

UNIVERSITE LYON II
FACULTE DES LETTRES, SCIENCES DU LANGAGE
ET ARTS

BOUDJEDRA ET KUNDERA,
LECTURES A CORPS OUVERT

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME

PRESENTEE PAR RYM KHERIJI
SOUS LA DIRECTION DE
MONSIEUR LE PROFESSEUR CHARLES BONN

Année universitaire
1999/2000

A Fédia...

A Marroushka...

Mais aussi et surtout à mon père.

REMERCIEMENTS

Je remercie tous ceux qui ont traversé le chemin de cette thèse et plus particulièrement :

Messieurs les membres du jury pour leur indulgence.

Monsieur Charles BONN, pour son soutien indéfectible, sa gentillesse et sa disponibilité au cours de ces longues années de travail.

Monsieur Georges NONNENMACHER, mon initiateur en littérature.

Messieurs Habib SALHA et Samir MARZOUKI qui m'ont amenée à découvrir la littérature maghrébine, littérature du même et de l'autre.

Les membres de ma famille et mes amis qui m'ont apporté les encouragements nécessaires pendant les périodes les plus difficiles, et spécialement :

Ammar qui m'a insufflé la volonté d'aller toujours de l'avant quelles que soient les circonstances.

Essia qui m'a communiqué son courage.

Naoufel qui a confirmé l'importance du défi dans tout travail créatif.

Fédia junior qui, par ses sourires et ses mimiques incomparables, m'a donné la force de continuer.

Lamia pour son aide et sa disponibilité.

Oufa, Aï da, Amel et Mondher pour leur amitié sans failles, née sur les bancs de l'université.

Naï ma pour son aide précieuse.

Ainsi que tous ceux que j'ai oublié de nommer.

Qu'ils retrouvent tous dans ces quelques lignes l'expression de ma gratitude et de ma sympathie.

*« S'il est impossible de ne pas penser
à quelque chose, il reste encore
possible de penser à autre chose ».*
Lewis CARROLL

SOMMAIRE

INTRODUCTION	9
<i>Première partie</i> :-----	20
AU COMMENCEMENT FUT LE DESIR -----	20
I- L'AUTEUR ET SON LIVRE :-----	23
1/ Des rapports mitigés :-----	24
a) Le rejet d'une société :-----	24
b) La passion unificatrice : la littérature-----	35
2) Désir de changement ou expression de l'indifférence ?-----	48
a) Le choix d'un public :-----	48
b) Le mur :-----	61
II- LE NARRATEUR ET SES VOIX :-----	71
1/ Le narrateur : personnage principal ?-----	72
a) La voix de toutes les douleurs :-----	72
b) La voix qui soulage et qui se soulage :-----	79
2) Les voix mises entre parenthèses :-----	86
<i>Deuxième partie</i> :-----	100
ATOURS ET DETOURS DE L'IMPUISSANCE -----	100
I- Des mots et des maux :-----	102
1/ Ecrire la mère ou le corps du délit:-----	102
a) Le silence tatoué :-----	103
b) Première alternative : tomber ou couper le lien ?-----	110
c) Le troisième œil : la mère catalyseur de récit:-----	122
2- La parole détournée ou l'amante transfuge?-----	128
a) Révélation du paradoxe :-----	129
b) Détournement et ambiguïté : libération ou échec du dire ?-----	144
II- Les avatars de la souffrance :-----	152
1) Le discours sur la paternité : une révolte à vau-l'eau ?-----	152
a) Le père omniprésent et /ou oppresseur :-----	152
b) La négation du père :-----	161
— Une vacuité subie :-----	161
— Une vacuité libératrice :-----	167
2) Ce que la tempête n'aura pas épargné :-----	180
a) L'aliénation de la paternité :-----	180
— Le culte de la bonté selon Jakub :-----	182
— Du pathétique au cocasse : Skreta et Djoha-----	191
b) Une perpétuelle quête du père ?-----	200
<i>Troisième partie</i> :-----	222
LE PURGATOIRE -----	222
I- ECRITURE DE L'URGENCE :-----	225
1/ Un roman décousu ?-----	225
2/ Le roman, un espace restreint :-----	244
II- Vers une quête de la puissance :-----	254

1/ Tout dire, mais comment ?-----	255
2/ La génération spontanée de l'écriture :-----	271
III- Ecriture et lecture : des rapports ludiques ? -----	287
1/ Un parcours initiatique pour le lecteur :-----	288
2/ Rire ou Pleurer ? Telle est la question :-----	297
<i>CONCLUSION</i>-----	307
<i>ANNEXE</i>-----	310
LA VALSE AUX ADIEUX-----	312
L'INSOUTENABLE LEGERETE DE L'ETRE-----	319
LA REPUDIATION-----	340
L'INSOLATION-----	363
<i>REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES</i>-----	393

INTRODUCTION

La première question que l'on pourrait se poser avant d'entamer l'écriture ou même la lecture de ce travail, concerne le choix de son objet. Le principe d'une approche comparative peut en effet être au cœur de certaines polémiques lorsqu'on s'apprête à lire simultanément (et lier) un tchèque fils de pianiste qui a fini par écrire en français, et un algérien, fils de colonisé qui commence par jouer au chat et à la souris avec le français, langue de l'ancien colon, pour ensuite l'abandonner – geste théâtral et largement contesté d'ailleurs – au profit d'une langue qui est en fait celle d'un autre colon, ce chevalier venu d'Arabie, apportant lui aussi dans ses bagages la civilisation pour ces *malheureux barbares* d'Afrique du Nord.

Passant outre le choix, voulu ou imposé, d'une langue donnée pour mettre en forme la création littéraire, nous cherchons dans les romans de Boudjedra et ceux de Kundera, la possibilité d'avoir une nouvelle vision des uns comme des autres. Peut-être aussi nous venait-il à l'esprit la communication effectuée par Boudjedra à l'Institut d'Etudes Romanes de l'Université de Cologne, que nous avons lue dans le Cahier d'études maghrébines :

« Le monde arabe et le monde maghrébin ne se sont pas du tout intéressés à l'avant-garde. C'est ce qui fait toute la différence entre le roman algérien ou maghrébin de mes aînés et moi. Le roman anticolonial ne m'intéressait absolument pas; ce qui m'intéressait, c'était de savoir où en était la littérature universelle, mondiale. Je voulais le meilleur

et tout de suite. Car je ne faisais pas de complexe d'infériorité ou de complexe du colonisé »¹.

Il est certes vrai qu'il fait allusion ici à Proust, à Faulkner, à Joyce, à Simon, qu'il nomme d'ailleurs dans son intervention, mais nous ne pouvions nous empêcher de penser à Kundera, et ce malgré les différences aussi bien biographiques qu'idéologiques qui séparent nos deux écrivains. Ainsi, à titre d'exemple, alors que Boudjedra s'est vu attribuer un poste de haute responsabilité par un gouvernement algérien ouvertement soutenu par l'empire soviétique, Kundera a tout perdu avec l'arrivée des envahisseurs de l'ancienne U.R.S.S., à Prague :

« Milan Kundera perdit son poste de maître de conférences à l'Institut de Hautes Etudes Cinématographiques de Prague, il fut interdit de publication, et ses livres furent retirés des librairies et des bibliothèques. Comme des centaines de milliers d'autres, il devait être "effacé" de l'Histoire. Il vécut la "liberté des gitans" (...) : la liberté de celui qui, mis au ban de la société, peut tout se permettre, puisque précisément rien ne lui est permis »².

L'utilisation, par l'un ou par l'autre de nos écrivains, de la langue française comme support de la création littéraire, leur a permis dans un premier temps d'acquérir cette liberté. Privés de leurs propres espaces de prise de parole, ils gardent toutefois une ouverture sur d'autres champs littéraires. Charles Bonn évoque les possibilités acquises par la littérature maghrébine en ces termes :

« La situation interculturelle particulière de l'écriture maghrébine de langue française la prédispose plus qu'une

¹ - BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, in Cahier d'études maghrébines n°1, « Maghreb et modernité », juin 1989, sous la direction de Lucette HELLER-GOLDENBERG; p. 44.

² - CHVATIK, Kvetoslav. Le monde romanesque de Milan Kundera, Paris, Gallimard, 1995, collection Arcades, 259 pages; p. 112.

autre à trouver sa dimension proprement littéraire dans ces jeux avec des textes aux origines diverses : non seulement textes arabes et français, mais aussi textes oraux encore riches dans l'espace maghrébin, mais aussi textes issus de la littérature du Monde entier»³.

Les voyages à travers les langues sont aussi des correspondances entre les œuvres. Ceci est certes vrai et confirmé par plusieurs études universitaires dont l'axe théorique est l'intertextualité (comme, par exemple, celle de Habib Salha⁴, celle de Jamel-Eddine Maouati⁵, ou encore celle, plus récente, de Lila Ibrahim-Ouali⁶) mais en ce qui nous concerne, nous avons choisi deux plumes qui ne se sont jamais rencontrées, tant sur le plan littéraire que sur le plan idéologique. Nous ne nous lançons donc pas ici dans une aventure intertextuelle au sens propre du terme, puisque nos deux auteurs ne font pas référence l'un à l'autre de quelque manière que ce soit.

Ce qui nous séduit par contre dans l'étude de Boudjedra et de Kundera, c'est justement la fascination, le pouvoir qu'ils exercent sur la lectrice que nous sommes. Dans ce sens, nous retiendrons de l'affirmation de Charles Bonn que nous avons citée plus haut, le mot «jeux». Notons au passage que le pluriel est ici fort significatif. Nous nous intéresserons donc essentiellement non pas aux jeux que les romans offrent au lecteur averti, mais à ceux que lui impose sournoisement l'auteur.

³ - BONN, Charles. *Poétiques croisées du Maghreb*, in- Poétiques croisées du Maghreb. Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14, 2^{ème} semestre 1991, 206 pages; pp. 3-6, p. 5. _

⁴SALHA, Habib. Poétique maghrébine et intertextualité, thèse d'Etat sous la direction de Charles BONN, Université Paris XIII, 1992, Tunis, Publications de la faculté des lettres de Manouba.

⁵MAOUATI, Jamel-Eddine. L'Ellipse de la pensée ou de la littérature, thèse de doctorat en philosophie, Yale University, mai 1993, 447 pages.

⁶ - IBRAHIM-OUALI, Lila. Ecriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra, thèse de doctorat de troisième cycle en littérature française et comparée, sous la direction de M. Alain Montandon, Université Blaise Pascal Clermont II, U.F.R. des lettres et des sciences humaines, 1995, 512 pages.

Ainsi présentés, nos propos peuvent paraître réducteurs, mais nous tenons à éviter l'amalgame. Il nous semble en effet qu'il y a deux sortes de rapports ludiques. Toutes deux sont régies par l'auteur mais de façons différentes. La première donne au lecteur l'impression qu'il est le maître de cérémonie, qu'il tire les ficelles de la connaissance en trouvant ce que cache ou non l'auteur : c'est l'intertextualité au sens propre du terme. La deuxième pousse le lecteur dans ses derniers retranchements jusqu'à l'impasse. Il se retrouve ainsi dans l'obligation de suivre le narrateur qui pourra à partir de ce moment là, disposer de lui comme bon lui semble. Les deux parties savent pertinemment dans ce cas de figure qui est le maître à bord. C'est ce type de jeu qui nous intéresse. Ce jeu où le lecteur tout puissant (par opposition à la grande tradition du narrateur omniscient), est pris au dépourvu, acculé, violé et maltraité dans son propre territoire. Mais nos deux auteurs ont-ils réellement pu choisir une autre voie? Doit-on suivre leurs pas en adoptant la célèbre réplique de Figaro dans Le Barbier de Séville, *je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer ?*

En ce qui concerne le travail de l'écrivain, «dans nos pays, il est plus grave d'écrire les drames que de les vivre»⁷ disait Tahar Ben Jalloun. Dans ces mêmes pays, mais aussi dans ceux qui ont la « liberté » et la « démocratie » comme figures de proue, toute pensée innovatrice est souvent amenée à se placer dans une perspective contestataire face à la tyrannie du conformisme. Ce dernier dénote en l'occurrence une volonté de pseudo-stabilité, à savoir une nouvelle version de la pensée immuable, donc de l'anti-progrès. Bien que l'époque médiévale soit révolue, la menace reste toujours valable, même pour le travail du critique que Nabile Farés a pertinemment jugé de moins en moins idéologique:

« En place d'une appréciation idéologique et fragmentaire
d'une œuvre, ou des œuvres, se développent aujourd'hui, au

⁷ - Préface du Pain nu de CHOKRI, Mohamed.

niveau des études et des lectures dites “critiques”, des saisies plus poétiques, sémantiques, culturelles, sémiotiques, ou textuelles, de ce phénomène. Les études de littérature maghrébine de langue française ne sont plus contraintes par des dénominations idéologiques héritées, dépendantes de situations historiques passées. Dénominations dont on ne savait pas si elles voulaient rendre compte simplement d’un trait culturel ou d’une affirmation territoriale »⁸.

Au cours des vingt dernières années, plusieurs études, fondées soit sur la psychanalyse, soit sur la sociologie, ou encore simplement thématiques, se sont en effet développées autour de l’œuvre de Boudjedra. L’œuvre de Kundera est, quant à elle, beaucoup moins étudiée dans les milieux universitaires ou critiques francophones jusqu’à la fin des années quatre-vingt. Un réel intérêt pour celui que l’on commence à considérer comme un écrivain « majeur » de ce siècle, se manifeste dès le début de cette décennie avec la publication d’ouvrages traduits ou non.

En évitant de figer notre travail dans une grille de lecture unique préétablie, ainsi qu’en laissant libre cours (ou presque) à la sensibilité et en privilégiant une *lecture des sens*, une lecture intuitive et multiple qui corresponde au titre de ce travail (*Lectures à corps ouvert*), nous nous sommes beaucoup plus identifiés à la situation décrite par Nabile Farés, qu’à celle des études très pointues citées plus haut, dont nous saluons au passage la rigueur. Nos *lectures*, essentiellement fondées sur des intuitions, ou sur la notion d’ouverture, doivent toutefois pour des besoins purement méthodologiques et académiques, se plier à des contraintes théoriques. Nous ne visons certes pas la rigidité théorique, mais le cadre de ce travail nous prive d’une totale liberté intellectuelle. Nous aurons donc recours aussi bien à des textes traitant des théories de la réception, qu’à des approches psychanalytiques.

⁸ - FARES, Nabile. *La littérature maghrébine de langue française*, in Le français dans le monde

Nous avons choisi Kundera dans cette optique lorsque nous nous demandions quel serait l'auteur qui pourrait être l'objet d'une étude comparative avec Boudjedra. C'est en effet avec lui que notre regard sur les romans de Boudjedra devient plus aérien, moins chancelant sous le poids de notre culture arabo-musulmane. Si nous avions choisi Yacine Kateb, nous nous serions contenté de recenser les passages où Boudjedra l'imité ou le parodie et si nous avions opté pour Louis Ferdinand Céline, nous aurions fini par dénoncer de façon hâtive, précipitée et surtout obsolète, les relations de maître à disciple qui émanent des œuvres de ces deux auteurs. Quant au « Nouveau roman », dont la littérature maghrébine semble par certains aspects si proche, il a déjà fait l'objet de plusieurs travaux comparatifs. Cherchant dans nos souvenirs de lecture une piste, un détail pouvant nous mettre sur la voie, nous avons perçu dans les romans de Kundera une sorte de fil d'Ariane nous conduisant, certes par des chemins semés d'embûches, vers une approche comparative moins stérile que celles que nous avons citées. Nous espérons seulement venir à bout de notre tâche et ne pas nous enliser dans les pièges qui nous guettent.

Maintenant, venons-en au choix des romans. Après mûre réflexion, nous avons opté d'une part pour *L'Insolation* et *La Répudiation* de Boudjedra, et d'autre part *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux* de Kundera. L'objectif que nous nous sommes fixé, c'est-à-dire l'étude de l'écriture, demande une analyse scrupuleuse du texte nous empêchant d'avoir un corpus plus important. Le choix n'a pas été des plus faciles car les romans de nos deux auteurs sont aussi intéressants, attachants et passionnants les uns que les autres. Nous pouvons cependant nous référer à une affirmation de Guy Scarpetta qui paraît traduire parfaitement nos convictions quant aux rapports existant entre le lecteur et son livre :

« Il y a dans le commerce des livres quelque chose qui tient un peu des rencontres amoureuses, ou érotiques, – avec leur part obligée de subjectivité, de contingences, de hasard, de chance, d’attirances arbitraires et d’indifférences irraisonnées, qui laissent le jeu infiniment ouvert »⁹.

En d’autres termes, la lecture *a ses raisons que la raison ignore*. Comme dans toute «rencontre amoureuse», nous constatons en premier lieu que lire Boudjedra n’est pas de tout repos. Afin de sentir le souffle de son œuvre, il faut être complètement ouvert, se laisser imprégner par son verbe, se laisser inonder par son écriture. Mais là, le danger est à l’affût du moindre de nos faux pas : le risque de sombrer devient de plus en plus fort au fil de la lecture et si l’on ne se protège pas, le livre peut nous engloutir totalement. Par exemple, dans *La Répudiation*, parallèlement à la lutte de Rachid contre la « voracité » de Céline et de la mère, le lecteur lutte contre la voracité du roman qui, pareil aux sables mouvants, semble en surface seulement, inoffensif.

Il en est de même pour Kundera, mais d’une façon moins agressive, moins exubérante, peut-être plus pernicieuse. Les personnages de *La Valse aux adieux* et de *L’Insoutenable légèreté de l’être*, sont eux aussi mus par une force qui les guide dans leurs cheminements. Ils semblent ne pas maîtriser leurs destins et c’est là aussi une femme qui représente l’outil que cette force emploie pour les guider. Une femme (Tereza) joue sans le savoir avec la vie de Tomas dans *L’Insoutenable légèreté de l’être*. Deux autres femmes (Kamila et Ruzena), guident sans le savoir aussi les pas de Klima dans *La Valse aux adieux*.

D’autre part, pourquoi *L’Insolation* ? D’abord, parce que ce roman a été l’objet de notre mémoire de D.E.A, où nous avons essayé de démontrer son importance au sein de l’œuvre romanesque de Boudjedra. Ce roman du « je et des

⁹- SCARPETTA, Guy. L’Âge d’or du roman, Paris, Grasset, coll. Figures, 1996, 341 pages; p.17.

jeux qui se manifestent » nous paraissait victime d'une injustice dans la mesure où il était considéré comme une simple suite, un « double » de *La Répudiation*. Acception largement répandue, au point que nous voyons les deux narrateurs Rachid et Mehdi confondus :

« On retrouvera Rachid, dans le second roman, *L'Insolation*, interné dans un hôpital psychiatrique, aux prises avec un délire monstrueux jusqu'à l'horreur »¹⁰.

Le deuxième roman de Boudjedra nous semble au contraire beaucoup plus percutant que son soi-disant « frère aîné » et doté d'une intensité rare, due en grande partie à l'expression de l'impuissance, celle du narrateur, et celle de toute littérature à dire l'indicible. Ensuite, parce qu'il nous a paru logique d'en approfondir l'étude dans le cadre de cette thèse et de continuer à développer cette relation qui s'est instaurée entre notre démarche de lectrice et la *via dolorosa* qu'entreprend le narrateur Mehdi par le biais de sa confession. Enfin, parce qu'il résume à lui seul tout l'univers poétique de Boudjedra et se prête « aisément » (est-il réellement facile de comparer des œuvres d'auteurs différents sans tomber dans le piège de la description ou du jugement) à une étude comparative avec les romans de Kundera. L'étude de *La Répudiation* s'impose car, comme nous l'avons signalé dans le paragraphe précédant, ce roman est communément, mais toutefois injustement, considéré comme le géniteur de *L'Insolation*. Mais la raison essentielle de ce choix reste le fait que ces deux œuvres forment ce que l'on a appelé le « cycle du roman familial », une sorte de période noire et intimiste de la production littéraire de Boudjedra.

Des raisons affectives ont joué un rôle important mais non décisif dans le choix de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, puisque nous avons découvert Milan Kundera grâce au long métrage adapté de ce même roman. Le film nous a incité à

¹⁰ - Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle, littérature française et francophone, sous la direction de Henri MITTERAND, Paris, Le Robert, 1995, collection Les Usuels, 621 pages, p. 424.

lire le livre car nous avons senti qu'il y avait des éléments essentiels que les images ne pouvaient montrer. D'ailleurs, nous avons su plus tard que Kundera n'apprécie guère cette adaptation et s'insurge contre la « mise en images » des œuvres littéraires, procédé qu'il considère comme réducteur et jamais fidèle aux textes. Afin d'étayer nos propos, citons cette assertion d'Eva Le Grand :

« L'adaptation cinématographique de *L'Insoutenable légèreté de l'être* qui réduit (kitschise !) ce roman à une histoire linéaire, sans aucune perspective polyphonique ou de polyfocalisation (sans parler du remplacement de la part méditative du roman par la grandiloquence embellissante de l'érotisation hollywoodienne ...), a eu certainement un impact direct, comme le suggère sa traductrice en allemand, Susanna Roth, sur l'écriture de *L'Immortalité* délibérément et expérimentalement "inadaptable" »¹¹.

Par ailleurs, les romans de Kundera présentent un net penchant pour le ludisme, fondé sur une volonté d'impliquer le lecteur dans le récit. Ils reflètent l'impuissance à dire par le biais d'une prolifération de la parole, proche mais en même temps très différente de la logorrhée de Boudjedra. Cet aspect apparaît nettement dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Mais une autre raison a également compté dans notre choix : sa structure en sept chapitres, comme le reste des romans de Kundera. Ce qui nous amène à *La Valse aux adieux* qui est le seul à être composé de seulement cinq parties, représentées par cinq journées. Ce fait étant une exception dans l'œuvre de Kundera, il a été relevé par Eva Le Grand. Elle présente ainsi les écrits de l'auteur tchèque :

« (...) *Sept opus* romanesques : *trois* romans en *sept* mouvements, *un* roman vaudevillesque en *cinq* mouvements

¹¹ - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, Paris, L'Harmattan, coll. Théorie et littérature, 1995, 237 pages; p. 127.

et de nouveau *trois* romans en *sept* mouvements ...
Coincidence poétique, composition secrète ou passion
arithmétique ? Quoi qu'il en soit, je vois dans la note
vaudevillesque de *La Valse aux adieux* la "pluie" même de
toute sa partition romanesque placée sous le chiffre sept,
centre *par excellence* du rire et de l'ironie de la "comédie
humaine de la répétition" que met en scène son œuvre »¹².

Nous estimons la coincidence assez insolite puisqu'il se trouve que le chiffre cinq, mis en valeur par son exception au sein de l'œuvre de Kundera, est très emblématique de l'imaginaire arabo-musulman. Souvent représenté par « la main de Fatma », il a pour fonction de chasser les méfaits du « mauvais œil ». Autre coincidence, les personnages de *La Valse aux adieux* comme ceux de *L'Insolation* évoluent dans une bulle. Le monde extérieur semble n'être qu'une toile de fond, un écho qui ne joue aucun rôle dans la trame romanesque, ou plus exactement dans les drames personnels exposés au voyeurisme du lecteur. Le choix de ce roman nous a par ailleurs été dicté par cette poétique de l'*absurde kafkaïen* dont le développement nous sera très utile dans l'exploration des deux univers romanesques que nous nous proposons d'étudier.

Pour finir, il nous revient à l'esprit cette pensée d'Arthur Schopenhauer admise comme le moteur de toute création artistique, à savoir que tout désir naît d'un manque et qu'il est par là même souffrance. Le rapport douloureux établi entre l'être et l'absence, ne régit-il pas le devenir des personnages de Kundera et de Boudjedra ? Mais le plus étonnant, c'est que nos deux auteurs semblent s'attacher beaucoup plus au manque, au désir, et donc à l'absence, qu'à la jouissance ou au plaisir lorsque les premiers sont assouvis. Nous nous intéresserons donc en premier lieu à cette notion de manque tant par ses manifestations dans l'écriture que par les effets qu'elle a sur le lecteur. Si l'on a voulu mettre en rapport ces écrivains, c'est parce que nous

¹²- Ibid., pp. 151-152.

considérons que leurs voix se rapprochent. Notre travail consistera à saisir le moment où elles se rencontrent. La divergence des styles est certes évidente, mais la convergence des écritures est réelle. Kundera joue avec la pensée, les réflexions, les concepts; Boudjedra joue plutôt avec la langue. D'emblée, nous voyons qu'ils ont en commun ce côté ludique dont on a parlé plus haut. Mais le jeu est-il seulement l'unique lien entre l'écriture et la lecture ?

Première partie :
AU COMMENCEMENT FUT
LE DESIR

« Le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées - car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi »¹³.

Lorsque nous avons choisi le titre de cette première partie, nous ne voulions pas exprimer une lapalissade, mais au contraire refléter autant que cela puisse l'être ce goût du retournement des situations dont font preuve nos auteurs. Avec eux, tout est à prendre avec des pincettes. Comme l'a si bien dit Jean Anouilh dans son Antigone : « Rien n'est vrai que ce qu'on ne dit pas ».

Il est certes nécessaire dans toute entreprise, que le désir soit antérieur à la jouissance. Cet ordre des choses est d'autant plus évident dans la production artistique. Roland Barthes pose la problématique de la séduction du lecteur en ces termes :

« Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le “dague”), savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la “personne” de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu »¹⁴.

¹³- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, collection Points Essais, 105 pages; p. 30.

¹⁴ - Ibid., p. 11.

Le jeu dont il est question ci-dessus, est justement le violon d'Ingres de Boudjedra et Kundera. Une fois la lecture d'un de leurs romans terminée, nous nous surprenons à vouloir la reprendre dès le début, parce que nous avons la nette impression que quelque chose nous a échappé. Le « jeu » entrepris par les narrateurs a pour effet immédiat cette sensation, une fois le roman lu, qu'il nous manque toujours un élément du puzzle. Le chaînon faisant défaut se porte alors garant de l'existence de l'« espace de jouissance » dont nous parle Barthes. Espace de jouissance paradoxal puisque fondé sur le manque mais tout à fait logique puisqu'il devient moteur du récit. Barthes ajoute :

« Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même) »¹⁵.

Et Boudjedra renchérit :

« Toute littérature, tout agencement des mots doit provoquer la volupté et l'émotion, c'est bien cela la poésie. Elle se doit de provoquer la fascination tant en amont, chez l'écrivain, qu'en aval chez le lecteur »¹⁶.

Intimement liés, jamais déçus, tantôt l'un exacerbé, tantôt l'autre sublimé, le désir et la jouissance se confondent chez Boudjedra et Kundera. La « fascination » dont nous parle Boudjedra, « provoqu(ée) » par l'écriture, ce « kamasutra » du langage, fait de l'acte d'écrire et de celui de lire des actes sensuels, aux antipodes de la raison. L'écriture réussit-elle ce difficile pari de réunir l'esprit et le corps ? En suscitant le plaisir et l'émotion ne masque-t-elle pas un certain manque à dire ? Afin de mieux comprendre ce phénomène qui se déroule somme toute sous nos yeux,

¹⁵ - Ibid., pp. 13-14.

nous nous proposons d'analyser les éléments porteurs au sens clinique du terme, de désir : l'auteur, le narrateur et l'écriture qui les lie.

Les romans que nous étudions semblent marqués à plus d'un titre par la problématique du manque. Si cette dernière est plus qu'une obsession, peut-on réellement parler de concept philosophique ? Boudjedra écrit-il sous l'influence de son propre cursus universitaire ? Et Kundera confirme-t-il sa réputation d'écrivain philosophe malgré les dénégations d'Eva Le Grand ?

« Kundera n'est pas philosophe mais romancier et on peut dire de lui ce que Musil pensait de son personnage dans *L'homme sans qualités* : "Il n'était pas philosophe. Les philosophes sont des violents qui, faute d'armée à leur disposition, se soumettent le monde en l'enfermant dans un système." Et si la véritable liberté de la philosophie se jouait uniquement dans l'espace *ironique* du roman ? »¹⁷.

Nous ne prétendons pas effectuer ici une approche philosophique des romans que nous étudions, mais un élargissement de leur littérarité. Pour cela, nous aurons deux angles de vision : d'abord celui de l'auteur, ensuite celui du narrateur puisqu'il est le passeur qui guide le lecteur.

I- L'AUTEUR ET SON LIVRE :

Si nous n'avons parlé que succinctement des auteurs dans l'introduction de cette thèse, c'est pour ne pas empiéter sur l'objectif de l'étude que nous entamons

¹⁶ - GAFAI TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p.66.

¹⁷ - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op.cit., p. 107.

ici et que nous divisons en deux parties : « Des rapports mitigés » d'une part, et « Désir de changements ou expression de l'indifférence ? » d'autre part. Nous désignons par ces titres les rapports, tant personnels, qu'établis par la publication des œuvres, entre nos deux auteurs et leurs environnements, c'est-à-dire les milieux dans lesquels ils ont évolué. Nous éviterons d'évoquer la problématique de l'identité perdue ou retrouvée, ainsi que les tentatives d'une quête de cette identité. Nous pensons en effet que ce sujet a été largement étudié et discuté tant au niveau des littératures « postcoloniales », qu'à celui de la littérature de l'exil. Aujourd'hui, il est plus que nécessaire de nuancer les faits, d'avoir un autre angle de vision. Notre approche sera fondée sur des éléments plus subjectifs, en l'occurrence sur le vécu des auteurs. Néanmoins, contrairement aux études biographiques, nous ne cherchons pas à expliquer l'œuvre par la vie de l'auteur. Nous serons tout simplement davantage à l'écoute de Kundera et Boudjedra.

1/ Des rapports mitigés :

a) Le rejet d'une société :

Nous aurions pu intituler cette partie « *nul n'est prophète en son pays* », ou comment Boudjedra l'*enfant terrible* et Kundera l'*analyste de la désagrégation de la vieille Europe, l'une des consciences les plus lucides de la littérature contemporaine*¹⁸, se sont mis dos au mur face à leurs pays d'origine ». Nous avons résumé cette phrase, trop longue pour être un titre, par la combinaison des termes « rejet » et « société ». Le premier reflète une certaine attitude adoptée, le second

¹⁸ -Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, littérature française et étrangère, anciennes et modernes, sous la direction de Jacques Demougin, Paris, Larousse, 1985; 2^e édition, 1987, 2 volumes, 1862 pages; p. 851.

porte en lui un aspect humain, certes codifié mais où le côté idéologique que l'on pourrait trouver dans « nation » ou « patrie », est réduit au minimum.

A ce stade de notre travail, l'évocation des éléments biographiques semble nécessaire. Nous n'irons pas jusqu'à chercher l'interprétation des œuvres dans la vie des auteurs, démarche qui a fait ses preuves à une certaine époque mais qui, aujourd'hui, est obsolète. Il est toutefois indispensable, ne serait-ce que pour la crédibilité de ce travail, de connaître les écrivains dont nous étudions les textes. Ceci d'autant plus que le point commun qui les unit de prime abord est sans conteste le rejet de leurs sociétés. S'agit-il d'un rejet unilatéral ou réciproque ? Nous tâcherons de répondre à cette question en regroupant les informations disséminées dans les dictionnaires, les encyclopédies, etc. Afin que nos propos soient clairs, nous avons préféré présenter les auteurs séparément.

Rachid Boudjedra est né le 5 septembre 1941 à Aï n Beï da (appelée aussi Daoud), petite ville proche de Constantine et de la frontière tunisienne. Issu d'une famille bourgeoise et conservatrice, il assiste à la répudiation de sa mère qui lui inspirera plus tard son premier roman. Cité par Jean Déjeux, Boudjedra affirme à ce propos :

« J'ai (...) eu des problèmes avec mon père quand il a répudié ma mère. J'en ai énormément souffert. Mon père a épousé trois femmes. J'ai une vingtaine de frères et sœurs »¹⁹.

