. Cette image d'un rebroussement de la vie et de l'assimilation de la mort à une seconde enfance se retrouve non seulement dans l'expression populaire « retomber dans l'enfance », mais on a pu constater qu'elle est une conception fréquente chez le personnage narrateur de l'œuvre de Boudjedra qui réinvente le mythe du politique :

« Dans les jardins de Timimoun je sens les odeurs du soleil, de la chaleur et du froid, mêlées aux autres odeurs qui remontent de mon enfance, de mon adolescence pourrie par la mort rocambolesque, funambulesque de ce frère aîné. Maman porta le deuil à sa façon...Pendant un an, elle ne parla jamais de cette mort ridicule et injuste. Elle s'était enfermée dans sa chambre... » (p96)

Cette inversion du sens naturel de la mort permet, il est évident, l'isomorphisme « mort berceau » lequel isomorphisme qui a pour moyen terme le berceau chtonien. La terre devient pour le narrateur-personnage (aussi pour l'auteur de l'œuvre) berceau magique et bienfaisant parce qu'elle est le lieu du dernier repos. Donc pour

le personnage de l'œuvre, c'est la mort dramatique de son frère aîné ainsi que les massacres quotidiens commis par le terrorisme qui lui révèlent le schème de l'inversion. La peur accentuée davantage par un probable face-à-face avec la mort que constitue la menace qui pesait sur l'auteur et sur son personnage (une fatwa les condamnant tous deux à mort) pousse ce dernier à la quête du repos tant au niveau du grand désert algérien que dans les souvenirs de famille les plus lointains et les plus profonds. Ce qui explique en partie ces valorisations négatives du régime nocturne de l'imagination chez Rachid Boudjedra.

4-Les « structures de l'imaginaire » dans *Timimoun* :

Dans la structure mystique contenue dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, il y a comme on vient de le montrer sur des exemples concrets de l'imagination, un renversement complet des valeurs : ce qui inférieur prend la place du supérieur, les premiers deviennent les derniers, la puissance du faible et du petit vient bafouer la force du plus fort. Point de respect des valeurs consensuelles ni la chronologie des événements cités dans *Timimoun*. Rachid Boudjedra a été soucieux d'une véritable révolution microcosmique, rejoignant ainsi Balzac et Zola notamment dans le fait d'attribuer toute importance au milieu matériel et surtout social, à l'habit humain malgré les apparences qui semblent privilégier le contenant, renverser les habitudes diurnes de penser du classicisme romanesque et faire primer l'inférieur, le matérialisme de l'ambiance, sur ce qui était considéré jusque-là comme le supérieur, à savoir les sentiments humains.

On peut écrire même que quatre structures mystiques de l'imaginaire en régime nocturne sont facilement discernables dans l'œuvre de Rachid Boudjedra :

La première est cette fidélité dans la persévération et le redoublement qu'illustrent les symboles de l'emboîtement et leur syntaxe de redoublement et de négation double. La seconde est cette viscosité euphémisante qui en tout et partout adhère aux choses et à leur image en reconnaissant un « bon côté » des choses, utilisant de l'antiphrase, refus de trancher, de séparer et de plier la pensée au régime de

l'antithèse. La troisième structure, qui n'est en réalité qu'un cas particulier de la seconde, est un attachement à l'aspect concret et intime des choses, au mouvement vital des êtres. Cette structure se révèle dans le trajet imaginaire qui descend dans l'intimité des objets et des êtres. Enfin la quatrième structure qui est celle de la concentration, manifeste le grand renversement des valeurs et des images auxquels est liée la description du régime nocturne des fantaisies.

- 1- Dans le cas de *Timimoun* et particulièrement sur son plan imaginaire, l'auteur n'élimine pas tout choc (choc noir), toute rébellion devant l'image ; il ne remplace guère les horreurs commises et causées par les intégristes par d'autres symboles fantastiques où la peur et l'angoisse ressenties et vécues sont atténuées. Au contraire, il les harmonise en un tout cohérent même s'il est question des contradictions les plus flagrantes. Apparaît ainsi la première structure, une structure d'harmonisation des contraires. L'imagination de l'auteur, avec ses phases contrastées, sera plus encore sous le régime du vivant accord. Il ne s'agira plus d'une recherche d'un certain repos dans l'adaptabilité elle-même, mais d'une énergie mobile dans laquelle adaptation et assimilation concertent harmonieusement.
- 2- La deuxième structure de l'imaginaire apparaît résidant dans le caractère dialectique ou plutôt contrastant de la mentalité synthétique. Si la musique est d'abord harmonie, elle n'en est pas moins contraste dramatique, valorisation égale et réciproque des antithèses dans le temps. La synthèse n'est pas une sorte d'unification comme la mystique, elle ne vise pas à la confusion des termes mais à la cohérence sauvegardant les distinctions, les oppositions. Toute musique est bien évidemment contrastée. C'est la monotonie qui menace la « mauvaise » musique et l'art du musicien consiste tout autant en la valorisation qu'en la répétition affirmée du thème ou du refrain. Les thèmes ne restent jamais statiques mais se développent en s'affrontant. La forme sonate n'est qu'un drame ramassé, et si le contraste est estompé dans cette forme par la cohérence rythmique et souvent tonale des thèmes, le drame réapparaît dans la juxtaposition des mouvements vifs

et lents de la sonate. Car si la musique est avant tout mariage harmonieux, elle est aussi dialogue, elle couvre la durée d'un réseau dialectique, d'un procès dramatique. L'on peut dire que cette forme contrastante qu'on vient de repérer dans la musique constitue l'ossature de l'œuvre de Boudjedra en général, et de *Timimoun* en particulier, où divers thèmes se croisent malgré les divergences qui les séparent, la société, l'amour, le Sahara, l'être algérien, l'intégrisme et autre malheur humain, un tout, un contraste qui se veut unité par les images et les thèmes qui s'enchaînent en une sorte de « péripétie romanesque »¹

- 3- La seconde structure s'ouvre sur la troisième qui, elle, est liée à l'histoire ou à la rythmique historique. Si le mode de la pensée historique est celui du toujours possible présent de narration, l'imaginaire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra veut encore plus qu'un présent de narration, c'est pourquoi l'auteur a opté plutôt pour une synthèse (la compréhension exige que les contradictions soient pensées en même temps et sous le même rapport en une synthèse), d'autant plus que la démarche historique part toujours d'un effort synthétique pour maintenir en même temps dans la conscience des termes antithétiques. Cette structure apparaît dans le récit de *Timimoun* à partir des événements ayant secoué l'Algérie durant la décennie rouge (de 1990 à 2000), en remontant jusqu'à l'ère coloniale (avant 1962) qui parvient à l'existence historique –telle que vue par l'auteur bien sûr– par la réconciliation des deux peuples en guerre en Algérie Français, Juifs surtout et Algériens (l'amitié et autres liens amicaux qu'entretenait le narrateur avec des colons juifs de la ville de Constantine) ; un artifice employé par l'auteur pour oublier certaines vérités au profit d'un mythe du temps conçu comme le « grand réconciliateur » dont parle Dumézil (cité par Jdurand p 406-407). La synthèse historique a été effectuée de différentes façons par l'auteur, de l'histoire ancienne liée à la ville de Timimoun, il est allé même du côté de Gibraltar (la lettre reçue par Tarik Ibn Ziad), en consacrant un

¹ Rachid Boudjedra semble, à travers la forme imprimée à *Timimoun*, rechercher et réaliser la cohérence dans le contraste.

bon « chapitre » à l'Algérie sous l'occupation des Français avec des détails sur la ville de Constantine, avant d'aborder l'histoire présente celle de l'intégrisme islamiste. Bref, une imagination historique nouvelle qui a pu tracer un parfait raccourci définissant les grands moments de l'histoire de l'Algérie. La structure est orientée par un progrès, par le présent sinon par le futur incertain au moment de la narration, de l'autre par un passé hors du temps à force d'être passé.

- 4- Enfin cette structure qui est au cœur de la notion de synthèse, car la synthèse ne se pense que relativement à un devenir. Celui-ci prend la forme d'une accélération technique afin d'aboutir à une stratégie, la fuite ou la résistance sinon la dénonciation et le refus du présent comme mode imposé et non choisi, à défaut de parfaire le temps.

Autrement dit, le régime des images n'est pas étroitement déterminé par l'orientation typologique du caractère, mais semble influencé par des facteurs événementiels, historiques et sociaux, qui de l'extérieur appellent tel ou tel enchaînement des archétypes, suscitent telle ou telle constellation¹.

5-L'espace :

Pour mieux comprendre l'aspect imaginaire et sa fonction dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, il est indispensable de s'intéresser de plus près à l'espace désertique à sa mise en scène par l'auteur et à l'organisation de l'écriture autour de ce même espace. Le désert semble avoir diverses significations dans *Timimoun* ; et Ahmed Mahfoudh dans une étude intitulée *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra* souligne que le désir irréprouvable de fuite éprouvée par le narrateur s'articule autour de quatre dimensions. Ahmed Mahfoudh accorde d'abord une signification immédiate à l'espace désertique, une sorte de dégradation, une déchéance et un suicide mental :

¹ L'histoire n'explique pas le contenu mental archétypal, l'histoire elle-même étant du domaine de l'imaginaire ; à chaque phase historique, se trouve présente tout entière, dans une double et antagoniste motivation : pédagogie de l'imitation et également fantaisies adverses de la révolte dues au refoulement de tel ou tel régime de l'image par le milieu et le moment historique.

« J'avais l'impression d'avoir terminé ma vie, le jour où j'ai acheté ce vieux car à Genève. J'avais en fait décidé de m'enterrer dans le Sahara. Tant qu'à faire ! Il valait mieux mourir dans ce désert qui m'a toujours fasciné parce que méchant, dur et invivable plutôt que dans une de ces villes atrophiées surpeuplées et agressives.

Le désert était mon mode de suicide » (p50)

L'espace a, selon cette même étude, une signification mythique, du moment où le narrateur a obéi à sa mégalomanie et pris un avion militaire pour aller se soûler dans un bar à Bruxelles, évoquant de façon parodique le désir démoniaque d'Icare qui voulait atteindre la hauteur du soleil avec des ailes de cire. La troisième dimension accordée au Sahara est typiquement religieuse, soutenant que « le désert est plutôt un mode de punition dont la souffrance qu'il provoque constitue la voie de rachat ». La dimension politique est la quatrième puisque Mahfoudh juge que la fuite du narrateur vers les déserts reflète et incarne la démission des intellectuels algériens qui choisissent de fuir au lieu d'affronter le danger des islamistes intégristes.

« Au début, j'étais très réticent et très jaloux de livrer le Sahara à des touristes autochtones ou étrangers qui y viennent pour être heureux. Je pense tout à fait le contraire. Je crois que c'est un lieu pour souffrir. Je ne voulais pas vendre cette chose qui m'était si précieuse et si désagréable, à la fois, comme un dépaysement garanti à des groupes souvent pressés, souvent béats.