Le manque de documents biographiques précis et exhaustifs nous prive des renseignements que nous aurions voulu avoir sur son enfance et son adolescence. Nous savons toutefois qu'il a effectué ses études secondaires à Tunis, au collège Sadiki, véritable monument de cette ville, afin de bénéficier de l'enseignement de la

langue arabe. Ensuite, comme beaucoup de jeunes maghrébins de sa génération, et même des précédentes, il a dû partir en France pour avoir accès à l'université. Il retourne en Algérie avec une licence de philosophie et un diplôme d'études supérieures (l'équivalent de l'actuel D.E.A) dont le mémoire portait sur Louis-Ferdinand Céline, ce qui, à l'époque, n'était pas rien. A partir de là commence pour lui une carrière que l'on pourrait qualifier d'éclectique : professeur de philosophie (comme Mehdi dans *L'Insolation*), conseiller au Ministère Algérien de l'Information et de la Culture en 1977 sous le régime du président Boumediene, scénariste, poète et romancier.

La censure apparaît comme l'élément le plus révélateur et le plus fréquent de son parcours d'écrivain. De ses débuts fracassants avec *La Répudiation*, jusqu'au pamphlet de circonstance FIS de la haine, Boudjedra n'a pas cessé de provoquer, de créer des polémiques, de susciter les passions les plus contradictoires. Sa vie actuelle, partagée entre la France, l'Algérie et la Tunisie, entre la peur, le désir du tout en occultant le rien et la révolte, le pousse parfois à faire des déclarations dans les médias français qui l'éloignent de sa vocation première, à savoir la littérature. Ces égarements continuent par ailleurs à alimenter sa réputation dans le milieu de la critique puisqu'ils lui ont valu entre autre, la dénonciation de ses « excès et (...) propos démagogiques »²⁰.

Dans les premières années qui suivent la parution de *La Répudiation* et *L'Insolation*, nous pouvons lire à propos de ces romans, différents commentaires qui montrent que la critique est à cette époque là unanime sur un fait : Boudjedra remue de fond en comble les piliers d'une société qu'il rejette. Parmi ces commentaires, notons celui de Ghani Merad qui qualifie « l'attaque de Rachid Boudjedra » de

¹⁹ - DEJEUX, Jean. Littérature maghrébine de langue française *Introduction générale et auteurs*, Québec, Naaman, 1973; deuxième édition revue et corrigée, 1978; p. 382.

²⁰ - BONN, Charles. *Deux ans de littérature maghrébine de langue française*, in- Hommes et migrations n° 1197, avril 1996, pp. 46-52; p. 50.

« violente » et « directe »²¹, chose qui était tout à fait révoltante et choquante pour le public maghrébins de l'époque, et malheureusement pour certains encore aujourd'hui. Le cinéma étant plus populaire que la littérature, nous pouvons évoquer un film comme *Halfaouine, l'enfant des terrasses*²² pour constater l'intolérance ambiante. Le réalisateur Férid Boughedir²³ ayant osé montrer des images « licencieuses » de femmes nues au hammam, a provoqué d'étonnants remous au sein d'une partie du public tunisien qui ne comprenait pas qu'on puisse ignorer et violer cette « ancestrale hishma » propre aux sociétés « arabo-musulmanes ». Le film n'avait pourtant aucune prétention et se présentait comme une jolie carte postale exotique ou pittoresque pour les uns (le public étranger), instructive pour les autres (jeunes tunisiens qui n'ont pas connu l'ambiance de l'ancien Tunis) et enfin nostalgique pour ceux qui ont vécu cette époque. Les différentes susceptibilités persistent même si nous sommes loin ici d'un Boudjedra qui « ne se contente pas d'égratigner la religion » et qui « stigmatise les tenants du régime ». Le malentendu, dans tous les cas de figure, reste le même. Ghani Merad nous l'explique dans ce qui suit :

« En réalité, les intellectuels francophones, les écrivains d'expression française ou tout simplement les francisants restent déchirés. On sent chez eux un malaise, une inadéquation à la communauté. En particulier, l'écrivain se sent coupé de son peuple, étant "orphelin de lecteurs" »²⁴.

²¹ - MERAD, Ghani. La littérature algérienne d'expression française, Paris, P. J. Oswald, 1976, 202 pages; p. 89.

²² - Long métrage tunisien, sélectionné au Festival de Cannes et primé du Tanit d'or au Festival International Cinématographique de Carthage en 1991.

²³ - Fils d'un éminent critique culturel tunisien, Férid Boughedir a effectué ses études universitaires à Paris. Il est actuellement cinéaste et professeur à l'Institut de Presse et des Sciences de l'Information de Tunis.

²⁴ - Op. cit., p. 126.

Le père Déjeux, véritable pilier de la recherche sur la littérature maghrébine, a lui aussi, ou devrait-on dire lui en premier, noté l'aspect subversif des premiers romans de Boudjedra :

« Boudjedra prend place dans ce courant littéraire nord-africain non pas gentiment, mais en ouvrant la porte d'un coup de pied et en bousculant les fauteuils. Il entre avec effraction comme un malade halluciné et en délire »²⁵.

Cette « lecture » de *La Répudiation* et de *L'Insolation* n'a pas beaucoup changé au fil des ans, puisque ces romans restent toujours parmi les plus violents et les plus destructeurs vis-à-vis des « mythes de la société maghrébine traditionnelle qu'il [Boudjedra] réproûve »²⁶: la religion, la famille, la patrie. Toutes formes d'autorité se trouvent là non pas simplement attaquées ou remises en cause, mais littéralement démystifiées.

Les critiques des années quatre-vingt utiliseront à l'excès, vis-à-vis des premiers romans de Boudjedra, les mots « violence », « révolte », « délire », « subversion », et leurs synonymes, jusqu'à noyer l'écriture boudjedrienne dans un marasme gluant qui ne fait que servir ses détracteurs, en premier lieu et beaucoup plus qu'on ne le pense, une large part du public maghrébin (ayant lu ces romans ou ne connaissant l'auteur que par ouï-dire), qui continue à la percevoir comme une insulte et une atteinte à la dignité « arabe ». Parmi ces critiques nous pouvons lire que *La Répudiation* est un « livre qui inaugure le parti pris d'une écriture violente en rébellion contre les atavismes de la société algérienne, dominée par la figure du Père »²⁷. Ou encore : « *La Répudiation* (1969), qui choqua par son sujet et par son

²⁵ - Littérature maghrébine de langue française, op. cit., p. 382.

²⁶ - BACHAT, Charles. *Boudjedra ou le roman électro-choc*, in Europe n° 567-568, juillet-août 1976, pp. 64-65; p. 64.

²⁷ - MEMMI, Albert. Ecrivains francophones du Maghreb - Anthologie, Paris, Seghers, 1985, collection P.S., p. 64.

écriture, circula en Algérie dans une semi-clandestinité »²⁸, alors que « *L'Insolation* (1972) continue le travail de décomposition du modèle familial archaïque »²⁹. On commencera plus tard à prendre du recul face à cette problématique de la révolte et à nuancer les faits. Il nous est par exemple simplement rappelé en précisant le contexte temporel, que Boudjedra « apparaît ainsi à la fin des années 60 comme celui qui dit le non dicible scandaleux d'une société où l'hypocrisie religieuse et le refoulement sexuel sont les plus sûrs garants de l'oppression politique »³⁰.

La question que l'on pourrait alors se poser est la suivante : une œuvre littéraire est-elle ou non atemporelle ? En d'autres termes, a-t-on le droit de figer le sens d'un roman ? Tout semble avoir été dit et répété à propos de Boudjedra, mais reste la manière de le dire. C'est également le cas de Kundera que l'on a pendant longtemps simplement considéré comme « un dissident d'un pays de l'Europe centrale »³¹. Il est certes facile et commode de placer d'emblée un auteur dans une perspective contestataire. Mais une telle attitude ne risque-t-elle pas de fausser la donne ?

Kundera est né à Brno, ancienne capitale de la Moravie dont l'Histoire est liée à celle de la Bohême, région souvent citée dans ses romans. Elle est actuellement la deuxième ville de Tchécoslovaquie. On y trouve plusieurs musées et monuments médiévaux et baroques. Ce détail nous indique l'importance qu'on y accorde à la vie culturelle. Kundera évolue donc dans un univers où l'art occupe une place de prédilection. Son milieu familial contribue également à sa sensibilisation artistique et particulièrement musicale :

²⁸ - JOUBERT, J.L., LECARME, J., TABONE, E., VERCIER, B. Les littératures francophones depuis 1945, Paris, Bordas, 1986, p. 196.

²⁹ - Id.

³⁰ - Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays, Paris, Robert Laffont, 1994, vol. 1, p. 423.

³¹ - PODHORETZ, Norman. *Lettre ouverte à Milan Kundera*, in Commentaire n° 36, hiver 1986-87, Paris, Julliard, pp. 712 à 720; p. 712.

« Fils d'un pianiste de grand renom, cousin d'un des plus importants poètes de la jeune génération, Kundera grandit dans un milieu intellectuel tchèque – ou plutôt morave – typique »³².

L'expression « fils d'un pianiste célèbre »³³ revient souvent dans les notes biographiques que nous avons consultées. Ainsi, « fils d'un musicologue éminent, l'écrivain tchèque Milan Kundera est initié dès son enfance à une culture très complète »³⁴, n'est qu'une autre version des deux premières citations.

Son engagement de jeunesse auprès du Parti Communiste se solde par un échec : « Il est exclu du parti communiste à l'âge de 20 ans »³⁵. Notre auteur réalise en effet très vite les dangers de l'endoctrinement dont le pays tout entier est la victime. Il commence par écrire des poèmes (L'homme, ce jardin si vaste, 1953; Le dernier Mai, 1955), et un essai sur l'œuvre de Vladislav Vancura qu'il a fini par renier (L'Art du roman, 1960 - à ne pas confondre avec l'excellent essai du même nom mais qui date de 1986). C'est essentiellement avec son premier roman (La Plaisanterie, 1967), que son talent d'écrivain sera reconnu, mais surtout découvert en France grâce à Aragon dont il dira plus tard : « sans lui, *La Plaisanterie* n'aurait jamais vu le jour en France et mon destin aurait pris un chemin tout à fait différent (et bien moins heureux, sûrement) »³⁶.

Dans « Le chemin difficile de la littérature tchèque », Antonin Liehm nous explique que la littérature tchèque d'après-guerre, est soit évincée par le communisme pour trahison aux idées du Parti, soit corrompue par le mirage du pouvoir que ce même Parti faisait mirer sous son nez. Il n'est donc pas surprenant

³² - LIEHM, Antonin. *Le chemin difficile de la littérature tchèque*, in Critique n° 305, oct. 1972, Paris, Ed. de Minuit, pp. 841 à 866; p. 857.

³³ - Grand dictionnaire des Lettres Larousse

³⁴ - Encyclopedia Universalis, Thesaurus index, p. 1924.

³⁵ - Grand dictionnaire des Lettres Larousse.

³⁶ - KUNDERA, Milan. *Note de l'auteur*, in La Plaisanterie, 1967; trad. Paris, Gallimard, 1968; rééd., Paris, Gallimard, 1994; p. 459.

qu'à la suite de l'invasion des Soviétiques en 1968, les prises de position de Kundera lors du « printemps de Prague » en faveur d'une culture indépendante de tout pouvoir, lui vaudront la perte de son poste d'enseignant à l'Institut Cinématographique de Prague. Il sera également interdit de publication:

« Au moment où, en Tchécoslovaquie, mon nom était gommé des lettres tchèques (...), la parution de *La plaisanterie* aux éditions Gallimard a lancé mon roman dans le monde entier, en sorte qu'à la place des lecteurs tchèques subitement perdus j'ai eu (tout aussi subitement) des lecteurs nouveaux »³⁷.

Kundera quitte son pays pour la France en 1975, se fait naturaliser français en 1981 et publie ses livres dans la langue de Voltaire avant qu'il ne paraissent en tchèque. Après avoir appris et maîtrisé cette langue d'adoption, il publie de nouvelles versions de ses romans corrigées par ses soins, en n'omettant pas de préciser les raisons de cette démarche :

« Un jour, en 1979, Alain Finkielkraut m'a longuement interviewé pour le *Corriere della sera*. "Votre style, fleuri et baroque dans *La plaisanterie*, est devenu dépouillé et limpide dans vos livres suivants. Pourquoi ce changement ?" Quoi ? Mon style fleuri et baroque ? Ainsi ai-je lu pour la première fois la version française de *La plaisanterie*. (Jusqu'alors, je n'avais pas l'habitude de lire et de contrôler mes traductions; aujourd'hui, hélas, je consacre à cette activité sisyphesque presque plus de temps qu'à l'écriture elle-même.) Je fus stupéfait. Surtout à partir du deuxième quart, le traducteur (ah non, ce n'était pas François Kérel, qui, lui, s'est occupé de mes livres suivants !) n'a pas traduit le roman; il l'a réécrit (...). Oui, aujourd'hui encore, j'en suis

malheureux. Penser que pendant douze ans, dans de nombreuses réimpressions, *La plaisanterie* s'exhibait en France dans cet affublement !... Deux mois durant, avec Claude Courtot, j'ai retravaillé la traduction. La nouvelle version ("entièrement révisée par Claude Courtot et l'auteur") a paru en 1980. Quatre ans plus tard, j'ai relu cette version révisée. J'ai trouvé parfait tout ce que nous avons changé et corrigé. Mais, hélas, j'ai découvert combien d'affectations, de tournures tarabiscotées, d'inexactitudes, d'obscurités et d'outrances m'avaient échappé ! En effet, à l'époque, ma connaissance du français n'était pas assez subtile et Claude Courtot (qui ne connaît pas le tchèque) n'avait pu redresser le texte qu'aux endroits que je lui avais indiqués. Je viens donc de passer à nouveau quelques mois sur *La plaisanterie* »³⁸.

Si Kundera a consacré autant de temps et d'énergie pour présenter une version française de son premier roman aussi fidèle que possible à l'esprit de l'original tchèque, nous sommes en droit de penser que les livres suivants sont tout aussi authentiques. Il semble désormais admis que notre auteur s'adresse en priorité à un public francophone, d'autant plus que depuis 1973, la traduction française de chacun de ses romans paraît avant la version tchèque. Guy Scarpetta confirme la francophonie de Milan Kundera :

« *La lenteur* est le premier roman de Milan Kundera écrit directement en français : il faut concevoir, autrement dit, que Kundera est désormais devenu un "écrivain français" à part entière. De ce processus, qui le rattache à tous ceux, de Nabokov à Conrad, de Beckett à Ionesco, qui ont été amenés

³⁷ - Id.

³⁸ - Ibid., pp. 459 à 461.

dans le cours de leur vie d'écrivain à "changer de langue", il faudrait pouvoir relater les différentes étapes. La dernière fut celle-ci : Kundera, alors qu'il rédigeait ses essais directement en français, continuait à écrire ses romans en langue tchèque, avec toute la cruelle absurdité que cela impliquait : jusqu'à la chute du mur de Berlin, la "révolution de velours" en Tchécoslovaquie, ses œuvres étaient censurées dans son pays d'origine, – si bien que la version originale de ses romans n'est guère lue que par une *seule* personne, son traducteur; parallèlement, il menait un long travail de révision des traductions françaises de tous ses romans, jusqu'à ce qu'il puisse leur appliquer la mention selon laquelle la version française avait "*même valeur d'authenticité*" que le texte tchèque »³⁹.

Kundera s'est donc trouvé, encore une fois, dans une situation à contre courant dans sa propre patrie. Il n'a eu droit qu'à l'incompréhension et l'intolérance. De La Plaisanterie (1967) à *La Valse aux adieux* (1973), il semble qu'on ait déjà décidé de son destin : la Tchécoslovaquie ne veut pas de lui. Pour preuve, *La Valse aux adieux* est un roman écrit en Tchécoslovaquie sans y être pour autant publié. La raison d'un tel rejet n'est pas dénuée, aux dires de Boris Livitnof, de toute arrière-pensée. En effet, la censure frappe ce livre :

«(...) Non point que Kundera fût un ennemi du régime socialiste, mais sa manière de penser et d'écrire y est jugée hautement subversive. On a donc le plus légalement du monde laissé partir l'auteur pour enseigner dans une

³⁹- SCARPETTA, Guy. L'Âge d'or du roman, op. cit., pp. 253-254.

université française et c'est en traduction française que ce livre a pu finalement paraître à Paris »⁴⁰.

Boris Livitnof explique l'attitude offensive des autorités gouvernementales vis-à-vis de notre écrivain par le fait qu'il « vit en Tchécoslovaquie dans une société qui ne permet pas à l'artiste de peindre ce qu'il veut et comme il veut. Cela ne signifie pas nécessairement que l'artiste soit un ennemi des idéaux que poursuit cette société. Ce n'est pas l'écrivain qui tourne le dos à son pays. Mais c'est son pays qui met l'écrivain hors-la-loi, l'oblige à la clandestinité et le pousse au martyre »⁴¹.

Le rôle de cet aperçu biographique est de mettre en évidence les similitudes entre les origines de Boudjedra et Kundera, malgré leur éloignement géographique et culturel. A l'instar de Boudjedra, né dans un village du Constantinois mais très vite plongé dans l'ambiance tunisoise, Kundera, né dans la capitale de la Moravie, a grandi dans le respect des traditions culturelles, de la connaissance et des arts. En effet, durant la première moitié de ce siècle, la « démocratisation » de l'enseignement n'était pas toujours de mise (surtout dans les pays du Maghreb). Boudjedra, contrairement à ses compatriotes dont la plupart ne poussaient pas plus loin leurs études après l'école coranique, a ainsi bénéficié d'une formation bilingue et ce, grâce à son père (dont s'inspirent pourtant Si Zoubir et Siomar, les personnages immondes et sans cœur des deux premiers romans) qui l'a envoyé à Tunis. Quant à Kundera, il a dès son jeune âge, et lui aussi grâce à son père, goûté aux plaisirs de la musique, sans savoir encore qu'elle influencera son esthétique romanesque. Ils peuvent également remercier le hasard de les avoir fait naître dans leurs pays. L'Algérie et la Tchécoslovaquie ont ceci de commun : la blessure causée par la colonisation. En tant qu'écrivains, et surtout après l'impact des événements de mai 1968, qui ont eu un retentissement international, ils ne pouvaient que refuser tout(e) compromis/sion. Le

⁴⁰ - LIVITNOFF, Boris. *Milan Kundera : la dérision et la pitié*, in- Revue générale. Lettres. Arts et Sciences humaines n° 8-9, août-sept. 1976, Bruxelles, 112 pages, pp. 49-59; pp. 49-50.

⁴¹ - Ibid., p. 58.

rejet plus ou moins grand dont ils ont été victimes de la part de leurs sociétés respectives n'est qu'un effet de boomerang. Ils ont en effet à leur actif l'initiative de l'énonciation du refus, en ayant été à même de dénoncer par l'écriture une situation que nous résumons ici par trois mots : *passivité, soumission et indifférence*.

Nous avons vu dans quelles conditions Boudjedra et Kundera se sont mis à écrire. Cependant, pour qui destinent-ils leurs textes ? Les éléments qui sous-tendent ces derniers sont-ils liés à une projection au sens psychanalytique du terme ? Le désir d'écrire correspond-il à une demande précise ? Le choix d'un public s'est-il réellement posé ou n'est-il que le fruit de la conjonction du hasard et de l'actualité ?

b) La passion unificatrice : la littérature

La compréhension du cheminement de nos auteurs vers leurs destins de romanciers requiert une vision plus éclairée des contextes socioculturels dans lesquels leurs œuvres ont vu le jour. Notre intérêt pour les chemins parcourus par les littératures tchèque et algérienne, contrairement aux apparences, n'est pas dû à une quelconque admiration des panoramas historiques tant affectionnés par les manuels scolaires. En effet, l'art de l'écriture, outre son existence en tant qu'expression d'une individualité, est également le produit d'une mémoire collective. En entamant notre réflexion sur ce qui a provoqué chez Boudjedra comme chez Kundera cet irrépressible *désir* d'être lus, nous avons été confrontés à la nécessité de prendre en considération tous les éléments susceptibles de participer d'une manière ou d'une autre, dans l'élaboration de ce désir.

Le jeune parcours de la littérature algérienne de langue française nous est certes plus familier que celui de la littérature tchèque, mais nous ne pouvons délaissier l'un au profit de l'autre, au risque de paraphraser nos références. Afin que notre

démarche soit moins mécanique, davantage ancrée dans le contexte de cette étude, nous essayerons de faire une synthèse des différents regards portés sur ces littératures, autant de versions de l'histoire littéraire, susceptibles peut-être, selon l'humeur et l'air du temps, de changer d'une décennie à l'autre. Notre projet étant de comprendre comment nos deux auteurs ont embrassé (de manière si naturelle, comme si cela allait de soi) une carrière littéraire en marge de leurs environnements respectifs, nous consulterons des articles de dictionnaires (*Maghreb*⁴², *Littérature maghrébine de langue française*⁴³, *Littérature contemporaine tchèque depuis 1918*⁴⁴, *Littérature tchèque*⁴⁵), l'introduction⁴⁶ de la Littérature maghrébine d'expression française⁴⁷ et un article paru dans la revue Critique, *Le chemin difficile de la littérature tchèque*⁴⁸.

Ce «chemin difficile» pourrait tout autant désigner celui de la littérature algérienne d'expression française car elle a concentré en quelques décennies toutes les étapes que la littérature tchèque a connues durant un parcours chaotique lié à l'histoire de l'ancien continent. Antonin Liehm relate fort bien l'histoire de la littérature tchèque dans un article que nous escamotons et maltraitons quelque peu en citant, en note de bas de page, les passages qui nous paraissent les plus explicites quant aux moments décisifs qui l'ont marquée⁴⁹. A peine sortie du joug nazi précédé

⁴² - In- Dictionnaire des littératures de langue française, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Bordas, 1984, 3 volumes, 2637 pages; pp. 1349-1355.

⁴³ - In- Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle, *Littérature française et francophone*, sous la direction de Henri MITTERAND, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, collection Les Usuels, 621 pages; pp. 278-280.

⁴⁴ - In- Dictionnaire des littératures, Ouvrage publié sous la direction de Philippe VAN TIEGHEM, Paris, 1968; 2^e éd. 1984, 4 volumes, 4348 pages; pp. 3851-3872.

⁴⁵ - In- Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures, op. cit., pp. 1620-1621.

⁴⁶ - Pp. 5-21.

⁴⁷ - Sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, Vanves, Edicef, 1996, 271 pages.

⁴⁸ - LIEHM, Antonin. *Le chemin difficile de la littérature tchèque*, op. cit.

⁴⁹ - « La publication en France de l'extraordinaire roman de Ludvik Vaculik (Sekyra) et du recueil de nouvelles de Milan Kundera, *Risibles amours* (Smesné lasky), a attiré de nouveaux l'attention sur la littérature tchécoslovaque. (...) Vaculik et Kundera prouvent bien que cette littérature est d'une importance considérable et que son existence ne dépend plus de l'actualité. Mais, en même temps, elle a été et reste à ce point liée à la vie politique et sociale de leur patrie

par l'emprise de l'Empire austro-hongrois, la Tchécoslovaquie est très vite convoitée par la puissance soviétique. Elle connaît ainsi en moins d'un siècle, trois occupations.

Il en a suffi d'une seule pour que la littérature algérienne, «une littérature nécessaire»⁵⁰, née dans la douleur, le déchirement et la violence inhérente à tout acte contestataire, se trouve d'emblée et de plein pied, projetée dans le XX^{ème} siècle occidental. Forte de cette double aliénation – celle de la langue et celle de la culture – elle est d'abord apparue comme une littérature documentaire, puis a très vite œuvré pour prouver son existence en tant que littérature à part entière, pour réussir enfin à faire entendre sa voix.

qu'il nous paraît important d'examiner les causes et les raisons de cette relation qui témoigne de l'existence de rapports particuliers entre les structures culturelles et politiques en Europe de l'Est.

Cette prise de conscience du pays à travers la littérature et *vice versa* n'est pas – après 1956 – un fait inattendu, dû à des circonstances. Le royaume de Bohême fut, dès le XIV^e siècle, le théâtre d'un merveilleux essor. C'est en 1348 qu'a été fondée l'Université de Prague; c'est de là qu'est venue la première Réforme européenne, celle de Jean Hus; c'est là que le mouvement humaniste du XVI^e siècle connut son plus grand épanouissement en Europe centrale; c'est de la Bohême et du soulèvement de ses Etats et de son intelligentsia protestante qu'est née, en 1618, la guerre de Trente ans. Et c'est alors exactement que se produisit l'événement qui a déterminé le rôle de la culture et des intellectuels dans l'histoire tchèque moderne. En juin 1620, sur la place de la Vieille Ville, à Prague, tombèrent les têtes des représentants les plus en vue de l'élite politique et intellectuelle tchèque. Des milliers d'autres ont pris le chemin de l'exil. Dorénavant, l'un des pays des plus éclairés d'Europe, dont la capitale fut un centre culturel de toute première grandeur, se trouve d'un jour à l'autre réduit au rang de province oubliée de l'Empire, seul pays européen condamné à vivre ses XVII^e et XVIII^e siècles – ces deux siècles de la noblesse et de la culture de cour – sans noblesse, voire sans élite nationale. En plus, le pays est dévasté économiquement et subit une "recatholisation" forcée et brutale, accompagnée d'une germanisation sans merci.

Lorsqu'à l'époque des Lumières une nouvelle étape de l'histoire nationale tchèque commence à se dessiner, les premiers pas d'une nouvelle politique tchèque se firent uniquement sur le plan culturel. Les écrivains, les linguistes, les historiens, les premiers journalistes, les instituteurs et le bas clergé, tous ceux qui étaient liés à la renaissance de la langue, de l'esprit et de la conscience nationales, sont devenus ainsi les premiers représentants de la politique moderne tchèque, les chefs politiques de la nation. Cette unité qui lie culture et politique et s'exprime même à travers l'unité des personnes caractérise dans une large mesure le XIX^e siècle tchèque. Les thèmes culturels deviennent les grands enjeux des combats politiques; pendant des décennies, il va de soi que c'est le devoir de la culture de servir non seulement la cause, mais la politique nationale. Paradoxalement, l'affranchissement de la culture, dans le sens le plus large du mot, devient l'autre grand thème du combat politique (...).

Cette tradition d'une relation étroite entre culture et politique se maintint au XX^e siècle, passa par différentes étapes (...) et connut son éclat le plus vif après la deuxième guerre mondiale d'abord, après 1956 ensuite. » Pp. 842-843.

Le problème de la langue pourrait effectivement gêner ce rapprochement. Si le tchèque n'a connu sa première grammaire qu'au XVI^{ème} siècle, avec la réforme, concurrençant ainsi le latin aussi bien dans les textes religieux que dans les récits (voyages, chroniques, mémoire), il fut très vite mis à mal par la germanisation consécutive à l'invasion de l'Autriche et à la restauration de l'église catholique. Suivent alors trois siècles où la vie culturelle subit en alternance des périodes d'intense activité et des vagues de cruelle répression :

« Appartenant à une nation de tradition occidentale onze fois centenaire, formant un Etat puissant au Moyen-Age (royaume de Bohême), les Tchèques, affaiblis par les guerres de religion au XV^{ème} siècle (...) privés après la Montagne Blanche (1620) d'une vie politique indépendante, de leur noblesse, d'un quart de leur population (...), au bord de l'asphyxie intellectuelle et linguistique au XVIII^{ème} siècle, se redressent, stimulés par les idées venues de l'Occident, en réagissant contre la germanisation et grâce à des intellectuels issus du peuple d'abord, des classes moyennes ensuite »⁵¹.

Ce schéma se reproduit également au XX^{ème} siècle, avec la formation officielle de la nation tchécoslovaque (1918), avant d'être le témoin de sa débâcle à la veille de la seconde guerre, de sa reconstitution en 1948 et de sa dernière et probablement définitive dissolution en 1992. L'existence de ce pays aura été le fruit d'un désir unioniste éprouvé par certaines figures de son histoire. La Bohême, la Moravie et la Slovaquie, trois régions unies par la volonté de l'occupation lors des prémices de leurs destin commun, sont finalement, malgré l'usage d'une même langue, séparées par leurs différences aussi bien ethniques que religieuses ou culturelles. Bohême et

⁵⁰ - Littérature Maghrébine d'expression française, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, op. cit., p. 5.

⁵¹ - Dictionnaire des littératures, op. cit., p. 3851.

Moravie forment aujourd'hui la Tchéquie ou République Tchèque et la Slovaquie qui a toujours proclamé son désir d'autonomie, continue seule son chemin.

Nous voyons donc que l'Empire austro-hongrois a pu modifier les frontières de ce pays mais n'a nullement influé sur le cours de l'évolution de la langue tchèque, sinon en ralentissant l'épanouissement intellectuel, principalement au cours des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Plus tard, les soviétiques feront preuve des mêmes projets d'intégration pour les tchécoslovaques et se heurteront à la même résistance de leur part. Ainsi, ni le discours religieux (latin), ni l'assimilation coloniale (l'Empire), ni la verve idéologique (communisme) n'auront raison de ce peuple. Le premier n'aura servi qu'à préparer la réforme, la deuxième n'aura causé que des révoltes et la troisième, malgré un réel pouvoir de séduction au départ, n'aura réussi qu'à retourner le glaive contre elle-même. L'effervescence culturelle dans les périodes d'ouverture sur l'Europe, notamment avec l'apparition dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle de l'« école cosmopolite », et au début du XX^{ème} siècle, d'un courant de traducteurs faisant écho à une grande diversité de la production littéraire et à un mouvement d'inspiration puisée dans les oeuvres françaises, n'a pas détourné les tchèques de leur véritable nature. Ils sont restés fidèles à la défense de leurs traditions et de leur patrimoine.

L'Algérie a par contre connu un parcours totalement différent puisque la culture autochtone n'a que trop peu résisté à l'invasion territoriale. Depuis les conquêtes islamiques, la langue arabe a dominé les dialectes locaux et la succession des différentes dynasties arabo-musulmanes n'a fait que consolider l'aliénation. L'on mesure déjà et jusqu'à nos jours l'impact de cette religion sur le Nord de l'Afrique. La langue arabe, définitivement sanctifiée et totalement assimilée à la parole divine, gagne par là même sa dimension sacrée. Même l'Empire Ottoman n'a pas osé imposer le turc, au contraire, les dignitaires mandatés dans la région, aussi bien à Alger qu'à Tunis, n'ont introduit que certains aspects de leur culture (cuisine,

musique, traditions), d'autant plus qu'ils représentaient, théoriquement et symboliquement, la continuité du pouvoir arabo-musulman, lui-même chapeauté par le pouvoir divin exprimé dans le Coran, en arabe. Avec la colonisation française, les choses seront changées : autre civilisation, mais surtout autre religion et autre regard.

Sous l'influence de cette occupation, précisément aux lendemains de son centenaire, ou encore aux « alentours de 1930 – année de la célébration du centenaire de la colonisation »⁵² est née « en Algérie, (...) avant de se développer dans les deux pays voisins »⁵³ une forme d'expression littéraire que l'on désigne aujourd'hui par des appellations telles que *littérature maghrébine de langue française*, *littérature maghrébine d'expression française*, *littérature francophone du Maghreb*, etc. Elle est donc apparue sur le tard, en fin de période coloniale. Comme le suggère l'introduction de Littérature maghrébine d'expression française⁵⁴, les premiers auteurs algériens écrivant en langue française pour être admis au départ dans le cercle de la *littérature coloniale*, entament une « timide contestation »⁵⁵ et se laissent décrire comme « un “échantillon” de la réussite de la mission salvatrice de la France, exhibés pour justifier la politique d'assimilation »⁵⁶.

Après la seconde guerre mondiale, les contradictions nées des interférences entre démagogie coloniale et valeurs démocratiques et humanistes ressenties de part et d'autre de la Méditerranée, ont permis l'éclosion d'un nouveau mouvement littéraire, cette fois bien ancré dans la contestation et la dénonciation. Mimésis se transforme alors en catharsis, au moment où se prépare l'affrontement final. Il est cependant communément admis que la littérature maghrébine d'expression française est apparue à cette dernière époque, c'est-à-dire après la seconde guerre, ce qui

⁵² - Littérature maghrébine d'expression française, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, op. cit., p. 5.

⁵³ - Id.

⁵⁴ - Op. cit.

⁵⁵ - Littérature maghrébine d'expression française, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, op. cit., p. 7.

⁵⁶ - Id.

relègue les figures des débuts littéraires, peut-être après tout pas très glorieux, dans le brouillard des laissés-pour-compte.

C'est en somme vers 1950, avec les premiers romans de Mouloud Feraoun, notamment « Le Fils du pauvre »⁵⁷, Mohammed Dib et Albert Memmi, que les différents articles consultés s'accordent à situer la véritable naissance de cette littérature. En utilisant la langue de l'« autre » pour se démarquer de lui, s'est effectuée une « prise de conscience fondatrice de la littérature maghrébine d'expression française depuis les conquêtes islamiques » dont le catalyseur n'est autre que le « sentiment douloureux d'une identité méconnue, occultée ou bafouée ».⁵⁸

L'apparition soudaine de cette littérature à un moment précis de l'histoire, (il faut bien le dire) algérienne, s'est faite « d'une part, parce qu'il y avait au Maghreb une quantité suffisante de gens bien formés à la langue française et, d'autre part, parce que la culture littéraire, loin d'y être un fait nouveau, perdurait sous diverses formes, en langue arabe ou berbère, écrite ou parlée »⁵⁹. Si monstre il y a, il a bien été créé par les autorités coloniales qui, dans une perspective d'assimilation, procèdent « dès les années 1880, (au) démantèlement des institutions locales (qui) bouleverse la société algérienne. L'imposition du français détermine un nouveau statut pour les Lettres dans une nouvelle hiérarchie linguistique. (Dès lors), l'enseignement de l'arabe, plus ou moins confiné au rituel religieux, ne se maintient que de façon rudimentaire »⁶⁰.

Il faudra donc, malgré les réticences idéologiques, faire fi de toutes les susceptibilités et apprendre la langue du colon pour pouvoir s'affirmer dans le

⁵⁷ - Ibid., p. 6.

⁵⁸ - Dictionnaire des littératures de langue française, op. cit., p. 1349.

⁵⁹ - Id., p. 1350.

⁶⁰ - Littérature maghrébine d'expression française, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, op. cit., p. 6.

système en place. Il s'agit d'apprendre la langue de cet « autre » hautain et méprisant, afin de lui montrer qu'il a tort d'occulter les capacités intellectuelles d'une communauté qu'il voulait cantonner dans des activités manuelles ou prolétariennes, en modifiant sa stratégie éducative coloniale, passant ainsi de l'outil d'assimilation au modèle de ségrégation, n'accordant aux autochtones que « les rudiments d'une culture dont tout le monde a désormais compris qu'elle peut être le moyen d'une émancipation, voire d'une conquête de l'égalité des droits avec les colons»⁶¹. Ou alors, il faudra continuer à écrire dans sa propre langue, populaire ou classique, arabe ou berbère, prendre en quelque sorte le maquis, opposer une «résistance à la déculturation»⁶². Notons au passage que Boudjedra n'a toutefois pas vécu le choix douloureux entre une instruction classique et complète mais en langue française, ou une éducation escamotée en langue arabe. Son père l'a en effet envoyé en Tunisie où le système éducatif était moins sclérosé par le colon. Il a ainsi pu jouir du bilinguisme tout comme Khatibi et Meddeb. Le bilinguisme ainsi que la crise identitaire causée par l'intrusion du colon ont été largement étudiés durant les trois décennies qui suivirent l'indépendance de l'Algérie (dernier pays du Maghreb à être décolonisé) à tel point qu'il s'agit maintenant de deux clichés de la littérature maghrébine.

La patrie de Boudjedra est aujourd'hui, trente cinq ans après sa décolonisation, toujours considérée comme le chef de file de la littérature maghrébine d'expression française, le lieu de sa naissance et de son développement. L'hypothèse la plus répandue concernant cette position de prédilection, la décrivant tantôt sous les traits d'Orphée charmant les dieux, tantôt sous ceux de Prométhée leur volant le feu pour le donner aux humains, est sans doute l'apparition plus tardive des littératures marocaine et tunisienne de langue française, «autour des années

⁶¹ - Dictionnaire des littératures de langue française, op. cit., p. 1349.

⁶² - Littérature maghrébine d'expression française, sous la direction de Charles BONN, Naget KHADDA et Abdallah MDARHRI-ALAOUI, op. cit., p. 6.

cinquante »⁶³. Il est communément admis qu'un fait historique marquant semble à l'origine de l'essor littéraire :

« La Tunisie et le Maroc n'ont point connu la violence coloniale qui a sévi en Algérie, ni la radicalisation des processus identitaires; ils ont ainsi pu sauvegarder plus simplement leur culture d'origine berbère et arabe »⁶⁴.

La littérature algérienne, véritable porte-drapeau d'un courant revendicatif d'une identité et d'une culture perdues, voit ses futurs compagnons de route se débarrasser de leur timidité et la rejoindre dans un élan de solidarité et un sentiment retrouvé d'appartenance à une même communauté. Après le retrait définitif des français du Maghreb, les pôles d'attraction de la littérature se modifient dans un processus tout à fait logique : l'ennemi n'est plus étranger, envahisseur hostile et destructeur de l'identité nationale, il est à l'intérieur de la société même, sorte de gangrène qu'il faut combattre dans l'urgence :

« Les indépendances susciteront d'autres questions (...) Ainsi la guerre d'Algérie laisse place aux guerres d'Algérie: la critique sociale, la relation au pouvoir, l'exil, la famille, la sexualité, l'insatisfaction culturelle, le conflit entre culture savante et culture populaire, la question de l'origine et de l'identité, la question du sacré, le dialogue Orient-Occident et l'inscription dans la culture universelle »⁶⁵.

Toutefois, l'indépendance de ces pays n'a pas suffi à la cicatrisation de la blessure. Une fois les topos du bilinguisme et de la crise d'identité dépassés, les écrivains de la fin des années soixante et des années soixante dix (Rachid Boudjedra, Mohammed Khair-Eddine, Abdelkébir Khatibi, Tahar Ben Jelloun, Nabile Farès) s'attaquent aux

⁶³ - Dictionnaire des oeuvres du XX^e siècle, op. cit., p.278.

⁶⁴ - Id.

⁶⁵ - Ibid., p. 279.

maux de leurs sociétés, cette fois de l'intérieur : religion, tradition, condition féminine, patriarcat, inceste et autres tabous sexuels, bref, les blessures du corps dans toute leur splendeur. Le mal ne vient plus de l'autre (le colon), mais de soi. Cependant, leur démarche reste en marge de leurs sociétés, créant une contradiction entre leur désir de changement profond par la remise en question, et leurs exigences littéraires qui les coupent des masses. L'absence de coordination qui fonde les relations entre écrivains et lecteurs maghrébins peut se résumer par ces propos :

« La situation des écrivains de cette génération se trouve en quelque sortes en porte-à-faux. Leur style, la forme romanesque qu'ils utilisent, les thèmes qu'ils traitent sont souvent contestataires et, à la limite, révolutionnaires. Il existe un certain décalage entre leur intention d'atteindre, de toucher, de transformer le peuple, et une production qui reste souvent hermétique, rebutant parfois le lecteur moyen. Ces auteurs écrivent pour la classe la plus éduquée et la plus bourgeoise. Leurs interviews révèlent la situation paradoxale où ils se trouvent, qui est de vouloir réformer toute la société et de ne pouvoir toucher qu'une infime partie de celle-ci »⁶⁶.

Une fois la France partie, certains de ces écrivains et d'autres qui ont, comme l'on mettrait en scène une tragédie grecque, rêvé et *mis en mots* des sociétés nouvelles, fondées sur des valeurs différentes dans une perspective de modernité, ont également choisi l'alternative de l'exil et ont rejoint cette nation combattue par leurs aînés. Ce mouvement migratoire n'a cependant inspiré aucune concession à Mohammed Dib, Driss Chraï bi, Mohammed Khair-Eddine, Nabile Farès et Rachid Boudjedra :

« Aucune allégeance n'est faite à la langue de l'ancien colonisateur, aucune admiration n'est formulée autrement qu'en terme de séduction perverse. Seul s'exprime un

⁶⁶ - Dictionnaire des littératures de langue française, op. cit., p. 1353.

rapport tendu et passionné dans lequel les poètes maghrébins “voleurs de feu”, pour reprendre l’expression d’Arthur Rimbaud, amorcent une critique tous azimuts des systèmes de valeurs et de pensée que leur ont légués les conquêtes, qu’elles fussent d’Orient ou d’Occident, arabo-islamique ou occidentale. Cette littérature, tout en se nourrissant de l’entre-deux culturel, élabore une nouvelle problématique identitaire et revendique une double généalogie »⁶⁷.

Certains n’hésitent pas aujourd’hui à annoncer de temps à autres la mort prochaine de cette littérature avec celle de ses derniers pontes. Il serait certes plus commode d’enterrer cette écriture//lecture qui nous rappelle trop la blessure honteuse de la colonisation, assimilée à un viol. En effet, on « n’admet pas toujours qu’une littérature engendrée par les anomalies de l’Histoire soit seule capable de les interpréter, de les dépasser ou de les transformer en ferments de passion et de vie »⁶⁸. C’est précisément cette leçon magistrale que nous donne Boudjedra : alchimiste moderne, il transforme la fange infecte en « ferments de passion et de vie ».

Nos deux écrivains ont débuté leurs carrières respectives par des textes écrits dans la forme la plus subjective, la poésie. Pour ne plus rêver (1965) de Boudjedra et L’Homme ce vaste jardin (1953) de Kundera, n’ont pas réellement fait date. Leurs auteurs s’imposeront quelques années plus tard, grâce à leurs premiers romans : *La Répudiation* (1969) pour le premier et La Plaisanterie (1967) pour le second. Nous ne pouvons ne pas rapprocher les années de parution de ces deux textes de celle qui a intégré le cercle des événements les plus marquants du XX^e siècle : 1968. Le souffle de libéralisation qui a accompagné la révolte des ouvriers et des étudiants en France ainsi que le Printemps de Prague, a lieu entre les deux publications que nous avons citées. Ces romans font basculer le destin de leurs

⁶⁷ - Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle, op. cit., p. 280.

⁶⁸ - Id.

auteurs, désireux de donner à lire les maux qui rongent leurs sociétés, certes vus à travers le prisme de leurs subjectivités. Boudjedra réclame ainsi :

« Une littérature moderne, et non une littérature exotique, une littérature de voyage ou une littérature anthropologique. Qu'on fasse une littérature sincère, fondée sur une donnée très peu courante dans le monde arabe et dans le monde maghrébin : la subjectivité. Parler de soi, étaler son narcissisme, décrire le corps et le libérer, je crois que c'est l'essentiel, et pourtant, il est absent dans la littérature maghrébine »⁶⁹.

Boudjedra dit qu'il faut « parler de soi », « écrire le corps et le libérer », en l'occurrence le « corps » et le « soi » maghrébins. Une sorte d'entité pas tout à fait abstraite ni tout à fait concrète qui serait le « corps de la société, » une sorte de mélange des lecteurs potentiels, des individus qui forment la communauté et des instances qui les représentent et les gouvernent. Et c'est pour cela qu'il a reçu l'accueil que nous savons de la part des siens. Qui voudrait qu'on le déshabille, qu'on viole son intimité sans réagir ? Qui aimerait qu'on étale ses défauts, qu'on exploite la faiblesse de sa nudité ? Confronté à la même nécessité du politiquement et moralement correct, Kundera préfère affirmer :

« Le rôle du roman n'est pas de dénoncer les évidences politiques, mais de donner à voir les scandales anthropologiques »⁷⁰.

Nous retrouvons dans ces propos la notion de rupture, exprimée par le terme « scandales ». La divergence dans la façon d'appréhender le monde est donc à l'origine de la séparation entre l'écrivain et cette entité pas tout à fait abstraite ni tout

⁶⁹ - BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité* op. cit. p 46.

⁷⁰ - KARVELIS, Ugné (propos recueillis par). *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, in. Le Monde du 23/01/76, p.16.

à fait concrète, à savoir son public au sens large du terme, l'*oeil du jugement dernier*. Kundera reconnaît en effet que « dans la vie, l'homme est continuellement coupé de son propre passé et de celui de l'humanité. Le roman permet de soigner cette blessure »⁷¹.

De tels propos expliquent la nécessité de notre exposé historique des littératures tchèque et algérienne. Il est en somme indispensable pour nous de saisir l'importance du « passé » culturel de nos deux écrivains pour pouvoir expliquer la « blessure » qui les sépare de ce passé et qu'ils tentent de « soigner » à travers l'écriture. Il s'agit bien d'une écriture unificatrice et non pas celle de la discorde. En outre, Kundera et Boudjedra contribuent à l'effondrement de l'image d'Epinal de l'auteur maudit ou sage, instigateur du mal ou objecteur de conscience. Les certitudes s'effondrent au contact de cette écriture fuyante, car « le propre de la littérature n'est-il pas l'interrogation, jusqu'à l'intolérable? »⁷². Il est en effet aussi important sinon plus, de poser les bonnes questions que de trouver les réponses.

Guy Scarpetta corrobore dans son ouvrage *l'Impureté*, les corrélations entre passé et présent dans la production littéraire. Il déclare que « la culture de notre temps » est « prise entre deux impasses : celle d'un passé sans avenir, et d'un "avenir" sans passé »⁷³. Il ajoute :

« Les avants gardes, jusqu'à une époque récente, fonctionnaient selon une série d'oppositions simples, le nouveau contre le passé, l'invention contre l'académisme, la rupture contre la continuité, la révolution contre la réaction. Mais leur fuite en avant, leur radicalisme même, leur façon de fonctionner à coups d'interdits, les ont précipités dans

⁷¹ - Id.

⁷² - BONN, Charles, *Emigration immigration et littérature maghrébine de langue française, La béance des discours devant des espaces incongrus*, in. Maghreb Machrek n° 123 janvier-février-mars 1989, Paris, La Documentation française, 267 pages, pp. 27 à 32; p.32.

⁷³ - SCARPETTA, Guy. *l'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, coll. Figures, 389 pages; p.8.

l'impasse. Du coup, il semble que tout soit de nouveau permis, sans tabou, sans intimidations dogmatiques, sans obsession de la rupture à tout prix. Or cette liberté retrouvée n'est pas sans effet pervers : elle donne, paradoxalement, l'impression de déboucher sur un désarroi, une indécision, "un vide des valeurs" – comme si l'époque, prise de vertige à la suite de l'écroulement de ses anciennes utopies, ne savait plus à quoi, esthétiquement, se raccrocher »⁷⁴.

Malgré cela, le roman garantit, grâce à l'éventail de possibilités de questionnements illimités qu'il est seul à offrir à l'écrivain, la pérennité de la littérature. En choisissant ce genre, nos auteurs font preuve d'un parti pris : celui de l'homme en tant qu'objet littéraire. L'un clamant haut et fort sa soif d'une écriture du corps, l'autre érigeant le genre romanesque en « gardien de l'identité de l'homme »⁷⁵.

2) Désir de changement ou expression de l'indifférence ?

a) Le choix d'un public :

Dans les pages précédentes, nous avons pu constater les conditions dans lesquelles ont pris forme les premières oeuvres de Boudjedra et Kundera, provoquant ainsi la violence intérieure de ces textes. Par leur passion de la littérature, de l'alchimie du verbe, nos auteurs inscrivent leurs romans dans une optique

⁷⁴ - L'auteur d'un article sur Milan Kundera s'adresse à lui en ces termes : « Vous citez avec approbation "la thèse obstinément répétée d'Hermann Broch, selon laquelle la seule *raison d'être* d'un roman est de découvrir ce qui ne peut l'être que par le roman", et les vôtres constituent une splendide démonstration de cet argument ».

- PODHORETZ, Norman: *Lettre ouverte à Milan Kundera* traduit de l'anglais par NOTARI, Nathalie; in: Commentaire n° 36, hiver 1986-87, Paris, Julliard, pages 712-720; p.714.

⁷⁵ - « On ne cesse de proclamer le déclin du roman. En ce siècle de mort et de progrès, c'est pourtant lui qui reste le gardien de l'identité de l'homme ».

- KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

nécessairement corollaire de la notion d'échange qui, elle-même, suppose l'existence d'un deuxième pôle. Face à l'auteur apparaît le public et face au désir d'écrire, s'impose le désir d'être lu car « l'artiste crée pour être aimé »⁷⁶. Mais par qui ? Il fut un temps où l'écriture ne se souciait que de l'identique. Depuis la généralisation de la traduction, la « démocratisation » de l'instruction et la mondialisation de l'information, elle s'est confrontée aux dangers de l'altérité. Si La Chanson de Roland a été écrite pour un public bien déterminé (du point de vue social, religieux et géographique), on ne peut pas dire la même chose des pièces de Molière et encore moins des romans de science-fiction. Et pourtant, ce sont toutes des oeuvres populaires, bien qu'appartenant à des registres différents. L'abolition symbolique des frontières, grâce au progrès technologique, est-elle en train d'orienter les écrivains vers une voie plus universelle de la production littéraire ? Les auteurs que nous étudions se détachent-ils de leurs publics nationaux, pour s'adresser à l'homme en général ?

Il faudrait tout d'abord définir la notion de public. Nous ne parlons pas ici des lecteurs effectifs de Boudjedra et Kundera, ceux qui achètent leurs livres, mais plutôt du type de lecteurs susceptibles de lire et d'entrer dans leurs univers ludiques. Michel Picard paraît très sévère dans sa définition du lecteur :

« Il faut le dire brutalement, au risque d'effaroucher ou de blesser les belles âmes de tout bord dans leur rêve ingénument démagogique d'apporter la culture au peuple, instinctivement réceptif : l'*effet littéraire* n'est concevable que pour le joueur expérimenté, l'"amateur" averti. On peut, on doit déplorer le caractère élitiste et sélectif de la chose – non le nier sottement »⁷⁷.

⁷⁶ - GAFAI TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p.125.

⁷⁷ - PICARD, Michel. La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986, coll. Critique, 319 pages; p.242.

Il nous semble au contraire qu'il s'agit là de la définition idéale du lecteur de Boudjedra et Kundera. Leurs œuvres sont-elles condamnées à n'échouer qu'entre les mains d'une poignée d'irréductibles aventuriers prêts à prendre tous les risques ? Les auteurs, contrairement aux critères établis par les théoriciens de la littérature qui ne veulent croire que ce qu'ils voient, ont bien saisi cette alternative puisqu'ils n'hésitent pas à malmener le lecteur jusqu'à l'intolérable. Nous verrons plus tard en quoi consistent ces rapports entre écriture et lecture. Nous disons donc que les critiques n'ont pas abordé de manière profonde la problématique de la lecture qui reste jusqu'à aujourd'hui encore à l'état embryonnaire, malgré les travaux remarquables des précurseurs (Jauss, Riffaterre...). Nous rejoignons par là les propositions d'Alain Viala qui souligne que « les études sur la lecture ont en effet pris pour objet, le plus souvent, le texte lui-même (...) on connaît assez bien le lecteur supposé par le texte », mais « pas la situation du lecteur *réel* »⁷⁸. En effet, entre lecteur supposé et lecteur réel, si le critique fait l'amalgame, du point de vue de l'écrivain, il convient de dire qu'il faut nuancer les affirmations. Que doit-on croire ? L'auteur pense-t-il réellement au lecteur ou projette-t-il ses propres désirs et sa propre attente sur ce dernier ? Quel lecteur choisit-il de visualiser lors de l'écriture ?

Continuant sa définition du lecteur, Alain Viala pose les principes de lecture comme équivalant aux principes d'écriture. Face à la rhétorique classique, il oppose la « rhétorique du lecteur » :

« Comme la rhétorique distingue quatre opérations dans l'élaboration du discours, la rhétorique du lecteur observe quatre opérations principales dans la lecture » :

1- « Homologue à l'*inventio* rhétorique où l'on choisit ce que l'on va dire » : « Choisir ce que l'on va lire ».

⁷⁸ - VIALA, Alain. *L'Enjeu en jeu : Rhétorique du lecteur et lecture littéraire*, in- La Lecture littéraire - Colloque de Reims (du 14 au 16 / 06 / 1984), sous la dir. de PICARD, Michel, Paris, Clancier-Guénaud, 1987, 328 pages, pp. 15-31; pp. 18-19.

2- « Homologue de la *dispositio* rhétorique » : « l'*orientation* de la lecture », en d'autres termes, l'objectif de lecture.

3- « *Transposition* » : « qui correspond à l'*élocutio*, » c'est-à-dire « percevoir les codes du texte » et « les transcrire, plus ou moins bien, pour tout ou partie, etc., dans les codes propres du lecteur ».

4- « L'*action* de lire est comme l'*actio* du discours, Elle engage des pratiques matérielles en partie observables (situation, vitesse et rythme de lecture, manipulation du livre, etc.), mais aussi d'autres qui sont difficiles à analyser (la mémorisation, la production d'images, par exemple) »⁷⁹.

Ces correspondances entre la pratique de l'écriture et celle de la lecture nous servons tout au long de notre étude puisqu'elle rapproche le travail de l'écriture de celui du lecteur tout en suggérant que chacune des deux parties devine ce que l'autre fait. Ainsi la lecture est-elle inscrite en filigrane dans l'écriture, et vice versa. Boudjedra dépeint souvent son écriture – notamment dans l'entretien qu'il a eu avec Hafid Gafaï ti⁸⁰, ou encore dans son article *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité* – comme révélatrice de ses propres fantasmes, ses propres obsessions. Mais nous décelons quand même une ouverture dans son oeuvre sur l'extérieur, qui révèle par moments le type de public qu'elle vise. Dans son article *L'Érotique du texte, la différence et l'étrangeté*⁸¹, Charles Bonn décrit pleinement ce jeu de l'extérieur//intérieur auquel s'adonne l'écriture de Boudjedra. Délaisant la thématique de la différence qui a trop souvent jalonné les études sur la littérature maghrébine, il laisse la part belle à « l'ambigu », au « mixte » dans toute sa complexité.

⁷⁹ - Ibid. pp. 19-20.

⁸⁰ GAFĀĪ TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit.

⁸¹ - BONN, Charles. *L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté*, in.- Imaginaire de l'espace, espaces imaginaire, sous la direction de BASFAD, Kacem; Casabalanca, EPRI, Faculté des Lettres et Sciences Humaines I, 1988; pp. 137-142.

Ce qui nous intéresse dans l'immédiat, ce sont les rapports de l'écriture à la lecture. En effet, « Un récit s'adresse toujours à un lecteur, ou à un auditeur, que cet allocataire soit ou non désigné explicitement par le texte »⁸², ou encore « Toute littérature s'écrit nécessairement en dialogue désirant avec son lecteur »⁸³. Ces deux pratiques intimement liées, trouvent chacune, la raison même de son existence dans l'autre. A ce stade des recherches sur la littérature, on ne peut la concevoir en dehors de ce qui représente désormais le gage et le fondement de sa fonction. Sans entrer dans le cercle vicieux de la polémique de l'oeuf et de la poule car tel n'est pas notre propos, nous remarquons d'emblée, que la question du choix du public s'impose pour nos auteurs, comme pour tout écrivain d'ailleurs. Il n'est pas d'autre alternative que d'accepter un public. Il leur reste cependant le loisir de faire une espèce de sélection, leur permettant d'en broser les principaux traits. Mais comment procèdent-ils ?

Ils choisissent d'abord un genre : il ne s'agit ni du théâtre, ni de la poésie, mais des ouvrages en prose, assimilés (peut-on faire autrement ?) au roman. Le roman permettant toutes sortes de libertés et constituant un modèle d'ouverture sur l'extérieur sans équivalent en littérature, mais en même temps si restreint et si clos, inscrit nos deux auteurs dans la lignée d'une tradition occidentale séculaire. Ce premier choix implique un second : celui d'un public qui affectionne ce genre. Ensuite, ils choisissent une langue. Boudjedra choisit celle de l'Autre, Kundera commence par utiliser la sienne pour s'en détourner petit à petit. Les circonstances ne sont pas les mêmes pour chacun des deux, mais les causes peuvent s'apparenter. Ils ont effectivement assez souffert, de manières différentes, de la censure du « même » pour se tourner vers l'« autre ». Boudjedra reconnaît le côté pratique de l'écriture dans la langue de l'Autre:

⁸² - Ibid., p. 141.

⁸³ - Ibid., p. 137.

« (...) J'ai moi-même, commencé comme écrivain francophone pour des raisons tout à fait tactiques. Je n'ai pas été obligé de le faire; j'ai préféré écrire *La Répudiation* en français pour fuir la censure, parce que *La Répudiation* est un livre iconoclaste, un livre subversif, érotique, violent et irrévérencieux »⁸⁴.

A-t-il réellement choisi la facilité comme il le prétend ? Son roman n'était-il pas destiné à un public francophone pour des raisons plus sournoises ? Kundera paraît plus sincère lorsqu'à la question de son interviewer : « Ne souffrez-vous pas, tout de même, d'être coupé de votre public naturel, des lecteurs qui ont partagé depuis l'enfance les mêmes expériences que vous ? », il répond :

« Bien entendu... Mais Goethe a dit un jour à Eckermann qu'ils assistaient à la fin des littératures nationales et à la naissance de la littérature mondiale. Je suis convaincu que, depuis Goethe, une littérature qui s'adresse à son seul public national est anachronique et qu'elle ne remplit pas sa fonction essentielle. Présenter les situations humaines d'une manière qui ne permet pas de les comprendre au-delà des frontières d'un seul pays, c'est rendre un mauvais service à ses lecteurs. C'est enchaîner ceux-ci à leur clocher, les condamner aux stéréotypes locaux. En faire des muets.

Le fait de ne pas être publié dans son pays est une leçon cruelle, mais utile : à notre époque, une oeuvre qui n'est pas en mesure de devenir partie de la littérature mondiale peut être regardée comme nulle et non avenue »⁸⁵.

En ce sens, au lieu de chercher à justifier son choix de la langue française au risque de se confondre en excuses indignes de son talent d'écrivain, Boudjedra devrait

⁸⁴ - BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, op. cit. p. 45.

⁸⁵ - KARVELIS, Ugné. *L'écrivain envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

reconnaître le rôle décisif joué par les maisons d'édition françaises dans la tournure internationale qu'a pris sa carrière. La perte d'une partie du public national est largement compensée par la notoriété à une plus grande échelle. Les arabophones et les tchèques sont privés de ces lectures, mais l'oeuvre continue à exister. Cet instinct de survie reflète une volonté farouche de vaincre le silence par tous les moyens. Ceux qui sont mis en oeuvre en l'occurrence peuvent être discutables mais n'entraînent nullement la dépréciation des ouvrages littéraires ou de leurs auteurs. Ce sont des choix certes douloureux mais nécessaires, puisqu'ils permettent l'existence d'un autre public, un public qui ne serait certainement pas le même si les circonstances étaient différentes. D'ailleurs, dans les romans mêmes, nul public n'est privilégié par rapport à un autre. Kundera donne à voir dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* la désagrégation des valeurs en Tchécoslovaquie et l'absurdité de la logique paranoïaque du système communiste, à travers le « recyclage » d'un docteur en médecine en laveur de carreaux. Mais à propos de la « légèreté » et de la « pesanteur » dans son esthétique romanesque, il nous dit : « unir l'extrême gravité de la question et l'extrême légèreté de la forme, c'est mon ambition depuis toujours »⁸⁶. Ce qui nous amène à nous poser des questions quant à la réalité du contexte tchèque du drame vécu par Tomas. N'a-t-il pas refusé d'abord l'occasion de se racheter auprès des autorités de son pays, ensuite, celle qui lui était offerte de continuer à exercer son métier en Suisse ? La suite de variations sur le thème de la légèreté et de la pesanteur exposée dans ce roman est l'illustration même du souhait exprimé par l'auteur. Il oriente son écriture vers ce système manichéen de légèreté et de pesanteur, tout en inversant les valeurs car, dit-il, « l'union d'une forme frivole et d'un sujet grave dévoile nos drames (ceux qui se passent dans nos lits ainsi que ceux que nous jouons sur la grande scène de l'Histoire) dans leur terrible insignifiance »⁸⁷.

⁸⁶ - KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 121.

⁸⁷ - Id.

Boudjedra, lui, fait un pied de nez aux deux publics les plus susceptibles de se sentir agressés par son écriture :

« Le même texte sera lu différemment par un lecteur maghrébin ou par un lecteur français, et l'on pourra se demander auquel ce texte s'adresse. Mais on s'apercevra vite que ce texte ne s'adresse jamais uniquement à l'un, ou uniquement à l'autre »⁸⁸.

Par ailleurs, l'imbrication de différents registres dans *L'Insolation*, inspire à Charles Bonn⁸⁹ cette réflexion sur un passage où les vers d'Omar chantés par Oum Kalthoum, avoisinent le conte populaire d'Amar Bô : il y a là une mise en exergue de la « contradiction » de la poésie arabe dont se réclame les intégristes qui, tout en œuvrant pour le retour à « l'âge d'or », occultent le côté érotique et quelques fois licencieux de cette littérature. En même temps, le lecteur français est provoqué par le texte en arabe, présenté comme s'il était évident (cf. pp. 151-152). Est-ce que le lecteur arabophone aurait relevé la subtilité ? Cette écriture se veut donc un échange continu entre différentes sortes de publics, chacun la lisant à travers son propre prisme, ouverte à toutes les possibilités, mais jamais totalement offerte :

« Pour faire exister l'identité, il faut des discours la proclamant. Non pas tant des discours à usage interne, même s'ils sont indispensables, que des discours susceptibles de se déployer dans les espaces mêmes où l'identité maghrébine est contestée »⁹⁰.

Ce vent de panique qui s'abat sur le public nous amène à prendre en considération un autre choix, celui de l'orientation de l'écriture. Pour Boudjedra, le

⁸⁸ - BONN, Charles. *L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté*, op. cit. p. 141.

⁸⁹ - BONN, Charles. *Espace scriptural et production d'Espace dans L'Insolation de Rachid Boudjedra*, in. *Annuaire de l'Afrique du Nord*, n° XXII, 1983; Paris, Ed. Du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985.

fait qu'il soit désigné comme « l'enfant terrible » de la littérature algérienne, celui qui démonte les mécanismes « sclérosés » d'une société embourbée dans ses traditions, est très significatif :

« Cette littérature des années 70 s'affirme dans l'opposition aux régimes en place. Quelques écrivains, quelques textes en deviennent vite le symbole. Ainsi, *La Répudiation* (...) publié en 1969, a marqué pour beaucoup de lecteurs un courant de contestation violente qui n'a fait que s'amplifier durant les années 70. Car ce roman frappait là où se nouent toutes les contradictions : en exhibant, dans une démesure qui choqua, mais fit office de colossal défoulement, toutes les inhibitions sexuelles d'une société »⁹¹.