Personne ne connaît la souffrance s'il n'a pas regardé du haut de l'Assekrem ce chamboulement cosmique qu'est le Hoggar » (p55)

Les quatre dimensions proposées permettent d'accorder à l'espace désertique une plus grande importance et sur tous les plans. Il est loin d'être un simple cadre spatial pour un drame ou un intrigue amoureux quelconque, mais un véritable catalyseur de discours différents où se rencontrent les descriptions du Sahara algérien qui est « un lieu pour souffrir » et aussi de « fascination et d'amour ». Donc difficile de le considérer comme Ahmed Mahfoudh « *un simple lieu de suicide pour renoncer à la vie* ». La vie a pour mission, d'après

certain psychanalyste, de « retarder » la chute d'énergie ; autrement dit par cet ajournement de la mort elle est annonciatrice de la liberté. Macherey explique le changement d'espace et de camp par un désir, non pas de fuite, mais de s'ériger en « opposant » à ce qui est en place ; une sorte de doctrine donc que l'auteur de *Timimoun* a voulu opposer à l'intégrisme qui prenait plus de place sur la scène du pays aux « magouilles politiques et financières qui proliféraient ». La mémoire ainsi que l'espace choisis seraient acte de résistance de la durée à la matière purement spatiale et intellectuelle. Selon Bergson, la mémoire et l'image du côté de l'esprit s'opposent à l'intelligence et à la matière du côté de l'espace.

L'espace désertique semble bien être la forme à priori où se dessine le trajet imaginaire, les catégories de la fantastique qui ne sont que les structures de l'imagination qu'on vient d'analyser et qui s'intègrent dans cet espace, lui donnant ses dimensions affectives, élévation et dichotomie transcendante, renversement et profondeur intime, enfin pouvoir infini de répétition. Bref, le processus imaginaire adopté par Rachid Boudjedra, même s'il se teinte, comme le mythe, des velléités du discours, se résorbe en dernier ressort dans une topologie fantastique dont les grands schèmes et archétypes constitutifs des structures forment les points cardinaux. La mythologie ici comme l'imagination butent sur une géographie particulière.

Et vers la fin du récit de *Timimoun*, l'espace désertique a cessé d'exercer son pouvoir sur le narrateur qui du coup semble retrouver l'harmonie avec sa propre image, avec lui-même. Arrivé au bout de son voyage, le narrateur et pour une fois lève les yeux vers le rétroviseur d'Extravagance ; il ne voit ni le regard inquisiteur de sa bien aimée Sarah ni le visage de son frère décédé en ratant la marche du tramway, incarnant la mort. La passion amoureuse s'envole également ; entre réalité et fiction littéraire Rachid Boudjedra jongle avec les mots, déroutant et violentant son lecteur souvent confronté à son impuissance.

Conclusion :

Arrivant à terme de cette modeste étude consacrée à l'une des pièces maîtresses de l'œuvre de Rachid Boudjedra, il est tout à fait légitime de dire qu'il n'y a pas de textes mineurs et des œuvres majeures, surtout lorsqu'il s'agit de l'œuvre de l'enfant terrible de sa génération Boudjedra. *Timimoun* n'a absolument rien de texte mineur même s'il venait à être comparé avec le premier texte qui est considéré comme un chef- d'œuvre, *La répudiation* en l'occurrence.

Rachid Boudjedra affirme, via son œuvre, que la littérature et la production littéraire au sens large du terme ne sont point marqués par un faussé, ou un hiatus profond entre une production largement courante qui reproduit les modèles anciens, souvent avec talent, souvent avec une aptitude assez sensible à capter l'actualité, la société, les problèmes (le cas de *Timimoun* ainsi que les tout derniers romans de Boudjedra), et de l'autre côté une avant-garde très active et surtout très chercheuse. Le nouveau roman –et c'est à cette catégorie qu'appartient à priori le texte de *Timimoun* – quels qu'aient été son intérêt, son importance, ne représente pas seulement une littérature traditionnelle ; et sur le plan de l'écriture, malgré son architecture compliquée, *Timimoun* étant du nouveau roman est extrêmement lisible, même si l'auteur ne manque pas de remuer la langue, de modifier certaines techniques de description, certaines techniques d'énonciation, il a subtilisé les notions de psychologie du personnage, mais on ne peut pas dire et soutenir qu'il est tout simplement question d'une littérature-limite, une littérature d'expérience, ou en termes plus exacts, une littérature d'urgence. Selon l'entreprise de Boudjedra, il n'y a pas de zones intermédiaires entre les genres, les écrivains et les écritures. Le texte de Rachid Boudjedra est donc ce « quelque chose » dont parlait Roland Barthes, « *qui n'est plus tout à fait de la littérature, au sens bourgeois du mot, c'est à dire une pratique qui implique la subversion des genres ; dans un texte ne se reconnaît plus la figure du roman, ou la figure de la poésie, ou la figure de l'essai* »

Ce « quelque chose de nouveau » a fini donc par prendre forme, *Timimoun*, *La vie à l'endroit* et bien d'autres œuvres. Mais pour certains, le problème de lisibilité demeure posé, très particulièrement lorsqu'on se retrouve face-à-face avec un des textes de Rachid Boudjedra (*Timimoun*). L'auteur de *La répudiation* a tenté de faire du lecteur un écrivain (étant partie prenante à l'œuvre littéraire), même un écrivain virtuel ou potentiel ; à ce moment tous les problèmes de lisibilité disparaîtront à jamais. On lisant un texte apparemment « illisible », dans le mouvement de son écriture, on finit par le comprendre est c'est l'essentiel, du moins pour les partisans du nouveau roman. Dans *Timimoun*, Boudjedra a harmonisé les contrastes, la fiction et le réel, l'imagination et l'action, partant du principe que l'imagination (qu'elle que soit sa nature) est la faculté du possible. Une imagination qui harmonise les choses contrastées sous différentes formes afin de mettre en œuvre une vision nouvelle, sinon une nouvelle idéologie où l'adhésion est ouverte. Ici le culte de l'objectivité fond dans celui de la subjectivité ou le fantastique et ses différents domaines sont réhabilités pour donner ce qui plaît universellement sans pour autant se conformer avec les normes et modèles littérairement pré-établis.