Ames sensibles et consciences puritaines s'abstenir : une mise en garde qui aurait pu introduire les textes de Boudjedra. Mais ces types de lecteurs dont les certitudes sont susceptibles d'être ébranlées et qui figent la pensée par leur conformisme sont justement ceux que l'auteur recherche en priorité. L'analyse de la société plonge l'écrivain dans une perpétuelle oscillation entre l'intime conviction de devoir dénoncer ce qui doit l'être (mission, somme toute, journalistique) et un total dévouement à l'art :

« Au coeur de l'activité littéraire maghrébine des années 70 (comme aussi de la littérature européenne de la même époque), il y a donc ce débat de l'écrivain, partagé entre la "sommation de dire" imposée par le groupe et la volonté de rester fidèle à la vraie nature du travail d'écriture »⁹².

⁹⁰ - BONN, Charles. *Emigration-immigration et littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p. 28.

⁹¹ - BONN, Charles. KHADDA, Naget. MDARHRI-ALAOUI, Abdallah (sous la direction de). *Littérature maghrébine d'expression française*, op. cit., p. 12.

⁹² - Ibid., p. 14.

L'évolution entre les deux instances dénoncer-questionner est ici valable pour nos deux écrivains. De plus, cette démarche est non seulement provoquée par la conscience qu'ils ont de ce qui les entoure, mais aussi par une véritable demande de la part du public; demande qui apparaît du coup tout à fait contradictoire, puisqu'elle implique également le choc produit par le texte sur le lecteur. Un tel paradoxe, probablement né de la violence qui semble sourdre des romans (notamment ceux de Boudjedra et Kundera), peut se traduire par : *lire ou ne pas lire, telle est la question.*

Dans le cas de Boudjedra, cet état paradoxal est décrit dans l'extrait suivant :

« *La Répudiation* manifestait à point nommé, (...) la réponse à une attente face au texte littéraire de langue française : lui voir dénoncer la situation de la femme et l'enfermement de la vie quotidienne de la jeune génération algérienne victime du poids sclérosant des pères. Attente bien complexe, puisqu'elle craint en même temps d'être comblée. Car y répondre constitue, à proprement parler, le scandale majeur : la mise en lumière de ce qui par essence doit rester caché. C'est violer cette décence, cette "hichma" en partie fondatrice de l'identité musulmane, et qui interdit de se dénuder moralement, de montrer en particulier cet envers de l'univers féminin et l'intimité qu'elle contient (...) Cette attente contradictoire se portera donc de préférence vers les textes écrits dans la langue de l'*Autre*, et que leur différence, de ce fait, met en situation de marginalité. Marginalité depuis laquelle est possible la parole, pourtant nécessaire, qui dit ce qui ne peut être dit dans le cercle de l'identité »⁹³.

⁹³ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, Paris, l'Harmattan, 1985, 351 pages; pp. 237-238.

Du point de vue de Kundera, les choses changent quelque peu, mais pas le principe : « l'attente » est tout aussi « contradictoire » puisque le public occidental (public majoritaire en ce qui concerne les oeuvres de ce romancier) est féru de détails sur les « scandales anthropologiques », à conditions qu'ils soient situés en Tchécoslovaquie. Pierre Mertens attire notre attention sur l'absurdité et le ridicule d'une telle attente :

« Pour dire la perte ou l'asservissement d'une nation, on trouve (...) deux sortes de poètes : les chantres, d'Hugo à Neruda, de Solomos à Kanafani, et les cliniciens, de Hašek à Kundera, qui renoncent à ce que Jankélévitch a, un jour, appelé « un pathos d'exil ».

On ne perçoit point ici les accents de la nostalgie. Non point qu'elle soit bannie de cette symphonie des adieux... Plutôt, elle a été, dialectiquement, retournée. Le nostalgique montre du doigt ce dont il a été dépouillé, le corps du délit dont il fut victime. Or, Kundera ne désigne pas sa perte, mais la nôtre, il nous rappelle notre deuil, et s'étonne sans doute au passage, que la veuve occidentale se soit si facilement consolée : elle a bien tort, c'est elle, un peu, qu'on a déjà portée en terre »⁹⁴.

Veuve noire magnifiée, l'écriture tant désirée dévore le lecteur au moment même où il était sûr de lui échapper. L'ambiguïté de la fonction de l'écriture continue son chemin paradoxal par le choix d'une autre orientation, celle qui exclue mais en même temps appelle des publics archétypes : la critique acerbe par la dérision. Ainsi, ce qu'on a fini par appeler la lutte de Boudjedra pour la condition de la femme en

⁹⁴ - MERTENS, Pierre. L'agent double : Sur Duras, Gracq, Kundera, etc., , pp. 299-300.

Algérie⁹⁵, pourrait en même temps interpellier les lecteurs que ce discours dérangerait, au même titre que ceux qui en manifestent l'attente.

Parallèlement, un autre paradoxe s'élabore. Le public qui refuse l'émancipation de la femme serait à même de donner aux textes de Boudjedra une ampleur qu'ils ne revendiquent peut-être pas au départ. Et le public qui la revendique, ne pourrait peut-être pas en mesurer le danger, puisqu'il l'aborderait en tant que norme à suivre. Quoi qu'il en soit, parler de la femme comme l'a fait Boudjedra et au moment où il l'a fait, consiste en une véritable déclaration de guerre à l'intention de tous ceux que l'on appelle non sans une pointe de malice, les obscurantistes ou les nostalgiques de l'âge d'or arabo-musulman. Cet auteur a pris la parole au moment où elle s'offrait à lui :

« *La Répudiation* est un récit qui procède d'une *fureur de dire* l'interdit, la zone d'ombre où se noue la contradiction fondamentale d'une société. C'est pourquoi, dire la situation de la femme, dans un texte de *fureur*, est également dire l'enfermement de tout un pays »⁹⁶.

Les discours se superposent et s'imbriquent. Un mouvement d'avalanche se produit. Une chose en amenant une autre, une revendication en supposant une autre, le texte de Boudjedra devient « virulente critique des régimes en place »⁹⁷, et *La Valse aux adieux* est interdite de publication en Tchécoslovaquie « non point que Kundera fût

⁹⁵ - « (...) s'il est impropre de qualifier la littérature de Boudjedra de "féministe", il n'est peut-être pas erroné de suggérer qu'elle s'inscrit de plus en plus d'un point de vue où la femme prend une dimension fondamentale ».

- GAFAÏ TI, Hafid, *L'affirmation de la parole féminine dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra*, in. Littératures maghrébines, vol. II, l'Harmattan, Paris, 1990, coll. Jacqueline Arnould, 191 pages.

⁹⁶ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 240.

⁹⁷ - BONN, Charles, *Littératures maghrébines et espaces identitaires de lecture*, in. Présence francophone, n° 30, 1987; p. 12.

un ennemi du régime socialiste, mais sa manière de penser et d'écrire y est jugée hautement subversive»⁹⁸.

Dans certaines situations, la nationalité, la religion ou la culture importent peu. Tout comme Boudjedra, Kundera a bien connu les inconvénients de la censure :

« Kundera vit (...) dans une société qui ne permet pas à l'artiste de peindre ce qu'il veut et comme il veut. Cela ne signifie pas nécessairement que l'artiste soit un ennemi des idéaux que poursuit cette société. Ce n'est pas l'écrivain qui tourne le dos à son pays. Mais c'est son pays qui met l'écrivain hors-la-loi, l'oblige à la clandestinité et le pousse au martyre »⁹⁹.

Le malentendu à l'origine de cette situation de l'artiste qui, bon gré malgré, doit faire face à toutes sortes d'hermétismes, poussent l'écrivain dans ses derniers retranchements. Il ne fait plus de concessions et donne toute sa valeur à la parole arrachée, gagnant par là même son titre de combattant du kitsch généralisé :

« Le mot kitsch désigne l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre. Pour plaire, il faut confirmer ce que tout le monde veut entendre, être au service des idées reçues. Le kitsch, c'est la traduction de la bêtise des idées reçues dans le langage de la beauté et de l'émotion »¹⁰⁰.

Pour clore cette partie, nous reprendrons ces mots de Kundera qui semblent à eux seuls justifier le choix fait par nos deux auteurs :

⁹⁸ - LIVITNOFF, Boris. *Milan Kundera : La dérision et la pitié*, op. cit., p. 49.

⁹⁹ - Ibid., p. 58.

¹⁰⁰ - KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*, op. cit., p. 200.

« A notre époque, une oeuvre qui n'est pas en mesure de devenir partie de la littérature mondiale peut être regardée comme nulle et non avenue »¹⁰¹.

L'ambiguïté de l'espace dans lequel et à partir duquel est prise la parole donne toute leur force de frappe à ses oeuvres tantôt inscrits dans le Même, tantôt dans l'Autre :

« La reconnaissance par l'Autre n'échappe à la récupération (donc, à la suppression) qu'a déjà subi l'écriture descriptive qu'en se constituant comme insaisissable »¹⁰².

Mais à force d'être « insaisissable », cette écriture n'est-elle pas en train de se couper de son public légitime ? Chaque roman ne semble-t-il pas s'élever vers le ciel pour consolider le mur de la discorde et du malentendu ?

b) Le mur :

A ce stade de nos recherches sur les différents éléments (biographiques, historiques, littéraires) autour desquels se sont organisés les univers romanesques de Boudjedra et Kundera, nous commençons à nous demander s'il convient de prendre en considération la dimension socio-politique de leurs oeuvres qui semble attirer en premier lieu tous les regards. A lire ces romans, en effet, en particulier *La Répudiation* et *L'Insoutenable légèreté de l'être*, tout semble les désigner comme de virulentes critiques du pouvoir politique et du conformisme social. Les drames vécus par les protagonistes, aussi bien Rachid que le couple Tomas/Tereza, peuvent être lus comme autant de complots contre l'intégrité morale, au profit de la corruption générale qui inverse les valeurs. Cette lecture au premier degré nous laisse cependant sur notre faim. Nous sentons qu'au-delà de la dénonciation pure et simple

¹⁰¹ - KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

de ce que Kundera appelle les « scandales anthropologiques », il y a l'expression du malaise qui en résulte chez les auteurs. Qu'est-ce qui a amené Boudjedra à écrire en français ? Qu'est-ce qui a poussé Kundera hors de son pays natal ? Pourquoi l'un et l'autre se sont-ils greffés des corps étrangers ? Ont-ils réussi à faire entendre leurs voix ou ne reçoivent-ils en guise de réponse que leurs propres échos ? Écrivent-ils leur indignation politique, leur profond désir de voir « la pièce où ils tiennent ou non un rôle, changer de décors » comme l'a si bien dit Aragon, ou bâtissent-ils des mondes parallèles ? Autant de questions qui nous intriguent car le mystère de l'écriture reste toujours aussi opaque. Nous tenterons néanmoins d'apporter ne serait-ce que des éléments de réponses dans ce qui suit.

Certains intellectuels et écrivains algériens et tchèques se sont trouvés au cours de ce siècle, face à une situation aussi douloureuse que nécessaire, à savoir la rupture avec leurs racines. Même si elle ne concerne que l'Afrique du nord, cette affirmation peut également s'appliquer à d'autres espaces de prise de la parole :

« (...) Les intellectuels francophones, les écrivains d'expression française ou tout simplement les francisants restent déchirés. On sent chez eux un malaise, une inadéquation à la communauté. En particulier, l'écrivain se sent coupé de son peuple, étant « orphelin de lecteurs » »¹⁰³.

Nous ne pensons guère que l'écrivain est « orphelin de lecteurs », même si d'une certaine manière, il est effectivement « coupé de son peuple ». Aujourd'hui, son champ de vision est élargi car son oeuvre se doit de « devenir partie de la littérature mondiale »¹⁰⁴ comme l'a reconnu Kundera, cet autre exilé de la langue.

Cette expérience, quoique différente dans chacun des deux cas, reste toutefois une occasion unique pour exacerber les sensibilités jusqu'à l'intolérable. Les

¹⁰² - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 279.

¹⁰³ - MERAD, Ghani. La littérature algérienne d'expression française, op. cit., p. 126.

deux auteurs dont nous étudions les démarches en sont les preuves. En 1981, lorsque Kundera, après six ans d'exil, prend la nationalité de sa terre d'accueil, Boudjedra déclare abandonner définitivement sa langue d'adoption. Un écrivain « français » est né en même temps qu'un autre est mort. Ce qui attise notre curiosité par delà la coïncidence de la date qui reste tout à fait fortuite, c'est ce mouvement d'attraction et de répulsion suscité par la même culture. Kundera vient à la rencontre de la France comme un amant à celle de sa bien aimée, alors que Boudjedra essaye éperdument de s'en séparer. Les raisons évidentes de ce chassé-croisé sont les circonstances dans lesquelles se sont consommées ces deux unions. Kundera, refusant l'immigration, puis se voyant contraint de quitter son pays, choisit tout de même la patrie du siècle des lumières, son « amour secret »¹⁰⁵, ne soupçonnant pas encore la situation paradoxale dans laquelle son écriture va se trouver après avoir été interdit de publication en Tchécoslovaquie :

« (...) Malgré mon refus d'émigrer, je me suis vu contraint (...) d'écrire pour mes seuls traducteurs. Paradoxalement, cela semble avoir été bénéfique pour ma langue. La beauté, dans ce domaine, c'est la clarté et la concision. Or, la langue tchèque est métaphorique, allusive, sensorielle. Et elle l'est souvent au détriment de la rigueur, de la progression logique, de l'exactitude sémantique. Elle possède, de ce fait, une forte charge poétique, mais elle est difficilement transmissible hors de son contexte »¹⁰⁶.

Désormais, l'oeuvre de Kundera ne devra son existence qu'à la *protection* de la langue française. Mais Kundera n'est pas un auteur traduit passif. Il transforme cette entreprise d'aliénation en « ferment » littéraire :

¹⁰⁴ - KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

¹⁰⁵ - Id.

¹⁰⁶ - Id.

« En écrivant mes deux derniers romans, j'ai particulièrement pensé à mon traducteur français. Je me suis astreint – inconsciemment d'abord – à rendre mes phrases plus sobres, plus percutantes. A laver ma langue. A dépouiller mes mots, à remonter à leur sens original. C'est la démarche inverse – si vous voulez de celle qu'à suivie un Céline (...) »¹⁰⁷.

Et nous connaissons l'influence exercée par Céline sur l'oeuvre de Boudjedra. En effet, nous percevons chez ce dernier une écriture tendue à l'extrême, dopée par une surcharge sémantique qui fait un contrepois à une syntaxe affolée, réduite parfois à son plus simple, mais paradoxalement son plus expressif, appareil.

Boudjedra opte pour un espace de prise de parole chargé également de paradoxes. La littérature dont son oeuvre revendique l'appartenance est ainsi définie par Charles Bonn :

«La littérature maghrébine de langue française dit l'être dans une parole qui s'insurge contre la langue par laquelle elle est obligée de passer, tout en sollicitant de cette langue et de son lieu une reconnaissance infinie, dont le désir ne cesse d'être insatisfait. Le critique étranger censé représenter cette langue et son regard est alors celui qu'on récuse, qu'on tue et qu'on séduit, infiniment. Il est le miroir qu'on déteste et qu'on chérit, indispensable et honni, mais dont l'être tout entier est engagé dans son entreprise »¹⁰⁸.

Malgré leur apparente contradiction, les démarches de nos auteurs se rejoignent. Endigués dans les paradoxes d'une parole qui se veut libre de toute contrainte mais qui reste quand même tributaire de la problématique de l'identité et de l'altérité, ils

¹⁰⁷ - Id.

¹⁰⁸ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p.5.

semblent apporter avec chacun de leurs romans, une nouvelle pierre dans le mur qui les séparent petit à petit de leurs publics légitimes. Censure gouvernementale, regards extérieurs condescendants et autocensure des lecteurs eux-mêmes qui refusent ce qu'ils considèrent comme une aliénation, terminent de cimenter ce mur.

Reprenant l'expression «danse de désir mortel» par laquelle Abdelkébir Khatibi décrit l'attitude de l'écrivain de langue française face à la France, Charles Bonn affirme :

«La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'Occident. Miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner la simulation d'un projet de meurtre et qui se retrouve le plus souvent en quête d'amour et revendication d'une reconnaissance éperdue, et toujours contrite »¹⁰⁹.

Avouons qu'il y a de quoi se perdre, tant les rapports passionnels qui semblent unir l'écrivain maghrébin et son écriture sont complexes.

Le second malaise de nos deux auteurs est celui du traitement qu'ils doivent réserver à l'histoire et à la politique. Souvent considérés comme dissidents, ou même simples contestataires des régimes en place dans leurs pays respectifs, ils échappent pourtant par un habile tour de main à l'enfermement de leurs oeuvres dans le carcan de l'engagement. Nous pouvons lire à ce propos :

« (...) Les références à l'histoire que fait Boudjedra montrent ce que fut la réalité mais pas quelle fut la position claire et nette de l'auteur »¹¹⁰.

¹⁰⁹ - Id.

¹¹⁰ - MUFTI, Kamel. Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra, Thèse de 3^e cycle sous la direction de JEAN, Raymond; Aix-en-Provence, 1982, 250 pages, p.144.

Et si, comme il l'est démontré dans la thèse Représentation du religieux dans les romans de Rachid Boudjedra¹¹¹, l'auteur de *La Répudiation* et de *L'Insolation* dénonce les abus des hommes de religion tout autant que ceux des hommes politiques, c'est beaucoup plus dans le but de donner à voir la crapulerie des uns et des autres, que pour défendre un quelconque idéal. Encore une pierre dans le mur de la discorde, car il paraît que l'on attend encore malheureusement d'un auteur qu'il nous apporte des réponses, voire même des solutions. Nous préférons à une vision aussi réductrice de la littérature, cette définition qui conserve à l'art romanesque tout son mystère :

« (...) Bien plutôt qu'une "instruction" le roman propose une découverte. Loin d'illustrer un savoir extra-romanesque, loin de s'inscrire dans une théorie préexistante et de chercher hors de la fiction un fondement ou un prétexte, il s'efforce à sa manière (...) de dégager quelques essences et de nous faire sortir de la caverne (...) sur un mode souvent ludique, il nous enseigne ou nous rappelle la complexité de notre monde, que menacent de toutes parts les idéologies et le simplisme. Pas de roman sans double refus du préjugé et de l'univoque »¹¹².

Voilà sans doute pourquoi Kundera réfute pour son oeuvre, toute allégation à connotation politiquement engagée. Pour cela, il n'hésite pas à opposer un discours cru face à l'entêtement d'un intervieweur :

« • Vos romans ont été tantôt acclamés, tantôt interdits.
Est-ce parce qu'ils sont "engagés" ?
– Voilà un mot dont j'ignore le sens ! Si par "engagée" vous voulez dire une littérature au service d'une politique, je vous

¹¹¹ - AIT-OUMEZIANE, Djamel. Thèse de 3^e cycle sous la direction de DUCHET, Claude, Paris VIII, 1985/86.

répondrai carrément que cette sorte de littérature n'est qu'un conformisme de la pire espèce.

L'écrivain envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire. Il a la nostalgie de l'action et, voulant participer directement à la vie réelle, il soumet son oeuvre à des fins politiques immédiates. Le non-conformisme du roman ne réside pas dans son adhésion à une ligne politique protestataire, mais dans la spécificité, l'autonomie, l'opiniâtreté de la vision du monde qu'il propose. C'est par là, et par là seulement, que le roman peut agir : en s'attaquant aux systèmes des idées reçues »¹¹³.

L'écrivain a donc « la nostalgie de l'action » et l'on continue à voir en lui un homme d'actions. *L'effet de boomerang* est inévitable dans la mesure où le malaise du lecteur répond immédiatement à celui de l'auteur. Le mur continue de s'élever dans ce dialogue de sourds, transformant le malentendu en refus total de communication.

Les romans de Boudjedra sont quant à eux confrontés à un problème qui concerne la littérature maghrébine en général :

« (...) Il est un autre regard, trop vite oublié dans ce dialogue de désir et de meurtre entre écrivain et critique : celui des lecteurs, et avant tout des lecteurs potentiels maghrébins à qui, en principe, on s'adresse. Mais s'adresse-t-on vraiment à eux en priorité ? Les connaît-on vraiment ? »¹¹⁴

Dans ce domaine, toute affirmation ne serait que spéculation sans une enquête sérieuse. Mais il reste cependant possible d'imaginer le désarroi du lecteur face à ce qu'il croit être sa propre négation. Car écrire dans la langue de l'autre, peut être

¹¹² - HERSANT, Yves. *Kundera chez les Misomuses*, in. *Critique* n° 560-561, Janv.-fév. 1994.pp. 108- 114; p. 110.

¹¹³ - KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

également perçu comme une dépréciation de l'identité ou pire, la reconnaissance de la supériorité d'une autre. En effet, les répercussions de l'oeuvre sur le lecteur sont difficiles à maîtriser par l'auteur. Il peut orienter ses effets, mais il n'est pas en mesure d'en prévoir les résultats sans ne serait-ce qu'une infime marge d'erreur. Rappelons tout de même avec Alain Viala cette évidence :

« Il est plusieurs objectifs possibles pour chaque texte, et seulement quelques uns de possibles pour chaque lecteur, en fonction de sa situation et de ses capacités de transcodage »¹¹⁵.

Dans ces expériences solitaires que sont l'écriture d'une part et la lecture de l'autre, le texte représente une sorte de *zone franche*, un *no man's land* où les armes de séduction et de répulsion échouent. Si les lecteurs nationaux de Boudjedra et Kundera contribuent, à leur façon au complot du silence, par le refus de la lecture ou la complicité avec la censure, nous sommes en droit de penser que les auteurs y sont pour quelque chose. Dans leur guerre déclarée à toute forme de compromis//sion, ils sacrifient peut-être malgré eux, toutes leurs chances d'harmonie complète avec le lecteur. Car avouons-le, ces auteurs dérangent. Et nul ne peut sortir indemne de la lecture de leurs romans. Ils savent avec art et *maestria* ébranler les certitudes et envelopper d'étrangeté les choses les plus simples. Dès lors, nul ne peut aspirer à la quiétude ni même regretter le temps du silence sans avoir, au préalable, conscience de ce que Kundera entend dans son dictionnaire personnel qui occupe la sixième partie de L'Art du roman, par le mot « collaboration » :

« (...) Le mot collaboration a conquis pendant la guerre contre le nazisme un sens nouveau : être volontairement au service d'un pouvoir immonde. Notion fondamentale ! Comment l'humanité a-t-elle pu s'en passer jusqu'à 1944 ?

¹¹⁴ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 6.

¹¹⁵ -VIALA, Alain. *L'enjeu en jeu : Rhétorique du lecteur et lecture littéraire*, op. cit., p.21.

Le mot une fois trouvé, on se rend compte de plus en plus que l'activité de l'homme a le caractère d'une collaboration. Tous ceux qui exaltent le vacarme mass-médiatique, le sourire imbécile de la publicité, l'oubli de la nature, l'indiscrétion élevée au rang de la vertu, il faut les appeler : *collabos de la modernité* »¹¹⁶.

Non pas cette modernité dont semble se réclamer et à laquelle aspire Boudjedra, mais ce simulacre de course vers le progrès, cette illusion de modernité qui élève les murs, les bétonne et les rend infranchissables. Kundera définit ainsi le mot moderne :

« (Art moderne; monde moderne). Il y a l'art moderne qui, avec une extase *lyrique*, s'identifie au monde moderne. Apollinaire. L'exaltation de la technique, la fascination de l'avenir. Avec et après lui : Maï akovski, Léger, les futuristes, les avant-gardes. Mais à l'opposé d'Apollinaire est Kafka. Le monde moderne comme un labyrinthe où l'homme se perd. Le modernisme *antilyrique*, antiromantique, sceptique, critique. Avec et après Kafka : Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... Au fur et à mesure qu'on s'enfonce dans l'avenir, l'héritage du "modernisme antimoderne" prend de la grandeur »¹¹⁷.

Mais l'homme pourrait-il apprécier qu'on lui montre l'outil de sa propre perte ? Lui qui n'hésite pas à accuser le miroir de velléités déformantes, serait-il capable d'arrêter sa course ? Existerait-il seulement quelque chose qui pourrait la ralentir ?

Boudjedra et Kundera font partie de ces auteurs qui œuvrent contre la « collaboration » en cultivant l'ambiguïté, en exploitant la complexité du monde et de l'homme, en se défendant de tout choix univoque. Ils développent dans leurs

¹¹⁶ - KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 154.

¹¹⁷ - Ibid. p. 173.

textes ce que Guy Scarpetta appelle une « esthétique de l'impureté ». Ce dernier dit en effet :

« (...) Il existe une possibilité (que quelques artistes singuliers, chacun à sa façon, incarnent) d'explorer malgré tout des voies nouvelles. De résister à la pression. De réaffirmer, malgré la déroute des dogmes avant-gardistes, les exigences de l'invention. Ce qui n'implique pas forcément, d'ailleurs, la négation pure et simple du passé, ni même celle du kitsch où nous sommes plongés, mais plutôt une façon de les traiter au second degré, sans innocence, par détournement, surcodage, corruption, dé-naturalisation. Autrement dit, quelque chose comme une esthétique de l'impureté »¹¹⁸.

Guy Scarpetta définit le terme « pression » comme une tendance à combler le « vide des valeurs » par « toutes sortes de régressions (le refuge dans l'académisme, la répétition morne du passé, l'apparition, en toute bonne conscience, de pamphlets contre les "modernes") ou par l'invasion d'une sous-culture de masse, proliférante, un triomphe du *kitsch* médiatique généralisé ». Nous saisissons mieux dès lors la nature de l'obstacle, qu'il soit mur ou « miroir », érigé entre l'auteur et son public. L'entreprise dangereuse entamée par nos deux écrivains consiste à écrire contre les œillères qui réduisent les champs de vision et contre l'oubli qui parsème des trous dans une mémoire déjà vacillante. En regard de ce constat, considérons cette affirmation concernant l'œuvre de Boudjedra :

« Comme il déteste plaire aux autres par des thématiques teintées de couleur locale, il choisit, tout en dénonçant le

¹¹⁸ - SCARPETTA, Guy. L'Impureté, op. cit., p. 9.

malheur de la colonisation, de tourner le fer dans la plaie d'une société rétrograde et hypocrite »¹¹⁹.

Nous sommes maintenant habitués à ce type de lecture devenue tout à fait conventionnelle. L'extrait que nous avons choisi, bien que récent, est représentatif des premières critiques proférées sur les romans de Boudjedra. Il perd à nos yeux toute pertinence lorsque nous lisons la prise de position de Kundera contre la tentation de réduire la littérature à une fonction :

«Il est des commentateurs possédés par le démon de la simplification qui assassinent les livres en leur surimposant une interprétation politique. Ceux-là ne s'intéressent aux écrivains dits "de l'Est" que dans la mesure où leurs œuvres sont interdites. Pour eux, il existe des écrivains officiels et des écrivains d'opposition, sans plus. Ils oublient que toute littérature véritable se situe par-delà ce type de classification, par-delà le manichéisme des propagandes »¹²⁰.

Ces propos expliquent peut-être le mécanisme de défense que se forge le lecteur face à l'invasion des voix du roman qu'il se hâte de faire taire par tous les moyens. Mais ces voix sont persistantes. Comment parviennent-elles à résister au « démon de la simplification » tout en développant leur propre pouvoir ?

II - LE NARRATEUR ET SES VOIX :

Lorsque l'on évoque la problématique du narrateur dans une perspective comparatiste, le premier élément d'analyse est sans aucun doute ce que Genette

¹¹⁹ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra, Paris, L'Harmattan, 1994, coll. Critiques littéraires, 233 pages; p. 5.

¹²⁰ - KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, op. cit.

appelle « la personne ». Les puristes répugneraient peut-être à associer des romans qui ne sont pas écrits à la même personne. Paradoxalement, le fait que ceux de Boudjedra soient écrits principalement à la « première personne du singulier » et ceux de Kundera à la « troisième », ne nous pose aucun problème d'ordre méthodologique. Au contraire, cela nous permet de comparer ces différentes voix en étant plus sensible à la spécificité de chacune d'elles.

1/ Le narrateur : personnage principal ?

a) La voix de toutes les douleurs :

Les romans de Boudjedra ont cette insoutenable réputation d'être subversifs, violents, mais toutefois innovateurs du genre. L'écrivain a été affublé des titres de révolté, de destructeur des idées reçues et de dénonciateur d'une « société sclérosée ». Nous ne pouvons aborder son œuvre sans tous ces a-priori. Il nous a paru indispensable d'étudier les « voix » qui les véhiculent à la lumière de celles qu'utilise Kundera.

Il ne s'agit pas ici de « voix » qui suscitent l'apitoiement ou l'attendrissement. Boudjedra s'insurge contre la littérature « misérabiliste »¹²¹ qui a eu son heure de gloire au Maghreb et considère Nedjma de Kateb Yacine comme « un début de modernité », comme « la première rupture épistémologique de la littérature maghrébine. Là, on ne pleurniche plus, on ne fait pas du mauvais Balzac ou du mauvais Zola »¹²². Ne serait-ce pas là une version maghrébine de la lutte de plusieurs auteurs centre-européens, dont Kundera, contre le culte du *kitsch* qui a vu fleurir une littérature populaire axée sur le plaisir facile et l'identification ? A vrai dire, pour

¹²¹ - BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, op. cit., p. 44.

¹²² - Id.

Boudjedra et Kundera, il n'y a aucune place à la médiocrité. On s'en rend compte dès le premier contact avec leurs romans, c'est-à-dire avec leurs narrateurs.

Nous ne pouvons entamer une étude des narrateurs sans évoquer le chapitre consacré aux *voix* par Genette dans Figures III. Bien que légèrement porté sur la schématisation, il nous est d'un grand secours dans notre analyse. Nous ne pouvons non plus passer dans cette partie sur « l'émancipation du narrateur »¹²³ qui explique le jeu instauré dans nos romans autour du rôle, ou plutôt des rôles, que joue le narrateur. Le mot « émancipation » est très important dans la mesure où nos deux auteurs sont attirés par les innovateurs de la littérature française. Citons à titre d'exemple ce passage où Boudjedra fait l'apologie de C. Simon : « Pour moi, le plus grand écrivain du monde de cette deuxième partie du XX^{ème} siècle s'appelle Claude Simon (...) c'est un hommage que je rends à mon maître Claude Simon »¹²⁴. N'oublions pas en outre de préciser que Kundera consacre une pièce de théâtre (Jacques et son maître) au Diderot de Jacques le fataliste.

Nous désignons dans le titre de cette sous partie par *voix de toutes les douleurs*, le murmure perçu à chaque ligne du roman, comme une sorte de mise en garde contre le kitsch qui n'est pas en fait le propre de Kundera mais d'une grande partie de la littérature contemporaine. Eva Le Grand nous dit à ce propos :

« Déjà Broch disait que la beauté dans l'art devient, depuis le romantisme, une déesse kitsch, vision qui, depuis lors, n'a subi que peu de changement : qu'on le nomme mensonge esthétique (Eco), esthétique de l'auto-tromperie (Calinescu) ou de simulation (Baudrillard), contrairement à la connaissance romanesque, le kitsch ne crée pas sa beauté, car toute sa séduction reste parasitaire de son référent qui, je l'ai dit, n'est qu'illusion. En d'autres mots, le kitsch ne séduit

¹²³ - GENETTE, Gérard. Figures III, Paris, seuil, 1972, collection Poétique, 285 pages; p.248.

¹²⁴ - BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, op. cit., p. 47

point par une vision, mais bien par une *illusion de la beauté* »¹²⁵.

Plongeons-nous directement dans nos romans et voyons par quoi ce murmure se manifeste. Si l'on regardait d'abord comment débutent ces livres ? Les incipit des quatre romans qui forment notre corpus peuvent être révélateurs d'éléments fondamentaux. C'est en effet le premier (mais non moins décisif) « contact » que nous ayons avec les narrateurs :

« Avec la fin de l'hallucination venait la paix lumineuse, malgré le bris et le désordre, amplifiés depuis le passage des Membres Secrets; nous avons donc cessé nos algarades (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache pas? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle...) et nous nous tenions tranquilles »¹²⁶.

« L'automne commence et les arbres se colorent de jaune, de rouge, de brun; la petite ville d'eaux, dans son joli vallon, semble cernée par un incendie »¹²⁷.

« L'allusion à la plage la rendait folle et je faisais alors exprès d'y revenir pour la harceler des journées entières, au point qu'elle ne s'occupait plus des autres malades »¹²⁸.

« L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà

¹²⁵ - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p. 58.

¹²⁶ - BOUDJEDRA, Rachid. La Répudiation, France, Denoël, 1969; réédité, collection Folio, 1992, 252 pages ; p.9.

¹²⁷ - KUNDERA, Milan. La Valse aux adieux, 1973; réédité, France, Gallimard, 1990, 300 pages; p. 15.

¹²⁸ - BOUDJEDRA, Rachid, L'Insolation, France, Denoël, 1972; réédité, collection Folio, 1987, 253 pages; p.7.

vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! »¹²⁹

Quatre mots se détachent immédiatement de ces phrases : « fin », « commence », « revenir » et « retour ». Le désir est nécessairement corollaire de la notion de « commence(ment) » et de « fin ». Cependant, il est tout de suite anéanti par le « retour », car par définition, on ne désire que ce qu'on ne possède pas.

La Répudiation s'ouvre sur la « fin de l'hallucination », donc du désir. Est-ce la fin du désir, ou le désir d'un ailleurs, d'autre chose? L'étape que représente notre lecture semble coïncider avec la fin d'une autre étape. Le livre lui-même est une suite d'« hallucinations » ponctuée par la présence intermittente du narrataire officiel qui n'est autre que Céline. Cette mise en abîme invite l'éternel retour du même. Déjà, le jeu avec le lecteur s'installe.

La Valse aux adieux « commence » par une description du cadre spatio-temporel *romantique*, puisqu'on nous parle d'une « petite ville d'eau » au début de « l'automne », où est née Ruzena que l'on prend d'abord et à tort (encore une supercherie pour brouiller les pistes) pour le personnage principal. Cette description est très vite marquée, grâce au contraste que crée la brutalité du mot « incendie » avec la douceur du reste de la phrase, par un désir de surprendre. Il semble nous dire : ne vous fiez pas aux apparences, une catastrophe se prépare peut-être dans cette « petite ville d'eau ». Mais en même temps, l'ironie du narrateur est suggérée par l'aspect gentillet des mots: « petite », « joli », « vallon ». Jusque là, il s'agit d'un chapitre d'exposition au sens traditionnel du terme. La rupture, déjà annoncée avec le mot « incendie », est consommée avec la phrase : « Echappera-t-elle jamais à ce lieu, à cet atroce pullulement de femmes ? »(p. 15) Par ces mots anodins, s'exprime une violence sous-jacente qui ne peut être de bon augure pour la suite du roman. Le

¹²⁹ - KUNDERA, Milan, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, France, Gallimard, 1984; réédité, 1990, 475 pages; p.13.

narrateur ne se fait-il pas le porte parole de Ruzena ? Il exprime en effet ses pensées les plus profondes. Quant à celui de *L'Insolation*, il donne le ton en affirmant qu'il « rev(ient) » à « l'allusion à la plage », leitmotiv du roman, pour éveiller le désir du narrataire / lecteur, mais aussi, à un autre niveau, pour tuer dans l'œuf celui de Nadia. Enfin, ce qu'on est en droit d'appeler la *voix* de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, évoque d'emblée l'absurdité de tout désir puisqu'il est voué à l'éternel « retour ».

La loi (ou le code) de la séduction veut que le désir reste tacite pour qu'il garde toute son intensité. Sur ce plan, les *voix* semblent garder le suspens comme dans un roman policier. Constamment aux aguets, elles ne nous révèlent que les informations qui nous sont nécessaires au bon entendement de l'histoire. Elles vont jusqu'à saboter le désir ou brouiller les pistes en anticipant la révélation de certains faits : n'est-on pas réellement déçu de savoir dès la page 179 de *L'Insoutenable légèreté de l'être* que Tomas et Tereza sont morts¹³⁰ ? Ne regrette-t-on pas de connaître à la page 123 de *L'Insolation* le prénom scrupuleusement tu du narrateur ? Cette impression de malaise entremêlée paradoxalement de plaisir éprouvée par le lecteur est probablement due au fait que ces voix sont faites de défi. Elles construisent, saccagent et bravent sans scrupules et impunément par une sorte de faux exhibitionnisme de l'écriture qui nargue le lecteur du début à la fin du roman. Ce qui est saisissant par ailleurs chez elles, c'est qu'elles détournent et altèrent le désir en le faisant également naître à la dernière page. Certaines nous laissent sur notre soif avec des phrases pleines de mystère :

« Restait maintenant à s'en aller le plus discrètement possible, malgré la peur stupide du sang et le silence de Samia qui ne répondait toujours pas à mes lettres; à moins que »¹³¹.

¹³⁰ - « Elle (Sabina) était à Paris depuis trois ans quand elle reçut une lettre de Bohême. Une lettre du fils de Tomas. (...) Il lui annonçait la mort de Tomas et de Tereza ».

¹³¹ - *L'Insolation*, p. 253.

« Paix sur moi, puisque le soir vient, et le silence autour de ma berluie interminable; mes compagnons, dans les autres cachots, dans les autres cellules, savent que je ne suis pas voué éternellement au délire. Il faut donc tenir encore quelque temps... »¹³².

Et d'autres disparaissent dans le néant exactement comme elles sont apparues, c'est-à-dire subrepticement :

« Un gros papillon de nuit effrayé par la lumière s'échappa de l'abat jour et se mit à tournoyer à travers la chambre. D'en bas leur parvenait l'écho affaibli du piano et du violon »¹³³.

« – Je t'expliquerai tout. Nous avons tant de choses à célébrer. Nous avons devant nous un magnifique week-end », dit Bertlef prenant le bras de sa femme. Puis, sous les lampadaires du quai, ils sortirent tous les quatre de la gare »¹³⁴.

Tout n'est donc que désir et rien n'existe en dehors des romans. Les voix/narrateurs ne le savent que trop bien. La boucle est ainsi bouclée et nous sommes renvoyés sans ménagement à la première page.

Nous sommes en outre très vite confrontés au problème du narrateur. Qui parle ? Dans les deux romans de Boudjedra, la présence de la première personne du singulier ne laisse aucun doute quant à leur aspect intimiste. Il s'agit bien de confessions. Les choses ne sont pas aussi évidentes pour Kundera. Aucune indication n'est donnée dans ces incipit. Ceci nous incite à croire en un premier temps à l'aspect impersonnel de ces romans. Gérard Genette précise :

¹³² - La Répudiation, p. 252.

¹³³ - L'Insoutenable légèreté de l'être, p. 455.

¹³⁴ - La Valse aux adieux, p. 300

« Le choix du romancier n'est pas entre deux formes grammaticales, mais entre deux attitudes narratives (dont les formes grammaticales ne sont qu'une conséquence mécanique) : faire raconter l'histoire par l'un de ses "personnages", ou par un narrateur étranger à cette histoire »¹³⁵.

Les narrateurs (que ce soit Mehdi, Rachid ou ceux de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux*), prennent le contre-pied de cette affirmation. Ils ont tous des particularités qui en font des narrateurs à la fois « hétérodiégétiques » et « homodiégétiques »¹³⁶ dans leur rapport au récit.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux*, les narrateurs ne sont certes pas des personnages et sont absents de tout dialogue, mais ils sont si proches du récit qu'ils ne sont plus les observateurs objectifs qu'ils devraient être. Leur subjectivité est presque palpable et l'on se surprend à croire qu'ils font partie de l'histoire qu'ils nous racontent. Quant à ceux de *L'Insolation* et de *La Répudiation*, il leur arrive de s'éclipser ou de se détacher de leur récit. Le premier (Mehdi) aurait à la limite préféré que son histoire soit celle d'un autre pour que Nadia le croît, et le second (Rachid) par son refus de se dire et l'indifférence avec laquelle il condescend au désir de Céline, semble raconter l'histoire de quelqu'un d'autre.

Cette absence//présence crée un certain trouble dans notre esprit au moment de la lecture de ces romans, mais elle accentue notre désir de retrouver le narrateur car il est le seul à pouvoir nous communiquer ce que Barthes appelle « le plaisir du texte ». Il porte en lui la souffrance des personnages (ou la sienne), non comme un faix que l'on exhibe fièrement tel que le faisaient les romantiques, mais comme une tare qu'il jette en pâture au lecteur dès les premières pages.

¹³⁵ - GENETTE, Gérard. *Figures III*, op. cit., p. 252.

Pour Boudjedra, le narrataire fictif ne compte que dans la mesure où il dévore cette souffrance. C'est le cas de Céline, mais est-ce le cas du lecteur ? C'est en effet sur lui que se retourne le récit de *L'Insolation* lorsque Nadia refuse d'engloutir la logorrhée de Mehdi. Pour Kundera, le lecteur est le seul narrataire. C'est donc directement à lui qu'incombe la lourde tâche de la réception du récit. Il découvre au fil des pages qu'il est le témoin mais en même temps la victime du mécanisme du manque qui donne naissance au désir et à la souffrance.

b) La voix qui soulage et qui se soulage

:

A la lecture d'écrivains comme Boudjedra ou Kundera, nous nous rendons compte à nos dépens parfois, de la violence qui s'échappe de leurs œuvres. Elle émane des mots mais aussi des structures romanesques, des compositions phrastiques et du choix des personnages. La question que nous nous posons alors est celle des causes et des conséquences de la poétique de la violence. Avant d'entamer notre analyse, nous devons spécifier que la violence n'est pas uniquement le propre d'un choix de mots crus et de situations exécrationnelles ou scatologiques comme chez Boudjedra. Elle peut aussi naître d'un univers apparemment aseptisé comme celui de Kundera. Ce qui est commun à nos deux auteurs, c'est qu'elle émane de la bouche (ou, si l'on préfère, de la plume) des narrateurs. Dans le cas de Kundera, le problème du narrateur se pose en d'autres termes puisqu'il est d'emblée confondu avec l'auteur. Nous consacrons d'ailleurs une partie à ce sujet car le jeu avec le lecteur qui s'instaure grâce à cette symbiose plus ou moins durable, mérite d'être vu de plus près.

¹³⁶ - Id.

Si l'on considère que le roman est un espace-confessionnel dans la mesure où le narrateur appelle un narrataire et l'écrivain des lecteurs, on se rend compte que ces voix que l'on entend surgir du texte sont régies par des désirs antithétiques : paix et sérénité d'une part, insubordination et subversion de l'autre. Sur quel rivage échouera le radeau de la Méduse ? Le premier acte de violence que font les narrateurs est celui de parler. Ils parlent toujours contre quelque chose. Contre l'oubli ou la mémoire; contre une réalité maudite ou des rêves interdits; contre le sentimentalisme larmoyant ou le lyrisme excessif... Les interférences entre la réalité et le monde onirique, fictif, s'estompent petit à petit jusqu'à disparaître complètement.

Dans le « diptyque » de Boudjedra, cette voix qui se manifeste par un désir exacerbé de délivrance peut être celle du narrateur comme celle d'un autre personnage mais rapportée par le narrateur. Ce dernier nous livre des souvenirs en vrac, mais fait preuve de pertinence dans leur choix. A ce propos, M'Barek Zine El Abidine affirme :

«La mémoire traumatisée restitue une vision fragmentaire du monde. Elle revient inlassablement sur les mêmes événements et les mêmes instants »¹³⁷.

Ainsi, les moyens les plus détournés sont utilisés pour raviver la mémoire. Le narrateur n'hésite pas à s'approprier les souvenirs des autres. Dans *La Répudiation*, c'est en effet à la voix indirecte (celle de son frère Zahir), qu'il décrit la vanité des « ouvriers kabyles » :

« Il racontait qu'il avait pris le train (il était réellement coutumier du fait) et voyagé grâce à la générosité d'ouvriers kabyles, de retour de France et qui aimaient exhiber leur portefeuille plein à craquer pour allumer la convoitise des

¹³⁷ - ZINE EL ABIDINE, M'Barek. Boudjedra: texte et intertexte, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de BRAHIMI Denise, Paris VII, U.F.R sciences des textes et documents, 1994.

autres voyageurs miteux qui n'avaient jamais bu de bière ! »

(p. 27)

La voix détournée n'arrête pas là son chuchotement agaçant. Il ne lui suffit pas de dénoncer. Il lui faut également guillotiner. Pour cela, rien de plus efficace que le ridicule :

« Devant nous, il se moquait cependant de leurs cravates et de leurs gros manteaux de laine qu'ils gardaient sur eux, malgré la chaleur étouffante de l'été algérien, pour bien montrer au village leur enrichissement, absolument factice »

(p. 27).

Outre le grotesque de cette mise en scène d'une prospérité acquise en exil, ce qui est mis en cause ici, ce qui est raillé, c'est toute une mentalité.

Dans *L'Insolation*, ce n'est plus la troisième personne qui est utilisée, mais la deuxième. N'oublions pas cet extrait où le narrateur (Mehdi) passe brutalement d'un récit où il parle de Samia, à un autre où il s'adresse à elle¹³⁸. Quoique déconcertant, ce passage du « elle » au « tu » rend la souffrance de cette femme plus crédible, plus percutante, plus incisive. Le dialogue fictif qui s'instaure ici est le fruit d'un désir de

¹³⁸ - « (...) J'avais mis Samia en garde contre tous les sortilèges possibles et imaginables qu'on pouvait subir sur cette maudite plage où personne ne venait se baigner, devenue le repaire de barbus plus ou moins louches s'y arrêtant pour boire en cachette et de chats plus ou moins blancs faisant le guet pour manger des oursins à condition qu'on eût la patience de les ouvrir; autrement ils restaient sur leur faim de sales matous enrubannés de satin rouge et crasseux.

Tu avais répondu qu'enfermée entre quatre murs, dans la maison de ton père, puis entre les quatre murs du lycée où tu m'avais connu puisque j'étais ton professeur et que je t'enseignais dans une langue qui n'était ni la mienne ni la tienne des philosophes farfelus parmi lesquels l'homme à la ciguë que je détestais par-dessus tout; tu avais répondu qu'entre la prison du jour et la prison de la nuit, tu en avais assez de te voir convoyer par une grosse femme voilée qui décourageait par sa laideur, sa hargne et sa mauvaise foi, toute tentative d'approche de centaines de galants amassés sur ton passage et dévorés de désir. “ Mais, répétais-tu, qu'était leur désir face au mien” ? ».

- *L'Insolation*, pp. 14-15. La répétition de la phrase « Tu avais répondu qu'entre la prison du jour et la prison de la nuit » à la page 15 accentue l'aspect circulaire de ce dialogue. Non seulement il s'agit d'une remémoration pour Mehdi, mais aussi d'un appel au souvenir que ce dernier adresse à Samia.

réactualisation du souvenir. Le narrateur revit cette scène pour l'exorciser. On retrouve là les paradoxes chers à Kundera qui atteignent leur paroxysme par le biais de la loquacité des narrateurs qui évoluent dans une solitude amère mais voulue :

« Le sentiment d'un extérieur périlleux entraîne des troubles du sens de la réalité qui affectent quelques uns des personnages dans tous les romans de Boudjedra. L'agressivité du réel est en effet ressentie quelquefois avec tant d'intensité qu'il produit une rupture entre la réalité et l'individu, envahi alors par des hallucinations »¹³⁹.

Il a déjà été dit que *L'Insolation* est un « roman confession », un long soliloque. Si l'on a le bonheur (ou le malheur ?) de s'y aventurer, on ne tarde pas à voir s'ébaucher l'évolution du personnage central, qui est aussi le narrateur, face à sa solitude. A travers sa façon d'envisager l'isolement aussi bien physique que spirituel, apparaît l'essence même du roman : une lente gradation vers l'inéluctable tel que nous le décrit Kundera lorsqu'il évoque l'« es muss sein ! il le faut ! »¹⁴⁰ de Beethoven. Mehdi vit en un premier temps sa solitude comme une fatalité :

¹³⁹ - FONTE LE BACCON, Jany, Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, thèse de 3^e cycle sous la direction de HUE B., Rennes II, Université de Haute Bretagne, 1989; p. 103

¹⁴⁰ - « Ça s'était passé comme ça : un certain Monsieur Dembscher devait cinquante forint à Beethoven, et le compositeur, éternellement sans le sou, vint les lui réclamer. "Muss es sein ? le faut-il ?" soupira le pauvre M. Dembscher, et Beethoven répliqua avec un rire gaillard: "Es muss sein ! il le faut !", puis inscrivit ces mots avec leur mélodie dans son calepin et composa sur ce motif réaliste une petite pièce pour quatre voix (...)

Le même motif devint un an plus tard le noyau du quatrième mouvement du dernier quatuor opus 135. Beethoven ne pensait plus du tout à la bourse de Dembscher. Les mots "es muss sein !" prenaient pour lui une tonalité de plus en plus solennelle comme si le Destin en personne les avait proférés. Dans la langue de Kant, même "bon jour !", dûment prononcé, peut ressembler à une thèse métaphysique. L'allemand est une langue de mots *lourds*. "Es muss sein !" n'était plus du tout une plaisanterie mais "der schwer gefasste Entschluss", la décision gravement pesée.

Beethoven avait donc mué une inspiration comique en quatuor sérieux, une plaisanterie en vérité métaphysique. C'est un exemple intéressant de passage du léger au lourd (donc, selon Parménide, de changement du positif en négatif) ».

- L'Insoutenable légèreté de l'être, pp. 280-281.

« La nuit, une lumière bleue et blafarde amplifiait la peur inexplicable qui nous battait entre les flancs et à ce moment là, nul recours n'était possible, sinon le retour en nous mêmes, la fermeture sublime sur nos fantasmes et nos fantômes; et le délire durait ce que durait la nuit, jusqu'au lever du jour qui nous trouvait irrémédiablement clos, avec, sur nos visages, les signes de la mort et les signes de la démence » (p. 56).

Nous sommes ici à l'antipode de la première phrase du roman où Mehdi taquinait Nadia (« L'allusion à la plage la rendait folle et je faisais alors exprès d'y revenir pour la harceler des journées entières, au point qu'elle ne s'occupait plus des autres malades » (p. 7)) et se moquait d'elle (« l'exaspération (...) lui donnait des airs de démente en blouse blanche » (p. 7)). Le ton n'est plus à la plaisanterie, même si elle est empreinte d'une touche de sadisme. Nous remarquons alors que pour parler de solitude, l'individu moqueur du début se fond paradoxalement dans le « nous » vague et impersonnel dont l'usage est imposé par la vie en groupe à l'hôpital.

Mais à la page 123, c'est-à-dire exactement au milieu du roman, la première personne est enfin employée pour évoquer la solitude. Là, il ne s'agit plus d'une solitude subie, mais d'une solitude voulue : « Quelle tranquillité ! Quel repos ! Là, je suis vraiment seul » (p. 123). Nous retrouvons cette même sensation de bien être un peu plus tard : « L'essentiel, c'est que je me sente bien. Isolé de tous. Je ris tout seul à l'idée que Nadia doit se faire du souci pour moi » (p. 128). La légèreté reprend le dessus sur la pesanteur grâce au rire. A peine trouvée, cette nouvelle harmonie sera très vite balayée par un événement capital dans la vie de notre personnage : la folie de sa mère. Sa dégradation physique, son exclusion puis sa mort représenteront pour son fils le commencement d'une nouvelle vision de la solitude. La voix du narrateur se fait alors celle de la souffrance, de la peur et du désarroi :

« J'avais perdu ma mère et j'étais anxieux à l'idée de la solitude qui allait s'abattre sur moi, arbre saccagé dans le chaos des soliloques insomniaux, écartelé entre plusieurs désirs irréconciliables et du reste inventés de toutes pièces pour me donner une raison de vivre » (p. 230).

Nous ne manquerons pas de rapprocher cette affirmation de Mehdi, de la description de l'état de Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, lorsque Tereza renonce à l'exil zurichois pour retourner à Prague :

« Tomas examinait un malade et c'était Tereza qu'il voyait à sa place. Il se rappelait à l'ordre : N'y pense pas ! N'y pense pas ! Il se dit : Je suis malade de compassion et c'est pour ça que c'est une bonne chose qu'elle soit partie et que je ne la revoie jamais. Ce n'est pas d'elle qu'il faut que je me libère, mais de ma compassion, de cette maladie que je ne connaissait pas autrefois et dont elle m'a inoculé le bacille !

Le samedi et le dimanche il avait senti la douce légèreté de l'être venir à lui du fond de l'avenir. Le lundi, il se sentit accablé d'une pesanteur comme il n'en avait encore jamais connu. Toutes les tonnes de fer des chars russes n'étaient rien auprès de ce poids. Il n'est rien de plus lourd que la compassion. Même notre propre douleur n'est pas aussi lourde que la douleur coessentie avec un autre, pour un autre, à la place d'un autre, multipliée par l'imagination, prolongée dans des centaines d'échos » (pp. 52-53).

Le narrateur donne ici la parole à Tomas l'espace de quelques lignes. Le discours est ainsi moins impersonnel et reflète mieux le désarroi dans lequel le personnage est plongé. Pour Tomas comme pour Mehdi, il n'est plus question de vouloir infirmer le célèbre dicton : *un seul être vous manque et tout est dépeuplé*. L'« es muss sein » que Tomas lance au directeur de la clinique afin de justifier son départ pour Prague,

trouve son écho dans le délire de Mehdi. Délire qui semble d'ailleurs voué à l'échec puisque rien ne s'arrange :

« Je n'étais pas un assassin, même si Nadia m'accusait des pires crimes, mais un homme seul, vidé par la méchanceté des autres, incapable de faire autre chose, sinon délirer pour retrouver une sorte de pureté première, puisque les conditions objectives n'étaient pas tout à fait réunies pour le grand bouleversement » (p. 230).

Le poids de la souffrance s'abat brutalement sur les propos de Mehdi. Mais nous décelons tout de même un ultime désir de légèreté puisqu'il est prêt à renoncer à prouver la véracité de son histoire. La priorité pour lui n'est plus de parler. Il lui faut absolument sortir du cercle infernal où il s'est retrouvé.

Le récit se développe donc sur le mode de la gradation. Le narrateur de *L'Insolation* passe de la passivité ironique à la lassitude métaphysique, transitant par la peur, l'angoisse, le désespoir, le bien-être et presque le bonheur de se retrouver seul. Le procédé de la gradation donne à lire l'oscillation de Boudjedra entre la légèreté et la pesanteur, pour évoquer la sclérotose d'une société qui n'hésite pas à rejeter et marginaliser les êtres au nom de l'honneur tribal hérité des ancêtres. Il ne faut pas révéler les secrets; il ne faut pas donner à l'autre l'occasion de découvrir la face soigneusement cachée de la réalité. Le narrateur, sous ses faux airs de malade mental, pourrait emprunter la fameuse phrase de Tomas : «Es muss sein ! il le faut! ». L'absence d'écoute engendrée par cette exclusion pousse alors Mehdi à être en même temps locuteur et allocutaire, destinataire et destinataire. Il crée une voix qu'il écoute ou, inversement, une écoute à sa propre voix. Ces voix n'hésitent pas à forcer l'attente du lecteur, même si elles doivent risquer l'intégrité de leurs auteurs en les voyant affublés des pires attributs : « mythomanie »¹⁴¹ d'un côté et « maître à

¹⁴¹ - La Répudiation, p. 30.

penser »¹⁴² de l'autre. On ne croit effectivement pas ce que dit Rachid ou Mehdi ou Boudjedra, et l'on change les questionnements de Kundera en concepts philosophiques. A ce sujet, Eva Le Grand s'insurge contre l'interprétation erronée de l'œuvre de Kundera :

« La forme de *méditation ludique* de Kundera n'affirme pas mais interroge (...). D'ailleurs, dès qu'elle se voit soumise au jeu romanesque, toute réflexion philosophique change de signification, devient hésitation et hypothèse »¹⁴³.

Les voix multiples que nous entendons au fil de notre lecture peuvent autant chez Boudjedra que chez Kundera ne pas être celles du narrateur. Ce dernier est toutefois le garant de leur passage de l'état larvaire à celui de chrysalide et c'est au lecteur que revient la dernière tâche, celle de recueillir et de laisser s'envoler le papillon. Le passage de l'abstraction romanesque à la prise de conscience individuelle et collective par la lecture se fait autant pour le narrateur que pour le lecteur sur le mode de la délivrance. L'un comme l'autre ont ce terrible besoin de dire l'indicible que seule une réalité oppressante peut susciter.

2) Les voix mises entre parenthèses :

Nous avons choisi d'étudier les parenthèses à cause de l'importance de l'effet qu'elles produisent sur le lecteur. Elles auraient pu figurer dans les romans qui constituent notre corpus sous forme de phrases simples, sans signes de ponctuation distinctifs. Leur valeur varie donc d'un usage à l'autre et le fait qu'elles soient mises en exergue ou peut-être même, au contraire, voilées par ces signes presque cabalistiques ne doit pas les marginaliser du récit. Elles sont pour nous des

¹⁴² - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p.13.

¹⁴³ - Ibid., pp. 106-107.

échantillons représentatifs des écritures de chacun de nos deux auteurs dans la mesure où à la lecture de *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux* de Kundera, ainsi que *La Répudiation* et *L'Insolation* de Boudjedra, nous remarquons non seulement leur abondance, mais aussi leur division en plusieurs catégories. Elles sont toutes destinées au lecteur mais chacune de ces catégories a une fonction propre. Dans son ouvrage Boudjedra l'insolé, Marc Boutet de Monvel a évoqué les parenthèses en énumérant un certain nombre de fonctions qu'il leur attribue dans *L'Insolation* :

« Ces parenthèses ne sont en effet que rarement redondantes de façon traditionnelle pour présenter un équivalent (le sigle MSC ou le nom arabe de Samia), une énumération (douche-lavabo) (p. 53), une explication –“de peur qu'ils ne refusent (tous ces jeunes) de venir”, p. 59. Ajoutant un détail incongru (des millions d'abeilles (surtout effervescentes)), une digression paradoxale (endimanché – c'était pourtant le vendredi), des instillations dubitatives – ou “morphèmes dilatoires” selon l'expression d'un commentateur – (incertitude (ai-je tué Samia), p. 62; elle avait appris (par qui?), p. 63), elles se rapprochent le plus souvent de la parabase, clin d'oeil ironique au lecteur dénudant les présupposés de l'univocité (j'écris à mon père (le vrai) puis à mon père (le faux), mettant en abîme la narration (“à plusieurs reprises (cette manie des répétitions)”, p. 72), ébranlant la vraisemblance (grains d'anis (quel rêve encore inventer ?), p. 66). Elles confisquent ainsi souvent l'essence du discours accréditant une parenthèse d'une seconde parenthèse imbriquée (p. 58) ou d'une longueur (une page) sans proportion avec la principale complétée

(trois lignes p. 67 à 69 de “Devant ces échecs” à “sans pitié”) »¹⁴⁴.

Cet extrait nous permet de remarquer que les parenthèses peuvent jouer un rôle non négligeable dans le déroulement du récit. Toutefois, le critique ne fait qu’effleurer le sujet. Nous avons donc effectué la liste des parenthèses figurant dans les romans qui nous intéressent. Cette liste est trop longue pour figurer ici, mais trop importante pour être complètement absente de ce travail. Nous avons donc opté pour la mettre en document annexe. Notre principal objectif à travers ce relevé n’est pas l’exhaustivité mais la pénétration, si minime soit elle, de l’aventure littéraire que vivent nos auteurs. Pour cela, notre premier geste a été de consulter un dictionnaire afin de noter le sens académique du mot parenthèse. Ne vaut-il pas mieux en effet, vérifier si nos auteurs ne sont pas en passe de nous piéger ?

Le Grand Larousse de la langue française¹⁴⁵ donne cinq sens au mot « parenthèse ». Ces différents sens ne sont pas tous intéressants pour nous. Nous ne retiendrons que les trois premiers :

1/ (1546) : Phrase, membre de phrase ou groupe de phrases complètement indépendants grammaticalement de la phrase principale, et qui, insérés dans cette phrase ou placés à la fin, en précisent, en rectifient ou en atténuent le sens : Faire une parenthèse.

2/ (1687), Fontenelle : Développement accessoire, digression:
On ne peut pas dire non plus que la grande admiration littéraire qu’il [Montherlant] m’inspire ne s’accompagne de toutes sortes de restrictions, de toutes les parenthèses et repentirs imaginables.(Mauriac)

¹⁴⁴ - BOUTET DE MONVEL, Marc. Boudjedra l’insolé, Paris L’Harmattan, 1994, 175 pages; pp. 59-60.

3/ Début du XVII^e siècle : Nom donné à chacun des deux signes de ponctuation () entre lesquels on enferme les mots d'une réflexion incidente ou complémentaire.

Après avoir relevé dans les quatre romans toutes les « phrase(s) », tous les « membre(s) de phrase(s) ou groupe(s) de phrases complètement indépendants grammaticalement de la phrase principale » placés entre les « deux signes de ponctuation () », nous les avons classés en catégories. Nous distinguerons donc onze sortes de parenthèses réparties ici en quatre grands ensembles selon leur présence dans les romans. Il y a celles que l'on retrouve dans les quatre romans et que nous avons intitulées :

- 1)- Confidences sur l'oreiller : comme si les parenthèses étaient détachées du texte.
- 2)- Explications et ajouts.
- 3)- Didascalies (ou lorsque la scène du roman se fait scène de théâtre).
- 4)- Ironie.
- 5)- Paroles ou pensées d'un autre personnage.

Celles que l'on retrouve dans les romans d'un même auteur :

- 6)- Rappels : *L'Insoutenable légèreté de l'être*, *La Valse aux adieux*.
- 7)- Propos adressés à un autre personnage : *La Répudiation*, *L'Insolation*.
- 8)- Questions : *L'Insolation*, *La Répudiation*.

Les cas isolés :

- 9)- Traductions : *L'Insoutenable légèreté de l'être*.
- 10)- Parenthèse poétique : *La Répudiation*.
- 11)- Notes personnelles du narrateur et onomatopées : *L'Insolation*.

¹⁴⁵ - Grand Larousse de la langue française en VII volumes, Paris, Larousse, 1986; réédité, 1989, tome V.

Nous avons pensé qu'il serait utile de les compter. Le résultat a d'abord été si médiocre que nous avons failli abandonner cette perspective. Sauf erreur ou omission de notre part, *L'Insoutenable légèreté de l'être* vient en tête avec deux-cent-vingt-et-une parenthèses contre deux-cent-deux pour *La Répudiation*, cent-vingt-et-une pour *L'Insolation* et soixante-douze pour *La Valse aux adieux*. Nous pouvons mettre d'emblée cette inégalité sur le compte de la différence du nombre de pages de ces romans. Le plus volumineux ayant ainsi le plus de parenthèses et inversement. N'étant donc pas satisfaits, nous avons poussé plus loin les comptes, jusqu'à comparer le nombre des parenthèses appartenant à une même catégorie.