Boudjedra n'hésite pas à recourir, pour les besoins de sa stratégie, à des images d'une grande violence. Disloquant la structure du récit, il privilégie les jeux de la mémoire, autobiographique ou imaginaire, il introduit même des articles de presse (éclatement des genres) et croise les traditions littéraires arabe et européenne pour donner quelque chose d'originale.

Rachid Boudjedra a donné, peut être, un argument à travers son œuvre à Philippe Lejeune qui pense que : « *l'un des travers de notre époque et de croire qu'il ne peut y avoir d'art que dans le domaine de la fiction* »¹

Le spécialiste de l'autobiographie ajoute *qu'il est impossible de savoir où commence et où finit la littérature.*

La position adoptée par Boudjedra dans son œuvre est « exemplaire ». Il veut, semble-t-il, réconcilier une quête à la Rousseau, un sacrifice, un don de sa

¹ Philippe LEJEUNE. *Une pratique d'avant-garde*, article in Magazine littéraire. Mars-avril 2007

personne à la vérité anthropologique, et un travail poétique sur les mots. Ce travail n'est pas de l'ordre de la fiction seulement, de l'imagination, il ne détruit pas le projet de vérité, il l'accompagne pour l'accomplir. Pour lui, accéder à la vérité passe par l'invention de formes nouvelles, où vérité et beauté se conjuguent au singulier.

ANNEXE

Rachid Boudjedra à propos de son œuvre :(Entretien inédit)

Dans une interview inédite, accordée en marge d'une conférence littéraire, animée le 04 février 2006 au centre culturel M'hammed Yazid à El-Khroub, l'enfant terrible de la littérature algérienne a accepté d'apporter un éclairage sur son œuvre et sur *Timimoun* (objet de la présente étude), tout en mettant l'accent sur une écriture qui continue de susciter la curiosité des chercheurs et des universitaires avec ses particularités tant sur le plan esthétique que sur les autres aspects, souvent implicites ou cryptés par l'auteur lui-même. Écoutons-le.

A.L : Sans introduction aucune, Rachid Boudjedra compte près de quarante années d'écriture et de création littéraire, peut-il dresser aujourd'hui un bilan ou faire le point au sujet de son parcours exceptionnel ?

R.Boudjedra : En termes simples, l'écriture m'a permis de survivre, avec beaucoup plus d'intuition pour vivre ce « malheur ». L'œuvre d'art et le texte plus particulièrement ne change en réalité rien. C'est plutôt les politiques qui ont cette faculté et ce pouvoir de changer, changer le monde. Donc ceux qui pensent que la littérature est étroitement liée aux révolutions, ou peut même les provoquer se trompent énormément. L'écrivain est, cependant, comme tout révolutionnaire qui à coup sûr rate sa révolution entre la douleur et le plaisir.

A.L : À travers ces propos, n'êtes-vous pas entrain de soutenir que la littérature et l'œuvre de Boudjedra plus spécialement n'ont rien de politique, qu'il n'y a pas de place pour la littérature « engagée » ?

R.Boudjedra : Pour moi, la création est aussi une forme de politique ; et la littérature est fondamentale pour n'importe quelle société. Sans littérature, il me semble qu'on ne peut pas édifier une société au sens propre du terme. Dans mes œuvres, je contourne la politique par l'écriture, l'histoire et la littérature

(l'intertextualité). Par exemple, Boudjedra + Ibn Khaldoun, ou Boudjedra + El-Djahed permet de s'éloigner de façon directe de la politique, tout en restant autour de la politique, à travers bien évidemment l'histoire, la littérature ...

A.L : Je reviens à ma première question, qu'est-ce qui a changé chez Rachid Boudjedra, de *La Répudiation* aux *Funérailles* ?

R.Boudjedra : franchement rien n'a changé. En quarante ans ou presque, je n'ai écrit qu'un seul roman *La Répudiation* –et qu'on dit d'ailleurs qu'il est autobiographique– le roman du doute, ce doute permanent qui revient dans pratiquement la plupart de mes textes. Ceci pour ce qui est du contenu, mais sur le plan de l'écriture, le renouvellement y est, il faut savoir que la vraie littérature est contre la paresse ; je rejoins à ce propos Proust qui dit que la vraie littérature est la vraie vie, avec des digressions, une structure qui n'est pas linéaire, de l'intertextualité et une technique cinématographique, d'autant plus que la vie est compliquée, la littérature l'est aussi.

A.L : D'après vous, ceci est valable pour le nouveau roman, et pour les romans de Boudjedra dont ils font partie ?

R.Boudjedra : Certainement, puisque le nouveau roman se définit essentiellement à partir de quatre critères : le thème (ou le prétexte) pour déclencher le processus d'écriture, la poétique et tout ce qui est esthétique et artistique, l'intrigue du moment où il est question de vrai et de vie, et enfin l'érudition (et moi je suis de ceux qui lisent beaucoup et tout le temps). Pourquoi une telle entreprise ? Proust répond : « la littérature est comme un chat, tu l'envoies en l'air il fait des mouvements presque pour rien et il retombe sur ses quatre pattes » ; ainsi sont les nouveaux textes littéraires qui sont de plus en plus compliqués.