La première – *confidences* – en dénombre soixante-et-une pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cinquante-quatre pour *La Répudiation*, vingt-deux pour *L'Insolation*, et vingt-et-une pour *La Valse aux adieux*. La deuxième – *explications et ajouts* – en compte cent-onze pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cinquante-sept pour *La Répudiation*, quarante-six pour *L'Insolation*, et vingt-sept pour *La Valse aux adieux*. La troisième – *Didascalies*, ou lorsque la scène du roman se fait scène de théâtre – possède à son actif, quinze parenthèses dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, huit dans *La Valse aux adieux*, deux dans *L'Insolation* et une dans *La Répudiation*. La quatrième – *Ironie* – en comprend quant à elle douze dans *La Répudiation*, onze dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cinq pour *L'Insolation*, et trois dans *La Valse aux adieux*. La cinquième – *Paroles ou pensées d'un autre personnage* – nous offre trente-et-une parenthèses dans *La Répudiation*, vingt-deux dans *L'Insolation*, dix-sept dans *La Valse aux adieux* et une dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Les *Rappels* sont illustrés par quinze exemples dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* et six dans *La Valse aux adieux*. Les *Propos adressés à un autre personnage* et les *questions* sont respectivement au nombre de sept et de quarante-et-une dans *La Répudiation*, de trois et de douze dans *L'Insolation*. Quant aux cas isolés, nous trouvons trois *traductions* dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, une *parenthèse poétique*

dans *La Répudiation*, et enfin, deux *notes personnelles du narrateur* ainsi qu'une *onomatopée* dans *L'Insolation*.

Ces comptes peuvent paraître fastidieux, mais ils nous permettent tant bien que mal d'avoir un avant goût de ce qui nous attend lors de notre lecture. Comme nous le constatons, les usages les plus fréquents des parenthèses sont ceux que nous avons appelés « confidences sur l'oreiller » et « explications ». Au départ, nous avons pensé que ces deux catégories étaient différentes. Mais au cours de notre travail, nous nous sommes aperçu que parfois, la frontière déjà si mince qui les sépare, c'est-à-dire le degré de subjectivité du discours, s'estompait pour laisser naître en nous le doute. Les explications et les ajouts sont-ils uniquement diégétiques ? Ne sortent-ils pas du cadre du récit, de l'espace matériel limité du livre pour s'élever – ombres chinoises ou substances spectrales – lentement et sans bruit, vers le lecteur ? Nous avons donc décidé de couper la poire en deux en faisant figurer sous le même titre *discussions avec le narrateur*, les *confidences* aussi bien que les *explications et ajouts* de toutes sortes (descriptions, précisions, etc.). Ces parenthèses destinées à informer de manière tout à fait insolite le lecteur, puisqu'elles sont en quelque sorte des récits dans le récit, mettent en avant les fonctions conative et phatique du langage. Le narrateur qui véhicule ces informations effectue sans cesse des *voyages* à la fois dans l'histoire qu'il nous raconte et dans les histoires des personnages qui, elles, sont souvent laissées en pâture à l'imagination du lecteur. A ces deux catégories, s'ajoutent, toujours sous le signe des discussions avec le narrataire, tantôt les *rappels* en ce qui concerne les romans de Kundera, tantôt les *questions* pour ceux de Boudjedra. Ces deux types de parenthèses interpellent le narrataire avec la même intensité que les précédentes.

Pour revenir à l'ambiguïté dont nous parlions à propos des confidences et des explications, nous dirons que lorsque le narrateur de *La Valse aux adieux* dit : « Les deux persécutrices du trompettiste (ses deux malheurs) sont assises face à

face... » (p. 197), il s'agit bien d'une explication puisqu'il définit les « persécutrices ». Mais nous ne pouvons nous empêcher de vouloir classer cette parenthèse parmi les confidences car l'aspect intimiste qu'elle acquiert probablement par son dépouillement syntaxique et sa brièveté nous pousse à la percevoir comme un aparté. Nous n'avons pas besoin de passer en revue toutes les parenthèses pour évaluer la force de frappe qu'elles possèdent face au lecteur. Celle que nous avons citée suffit amplement. Elle dévoile à elle seule tout l'art de Kundera en la matière. De simple éclaircissement de propos, elle peut devenir commentaire ou jugement subjectif à trois niveaux : celui du trompettiste, ou celui du narrateur en tant que simple observateur, ou encore celui du narrateur qui en appelle à la complicité du lecteur. En fin de compte, cette remarque au départ presque anodine, se retourne contre le lecteur pour le responsabiliser vis-à-vis du récit. Kundera nous oblige donc à quitter notre refuge et nous plonge directement dans les sphères les plus profondes de l'univers romanesque, les affres psychologiques des personnages.

Il en est de même pour des parenthèses telles que celles figurant dans ces phrases extraites de *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

« Le jour elle s'efforçait (mais sans y parvenir vraiment) de croire ce que disait Tomas... » (p. 33).

« Prochazka, qui n'était même pas à l'abri chez lui quand il discutait devant un verre avec un ami, vivait (sans s'en douter, ce fut son erreur fatale !) dans un camp de concentration » (p. 197).

« Je l'appellerai Simon. (Il se réjouira d'avoir un nom biblique comme son père) » (p. 396).

Certaines parenthèses fonctionnent chez Boudjedra de la même manière. Nous pouvons ainsi avoir des situations où la connaissance des événements semble partagée par le narrateur et le lecteur :

« (...) Une faute grave dont les conséquences pouvaient être désastreuses (chantage ?) »¹⁴⁶.

« (...) Ma mémoire de malade amaigri et barbu, maugréant du haut de son lit, mais pas trop (la camisole de force !) »¹⁴⁷.

Notons la présence dans ces derniers exemples d'un point d'interrogation et d'un point d'exclamation qui reflètent la perplexité du narrateur au même titre que celle du lecteur.

Nous voyons aussi des explications proches de la confidence qui impliquent le lecteur dans l'histoire, tout comme nous l'avons remarqué chez Kundera :

« Elle prenait toujours cette attitude lorsqu'elle écoutait quelqu'un parler (disposition à la communion) »¹⁴⁸.

« Elle disait à plusieurs reprises (cette manie des répétitions !) »¹⁴⁹.

N'oublions cependant pas que chez Boudjedra, personnage principal et narrateur se confondent. Le degré de subjectivité du personnage peut donc disparaître à première vue, au profit de celui du narrateur. Mais il peut également subsister, comme dans ce jeu sur la précision dans *L'Insolation* :

« (...) Mon père (le vrai)... » (p. 73).

« (...) Mon père (le faux)... » (p. 73).

Nous avons là un discours à trois niveaux : celui du personnage (Mehdi) car la réflexivité de ses propos dénotée par l'adjectif possessif – mon – implique aussi la présence de sa subjectivité dans les jugements de valeur que sont « le vrai » et « le faux », celui du narrateur car c'est à travers lui que s'exprime Mehdi et enfin, celui du lecteur étant lui aussi avide de précisions dans ce cas précis puisqu'il s'agit d'un

¹⁴⁶ - *La Répudiation*, p. 17.

¹⁴⁷ - *L'Insolation*, p. 23.

¹⁴⁸ - *La Répudiation*, p. 19.

secret qu'il partage depuis quelques pages déjà, avec le locataire de l'hôpital psychiatrique. En ce sens, le roman devient alors une sorte de testament dont l'exécuteur n'est autre que le lecteur.

Mais les parenthèses ne sont pas toutes ambiguës. Certaines sont même très claires dans la mesure où elles comportent des signes linguistiques témoignant du dialogue du narrateur avec lui-même ou avec le lecteur en ce qui concerne les *confidences*, et des particularités grammaticales et sémantiques qui prouvent leur nature descriptive ou énumérative en ce qui concerne les *explications et ajouts*. A titre d'exemples, nous vous renvoyons aux citations répertoriées dans le document annexe : en ce qui concerne le premier cas, voir les phrases n° 2 pour *La Valse aux adieux*, n° 6-7 pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*, n° 1-2 pour *La Répudiation*, n° 2-3 pour *L'Insolation*; en ce qui concerne le deuxième cas, voir les phrases n° 22 pour le premier roman, n° 62-65-68 pour le second, n° 61-64 pour le troisième et n° 29 pour le quatrième.

Elles peuvent être hybrides :

« Il avait envie (comprenons-le, il était ému et porté aux gestes excessifs) de s'incliner... »¹⁵⁰.

Le segment «il était ému et porté aux gestes excessifs » est descriptif alors que « comprenons-le » est une marque de dialogue. Prenons un autre exemple :

« (...) Seul, avec l'apparence fallacieuse (et belle pourtant) de la jeunesse... »¹⁵¹.

Ici, le narrateur se dédouble. Cette parenthèse semble nous parvenir d'un deuxième narrateur qui contredirait le premier.

¹⁴⁹ - *L'Insolation*, p. 72.

¹⁵⁰ - *La Valse aux adieux*, p. 47.

¹⁵¹ - *Ibid.*, p. 174.

Lorsqu'elles sont purement explicatives ou descriptives, les parenthèses ont une certaine froideur, une objectivité que l'on ne retrouve pas dans les *confidences* (cf. Annexe : n° 22 pour *La Valse aux adieux*, n° 63 pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*, n° 83 pour *La Répudiation* et n° 25 pour *L'Insolation*).

Elles prennent aussi une allure argumentative ou didactique, surtout chez Kundera, comme si le narrateur endossait l'habit du professeur pour instruire le lecteur. (Cf. annexe, n° 39-40-41 pour *La Valse aux adieux* et 66-67 pour *L'Insoutenable légèreté de l'être*). Ce type de parenthèse se rapproche de celles qui comportent des énumérations chez Boudjedra. Elles jouent le même rôle auprès du lecteur, celui de l'informer tout en le plaçant hors du champ romanesque. Ce dernier n'est plus un complice, mais un simple vis-à-vis soumis aux connaissances de l'auteur/narrateur qui n'hésite pas à en faire étalage.

Ainsi, grâce à cette palette de parenthèses passées en revue, nous ne manquons pas de remarquer les multiples facettes du narrateur qui se montre tour à tour hésitant, appelant la compréhension et la complicité du lecteur, ou vicieux voulant faire croire au destinataire extradiégétique qu'il peut être intradiégétique, ou enfin calme et serein, se complaisant dans ses certitudes de maître de cérémonie. Toutes ces précisions fonctionnent comme si le narrateur avait pour postulat de base l'ignorance du lecteur. Il se lance ainsi dans une poursuite acharnée du sens, en apparence pour être sûr que l'effet produit corresponde bien à l'effet escompté. Mais en réalité, n'essaye-t-il pas avec toute l'énergie de la détermination d'allonger la durée de vie de la lecture en nous déroutant et en créant des leurres ? Et nous, pauvres lecteurs, n'essayons-nous pas avec toute l'énergie du désespoir, de courir derrière les miettes qu'il nous jette avec dédain ?

Les *didascalies*, autre sorte de parenthèses, n'offrent pas les mêmes difficultés d'analyse que les précédentes. Elles ont au moins cette caractéristique d'être précises, concises et sans atours. Leur originalité cependant réside dans leur

présence au sein de textes romanesques et non dramaturgiques. Nous savons bien sûr qu'elles servent à guider le travail du metteur en scène et des comédiens lorsqu'ils montent une pièce, pour le bon déroulement des représentations théâtrales. Mais le rôle qu'elles jouent dans une œuvre romanesque, bien que largement répandu pour les besoins des descriptions, reste à délimiter. L'écrivain a en effet une liberté au niveau de l'écriture que le dramaturge ne possède pas et l'on est en droit de se demander pourquoi Kundera et Boudjedra éprouvent le besoin de mettre sous forme de brèves parenthèses (détail graphique qui se rapproche de l'italique utilisé dans les textes dramaturgiques), des informations qu'ils peuvent développer à loisir dans des descriptions balzaciennes que seul le roman peut permettre. Le métissage des genres existe depuis bien longtemps déjà. Nous ne pouvons donc pas conclure à une quelconque transgression des règles et nous pouvons dire aujourd'hui que cette pratique est presque institutionnalisée. Mais ce qui est intéressant pour nous ici, c'est que l'espace du roman habituellement ouvert et propice aux rêveries des lecteurs, se trouve parsemé de consignes de l'auteur, comme si ce dernier craignait que l'on corrompe son monde scrupuleusement organisé. Derrière ce souci du détail se cache un habile tour de main. Donnant l'impression au lecteur que tout lui est imposé, il le force à imaginer ces scènes de deux façons : celle qui lui est soumise et celle qu'il aurait imaginée s'il n'avait pas ces détails. Il suffit en effet de lire ces parenthèses (elles figurent dans l'annexe) pour se rendre compte qu'elles ont toutes un effet visuel. Obliger le lecteur à mettre en images ce qu'il lit, tel est leur rôle primordial.

Prenons maintenant les *paroles ou pensées d'un autre personnage* qui se retrouvent, pur hasard de l'écriture, dans *La Valse aux adieux*, *La Répudiation* et *L'Insolation*. Nous sommes d'emblée confrontés à la différence de leurs utilisations. Dans le premier roman, ces parenthèses rendent compte des pensées d'un personnage présent dans le récit du narrateur. Nous retiendrons un cas qui nous semble plus intéressant dans la mesure où il peut être lu de différentes manières :

« (Mon pauvre Frantisek, tu passeras toute ta vie sans rien comprendre sauf une chose, que ton amour a tué la femme que tu aimais, tu porteras cette certitude comme le signe secret de l'horreur, tu erreras comme un lépreux qui apporte aux êtres aimés d'inexplicables désastres, tu erreras toute ta vie comme le facteur du malheur) » (p. 275).

Ce passage peut être lu de façon réflexive – le personnage serait alors en train de se parler à lui-même à la deuxième personne, sorte de dédoublement qui lui permettrait d'avoir une vision plus objective – ou de façon symétrique entre le narrateur/observateur et le personnage/observé, et enfin de façon transitive dans la mesure où l'équivalence des perspectives du personnage et du narrateur appellent nécessairement la présence du troisième élément de réflexion, le lecteur. Quelle que soit sa source, cette phrase garde toute sa cohérence. Elle peut être pensée par Frantisek, dite par le narrateur à propos de ce personnage, ou encore coïncider avec le jugement du lecteur.

Dans *L'Insolation* et *La Répudiation*, les propos de personnages autres que le narrateur sont toujours rapportés par ce dernier. En général, contrairement à ce qui se passe dans *La Valse aux adieux*, les personnages cités ne sont pas présents au moment du récit puisqu'il s'agit de confessions que nous avons déjà qualifiées dans l'étude des « discussions avec le narrataire », de testaments. La mise en abîme du récit exclut donc complètement l'immersion ou peut-être l'immixtion du lecteur dans l'histoire et fait de ces parenthèses des éléments purement diégétiques, c'est-à-dire les met au service du bon déroulement de la narration. Le narrateur va même jusqu'à mettre entre parenthèses les propos qu'il adresse à d'autres protagonistes. Cet usage, qui figure dans les romans de Boudjedra et pas dans ceux de Kundera, met l'accent sur l'aspect intimiste de ces œuvres et sur l'utilisation naturelle cette fois, d'une caractérisation graphique permettant la visualisation du

huis-clos vécu par les narrateurs. Huis-clos qui sera une fois de plus confirmé par les *notes personnelles*¹⁵² du narrateur de *L'Insolation*.

Les parenthèses ironiques sont quant à elles purement représentatives des styles de nos deux romanciers. Ce sont elles qui reflètent le plus les ingérences des auteurs dans leurs récits respectifs en laissant apparaître clairement la plume de l'écrivain derrière la voix du narrateur. Les signes de ponctuation ne servent qu'à mettre en avant leur caractère extradiégétique. Ils ne sont pas réellement nécessaires puisque les passages ironiques abondent dans ces œuvres parsemées de critiques acerbes et de dénonciations du ridicule et de l'absurde.

Les *rappels* mettent aussi l'accent sur la présence de l'auteur dans la mesure où il s'adresse directement au lecteur pour lui rappeler des événements déjà évoqués. Kundera se fait pratiquement pédagogue par le biais de ce jeu. Il met l'accent sur certains détails en les répétant, créant ainsi des images subliminales que le lecteur n'omettra pas de noter au fil de sa lecture. Boudjedra n'a pas recours à ce procédé sous forme de parenthèses, mais de leitmotivs (celui de Céline demandant incessamment à connaître l'histoire de Ma, et celui de Nadia refusant le récit). La répétition sous ces deux formes crée un mouvement de spirale au niveau de la lecture puisque nous sommes continuellement renvoyés à un point antérieur. Elle peut également se manifester par un double emploi des parenthèses qui engendre une ambiguïté destinée encore une fois à dérouter le lecteur. Quelques unes peuvent en effet figurer dans plusieurs catégories. Par exemple celles que nous avons déjà citées plus haut et qui sont en même temps des « confidences » et des « explications »; ou celles qui sont citées plusieurs fois dans l'annexe comme les phrases suivantes : « (il sentait peut-être que Jakub pensait constamment à lui) »¹⁵³ qui est à la fois *confidence* et *pensée d'un autre personnage*; « (ce n'était pas difficile car,

¹⁵² - Cf. Annexe, *L'Insolation*, n°119-120.

¹⁵³ - Cf. Annexe, *La Valse aux adieux*, n°8 et 69.

comme nous le savons, ses seins ressemblaient à deux prunes) »¹⁵⁴, à la fois *confiance* et *rappel*; « (Ils sont irrémédiablement contre toute tentative de contraception. Que Dieu nous en garde!) »¹⁵⁵, à la fois *explication* et *pensée d'un autre personnage*; etc. Ces répétitions endoctrinent le lecteur afin qu'il soit pieds et poings liés face au roman. La *valse* engagée entre écriture et lecture commence peut-être à ce niveau. Le narrateur et le narrataire se renvoient constamment la balle et les *questions*¹⁵⁶ que Boudjedra ou Mehdi ou Rachid ne cessent de se poser ou de poser tout simplement, laissent entendre le soin avec lequel l'auteur entreprend cette danse où il ne peut avoir comme partenaire que le lecteur. Aussi sommes-nous étonné de lire cette affirmation qui figure dans la thèse de doctorat effectuée par Lila Ibrahim-Ouali :

« L'image du lecteur n'est d'ailleurs guère sublimée dans les romans boudjédriens surtout lorsque celui-ci ne manifeste pas une largesse d'esprit propice à la rencontre avec la nouveauté littéraire. Aussi, lecteur fictif et narrataire virtuel sont-ils rarement convoqués ou intégrés aux textes de R. Boudjedra : cette absence souligne le peu de cas que l'auteur fait du destinataire »¹⁵⁷.

L'étude des parenthèses nous a donc permis d'accorder toute notre attention à ces « récits parallèles »¹⁵⁸, ces chuchotements qui nous parviennent des profondeurs des romans que nous étudions. Au-delà des fictions qui nous laissent rêveurs sur notre condition, nous touchons du bout des doigts l'image immatérielle des auteurs qui nous les livrent. En tant que lecteurs, nous ne pouvons être insensibles aux provocations qui en émanent et nous ne pouvons non plus nous en

¹⁵⁴ - Id., n°7 et 50.

¹⁵⁵ - L'Insolation, pp. 136-137.

¹⁵⁶ - Cf. Annexe.

¹⁵⁷ - IBRAHIM-OUALI, Lila. Ecriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit. p. 157.

¹⁵⁸ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 251.

protéger. Nous sommes pris dans cette valse à deux temps comme un rat pris au piège de sa propre gourmandise. Toutefois, le fait de savoir que nous ne sommes pas seuls dans notre gêne nous console quelque peu.

Deuxième partie :
ATOURS ET DETOURS DE
L'IMPUISSANCE

« *Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde le doigt* ».
Proverbe chinois.

Nous avons essayé jusque là de remonter aux sources de la prise de parole en dévoilant les visages qui se cachent derrière les voix. Celles-ci sont sommes toute, les seuls ponts entre l'écriture et la lecture. Apanage mais aussi alibi de l'*illusio* pour reprendre le terme utilisé par Michel Picard, elles sont les garants du récit, de son commencement jusqu'à sa fin, en passant par les innombrables trous noirs dont elles ont le secret. A titre d'exemple, il nous paraît adéquat de citer cette phrase de *La Répudiation* où les voix de Rachid et de l'auteur se mêlent dans un constat empli d'amertume mais aussi de lucidité :

« J'ai des crampes à la langue à cause de ces vociférations à travers lesquelles j'essaye de te raconter les péripéties ridicules de la vie d'une famille bourgeoise restée clouée aux mots coraniques d'une enfance chavirée... » (p. 136)

La lassitude et les doutes du narrateur suggèrent ceux de l'écrivain qui, lui aussi, a des « crampes » au poignet à force d'écrire dans l'incertitude d'être compris. Les voix sont tantôt loquaces, tantôt plongées dans une sorte d'autisme passager. Elles révèlent, induisent en erreur, cachent, puis bradent à nouveau ce qu'elles considèrent peut-être comme des ruines, des traces de récit. Ce sont justement ces traces qui nous intéressent, effluves entêtants, survivants miraculés de la tempête du silence. Quelles sont les problématiques autour desquelles elles s'organisent ? Comment se transforment-elles en prétextes au récit et comment influent-elles sur ce dernier ? Telles sont les interrogations qui nous serviront à construire ce qui suit.

I - Des mots et des maux:

1/ Ecrire la mère ou le corps du délit:

Des quatre romans que nous étudions, *La répudiation* est assurément celui de la mère par excellence. Annoncée dès le titre par le drame qu'elle vit, cette mère est vue à travers le regard de son fils qui est en même temps le narrateur. Elle prend vie sous nos yeux uniquement parce qu'elle a été répudiée par le père. Cette répudiation est en fait double : elle est d'une part concrétisée par l'acte paternel et, d'autre part, virtualisée par la tentative (avortée?) du fils dont le délire semble justement provoqué par l'ambiguïté des sentiments qu'il éprouve envers sa génitrice. Désir avoué de réhabiliter l'honneur perdu de la mère répudiée, ou désir secret de se débarrasser de la présence envahissante d'une mère dévoreuse? Rétablir l'enfance saccagée paraît hasardeux et improbable. Mais passer à l'âge adulte en tuant la mère est une douleur encore plus intolérable.

L'Insolation met également en scène cette image double et trouble de la mère, tantôt sublimée, tantôt répudiée. Mais il est vrai que dans ce roman, elle partage le *champ de bataille* du narrateur avec d'autres personnages, dont notamment les amantes que nous verrons par la suite. Dans *L'Insolation* ainsi que dans les deux romans de Kundera, la mère est prétexte ou matière à réflexion pour d'autres problématiques. Développée comme un véritable motif au sein d'un thème, elle joue un rôle prépondérant dans l'élaboration de la psychologie des protagonistes qui l'évoquent. Elle apparaît sous différentes formes, selon les besoins du récit : mère phallique ou soumise, et dans les deux cas, arborant un silence castrateur; mère vorace, infanticide, véritable piège affectif, provoquant un désir de couper le cordon ombilical; mère productrice de récit. Tels sont les points que nous nous proposons de développer.

a) Le silence tatoué :

La valse aux adieux s'ouvre sur l'exposition du cadre du récit, à savoir une « petite ville d'eau » (p. 15). Jusque là, tout semble normal. Mais un détail vient bouleverser cette apparente quiétude : « des femmes vont et viennent et s'inclinent vers les sources » (p. 15). Nous sommes davantage intrigués lorsque le narrateur spécifie que « ce sont des femmes qui ne peuvent pas avoir d'enfants et (qu') elles espèrent trouver dans ces eaux thermales la fécondité » (p.15). Dès l'ouverture, nous sommes confrontés à la problématique de la maternité. Certes une maternité défaillante, marquée par le sceau de l'impuissance, mais elle occupe le lieu de l'action, le justifie et le fonde. La maternité, seule garante d'une puissance en devenir, est conçue comme un combat, un statut à acquérir coûte que coûte. Par ailleurs, plongés que nous sommes dans cet univers aquatique, nous rappelant sans doute cette autre « ville d'eau » qu'est l'espace utérin baigné du liquide amniotique, nous ne faisons pas attention à l'absence de l'image maternelle jusqu'à la fin de la troisième journée. Ruzena, qui est l'élément féminin le plus important (car il n'y a pas à proprement parler de notion de héros ou de personnage principal dans ce roman), considère sa grossesse, donc sa future position de mère, comme son seul espoir d'échapper à un monde dominé par l'image d'un père qu'elle méprise. Mais il n'est nullement question de sa mère. Cette absence est doublement significative. Elle nous permet de sentir la volonté de Ruzena de se désinvestir de cette mère coupable, d'une certaine manière, d'avoir été la compagne de ce père qu'elle déteste. En outre, cet effacement facilite l'accès de la jeune femme à la maternité. Représentant une mère en puissance, elle porte son enfant comme l'on posséderait des chèques au porteur. Cette maternité en devenir est sa seule chance (du moins, le croit-elle au début) d'échapper à la médiocrité d'un univers qu'elle exècre. Rappelons-nous que Selma dans *L'Insolation*, violée par son beau-frère, est contrainte de partager cet homme avec sa soeur – « ma mère et ma tante (...) Il y avait deux femmes dans

l'énorme maison de Siomar et un seul homme » (p. 82) – surtout après la naissance du fruit de ce viol, marque indélébile de la honte et du déshonneur. Ruzena par contre, use et abuse même de l'heureux événement qu'elle attend, afin de décider l'homme qu'elle a choisi comme père idéal pour son enfant, à quitter sa femme pour l'épouser. Mais comble de l'ironie, ce dernier ne cesse de clamer sa stérilité. Mère violentée ou mère violente, l'enfant est toujours le bouc émissaire, privé de père et par là même d'identité. Dans les deux cas, le père génétique ne correspond pas à l'attente de la mère. Soumise, on choisit pour elle et c'est Djoha, révoltée, elle choisit elle-même et c'est un trompettiste marié. A la maternité conçue dans la douleur – car pour Ruzena également il s'agit d'un viol symbolique puisqu'elle ne désirait pas un enfant de Frantisek qui lui rappelle trop l'échec paternel, et se marier avec lui équivaldrait à l'abandon de tous ses espoirs de vie meilleure – correspond donc la faillite de la paternité, mais aussi l'impossibilité d'être mère. Avant que la mort ne vienne sceller cette incapacité, ces mères n'auront pas pu effacer leur image de maîtresse, d'objet sexuel.

Pour Kamila, la rivale de Ruzena (donc la femme du trompettiste), il en est tout autrement. N'ayant pas eu d'enfants, souffrant d'une maladie incurable, elle obtient le droit de penser à sa mère. Kamila, à l'instar d'un groupe de personnages composé par ailleurs de Tereza (*L'Insoutenable légèreté de l'être*), Rachid (*La Répudiation*) et Mehdi (*L'Insolation*), est hantée par la figure maternelle. Dans les rapports de ces protagonistes avec le monde extérieur, cette hantise se transforme en besoin pathologique d'amour. Kamila et Tereza manifestent leur tourmente par la jalousie et la possessivité, alors que Rachid et Mehdi le font par la solitude. L'inadéquation des exigences de ces personnages et des possibilités que leur offrent leurs génitrices est à l'origine du détournement, dans le récit, de l'image traditionnelle d'une mère protectrice.

Dans *La Répudiation*, Rachid, en faisant allusion à la répudiation de sa mère pourtant annoncée dès le titre du roman, nous brosse un portrait très sommaire de la première réaction de cette dernière face au drame inéluctable qui l'attend :

« Ma mère est au courant. Aucune révolte ! Aucune soumission ! Elle se tait et n'ose dire qu'elle est d'accord. Aucun droit ! Elle est très lasse. Son coeur enfle. Impression d'une fongosité bulbeuse. Tatouage qui sépare hargneusement le front en deux. Il faut se taire: « mon père ne permettrait aucune manifestation » (p. 33).

Par la répétition du mot « aucune », les points d'exclamation et l'absence d'articles devant « impression » et « tatouage », ces quelques phrases mettent en relief le sentiment d'impuissance de la mère auquel fait écho celui du fils/narrateur. D'abord objet du récit, subsistant grâce à l'attente de la narrataire qui la réclame quatre fois avant qu'elle ne lui soit adjugée, la mère est ensuite décrite par les expressions résumées du passage cité. La description s'attarde essentiellement sur le « coeur », siège des sentiments, et « le front », celui de la réflexion ou des pensées. Ce front mutilé et ce coeur mutant font de la mère un phénomène de foire, à la fois répugnant et fascinant aux yeux de son fils. Il réitère cette image plus loin, lorsqu'il dit : « Je voyais Ma se mordre les lèvres et se tordre le corps » (p. 39). Son corps se révolte alors qu'« elle se taisait » (p. 39). Le narrateur n'a qu'une explication à l'attitude décevante de sa mère : « Lâcheté surtout » (p. 33). La sévérité de ce jugement n'a d'égale que l'immensité de « la solitude » qui, en étant répétée plusieurs fois, explique et justifie toute sa personne : « Solitude, ma mère ! » (p. 37 et p. 38). « Toutes les nuits à franchir, et la solitude ! » (p. 39). « La solitude – pire que la compassion » (p. 40). Litanie offerte à mille échos, béance de la parole face au vide où la volonté se perd, cet ultime cri d'un corps en crise d'affect sera repris et dédoublé encore une fois dans *L'Insolation*, cet autre gouffre où la mère s'enfonce et disparaît.

Le corps de Selma parle également à travers le « goitre » (p. 144). Il développe un mal annonciateur de la mort au même titre que de la fin du calvaire d'être la « favorite du maître » (p. 143). Le « goitre » qui « enfle » indéfiniment, n'est-il pas, lui aussi, l'« impression de fongosité bulbeuse » décrivant l'état de Ma dans *La Répudiation* (p. 33) ? Selma est au début du roman une mère affectueuse – seul visage humain dans le défilé *carnavalesque* et le vacarme sauvage de la circoncision, digne d'exprimer ses sentiments maternels par « les larmes » qui suggèrent qu'elle fait sienne la souffrance de son fils. Elle perd petit à petit cette beauté intérieure et extérieure. Avant même de savoir qu'elle « agonisait – à trente-cinq ans – » (p. 83), nous devinons sa déchéance dans la phrase « ma mère était belle » (p. 83). L'imparfait laisse entendre l'aspect révolu de l'attribut et une espèce de nostalgie d'un temps de l'« innocence amère » (p. 51). Marc Boutet de Monvel parle de la maladie de Selma en ces termes :

« Dans le déclenchement et la progression du mal l'accent est mis toutefois sur la psychologie de la malade, chroniquement tentée par le suicide, “se trouvant laide”, se “négligeant”, corroborant un diagnostic démonologique plus que médical. Le texte le confirme, rapprochant “l'étai” du goitre d'un “étai de la malédiction”, “sceau maléfique” frappant toute la maison ancestrale et singulièrement les animaux familiers de Selma »¹⁵⁹.

Cette dernière n'est plus considérée comme mère, mais comme une personne malade qui dérange le calme et la sérénité de la maison familiale. Tant qu'elle allait bien, elle représentait un élément positif qui contribue à la joie ambiante. Mais à partir du moment où elle va mal, elle constitue un fardeau dont il est implicitement question de se débarrasser et ce par tous les moyens, même les sortilèges. Selma ne souffre pas d'un goitre, elle est tout entière goitre. Ce n'est plus une mère ou une maîtresse

¹⁵⁹ - BOUTET DE MONVEL, Marc. *Boudjedra l'insolé*, op. cit., p. 84.

ou une tante ni même une soeur et ce depuis longtemps, depuis ce fameux jour où elle fut violée près du puits. Elle même ne se considère plus que comme un goitre. Elle ne sert plus à rien et cette inutilité explique peut-être ses tentatives de suicide ratées, autant de messages de détresse que tout le monde semble ignorer.

Dans le premier roman de Boudjedra, Ma fait preuve elle aussi de complicité avec son fils aîné : elle « entr(e) dans le jeu » de Zahir (mythomane et paranoïaque, obsédé par l'image du sang qui résume pour lui tout l'être féminin et qui déclenche son aveuglement hystérique et sa phobie des femmes), en « essay(ant), par gentillesse, de lui prendre la main et de le diriger à travers la maison » (p. 25). Mères protectrices et compatissantes, Selma et Ma sont à l'opposée de la mère de Tereza qui, dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, n'hésite pas à ridiculiser sa fille à chaque occasion qui se présente à elle, comme lorsqu'elle lit à haute voix son journal intime « en se tordant de rire à chaque phrase » (p. 192). Tereza souffre quand sa mère lit son journal et que « toute la famille s'esclaff(e) et en oubli(e) de manger » (p. 192). Dans *La Répudiation*, Ma nous est dépeinte comme incapable de faire une chose pareille. La preuve en est sans doute cette sorte de code d'honneur dont elle fait preuve lorsque Zahir se trouve exposé à la curiosité et la perplexité de ses frères et soeurs :

« Lui que ma mère a surpris, un jour, dans une position scandaleuse, en compagnie d'un gamin du voisinage; elle ne comprenait pas et n'en croyait pas ses yeux; abominable, le spectacle de son enfant monté en grande pompe sur le dos légèrement duveteux de l'autre misérable avec sa sale figure de petit jouisseur; emportés tous les deux dans un monstrueux va-et-vient qui ébranlait leurs corps élançés, la tête ballottante, à la recherche d'un plaisir, somme toute, formel (...); et Ma les regardait faire, et Ma ne savait que dire (...); nous tous, rivés à ce spectacle incroyable, (...) et

Ma ne pouvait interpellier son fils car elle n'était pas capable d'aller jusqu'au bout de l'explication à donner à cette agglomération de deux corps entrevus l'espace d'une douleur – d'autant plus âpre qu'elle n'allait pas pouvoir s'exprimer; et Ma finit par nous chasser de la pièce, ferma la porte à clef : «ce n'est rien qu'un jeu brutal», dit-elle » (pp. 210-211-212).

Son impuissance face à la « douleur » de la découverte mortifiante de l'homosexualité de son fils est masquée ici par son geste protecteur. Elle prend sur elle toute la violence que suppose cette scène, refusant de compromettre son aîné pour qui elle voue une affection sans bornes (on s'en rend compte rien que par l'attente angoissée qu'elle subit à chaque fois qu'il tarde le soir (p. 99-102)). Ses intentions sont louables, mais le silence forcé comme la parole exubérante ne sont pas de bon augure. Ils n'empêcherons pas « la rupture du cercle magique de l'enfance »¹⁶⁰. Rachid est en effet « miné par le silence qu'il faudra observer pour ne pas déranger les certitudes d'une société ancrée dans ses mythes de pureté et d'abstinence » (p. 210), à cause d'une attitude « scandaleuse » d'un client de son père; attitude qu'il n'a pas comprise et qu'il aurait pu deviner si sa mère avait parlé des relations réelles entre Zahir et le voisin. Le silence de la mère qui n'a pas pu éviter à son fils les désagréments d'un attentat à la pudeur, est lui aussi le signe du « début du gâchis » (p. 212).

Dans les quatre romans, la parole déficiente ou déplacée caractérise la mère et dénote son impuissance. Selma, «devenue la maîtresse de son beau-frère, (...) n'avait rien dit, ne s'était même pas lavée »¹⁶¹. Ma, « avait depuis longtemps abdiqué et s'était laissée prendre par ses prières et ses saints »¹⁶² ou bien, « ne

¹⁶⁰ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p.42.

¹⁶¹ - L'Insolation, p. 88.

¹⁶² - La Répudiation, p.63.

querellait plus Dieu »¹⁶³: elle apparaît alors, tantôt frappée de léthargie, tantôt délirante¹⁶⁴. La mère de Tereza pour qui sa fille « aurait fait n'importe quoi (...) si seulement celle-ci le lui avait demandé avec la voix de l'amour »¹⁶⁵ « se taisait »¹⁶⁶ déjà à la naissance de son enfant. Celle de Kamila n'a pas du tout de voix. Simple figurante, elle ne doit son évocation qu'à la nécessité de montrer que la douleur causée par sa mort est moins forte que la jalousie provoquée par un mari volage¹⁶⁷.

Dire ou mourir, telle est l'alternative faussement offerte à ces mères. Pour les trois premières, nous pouvons dire comme ce fut le cas pour Selma, qu'elles « demeurent dans un état stationnaire, comme si ayant peur du vide, elle(s) préféreraient voguer entre deux pôles de décision. Il est vrai que le choix était limité. Entre la douleur et la mort, que choisir ? »¹⁶⁸ « Prise qu'elle(s) étaient entre (leur) soumission et (leur) révolte volcanique, elle(s) étaient condamnées à mourir de harcèlement »¹⁶⁹. Certaines d'entre elles, avant de rejoindre la mort, leur ultime refuge, sombrent dans la folie, la détérioration physique, la maladie, ou les trois en même temps comme Selma et Ma et la mère de Tereza (qui se contente d'un cancer). Mais leur lente désagrégation déteint sur leurs enfants. Elles se transforment alors pour eux en un piège destructeur, démentiel et démoniaque.

¹⁶³ - Id.

¹⁶⁴ - Ibid., p. 159.

¹⁶⁵ - L'Insoutenable légèreté de l'être, p. 94.

¹⁶⁶ - Ibid., p. 68.

¹⁶⁷ - La Valse aux adieux, p. 161.

¹⁶⁸ - L'Insolation, p. 206.

¹⁶⁹ - Ibid., p. 213.

**b) Première alternative : tomber ou
couper le lien ?**

Les sentiments ambigus qui existent entre la mère et l'enfant tels que nous les présentent Boudjedra et Kundera, se trouvent à l'origine d'une tension extrême du récit. Rien que le fait de parler de la mère est perçu comme une douleur intense qui met en relief la nécessité et par la même occasion, la fragilité de la prise de parole. C'est le cas pour Rachid qui tente vainement, dans *La Répudiation*, d'échapper au leitmotiv vicieux et tentateur de Céline. C'est aussi celui de Mehdi qui, dès l'incipit du quatrième chapitre de *L'Insolation* consacré au viol de Selma, annonce son regret d'avoir brisé le cercle familial de la parole interdite :

« Pourquoi lui avoir parlé de ma mère? J'avais certainement raté là une belle occasion de me taire » (p. 75).

Derrière la boutade ou le clin d'oeil ironique de l'auteur à l'égard de son premier roman, nous pouvons déceler la conscience profonde du piège de la maternité. Conscience également présente chez Kundera dont les personnages, notamment ceux de *L'Insoutenable légèreté de l'être* trouvent l'explication de leur enlèvement sentimental ou idéologique dans leurs rapports avec leurs mères, comme le souligne Guy Scarpetta :

« Franz, le plus dépendant de l'univers maternel, est tout à la fois le plus inapte au libertinage et le plus enclin à l'illusion lyrique, y compris sur le plan politique (il garde la nostalgie du "cortège", de la "grande marche", de la participation au "sens de l'histoire"); Tomas, qui a rompu de manière délibérée, voire volontariste, avec l'univers des valeurs maternelles (symptomatiquement : dans la foulée de son divorce), semble plutôt embarrassé par la fonction paternelle (ses relations avec son fils sont fondées sur l'équivoque), et

n'échappe guère à la position œdipienne classique, celle qui vise à une séparation tranchée entre sexualité et amour-tendresse (Tomas rêve de pouvoir aimer Tereza "sans être importuné par la bêtise agressive de la sensualité"). Côté femmes : Sabrina ne cesse de réitérer symboliquement sa sortie de l'univers maternel, selon un principe de "trahison" littéralement interminable, comme si cette sortie était à reprendre sans fin, jamais définitive; Tereza, enfin, dont le lien à la mère est présenté comme particulièrement traumatique (sa mère incarne le "naturalisme", l'impudeur, la dénégaration du péché, la volonté d'assumer la prétendue innocence du corps jusque dans ses aspects les moins ragoûtants), croit s'en sortir par un contre-investissement de valeurs nobles (la musique, la lecture), par l'amour-passion pour Tomas ("Elle était venue vivre avec lui pour échapper à l'univers maternel où tous les corps étaient égaux"), – mais reste prise au piège du narcissisme (elle ne désire pas vraiment son partenaire, mais plutôt "son propre corps soudain révélé" à travers lui) – c'est-à-dire, au fond, de la *prise* maternelle : jusque dans son idéalisme, son besoin de dignité, elle continue à n'être que le prolongement inversé du "grand geste de sa mère, autodestructeur et violent" »¹⁷⁰.

Guy Scarpetta affirme donc que « la sphère maternelle » est évoquée dans ce roman, soit comme un piège lyrique de part le sentimentalisme qu'elle peut susciter, soit comme moteur du libertinage dans le cas d'une séparation trop brutale qui provoquerait chez l'enfant une dissociation entre le sexe et les sentiments, soit comme un élément de culpabilisation, soit enfin, comme un piège narcissique. Dans tous ces cas, que la séparation de la mère soit complètement ignorée, provoquée,

¹⁷⁰ - SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*, op. cit., pp. 276-277.

éternellement reconsidérée, ou désespérément désirée, elle reste douloureuse et impossible à réaliser.

Rachid hésite dans *La Répudiation* entre le silence et la parole. Il tombe lui aussi dans le piège maternel :

« Pourquoi ma mère me préférerait-elle à mes autres frères?
En fait, nos rapports étaient plus heurtés, plus violents.
Impossible de donner une réponse » (p. 49).

La parole se heurte au blocage : sitôt donnée, elle est reprise. Le piège se referme complètement lorsque le narrateur avoue à la suite du décès de Zahir :

« Ma allait certainement m'adorer et renforcer son amour
pour moi » (p. 168).

Il n'en sera rien car la mère sombre dans la maladie, puis meurt. Trahison ? Là commence la remise en question, alimentée par le paradoxe de l'attitude de la mère qui le pousse vers l'abîme :

« Mais les valeurs nécessitaient des sacrifices et tout le monde était d'accord pour les assumer jusqu'au bout : les femmes – elles n'étaient pas les dernières ni les moins enthousiastes –, les hommes, les cadis et les gros commerçants. Ma reprenait alors sa place parmi les traditions envahissantes et réintérait les dimensions de l'ordre. Aussi la société reprenait-elle son souffle et psalmodiait-elle d'une voix triomphante. Le peuple, lui, battait des mains et se réservait des lendemains de fêtes » (p. 38).

Le narrateur n'arrête pas là sa tentative suicidaire de dévalorisation de la mère :

« Ce qui me rendait le plus malheureux, c'était l'attitude équivoque et caqueteuse de ma mère, prise dans sa contradiction abondante, ne sachant à quelle haine se vouer et, pour ne pas perdre pied, décidant tout à coup de jouer le jeu, de se soumettre totalement aux avunculaires déchaînés » (p. 47).

Rachid trouve cette attitude révoltante car il n'est pas plus misérable que le spectacle de la flagellation. Cette image de la mère qui se fait la garante de sa propre perte est décidément intolérable pour notre protagoniste. Pour en faire une figure littéraire, Boudjedra a dû puiser son inspiration dans son vécu. Nous prenons connaissance dans une thèse consacrée à la « critique de la société dans l'œuvre de Rachid Boudjedra » d'un détail assez significatif :

« Le père détient tous les droits mais c'est la mère, subordonnée à son pouvoir exclusif qui perpétue paradoxalement les traditions. Même si celles-ci l'asservissent à tous les niveaux dans la société ancienne, c'est elle qui est gardienne des lois ancestrales ponctuées par des rites quotidiens »¹⁷¹.

L'aversion éprouvée par Rachid et Mehdi à l'égard d'une mère soumise, qui n'a d'autre alternative que celle de putréfier son corps pour échapper à la fatalité de son rôle d'objet sexuel, trouve son répondant dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Il y est question du dégoût de Tereza à l'égard d'une mère impudique, montrant son corps dans toute sa laideur pour se venger de son échec à en faire un objet sexuel :

« Dans l'univers de sa mère, tous les corps étaient les mêmes et marchaient au pas l'un derrière l'autre. Depuis l'enfance, la nudité était pour Tereza le signe de l'uniformité

obligatoire du camps de concentration; le signe de l'humiliation » (p. 88).

A l'origine de l'enfermement de la mère dans les pays du Maghreb, il y a un phénomène universel, à savoir sa condition de femme. En décrivant le devenir des algériennes vu à travers les romans de Boudjedra, Giuliana Toso Rodinis oublie sans doute qu'il en a été de même dans les autres sociétés :

« Ce que Boudjedra met en évidence dans ses romans du cycle algérien, c'est le lourd fardeau de la soumission de la femme contrainte aux exigences érotiques du mâle et à la dissolution de son corps devenu un poids mort, vieilli, fatigué par les nombreux accouchements »¹⁷².

Elle souligne en outre que la répudiation de la mère en tant qu'élément autobiographique représente bien un catalyseur de récit pour le premier roman de Boudjedra :

« On reconnaît dans ce roman, comme dans les autres à venir, que cet acte a déclenché dans l'âme de l'écrivain la prise de conscience d'une injustice que sa mère et lui ont dû subir à cause du père. D'où la « subversion littéraire », la violence qui caractérise son écriture, et ces formules lapidaires pour souligner la gravité de l'événement.(...) Ce qui l'agace au point de devenir un topos, c'est cette passivité physique et morale, cette acceptation morne qui l'humilie en

¹⁷¹ - GORALCZYK, Bozena. Critique de la société dans l'oeuvre romanesque de Rachid Boudjedra, thèse de troisième cycle, sous la dir. de LAUNAY, Michel, Université de Nice, U.E.R des Lettres et Sciences Humaines, 1982; p. 17.

¹⁷² - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'oeuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 16.

profondeur, ce sens de la fatalité à laquelle la femme ne peut guère s'opposer »¹⁷³.

Bien plus que « la prise de conscience d'une injustice », le sentiment d'une impuissance à dire (que nous avons développée dans les pages précédentes) nous semble représenter le ferment littéraire dont il est question dans cet extrait.

La machination ourdie contre la mère emporte dans sa course folle les enfants. Dans *La Répudiation*, Rachid associe en effet sa mère à sa propre impuissance :

« Toute cette tension nouée au niveau de ma gorge, et que je n'arrivais pas à faire exploser dans un quelconque acte de violence, me fatiguait beaucoup. Insomnie. Ma mère, à mes côtés, ne dormait pas non plus. Soupairs » (p. 49).

Ou, plus loin, à l'échec de ses amours secrètes et illicites avec sa cousine qui, après un refus catégorique, consent à se laisser caresser avant de devenir littéralement pantelante de désir. L'image de ce désir grotesque, amplifiée par le dégoût que lui inspire cet acte que seule son ombre semble « revendiquer », suscite sa pitié envers lui-même :

« Commisération à l'égard de mon propre malheur, car je revendiquais à l'instant même ma mère meurtrie, trompée; mais les idées étaient rétives et j'aboutissais chaque fois à cette odieuse impasse où me catapultait l'innocence amère (je ne savais pas comment me venger du sadisme du clan vis-à-vis de Ma) » (p. 51).

Le passage de « l'innocence amère » à l'innocence de la mère dont le roman se fait l'écho, rendu possible par un simple jeu de mots, nous semble très suggestif. En

¹⁷³ - Ibid., p.39.

même temps cause et conséquence du malheur, « *l'innocence* » à mère verra le saccage se prolonger dans *L'Insolation* à travers « *la rupture* » à mère « avec le père » (p. 246). Le motif du miroir nous « catapulte » d'un roman à l'autre.

Le miroir est en effet présent dans deux des romans que nous étudions : *L'Insolation* et *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Dans le premier, nous voyons grâce à la voix de Mehdi et à travers le regard de Malika, le spectacle orgiaque des états incestueux de Siomar et Selma qui se reflètent dans le miroir de la grande armoire. Le miroir est en même temps le lieu où l'image de la mère se brise dans *L'Insolation*, et celui où elle s'érige en puissance castratrice dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Tereza redoute le regard de sa mère et cherche par tous les moyens de s'en détacher :

« Elle s'y contemplait longuement, et ce qui la contrariait parfois c'était de retrouver sur son visage les traits de sa mère. Alors, elle n'en mettait que plus d'obstination à se regarder et tendait sa volonté pour s'abstraire de la physionomie maternelle, en faire table rase et ne laisser subsister sur son visage que ce qui était elle-même. Y parvenait-elle, c'était une minute enivrante : l'âme remontait à la surface du corps, pareille à l'équipage qui s'élance du ventre du navire, envahit le pont, agite les bras vers le ciel et chante » (p. 66).

L'image de la mère se reflète dans le miroir, écrasant de tout son poids l'image de la fille. Se détacher de cette image représente une véritable libération pour Tereza. La façon dont elle se raccroche au miroir pour exorciser les attributs maternels qu'elle y voit, la rend plus pathétique que jamais et nous renvoie fatalement à celle, plus pathétique encore, avec laquelle Mehdi décrit son désir de voir tanguer la porte de l'armoire où se reflète la scène traumatique de la sexualité maternelle. Tereza veut faire abstraction de son corps dont la dimension érotique est gommée par le regard

castrateur de la mère qui s'en trouve elle-même asexuée; Mehdi veut effacer l'image d'une mère-corps, réduite à sa seule fonction d'objet sexuel dont il est lui-même le fruit et, du coup, c'est son image à lui qui sera happée. Echech et mat. Car le miroir révèle ce que l'entendement récuse ou tente d'occulter. Dans le roman de Kundera, « non seulement (Tereza) ressemblait à sa mère, mais (...) sa vie n'a été qu'un prolongement de la vie de sa mère » (p. 67). Et, pour sa part, le narrateur de *L'Insolation* ne peut éviter d'apprendre le secret de sa naissance et des relations intimes de sa mère (pp. 90-91) à travers non pas un miroir, mais quatre : le regard de sa tante, lui-même plongé dans le miroir réel de la grande armoire qui garde encore les traces du « va-et-vient » (p. 91) coï tal lorsqu'il reflète virtuellement le scène du meurtre du père. Cette mise en abîme qui n'en finit pas, est portée à son paroxysme par le mouvement entêté de la porte qui s'ouvre et se ferme sans cesse. Lorsque Mehdi imagine vers la fin de *L'Insolation*, le « va-et-vient du couteau » (p. 217) dans la gorge de Siomar, projeté sur l'écran-miroir de la porte de l'armoire « qui continuerait à grincer et à battre follement » (p. 218), est-il tenté, lui aussi, à l'image de Tereza, par le vertige, la chute, l'appel de la pesanteur ? Bref, le retour à la mère ? Ou bien le cordon doit-il être définitivement coupé ?

L'image maternelle constitue ainsi un abîme où viendrait se briser celle du personnage qui ose s'y mirer. Le lien est-il définitivement coupé ? N'y aurait-il pas ne serait-ce qu'une once de nostalgie ou de regret d'un paradis perdu ? Rachid nous parle en effet dans *La Répudiation*, du « désespoir du lien coupé qui (lui) donnait des rages de testicules » (p. 44), avant de déclarer sa haine pour sa mère (« Ridicule, ma mère! Je la haï ssais... » (p. 53)). Il n'hésite pas d'ailleurs à répéter cette affirmation, comme s'il voulait s'en convaincre lui-même (« Lamentable, ma mère ! Je ne lui adressais plus la parole et la haï ssais » (p. 64)). Mehdi laisse également paraître dans *L'Insolation* certains signes de son désir de rupture. Il est « écoeuré par l'odeur du lait épais et crémeux que (s)a mère versait dans (s)a

soucoupe » (p. 206) et avoue sincèrement : « Je m'étais demandé si j'aimais réellement ma mère! » (p. 226).

Dans *La Valse aux adieux*, Kamila éprouve pour sa part, du « repentir » à travers la souffrance que lui cause la mort de sa mère. Le narrateur se hâte d'expliquer ce sentiment, au détriment des autres (« tristesse », « nostalgie », « émotion »). Il nous dit effectivement :

« (Kamila avait-elle suffisamment pris soin de sa mère? Ne l'avait-elle pas négligée?) » (p. 160).

Mises entre parenthèses, ces questions plutôt rhétoriques endossent l'habit de la confiance visant la compréhension et l'indulgence du lecteur. Le questionnement sur l'authenticité de l'amour vis-à-vis de la mère continue dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* avec le « regret » éprouvé par Tereza :

« Si sa mère avait été une des femmes inconnues du village, sa joviale grossièreté lui eût peut-être été sympathique! Depuis l'enfance Tereza a toujours eu honte que sa mère occupe les traits de son visage et lui ait confisqué son moi » (p. 433).

Cette remise en question est le résultat d'un constat d'échec de l'image maternelle. Les personnages sont profondément blessés par la déception que leur causent leurs mères.

Le premier, Rachid, est halluciné de voir « Ma se dérober(er) »¹⁷⁴ pour ne pas déranger la nuit de noce, puis « se calfeutr(er) »¹⁷⁵ après avoir participé à l'hystérie collective du remariage de son mari, sans doute pour sauver la face, gommer l'humiliation qu'elle vient d'essuyer (« Tout le monde louait son courage et cela la

¹⁷⁴ - *La Répudiation*, p. 69.

¹⁷⁵ - *Ibid.*, p. 73.

consolait beaucoup! »¹⁷⁶, enfin, « cess(er) de s'occuper de Zahir »¹⁷⁷ comme si elle se raccrochait à son devoir de mère pour pouvoir supporter la fête. Dès lors, l'espace utérin vu à travers la menace d'«engloutissement »¹⁷⁸ qu'il représente, est fuit. La mère est associée à la maison où Rachid « ne voulai(t) pas rentrer »¹⁷⁹, de peur qu'elle ne le « dévor(e) »¹⁸⁰. La prison de la mère menace d'être celle des enfants et le comble, c'est qu'« il n'y avait plus d'issue »¹⁸¹ possible, « à moins que »¹⁸².

Quand au narrateur de *L'Insolation*, il ne peut supporter le dépérissement de sa mère qui sera pourtant le dernier souvenir qu'il aura d'elle, puisqu'il n'assiste même pas à ses funérailles. C'est Djoha qui lui fait à l'hôpital le récit de l'enterrement. Il l'accuse même « d'avoir simulé cette maladie pour échapper à la corvée de l'enterrement » (p. 225). Mehdi oscille ici aussi d'une prison à l'autre, conscient qu'«il n'y avait plus d'issue ». L'évocation de l'agonie de la mère au chapitre 10, correspond au « dernier séjour » de Mehdi « dans la maison maternelle avant l'insolation » (p. 219). La fin du calvaire de la mère annonce le début de celui du fils. La rupture est tantôt désirée, tantôt rejetée, tout comme le mot mère que le narrateur emploie dans le récit en alternance avec le prénom Selma, hésitant sur la nature du statut à lui accorder :

« Ma mère que j'avais toujours appelée Selma parce qu'elle ne m'avait jamais semblé assez vieille pour mériter le nom de mère » (p. 211).

Tereza, troisième personnage à être déçu par l'image maternelle, ressent au plus profond de sa chair la douleur causée par l'insistance de sa génitrice à vouloir lui

¹⁷⁶ - Ibid., p. 64.

¹⁷⁷ - Ibid., p. 72.

¹⁷⁸ - Ibid., p. 61.

¹⁷⁹ - Id.

¹⁸⁰ - Ibid., p. 78.

¹⁸¹ - Id.

¹⁸² - *L'Insolation*, p. 253.

faire accepter la banalité et l'inutilité de son corps. L'image de la mère est aussi bien altérée par le silence et la pudeur de Selma qui veut, dans *L'Insolation*, oublier son corps en s'entourant d'animaux qui rappellent l'univers de la pureté virginale des contes de fées, que par l'impudeur de la mère de Tereza qui, dans sa lutte contre la déchéance de son propre corps, étale ses tares. Montrer ou cacher le corps de la mère sont pour Mehdi et Tereza deux attitudes traumatiques, porteuses du même résultat : Mehdi déchire les photos de sa mère pour exorciser une nudité agressive parce que cachée; Tereza déchire aussi l'image de son propre corps devant le miroir, à la recherche de « l'équipage de son âme ». Effacer le corps de la mère, le faire disparaître, tels sont les objectifs de ces deux personnages. Les tentatives réitérées de couper le cordon ombilical se soldent pourtant par un échec, puisque même la mort réelle de la mère ne permettra pas aux personnages de se libérer.

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, dont « l'un des sous-titres possibles (...) pourrait être : tentative d'évasion hors de la sphère maternelle »¹⁸³, les protagonistes luttent vainement contre leur attachement à la mère. Soit consciemment comme Tereza devant son miroir, ou Sabina à travers son obsession de la trahison (pour elle, la trahison est le seul salut, l'unique façon de ne pas se faire d'attaches) sans cesse répétée, donc toujours remise en question, jamais aboutie; soit inconsciemment comme Tomas qui croit s'être débarrassé de toute pesanteur en coupant « volontairement » le cordon, mais qui, grâce à Tereza, retombe dans le piège de l'idylle, ou comme Franz qui ne se pose même pas la question, se fond dans la masse et n'aspire qu'au bonheur, d'où son profond désaccord avec Sabina, traduit par le « petit lexique de mots incompris »¹⁸⁴.

Doit-on se poser la question de l'origine de rapports aussi malsains avec la mère, à l'image de Freud s'appuyant sur l'étiologie en psychanalyse ? La recherche des causes du mal, en priorité dans la petite enfance, contribuerait peut-être à

¹⁸³ - SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*, op. cit., p. 276.

connaître les raisons qui ont amené nos auteurs à insister sur la problématique de la mère. Octave Manonni affirme :

« (...) La croyance à la présence du phallus chez la mère est la première croyance répudiée, et le modèle de toutes les autres répudiations »¹⁸⁵.

Dans les romans de Boudjedra nous ne pouvons pas dire que les choses se passent aussi facilement. Le constat de l'impuissance de la mère provoque un trauma impossible à dépasser, un prétexte pour une complaisance dans la révolte sans cesse avortée. Il reste alors une autre voie :

« Tuer symboliquement la mère comme le père par le récit, c'est se mettre soi-même à l'origine de la vie, c'est être la matrice »¹⁸⁶.

C'est en principe ce qui devrait se produire. Mais, encore une fois, nous sommes en droit de nous poser la question : La mort effective de la mère ainsi que l'enfermement dont elle est victime de son vivant auront-ils raison des narrateurs ? A quelle « naissance » ont-ils droit ? Celle de la folie. « A l'origine » de quelle « vie » ? Celle du délire. Quelle « matrice » ? Celle du récit. Mais le cercle vicieux suit son cours puisque la mort de la mère engendre la mort du récit.

¹⁸⁴ - *L'Insoutenable légèreté de l'être*, troisième partie, chapitres 3, 5 et 7.

¹⁸⁵ - MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Seuil, 1969, coll. Le Champ Freudien, 318 pages; p. 17.

¹⁸⁶ - BONN, Charles. *Le roman algérien de langue française*, op. cit., p. 276.

**c) Le troisième œil : la mère catalyseur
de récit :**

L'image de la mère est en effet sans cesse sollicitée pour justifier une prise de parole à l'allure prométhéenne. Aussi, à travers le drame de Ma se profile dans *La Répudiation*, celui de toutes les femmes :

« Ma ne savait ni lire ni écrire; elle avait l'impression de quelque chose qui faisait éclater le cadre de son propre malheur pour éclabousser toutes les femmes, répudiées en acte ou en puissance, éternelles renvoyées faisant la navette entre un époux capricieux et un père hostile qui voyait sa quiétude ébranlée et ne savait que faire d'un objet encombrant » (p. 38).

Outre son désir de mettre en évidence un aspect positif de la mère dont l'illettrisme forcé n'a pas réussi à occulter l'intelligence, le narrateur profite de ce détail pour développer une réflexion sur les femmes en général. La démarche métonymique multiplie les digressions de ce type tout au long du roman, comme dans *L'Insolation* : « Quelle idée de croire que ma mère qui avait tant maigri, serait capable de tuer Siomar! Il fallait la laisser radoter (...) comme si elle pouvait éliminer, d'un seul coup de couteau, toute cette soumission millénaire des femmes de sa condition » (p. 219). Dans ce roman, les funérailles de Selma sont ainsi paradoxalement l'occasion pour les femmes de se révolter contre l'ordre établi (p. 227).

Le même procédé est employé dans *La Valse aux adieux*. L'hostilité de Ruzena envers la multitude de femmes s'agitant dans la piscine entame une parenthèse sur la féminité. Se dessine alors le destin de ces femmes venues chercher un espoir de maternité, tentant à tout prix de conjurer leur impuissance à être par le

combat de la stérilité¹⁸⁷. Elles perpétuent le sort de toutes les femmes, obligées d'exister à travers leur image de mères, et trouvant dans ce statut un palliatif à une existence déficiente de la féminité (Etre mère à défaut de pouvoir être femme : une solution de rechange, un gage de puissance).

Nous trouvons par ailleurs des passages dans *La Répudiation* où, cette fois, le destin de la mère n'est plus prétexte à parler de l'injustice dont sont victimes les femmes, mais de celle qui s'abat sur les enfants :

« Quel marécage, quelle fiente avions-nous évités ? Aucun car la sentence avait été vivace dès notre enfance, faussée par d'irrémediables apocalypses dont Ma était la plaque tournante, obturés que nous étions par l'amour violent de notre mère qui nous mettait à portée de l'inceste et du saccage, dans un monde demeuré fermé à notre flair de mauvaises graines dispersées au sein de la maternité dévorante » (p. 193).

Responsable du « saccage », la mère reste cependant le moteur qui fait fonctionner le récit, la « plaque tournante » qui permet paradoxalement de mettre en mots le « marécage » et la « fiente ». D'ailleurs, « tout le récit est construit autour du corps de la mère qui est le foyer et le catalyseur du délire »¹⁸⁸. Fonctionnant en tant que « catalyseur du non-dit »¹⁸⁹, le corps de la mère se consume de l'intérieur et s'offre au regard extérieur du narrateur, qui le dénature. « La maternité dévorante » se fait

¹⁸⁷ - « La seule chose qu'elle possédât, c'était dans son ventre ce germe bourgeonnant protégé par la société et la tradition (...) c'était sa glorieuse universalité du destin féminin qui lui promettait de combattre pour elle. Et ces femmes, dans la piscine, représentaient justement la féminité dans ce qu'elle a d'universel : la féminité de l'enfantement, de l'allaitement, du dépérissement éternels, la féminité qui ricane à la pensée de cette seconde fugace où la femme croit être aimée et où elle a le sentiment d'être une inimitable individualité. Entre une femme qui est convaincue d'être unique, et les femmes qui ont revêtu le linceul de l'universelle destinée féminine, il n'y a pas de conciliation possible ».

- *La Valse aux adieux*, p. 167.

¹⁸⁸ - SAIGH-BOUSTA, Rachida. Polysémie et béance des dire dans le roman maghrébin de langue française, doctorat d'Etat, sous la dir. de BONN, Charles, Paris XIII, 1988; p. 353.

alors figure dévorante de l'écriture. Elle englobe tout et devient elle-même récit, justifiant par là le choix du titre du roman. Là aussi, la mère joue le rôle d'un miroir qui reflète une autre facette du récit : après le saccage des femmes et celui de l'enfance, vient la destruction du pays. La répudiation de la mère prend de plus en plus d'ampleur jusqu'à devenir celle de la mère patrie :

« La répudiation de ma mère par Si Zoubir, chef incontesté du clan; point de départ de la dissémination et de la destruction de la famille, prise à son propre piège, envahie par sa propre violence, décimée finalement au bout d'une longue lutte qui aboutit à cette guerre intestine au moment du partage, ravageant le pays comme une sorte de calamité naturelle contre laquelle on ne pouvait rien puisqu'elle était inscrite dans son propre génie » (p. 234).