A.L : Selon vous, ce processus d'écriture aussi compliqué ne rend-il pas difficile l'accès au texte littéraire ?

R.Boudjedra : La lecture n'est plus plaisir ; et le lecteur doit souffrir pour lire des textes de plus en plus difficiles. Comme l'auteur du texte, je pense qu'il a sa part dans cette entreprise qui est l'œuvre littéraire.

A.L : À propos de *Timimoun* que tout le monde qualifie de texte particulier de surcroît avec une esthétique particulière, l'est-il également chez son auteur ?

R.Boudjedra : *Timimoun* est un texte que j'ai initialement écrit en Arabe, et qu'aucune maison d'édition algérienne n'a voulu ou accepté de l'éditer à l'époque. Il aura fallu attendre une proposition d'un éditeur Allemand (un ami) pour le faire paraître en 3000 exemplaires, tous vendus en Algérie, clandestinement je dirai et en un temps record. Ce succès m'a poussé à réécrire le texte en Français. Il a été publié chez les Editions Denoël en 1994, puis réédité chez Gallimard un an plus tard.

A.L : Le texte est paru à un moment particulier et dans un contexte socio-politique considérablement instable, voulez-vous nous éclairer davantage à ce sujet ?

R.Boudjedra : Le personnage de *Timimoun* existe réellement, c'est l'histoire de quelqu'un que j'ai rencontré dans un bar, et dans un bar on peut entendre, voir et même vivre des choses pas toujours extraordinaires mais très souvent intéressantes. C'est à partir de là que l'idée m'est venue pour écrire *Timimoun* qui avec *La vie à l'endroit* compte parmi plus de cent écrits par des Algériens qui ont dénoncé le terrorisme.

A.L : Mais à un moment donné du texte, l'on a l'impression que c'est Boudjedra en personne qui se raconte, pouvez-vous le confirmer ? A cet instant, Rachid

Boudjedra a su que son interlocuteur est aussi étudiant et que *Timimoun* est l'objet de son étude, il a préféré alors conclure cet entretien par un sourire, « Je vous laisse le soin de poursuivre la recherche et l'étude du texte sans aucune influence, c'est mieux ainsi ».

Par ailleurs, il dira : « L'Algérien sait ce que c'est un palimpseste aussi, avec cet immense Sahara où le sable couvre et découvre les espaces gigantesques au gré des vents ; avec aussi la mer inépuisable dont les vagues constituent le sac et le ressac de

tout ce qui est emblématique dans ce pays ouvert à tous les vents, à toutes les occupations étrangères et à toutes les générosités émanant d'un caractère faussement abrupt et réellement mélancolique. Une mélancolie aux confluences de la géographie et de l'histoire. Une mélancolie comme une généalogie de bonté. Ce n'est pas par hasard que l'Algérie contemporaine a fondé le roman maghrébin ... Feraoun, Dib et Mammeri ont installé la modernité de l'écriture, avant les autres écrivains maghrébins. Ils l'ont extraite de l'oralité, de l'exotisme et de la poésie traditionnelle pour exprimer l'inquiétude de l'Algérien face à l'autre »

Rachid Boudjedra, quant à lui, a introduit un autre élément de cette modernité, l'Algérien face à lui-même.

Rachid Boudjedra : « Mon hommage à l'Armée »

Interview réalisée par Rachid Mokhtari, Le Matin, 22 février 2001

Rachid Boudjedra est le premier écrivain et intellectuel algérien à avoir dénoncé l'islamisme politique et sa barbarie terroriste dans son livre *Le FIS de la haine* paru en 1994 chez Denoël. Ses ouvrages de la décennie écoulée comme *Timimoun*, *Une Vie à l'endroit* ne laissent planer aucun doute sur la paternité islamiste des assassinats et des massacres. Dans cet entretien, il s'exprime sur les retournements concernant cette question tant en Algérie qu'en Occident

Le Matin : Quelles lectures avez-vous faites de la récente parution du témoignage de Souaïdia et de la déclaration des intellectuels français accusant l'Armée algérienne de génocides ?

Rachid Boudjedra : Il y a un parti anti-algérien puissant, manipulé qui arrive facilement à tromper les gens. J'ai été surpris par Pierre Bourdieu dont je déplore l'attitude car c'est un ami. Pierre Vidal-Naquet, c'est connu, est très anti-Etat algérien. L'Algérie ne ressemblait plus à leur rêve.

Ils sont victimes d'un ressentiment amoureux. Bourdieu est un arroseur arrosé. Pourtant, il a longtemps démystifié cette manipulation médiatique et il en a été victime en tant que signataire de la déclaration. Je l'estime pourtant pour l'amitié qui nous lie. Il aurait pu me demander mon avis sur la question. Il a toujours voulu apparaître comme un symbole idéal de la morale intellectuelle. Pourtant, il sait où me trouver. Mais, d'une manière générale, il appartient à un courant d'intellectuels qui est sous pression comme par cette pétition écrite par La Découverte et à laquelle a participé le FFS. Cet aspect psychologique n'est pas à négliger. De plus, l'Internationale socialiste est, sur la question algérienne, sous l'influence d'Aït Ahmed et elle s'est profondément trompée. Ce sont des courants politiques et intellectuels qui, globalement, ont la haine de l'Algérie. Il faut préciser que la Guerre d'Algérie a été faite par les socialistes français. Mitterrand avait bien piégé l'Algérie et même la France dès 1992. Donc, la sortie de ces deux témoignages ne m'étonne pas. Le directeur gérant des éditions La Découverte n'est qu'un comploteur. Il voulait des scoops à sa petite maison. Avant cette fracassante déclaration, des intellectuels français et algériens avaient initié une pétition dirigée par Simon Blumenthal. Mais en France, elle n'avait pas fait de bruit. De plus, environ dix livres ayant paru en France et ayant dénoncé l'islamisme sont passés inaperçus dans les colonnes du Monde. Leur tirage réduit explique éloquemment cette manipulation sur les réalités de ce qui se passe en Algérie.

Pourtant plusieurs ouvrages écrits par des Algériens, dont les vôtres, ont dénoncé la paternité islamiste des génocides

Plus de 100 livres écrits par des Algériens ont dénoncé le terrorisme dont les miens Timimoun, La Vie à l'endroit qui s'inspire de l'assassinat de Yamaha par les islamistes, et ceux de Yasmina Khadra a suffi de ces deux brûlots pour nourrir cette dérision politique. Il y a quelques années, Le Monde a publié sept lettres dénonçant l'Armée algérienne. Parmi les signataires : Tahar Benjelloun (Maroc), Djamel Ghitani (Egypte) et Liès El Khouri (Liban). Mais, il faut dire que notre presse, face à ces dérives, manque de vigilance, sinon comment expliquer qu'elle ait comblé d'honneur un Benjelloun qui a écrit des articles odieux sur l'Algérie au moment où elle avait besoin de solidarité. Pour Le FIS de la haine, Le Monde n'en a consacré que quinze lignes alors que présentement La Sale Guerre a fait la une de ses

manchettes. Mon ouvrage a été combattu par Le Monde, la bible des intellectuels, et par Libération. J'ai l'impression que la gauche française est contre nous. Je rappelle que la droite française n'était pas pour la Guerre d'Algérie. Victor Hugo fut un fervent partisan de la colonisation au nom de la civilisation de l'humanité.

A votre avis, qu'est-ce qui a permis ce retour au « Qui tue qui ? »
Des causes, je ne m'intéresse pas du tout. Ce qui est important pour moi, c'est ce qui se passe en Algérie, chez nous, car pour la majorité des Algériens, nous savons qui tue qui. Les islamistes sanguinaires revendiquent jusqu'à ce jour leurs crimes. Je suis fier de cette armée qui se sacrifie tous les jours, qui fait son travail. Je lui rends hommage. L'ANP continue d'assumer sa mission. Elle ne fait pas que des actions de riposte comme à Sidi Bel-Abbès. Elle a engagé des actions structurées à long terme contre le terrorisme à Chlef comme à Jijel. Il est vrai, cependant, qu'elle est gênée par cette confusion politique. Elle subit les attaques d'ici et d'ailleurs et elle ne peut échapper à ce marasme politique.

Cet inconfort dont est victime l'Armée, n'est-il pas dû à la concorde civile ?
Sans aucun doute. J'ai toujours été contre la liberté des assassins, de l'horreur, pervers et cruels, psychopathes qui se pavanent aujourd'hui en toute liberté. Je ne le comprends pas et je refuse de l'admettre. Je m'insurge contre ses éléments politiques, c'est-à-dire la paix avec les islamistes, avec l'ex-Fis alors qu'ils étaient battus, et contre son aspect juridique qui n'est pas appliqué puisqu'il n'y eu aucun jugement. La concorde civile et la concorde nationale permettent aujourd'hui aux terroristes un regain d'existence sur la scène politique et de violence sur le terrain sécuritaire. Le passage de la concorde civile à la concorde nationale fait relever la tête aux islamistes et à leurs alliés objectifs, entre autres Aït Ahmed. Quant à Yous Nasroullah et Souaïdia, ils ont été achetés avec de grosses sommes. Ceux qui en doutent contribuent, en fait, à nourrir cette grossière diversion et cette dangereuse manipulation. Mais la question que je me pose et qui est à mon sens essentielle : que fait l'Algérie, l'Etat algérien, face à ces manipulations ?

Justement, comment expliquer cette absence de riposte ?
Depuis 1990, il y a un déficit médiatique algérien d'autant qu'aujourd'hui face à ces grossières manipulations, aucune voix officielle ne s'élève pour le moment. Est-ce du mépris ? Dans ce cas, il n'est pas payant, car l'Etat algérien devra s'engager pour défendre l'honneur de la nation et de l'Armée. Sinon, ce silence ne peut que nourrir la confusion, laquelle également ouvre toutes les voies aux manipulations à l'image des deux témoignages. De la timidité ? De la mauvaise conscience ? Mais, aujourd'hui, les islamistes sont à l'intérieur de l'Etat.

L'opinion publique européenne observe des retournements. Il y a quelques années, on disait de l'Algérie qu'elle serait « le tombeau de l'intégrisme » C'est clair que l'Algérie sera le tombeau de l'intégrisme. L'opinion publique occidentale est victime de retournements. En tant qu'écrivain, j'ai constaté que lors de plusieurs conférences que je donne en France et ailleurs, les gens arrivent souvent avec des positions pro-islamistes, mais au bout de deux heures, ils les abandonnent. On peut très vite retourner une salle. Il n'y a pas de convictions profondes. Mais, je le répète, c'est ce qui se passe chez nous qui est important.

Régis Debray, dans un de ses derniers essais, L'intellectuel français, suite et fin avance l'idée qu'il y a comme une sorte de croupissement de l'intelligentsia. Peut-on faire le parallèle avec les signataires de la déclaration ? C'était également les idées de Bourdieu. Je crois effectivement qu'il y a une sorte de fatigue des intellectuels français, pas tous bien sûr, qui sont victimes, happés par des intérêts financiers. Il y a chez cette classe d'intellectuels une sorte de fatigue morale, d'abandon ou de cynisme.

Faites-vous un parallèle entre le débat ouvert en France sur la torture durant la guerre de Libération et les deux témoignages accusant l'Armée algérienne de génocides ?

Oui, à partir du moment où il y eut un débat sur la torture en Algérie durant la guerre de Libération. Il était inévitable qu'une contre-offensive fût déployée par les tenants de l'Algérie française. Le rapport entre les tortionnaires coloniaux avant et durant la guerre de Libération, sur 130 ans, et le terrorisme islamiste est évident.

Mostefa Lacheraf parle de « continuum » de génocides Absolument. Des tortionnaires de l'Algérie coloniale avouent publiquement à la télévision qu'ils ont commis des massacres et ils en sortent sans être inquiétés. Le regret ne suffit pas. Cela justifie le terme de Mostefa Lacheraf « continuum » à propos des génocides coloniaux que les tenants de l'Algérie coloniale encouragent sous une autre idéologie. C'est cette logique qui fait dire aujourd'hui que c'est l'armée qui tue. C'est le même phénomène qui continue.

Rachid Boudjedra : l'espoir, c'est le peuple et le stylo

QUI aime bien châtie bien, et Rachid Boudjedra ne s'en prive pas avec ces « Lettres algériennes » à la France qu'il vient de publier chez Grasset

Epreuve de sincérité d'autant plus remarquable que l'homme, l'écrivain est sans refuge. A Alger, il est menacé de mort, à Paris, une partie de l'intelligentsia lui bat froid. Il répondait mardi aux questions de Jean-Claude Lebrun et d'Alain Bascoulergue.

Avant d'en venir au livre, un mot de commentaire à propos de l'assassinat de Omar Ourtilane, rédacteur en chef du quotidien « El Khabar », tué par cinq balles.

C'était un ami, un jeune ami. Je lui rends hommage aujourd'hui. Voilà un journaliste arabophone, qui ne connaît pas un mot de français et qui a été assassiné, alors que l'on fait croire en France que les journalistes assassinés sont francophones. Ils sont assassinés en fonction de leur rapport à l'intégrisme. Cet homme, comme d'autres et la majorité de la presse algérienne se sont positionnés contre l'intégrisme, pour la démocratie, pour l'expression, se tordre, souffrir et dire. Je tiens à rendre hommage à ces hommes de presse, qu'ils soient arabophones ou francophones. Omar était presque un fils, un frère.

Vous terminez ces « Lettres algériennes » par ces mots : « Le cancer du terrorisme a atteint la France. » Vous avez assisté comme nous tous à la mort de Khaled Kelkal. Quelle est votre réaction ?

Je suis très étonné par la façon dont sa mort a été médiatisée. C'est la mort en direct, telle que les Américains l'ont inventée et que certains Français et médias ont apparemment l'air d'apprécier. Cet homme pour qui je n'avais aucune sympathie avait visiblement un itinéraire régulier, même s'il avait été tenté par la délinquance. Relisez Brecht. On a toujours raconté en France que les terroristes sont des victimes d'une situation corrompue du système et de l'argent et qu'ils n'auraient d'autre issue que le terrorisme. En fait, souvent ils sont issus comme Kelkal de la petite bourgeoisie. Je suis curieux de savoir pourquoi on l'a abattu ? On pouvait ne pas le faire. Ensuite, si cela s'est fait pour des raisons vitales, pourquoi en avoir fait un presque mélodrame médiatique ? On assiste à la normalisation, la banalisation de ces actes. On parle de terrorisme d'Etat en Algérie. Et en France ?

J'ai eu le sentiment en refermant ce livre que vous veniez d'effectuer une mise à plat qui vaut pour vous, mais aussi pour nous. Lorsque vous évoquez la question de la langue et le débat sur l'arabisation après l'indépendance. D'une certaine façon, vous dites : « Nous avons laissé une brèche ouverte à l'intégrisme. » Vous avez été un écrivain francophone et arabophone. Pourriez-vous nous donner quelques explications ?

On a toujours voulu que les Algériens soient francophones. Ce fut le cas d'une petite élite. Le peuple algérien était arabophone ou berbérophone. La francophonie est un concept qui me fait sourire. Il est la langue française qui fonctionne en France, en Suisse, au Québec. Idem pour l'arabisation. Le peuple algérien est arabisé ou berbérisé. Il parle couramment l'une ou l'autre langue, mais pas le français. Il s'agit là de fantasmes de politiciens français, persuadés que les Algériens parlent français. Ceux qui ont prôné une arabisation forcée étaient les pires ennemis de l'Algérie. C'était la bourgeoisie algérienne qui s'est opposée au développement des langues arabes, à leur enseignement. Il y avait donc une langue parlée dans la rue, et une autre à l'école. Cela s'est traduit par un recul, d'autant que ceux qui faisaient l'arabisation étaient francophones. L'arabisation était normale, le problème était de savoir qui l'a décidée et comment. Ce sont des cadres du FLN et de l'Etat qui l'ont décidée et ce sont des enseignants mal formés, d'origine égyptienne pour la plupart, qui l'ont mise en pratique. C'est comme ça que l'intégrisme s'est immiscé en Algérie.

Votre réflexion porte en permanence sur les deux langues. Vous avez sur le français des vues qui sont singulières, notamment sur la régénération qui s'effectuerait par des apports extérieurs au français. Vous dites que ce sont les écrivains de la France qui régénèrent la langue à mesure. Une pensée qui va à contre-courant de ce que l'on peut lire partout ?

Elle est très franco-française ! Alors que les francophones auraient tendance à dire que ce sont eux qui améliorent la langue française. Je considère que c'est une supercherie quand la France possède dans son patrimoine linguistique et littéraire

Rabelais. Les écrivains qui ont transformé et bouleversé la langue française sont d'abord les Français. Je cite Rabelais, mais je pourrais nommer Céline, Descartes, Proust, voire San Antonio, dans un autre registre. Il y a incontestablement un apport des écrivains francophones, mais il est minime. Ce sont les écrivains français mais aussi le peuple français qui transforment, enrichissent cette langue. Comme cela se passe en Algérie, nous transformons quotidiennement la langue arabe et berbère.

Lorsque vous écrivez en français, il vous vient des centaines de mots en arabe. Il s'agit d'une drôle de gymnastique ?

C'est comme un pianiste qui joue avec ses deux mains une partition écrite pour quatre. C'est formidable, c'est d'une richesse incommensurable. La seule chose que le colonialisme français m'ait laissé de positif. Sinon je n'ai que des blessures, que des cauchemars. Sauf cette langue. J'ai eu la chance de connaître d'autres langues : l'arabe, le berbère, mais aussi l'anglais, le russe... J'ai une vraie passion pour la langue française. Cette langue est magnifique, surtout à travers des écrivains extraordinaires. Seul le nouveau roman français a bouleversé le roman mondial.

Parlons donc de ces intellectuels français et algériens qui résistent...

Ils sont porteurs d'avenir. Les top modèles passent très vite dans l'histoire de l'humanité. Il est de jeunes écrivains, je pense à François Bon, qui ont intégré l'esthétique, le politique et le social. Ils font une littérature poétique, comme le faisait Eluard. C'est cette France-là qui est porteuse et que je lis avec admiration. Eux ne trichent pas, ils sont sincères. L'essentiel de la France est de cette trempe. Et c'est cela qui restera.

« Les écrivains ont besoin de sonder l'effroi », écrivez-vous. Personnellement, vous vivez dans la peur permanente depuis votre condamnation à mort.

J'ai dans ma poche une capsule de cyanure, pas d'arme. Je vis avec cette peur. Ce sont des armes pour me tuer, pas pour tuer. En France, je ne suis pas protégé. Les

autorités françaises m'ont toujours refusé une quelconque protection. Pas en Algérie. Je vis donc avec cette peur, tout en ayant préservé une certaine sérénité. Parce que je suis tout simplement convaincu de ce que je fais. Je n'ai pas peur de la mort. Mais de la barbarie.

Ecrire, c'est un acte de courage et d'espoir ?

Absolument. L'espoir, c'est le peuple algérien qui me le donne, avec ces 9 millions d'enfants qui vont à l'école malgré l'appel au boycott lancé par le FIS et qui a coûté la vie à 78 enfants. L'espoir, c'est aussi la littérature ? Le stylo, la page blanche.

De ZOE LIN

L'humanité du 06 octobre 1995. :



.

Bibliographie générale :

- BAKHTINE.Mikhael .*Esthétiques et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
Sur le dialogisme et la polyphonie.
- BARTHES Roland, *Théorie du texte*. Article in Encyclopédie universelle, 1973
- BARTHES R et Maurice NADEAU, *Sur la littérature*, Presse universitaire de Grenoble, 1981.
- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- BOUCHER Jean Dominique, *Le reportage écrit*, Paris, CFPJ & Figaro, 1999.
- BOUDJEDRA Rachid, *Le vainqueur de coupe*, Denoël, 1981.
- COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Editions Tristram, 2004.
- DOS PASSOS John, *La grosse galette (the big money)*, 1978.
- DUCHET C, *Sociocritique*, Paris, Nattan, 1979.
- DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Etudes BORDAS.
- FUMAROLI Marc, *Les mémoires du XVII Siècle au carrefour des genres en prose*, XVII Siècle n°94-95.
- FURET Claude, *Le titre*, Paris, Le Seuil, 1998.
- GAFAITI Hafid, *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion*, Paris, L'harmattan, 2001.
- GASPARINI Philippe, *Est-il Je*, Paris, Seuil, 2004.
- GENETTE Gérard, *Palimpseste*, Paris, Le Seuil, 1982 et 1992.
Figure III, Seuil, Coll. « Poétique »
- GOULEMOT Jean-Marie, *Les pratiques littéraires ou la publicité du privé*, Seuil Tome II
- HERVOUET Loïc, *Ecrire pour son lecteur*, Ecole supérieure de journalisme de Lille.
- JENNY Laurent, *La stratégie de la forme*, in Poétique n°27, 1976.
- KHERIJI Rym, *Paysages littéraires algériens des années 90*.

- KRISTEVA Julia, *Sémiotiké –recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1978. Coll. Point Genèse de la notion d'intertextualité.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1996.
 - Signes de vie, *Le pacte autobiographique*2, Seuil, 2005.
- MAHFOUDH Ahmed, *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra*, in IBLA, t, 59, 1996.
- MOURIQUAND Jacques, *L'enquête*, Paris, CFPJ, 1999.
 - L'écriture journalistique*, Paris, Le point, 1999.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, DUNOD, 1996.
- PIGALET Philippe, *Ecrire mode d'emploi*, Paris, Nattan, 1999.
- RIFFATERRE Michael, *La production du texte*, Paris, Le Seuil, 1979.
 - Sémiotique de la poésie*, Paris, Le Seuil, 1983.
- RICOEUR Paul, « *L'identité narrative* », Revue des sciences humaines n°221.
- TODOROV Tzvetan, *Mikhaël Bakhtine, Le principe dialogique*, Paris, Le Seuil, 1981.- *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Le Seuil, 1967.
- VOIROL Michael, *Le guide de la rédaction*, Paris, CFPJ, 2000.