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, le narrateur donne également à voir l'attitude d'un pays à travers celle de la mère : « Tereza regardait l'Hôtel de ville détruit et ce spectacle lui rappelait soudain sa mère : ce besoin pervers d'exposer ses ruines, de se vanter de sa laideur, d'arborer sa misère, de dénuder le moignon de sa main amputée et de contraindre le monde entier à la regarder. Tout, ces derniers temps, lui rappelait sa mère, comme si l'univers maternel auquel elle avait échappé une dizaine d'années plus tôt l'avait rejointe et l'encerclait de toutes parts » (pp. 196-197). Plus loin, « le monde est changé en camp de concentration, » (p. 197) c'est aussi « l'idée qu'elle se faisait de la vie dans sa famille » (p.197). Le monde extérieur et l'image de sa propre famille fusionnent aux yeux de Tereza; pour elle, le tout explique la partie, le macrocosme reflète le microcosme.

Dans *L'Insolation*, le saccage de la mère est même associé à une catastrophe naturelle :

¹⁸⁹ - Ibid., p. 563.

« Viol de ma mère, en pleine lumière de l'été, à côté du puits où elle était venue puiser l'eau; par terre, à la manière des moutons de mon enfance que j'avais vu tuer et dépecer (...) Cela a coïncidé avec l'année du séisme qui avait tout dévasté » (p. 85).

Ici, le viol de la mère, tout comme sa répudiation dans le roman éponyme, inscrit la sexualité de la femme dans la violence et la souffrance, mais évoque également, toujours par métonymie, le cataclysme à une plus grande échelle que celle de la famille. Fièvre contagieuse, l'écriture endosse la voracité de la mère pour tout dévorer sur son passage. Nous remarquons bien comment les mots semblent se contaminer les uns les autres, par le simple fait d'être juxtaposés : le « viol » attire la « mère », la « lumière de l'été » embrase l'ombre du « puits », « l'eau » se répand sur la « terre » où coule encore le sang des « moutons » qui se reflète dans le regard de « l'enfance ». Un événement en suscitant un autre, l'avalanche finit par « tout dévast(er) », jusqu'à la mort. La disparition de la mère n'empêche pourtant pas le délire de continuer. La « solitude » (p. 56 et p. 230) encercle le récit. La mort de Selma lui donne finalement le droit d'être nommée mère et déclenche l'écriture du « désarroi » face au vide :

« J'avais perdu ma mère et j'étais anxieux à l'idée de la solitude qui allait s'abattre sur moi, arbre saccagé dans le chaos des soliloques insomnieux (...) Je ne savais plus que faire, en vérité, et demeurais enfermé dans cette salle, cloué sur ce lit, à consoler tous ceux qui venaient pleurer la mort de ma mère » (p. 230).

La mort de la mère devient un leitmotiv¹⁹⁰, la source et l'inspiration de l'écriture, en même temps que le précipice où le délire la jette. Le narrateur n'avoue-t-il pas en

¹⁹⁰ - « Ma mère est morte ».
- L'Insolation, p. 237 et 240.

effet : « Elle (Nadia) profitait de l'insolation que j'avais attrapée, de mon désarroi, de ma solitude de plus en plus grande, depuis la disparition de ma mère, pour me poser des questions insidieuses » (p. 233). Ou encore : « Entre la mort de ma mère et l'intransigeance de Nadia, je ne savais plus quel Dieu invoquer » (p. 235). La rage de raconter du début du roman semble s'éteindre en même temps que la mère, comme ce fut le cas dans *La Répudiation*, lorsque Rachid nous apprend dans une formule lapidaire la mort de Ma¹⁹¹, affirmant par là son refus d'en dire plus après l'avoir on ne peut plus clairement signifié à Céline : « Je finissais par refuser de parler, rejetant cette idée absurde de la catharsis thérapeutique » (p. 236). Cette phrase ne scelle-t-elle pas la véritable fin de ce roman ?

Après avoir fonctionné en tant que catalyseur du récit, l'image de la mère peut également être provoquée. Il en est ainsi des motifs de la « jalousie » dans les deux romans de Kundera, et de celui du « miroir » dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* qui se font le prétexte d'un discours sur la mère. C'est aussi le cas de Jakub dans *La Valse aux adieux*, qui prend son plaidoyer en faveur de la nécessité de ne pas avoir d'enfants comme prétexte à l'évocation de son aversion pour la maternité¹⁹².

¹⁹¹ - « Ce fut en prison que j'appris la mort de ma mère que je n'avais plus revue depuis mon arrestation, et qui avait traîné une longue maladie chez l'un de ses oncles ».

- *La Répudiation*, p. 251.

¹⁹² - Jakub explique son aversion pour la maternité : « D'abord, je n'aime pas la maternité, dit Jakub, et il s'interrompt, songeur. L'ère moderne a déjà démasqué tous les mythes. L'enfance a depuis longtemps cessé d'être l'âge de l'innocence. Freud a découvert la sexualité du nourrisson et nous a tout dit sur Oedipe. Seule Jocaste reste intouchable, personne n'ose lui arracher son voile. La maternité est l'ultime et le plus grand tabou, celui qui recèle la plus grave malédiction. Il n'y a pas de lien plus fort que celui qui enchaîne la mère à son enfant. Ce lien inutile à jamais l'âme de l'enfant et prépare à la mère, quand son fils a grandi, les plus cruelles de toutes les douleurs de l'amour. Je dis que la maternité est une malédiction et je refuse d'y contribuer ».

« Une autre raison, qui fait que je ne veux pas accroître le nombre des mères, dit Jakub avec un certain embarras, c'est que j'aime le corps féminin et que je ne peux penser sans dégoût que le sein de ma bien aimée va devenir un sac à lait ».

- *La Valse aux adieux*, pp. 133-134.

Dans les romans de Boudjedra, la mère est « la plaque tournante » du récit, dans ceux de Kundera, elle est souvent un motif qui entre dans l'élaboration d'un thème. La « jalousie » par exemple, vue à travers le regard de deux personnages, Tereza et Kamila, et utilisée par les narrateurs de manières différentes, englobe à chaque fois l'image de la mère. Avec *L'Insoutenable légèreté de l'être*, la jalousie est le prétexte d'un désir de retour vers la mère, de réhabilitation de l'image maternelle. La jalousie éprouvée par Tereza à l'égard de Tomas est, en effet, un des thèmes récurrents du roman. La mère devient ici une valeur refuge, la possibilité de fuir la souffrance causée par les infidélités du mari. Egalement motif de culpabilité pour la jeune femme qui, en apprenant que sa mère est malade, regrette les moments passés aux côtés de Tomas qui ne l'aime pas puisqu'il la trompe, la jalousie pousse Tereza à justifier le comportement de sa mère envers elle. C'est le « vertige » causé par le « sentiment d'impuissance » (p. 94), face aux écarts érotiques de son mari qui « attirait Tereza auprès de sa mère » (p. 95). La jeune femme se fond dans ses contradictions. La peur de perdre sa mère est plus forte que sa jalousie envers un mari volage, mais en même temps, cette jalousie permet l'absolution de la mère. Elle est donc plus forte que les sentiments pour la mère.

Par contre, dans *La Valse aux adieux*, la souffrance suscitée par la jalousie des nombreuses conquêtes de son mari, est, pour Kamila, plus forte que celle déterminée par la mort de sa mère. Mais ici aussi la mère représente une fuite en avant :

« Cette souffrance se parait charitablement de multiples couleurs (...) Cette souffrance s'éparpillait charitablement dans toutes les directions : les pensées de Kamila rebondissaient contre le cercueil maternel et s'envolaient vers des souvenirs, vers sa propre enfance, plus loin encore, jusque vers l'enfance de sa mère, elles s'envolaient vers des dizaines de soucis pratiques, elles s'envolaient vers l'avenir

qui était ouvert et où, comme une consolation (oui, c'étaient des jours exceptionnels où son mari était pour elle une consolation), se dessinait la silhouette de Klima » (p. 160).

Le clivage entre son désir de légèreté et la tentation de la pesanteur, se traduit dans les pensées de Kamila par l'opposition d'un mouvement centrifuge – causé par la mort de sa mère, ouvrant sur l'extérieur, sur un dépouillement de l'espace-temps, une invitation au voyage dans le souvenir, mais qui revient inlassablement à l'image obsessionnelle du mari, gage de pesanteur et de sécurité – et d'un mouvement centripète, n'offrant qu'un cercle vicieux où tout n'est qu'impuissance : « quand elle était jalouse, elle ne pouvait rien faire du tout » (p. 161).

Mère-silence à qui l'on ferme désespérément les yeux et la bouche même après la mort¹⁹³, mère-violence-violée-répudiée, mère-puissance castratrice, mère-récit et récit-mère, Gaï a resplendissante qui écrase de tout son poids de minuscules enfants, représente-t-elle paradoxalement et malgré tout l'unique fil d'Ariane salvateur ? Car, pour le moment, c'est par elle que passe la parole, même déficiente, même douloureuse, même détournée. Mais le spectacle continue.

2- La parole détournée ou l'amante transfuge?

De la femme-mère en tant que siège de l'indicible, en tant que passeur de la parole douloureuse, le jeu avec la transparence et l'opacité (ce va-et-vient entre la parole et le non-dit) continue avec un autre pôle sur lequel se pose notre regard :

¹⁹³ - « (...) une vieille femme assise à même le sol, à côté du corps exposé dans son suaire en velours vert, s'acharnerait à lui fermer les yeux, dont les paupières auraient perdu l'élasticité? » (...) « Pourquoi aller regarder la vieille femme encenser le cadavre de Selma et peiner à lui fermer la bouche, à tel point qu'exaspérée, mais arborant toujours son sourire hypocrite, elle finissait par lui mettre un ballon sous le menton pour soutenir les deux mâchoires, comme si elle voulait la faire taire, alors que pendant une vingtaine d'années, elle avait vécu dans le silence ».
- L'Insolation, pp. 224-225.

celui de l'amante. Les rapports sentimentaux et/ou sexuels tels qu'ils sont évoqués dans les quatre romans qui forment notre corpus, sont marqués par le paradoxe. La *mise-en-mot* des couples donne à voir une mise-en-scène de polarités antithétiques :

Attirance // répulsion

Jalousie // culpabilité

Vérité // mensonge

Ce va-et-vient continu qui ne cesse de faire valser les amants en leur faisant changer de temps à autre de rôles, au lieu d'éloigner les polarités les unes des autres, les rapproche jusqu'à presque les confondre. L'image de l'amante est ici révélatrice de l'écriture de l'ambiguïté, du flou, conséquences logiques d'une communication intermittente.

a) Révélation du paradoxe :

Le premier paradoxe que nous nous proposons d'évoquer, émane de la position occupée par les narrataires intradiégétiques des deux textes de Boudjedra. Céline et Nadia, Nadia et Céline. Les deux faces d'une même pièce, ou la même farce dans deux pièces ? Les rôles qu'elles jouent dans le déroulement du récit et le statut de destinataires privilégiées qui leur a été procuré, ont été relevés dans plusieurs commentaires. Dans *La Répudiation*, Céline, « l'amante étrangère destinataire intradiégétique de tout le récit »¹⁹⁴, semble croire que sa « phrase leitmotiv »¹⁹⁵ est exécutoire. Cette injonction permet en fait l'évacuation de la parole : elle fonctionne donc plutôt comme exutoire. Si, « dans le premier chapitre, Rachid lui parle nommément, à la deuxième personne, mettant du même coup tout le récit, senti

¹⁹⁴ - BONN, Charles, *Le roman maghrébin et le concept de différence*, in. Horizons maghrébins, n°6 –Le droit à la mémoire – Toulouse, Avril 1986; pp. 74-84; p. 79.

¹⁹⁵ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p; 243.

comme libérateur dès les premières lignes, en situation de cure psychanalytique »¹⁹⁶, dans le quinzième et avant-dernier chapitre, il en parle à la troisième personne, donnant par là un avant goût de son départ pour la France. Au début du roman, elle est une amante vorace et une allocutaire insatiable. La «douceur » de sa peau évoque pour Rachid «quelque senteur d'airielle et de girofle brûlées et consumées par la ténacité du souvenir » (p. 9) qui le rend à la vie (« je ressuscitais » (p. 9)) et le ramène «soudainement à un état d'extraordinaire lucidité, proche de l'extase » (p. 9). Femme-objet exotique, désirante et désirée (« désir l'un de l'autre hargneux et vorace » (p. 10)), elle suscite l'écriture de la jouissance vue essentiellement à travers le paradigme de la « voracité » : « Au lieu de nous prendre il s'agissait pour nous de nous happer avec une telle virulence que nous engendrions le cauchemar » (p. 10) – « prête (...) à engloutir l'immensité globale » (p. 11) – « son festin poisseux » (p. 11) – « voulant tout à coup tout absorber » (p. 11). Cette vision décalée de l'amante étrangère fait écho à celle, plus courante, que se fait l'institutrice française, de Tipaza. Sa façon de prononcer le nom de cette ville, avec un « affaissement gourmand de la lèvre inférieure » (p. 13), « comme elle eût prononcé le nom d'un fruit » (p. 13), évoque le pittoresque propre aux cartes postales pour touristes en mal d'images figées. L'amante vorace est aussi une exploratrice « gourmande ».

Néanmoins, Céline se montre incapable de sonder les profondeurs de l'écorce terrestre au même titre que celles de l'inconscient de Rachid. Est-elle réellement le narrataire privilégié que le narrateur veut nous imposer ? N'est-elle pas plutôt une écoute paradoxale, oscillant entre le désir de voir la beauté d'un « paradis terrestre, partagé entre la mer et les ruines romaines » (p. 12), et le refus de s'investir dans un discours qui dérangerait l'ordre dans lequel elle évolue ? Même si elle réclame sans cesse des explications, même si elle « essayait de comprendre pourquoi les plus belles ruines étaient toujours situées au bord de la mer » (p. 13), elle bute contre l'obstacle de son ignorance de l'Autre qu'elle cultive jusqu'à la fin du

¹⁹⁶ - Id.

roman, car elle « n'aspire qu'à une grande paix et à une grande insouciance » (p. 234), car « elle voulait (...) faire parler (Rachid), pour taire ses scrupules et ses angoisses » (p. 235), car enfin, en désespoir de cause, « elle abandonnait toute velléité de faire parler (Rachid), se murait à son tour dans un silence rédhibitoire » (p. 236). Les rôles s'inversent alors. Rachid, qui ne parle que sous la contrainte, se surprend à souhaiter la demande du récit par Céline qui, au début du roman, l'exaspère par son leitmotiv. Le paradoxe continue de façon explicite. Le narrateur nous livre enfin le fonctionnement du récit :

« Entre nous la suspicion s'aggravait et prenait des dimensions insoutenables, surtout lorsque, se croyant battue, elle abandonnait toute velléité de me faire parler, se murait à son tour dans un silence rédhibitoire, éliminant du coup mon propre mutisme, car, si elle se taisait, mon attitude n'avait plus aucun sens; je restais mortifié dans l'attente d'une nouvelle supplication de la part de mon amante, que j'espérais en vain pendant des jours, jusqu'à l'éclatement nerveux où tout se disloquait en moi; j'étais alors irrémédiablement livré à Céline, auprès de laquelle je savais retrouver des attitudes d'enfant, gros de mon secret infamant. Il fallait réajuster les choses et les êtres et repartir à nouveau, dans une claudication pénible » (p. 236).

L'écoute de Céline, faussée et détournée dès le départ par sa fonction cathartique, se transforme en hermétisme. Tels deux autistes, les amants confrontent leurs silences, les pôles s'inversent alors, et le désir de la parole étant plus fort grâce à l'entêtement du silence, finit son implosion dans le chaos le plus total. L'amante refuse de nommer la ville où Rachid est hospitalisé//enfermé. Elle tient à garder secret ce détail, alors qu'elle cherche à percer l'intimité de toute une famille, à violer de son regard indifférent de part les fonctions scientifiques (archéologie, psychanalyse) qu'elle lui attribue. Elle peut alors passer du statut de catalyseur du récit, à celui de

frein au récit. Mais le narrateur contourne l'obstacle (« je finissais par évoquer les lapements chauds et humides de ma langue sur sa peau » (p. 240)), tout comme il le fait au tout début du roman, pour tromper l'attente du récit. Le rapport de cause à effet entre l'érotisme et la parole constitue la différence entre ces deux scènes d'apparences similaires. Lorsque Céline demande à Rachid de lui parler de Ma, ce dernier lui fait l'amour avant de s'exécuter. Lorsqu'elle refuse de répondre à ses questions, il se remémore leurs ébats. L'acte d'amour se transforme en parole, se trouvant par là même propulsé dans une situation de désir de parole. Rachid, à travers sa nostalgie de la jouissance sexuelle, affirme sa nostalgie du temps où il racontait des histoires à Céline. Ce couple qui se croise et se décroise au fil du roman ne s'unit finalement que pour mieux se séparer, à l'image semble-t-il de celui que forment Mehdi et Nadia dans *L'Insolation*.

Boudjedra continue son exploration des paradoxes de la parole dans son deuxième roman. Toutefois, il prend comme point de départ, ce qui n'apparaît qu'à la fin de *La Répudiation*, c'est-à-dire le refus de l'écoute. Le récit s'inscrivant d'emblée dans une démarche contradictoire, gagne en intensité et se fait plus percutant. Si « l'étrangère » a finit par se murer dans le silence, la compatriote serait à même de faire preuve de compréhension. Il n'en est pourtant rien. Nadia ponctue le récit cadre de ses apparitions, après avoir donné le ton dans l'ouverture de la symphonie. Le roman commence effectivement, tout comme le précédent, sur une scène d'amour. Mais ici, l'acte sexuel n'est pas une réponse à une demande de récit qui inscrirait cette dernière dans une thématique désirante, mais un acte de rébellion contre le rejet de la parole, puisqu'il se transforme lui-même en prétexte à cette parole. Donc, lorsque Céline demande à Rachid de lui raconter son histoire, ce dernier répond en lui faisant l'amour, et lorsque Nadia refuse l'histoire que lui offre Mehdi, ce dernier ne peut que répondre à sa frénésie sexuelle. La voracité érotique des deux amantes donne à lire un détournement de la parole. Nadia l'«ogresse » (p. 223), n'est-elle pas, non le double, non la continuité ou le prolongement, mais le

perfectionnement de Céline ? Ce que nous désignons par le terme perfectionnement, c'est une manière plus organisée par laquelle l'auteur évoque les interférences du silence sur le discours. C'est aussi le procédé par lequel le silence, à défaut d'être vaincu, peut être détourné. Nadia, par son refus même de la parole, engendre le récit : « Elle ne me croyait pas », « elle ne croyait jamais ce que je disais », « elle ne me croyait pas davantage » (p. 8); « Nadia ne saurait jamais m'écouter jusqu'au bout » (p. 12); « Nadia, l'infirmière-chef ne voulait pas me croire » (p. 20). Dans *La Répudiation*, le leitmotiv de Céline n'a pas le même effet que celui de Nadia dans *L'Insolation*. Lorsque le narrateur du premier roman rapporte le discours de la maîtresse française (« elle voulait que l'on parlât à nouveau de Ma » (p. 9), « Céline me demandait de reprendre le récit » (p. 11), « parle-moi encore de ta mère » (p. 14 et 16)), nous ne sentons pas tout de suite que la prise de parole se fait dans un rapport de force. Tandis que dans *L'Insolation*, le combat continu de Mehdi révèle la situation paradoxale de ce roman, qui se veut d'une part la scène du dire et qui illustre d'autre part la mise-en-scène du refus de dire. La négation du récit n'est là que pour mieux justifier la production du récit. Nadia, par ses tentatives réitérées de faire taire Mehdi, n'arrive qu'à enflammer son désir de parler. C'est grâce à elle, sublime paradoxe, que le narrateur se fait « scribe » (p. 23). Mais elle ne joue le rôle de Pygmalion (à son insu bien sûr), que l'espace d'un instant, car sa créature lui échappe très vite.

La parole obligée de ruser pour exister apparaît également dans les romans de Kundera. Penchons-nous par exemple sur le cas d'un autre couple (Tereza et Tomas) qui s'entrecroise dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Ce n'est pas par eux que commence le roman, mais par deux réflexions : la première sur le mythe de l'éternel retour, la seconde sur la dualité de la légèreté et de la pesanteur. La première page où ils apparaissent (p. 17) décrit, ou plutôt résume, leur rencontre inscrite déjà dans le paradoxe : il s'agit en fait de l'« inexplicable amour » que Tomas éprouve « pour cette fille qui lui était presque inconnue » et qui « n'était ni une

maîtresse ni une épouse » (p. 18). Les sentiments de Tomas envers Tereza sont le prétexte de sa longue réflexion sur la problématique du choix et des conséquences qui en découlent. La parole est encore une fois détournée de son lit. Du fleuve de l'amour, elle passe (sans encombre ?) à celui du choix. Il en découle cette pensée de Tomas : « *Einmal ist keinmal*, une fois ne compte pas, une fois c'est jamais » (p. 20). Faire un choix est en effet une entreprise sans retour possible, ni annulation, puisque l'on ne vit qu'une seule fois :

« Il n'existe aucun moyen de vérifier quelle décision est la bonne car il n'existe aucune comparaison. Tout est vécu tout de suite pour la première fois et sans préparation » (p. 20).

Est-ce pour cela que Kundera répète plusieurs fois certaines scènes, ajoutant à chaque variation un détail, une note qui pourrait développer la partition sans jamais la changer ? Il en est ainsi de cette comparaison que nous offre Tomas et que nous lisons de manière différente à chaque fois que nous la rencontrons :

« Il lui semblait que c'était un enfant qu'on avait déposé dans une corbeille enduite de poix et lâché sur les eaux d'un fleuve pour qu'il le recueille sur la berge de son lit » (p. 17).

Tereza est, plus loin, encore une fois évoquée sous les traits de cet enfant :

« Ce n'était ni une maîtresse ni une épouse. C'était un enfant qu'il avait sorti d'une corbeille enduite de poix et qu'il avait posé sur la berge de son lit » (p. 18).

Le comportement de Tomas constitue la différence entre ces deux phrases. D'abord passif, il devient actif en sortant l'enfant de la corbeille et en le posant « sur la berge de son lit ». Son geste n'est donc plus maîtrisé de l'extérieur, mais émane de l'intérieur. Il a fait son choix. Son questionnement paraît dès lors contradictoire. Il ne reflète plus son indécision, mais son refus d'assumer ce choix.

Par ailleurs, ce même motif de l'enfant sortant d'une corbeille ne sera expliqué que bien plus tard, lorsque Tomas se trouvera face à un autre questionnement. Son indignation vis-à-vis des événements qui ont déchiré son pays passe également par Tereza, grâce à l'image de l'enfant dans sa corbeille, qui lui rappelle l'histoire d'*Œdipe*, lui aussi livré à la merci des eaux d'un fleuve pour le sauver de la hargne de son père. La dénonciation de l'attitude des communistes qui, pour se justifier, avançaient leur ignorance des faits qu'on leur reprochait, passe donc par l'évocation de l'image attendrissante d'une Tereza qui s'est livrée d'elle-même, corps et âme, à la merci de Tomas. Il nous suffit pour vérifier cela, de consulter les incipit des deux premiers chapitres de la cinquième partie, intitulée de manière significative *La légèreté et la pesanteur*. Le premier chapitre commence par :

« Quand Tereza était venue à l'improviste chez Tomas à Prague, il avait fait l'amour avec elle, comme je l'ai déjà dit dans la première partie, le jour même, dans l'heure même, mais ensuite elle a eu de la fièvre. Elle était allongée sur son lit et il était à son chevet, persuadé que c'était un enfant qu'on avait posé dans une corbeille et qu'on lui avait envoyé au fil de l'eau. Depuis, il affectionnait cette image de l'enfant abandonné et il pensait souvent aux mythes anciens où elle apparaîtrait. Sans doute faut-il voir là le motif caché qui l'incita à aller chercher la traduction de l'*Œdipe* de Sophocle » (p. 253).

Le chapitre suivant commence par :

« Ceux qui pensent que les régimes communistes d'Europe centrale sont exclusivement la création de criminels laissent dans l'ombre une vérité fondamentale : les régimes criminels n'ont pas été façonnés par des criminels, mais par des enthousiastes convaincus d'avoir découvert l'unique voie du paradis. Et ils défendaient vaillamment cette

voie, exécutant pour cela beaucoup de monde. Plus tard, il devint clair comme le jour que le paradis n'existait pas et que les enthousiastes étaient donc des assassins. Alors, chacun s'en prit aux communistes (...) Ceux qui étaient accusés répondaient : On ne savait pas ! On a été trompés ! On croyait ! Au fond du cœur, on est innocents ! (...) Tomas suivait ce débat (...). Et il se disait que la question fondamentale n'était pas : savaient-ils ou ne savaient-ils pas ? Mais : est-on innocent parce qu'on ne sait pas ? (...) Alors, Tomas se rappela l'histoire d'Œdipe : Œdipe ne savait pas qu'il couchait avec sa propre mère et, pourtant, quand il eut compris ce qui s'était passé, il ne se sentit pas innocent. Il ne put supporter le spectacle du malheur qu'il avait causé par son ignorance, il se creva les yeux et, aveugle, il partit de Thèbes » (pp. 254-255).

Quels rapports pouvons-nous établir entre Tereza, les injustices fomentées par les communistes tchécoslovaques, et leur refus d'assumer les conséquences de leurs actes? Le fil conducteur en est certes le mythe d'Œdipe. En nous montrant les traces laissées par ce fil d'Ariane, le narrateur n'est-il pas en train de nous dérouter ? En révélant le mécanisme de la pensée qui passe d'une problématique à l'autre par analogie, n'essaye-t-il pas d'occulter le côté laborieux d'une parole qui se veut au contraire fluide ? Le discours sur les communistes paraît en effet greffé sur le discours amoureux. Une seconde greffe viendra s'ajouter à la première, éloignant davantage le lecteur du point de départ, à savoir, Tereza :

« Il écrivit un jour ses réflexions sur Œdipe et les envoya à l'hebdomadaire (...) Ça se passait au printemps 1968. Alexandre Dubcek était au pouvoir et il était entouré de communistes qui se sentaient coupables et qui étaient disposés à faire quelque chose pour réparer leur faute. Mais

les autres communistes, qui hurlaient qu'ils étaient innocents, redoutaient que le peuple en colère ne les fît passer en jugement. Ils allaient tous les jours se plaindre à l'ambassadeur de Russie et implorer son appui. Quand la lettre de Tomas parut, ils poussèrent une clameur : On en est donc arrivés là! On ose écrire publiquement qu'il faut nous crever les yeux ! Deux ou trois mois plus tard, les Russes décidèrent que la libre discussion était inadmissible dans leur province et leur armée occupa en l'espace d'une nuit le pays de Tomas » (pp. 256-257).

Nous sommes bien loin de cette scène où Tomas, perdu dans ses pensées, contemple Tereza après lui avoir fait l'amour. Les conséquences du détournement de la parole seront désastreuses au niveau de la vie de Tomas. Sur le plan professionnel, la lente descente aux enfers commence pour lui au premier chapitre de la cinquième partie, et se termine au chapitre suivant. Il perd son poste de chirurgien en refusant de se rétracter, mais trouve quand même un poste de médecin généraliste. Un second refus, cette fois de signer une lettre en faveur du parti communiste, entraîne son éviction définitive du corps médical. Tomas devient alors laveur de vitres, peut-être pour permettre aux gens de distinguer plus clairement ce qui se passe à l'extérieur, mais aussi, pour qu'il garde, dans son enfermement symbolique (ayant été isolé du milieu dans lequel il évoluait), un regard tourné vers l'extérieur, vers l'immensité (réconfortante ou déroutante, voire troublante ?) du ciel. Ceci nous ramène encore une fois au début du roman, à ce moment précis où le narrateur « voit clairement » ce personnage « à la lumière » des « réflexions » sur le mythe nietzschéen et la polarité de la légèreté et de la pesanteur : « Je l'ai vu, debout à une fenêtre de son appartement, les yeux fixés de l'autre côté de la cour sur le mur de l'immeuble d'en face, et il ne savait pas ce qu'il devait faire » (p. 17). Sur quatre pages, cette phrase est dite cinq fois. Tel un roulement de tambour, elle donne un ton plus grave aux réflexions de Tomas sur la nature de ses sentiments pour Tereza.

Nous retournons donc encore une fois à l'amante. Ce n'est qu'à la dernière variante qu'un détail attire notre attention :

« Il regardait les murs sales de la cour et comprenait qu'il ne savait pas si c'était de l'hystérie ou de l'amour » (p. 19).

Les « murs » qui rendent plus intense l'introspection de Tomas en faisant écran à son regard, l'empêchant ainsi de se perdre dans l'horizon, sont « sales ». Ces murs qui réfléchissent les pensées du personnage, en même temps que son regard, les faisant retourner vers l'envoyeur, donnent à voir également l'état de ces pensées : la saleté évoque en effet l'absence de pureté, de clarté. Tomas reconnaît son ignorance au moment même où le narrateur nous apprend que « les murs » sont « sales ». Ce personnage se trouve littéralement en état de manque de sens à donner à sa relation avec Tereza, commencée sous le signe du doute et du questionnement.

L'effet contraire se produit pour l'autre couple de ce roman (Franz et Sabina). Franz ne doute pas, il est sûr que Sabina est celle qui a changé sa vie. Il se raccroche à elle comme à une bouée de sauvetage. Pourtant, il impose des règles à cette femme qui n'aspire qu'à la liberté absolue, à cette femme qui a préféré l'exil pour ne pas subir le joug de la répression intellectuelle. Franz, par son incapacité à avoir une vie érotique extraconjugale dans la ville où réside sa femme, apparaît comme le pôle opposé de Sabina :

« Il serait passé d'une femme à l'autre dans la même journée, de l'épouse à la maîtresse, de la maîtresse à l'épouse (...) A ses yeux, c'eût été humilier l'amante et l'épouse et, finalement, s'humilier lui-même » (p. 123).

Il profite donc des conférences et des colloques où des universités étrangères l'invitent régulièrement, pour vivre cet amour. Mais, plus loin, le narrateur nous livre l'aspect paradoxal de cette règle qui fonde la relation entre nos deux protagonistes :

« S'abstenir de faire l'amour avec sa maîtresse à Genève, c'était en fait un châtement qu'il s'infligeait pour se punir d'être marié avec une autre. Il vivait cette situation comme une faute ou comme une tare » (p. 126).

Franz s'emprisonne lui-même dans ses contradictions qui sont, pour lui autant que pour le narrateur, le prétexte à la prise de parole et à l'expression de ses réflexions sur l'amour :

« L'amour, c'était pour lui le désir de s'abandonner au bon vouloir et à la merci de l'autre. Celui qui se livre à l'autre comme le soldat se constitue prisonnier doit d'avance rejeter toutes ses armes. Et, se voyant sans défense, il ne peut s'empêcher de se demander quand tombera le coup. Je peux donc dire que l'amour était pour Franz l'attente continuelle du coup » (p. 125).

L'attente de ce « coup » n'est autre que l'angoisse de voir Sabina le quitter. Le couple Sabina / Franz, tel qu'il apparaît ici, cultive le paradoxe jusqu'à l'apothéose, jusqu'aux limites au-delà desquelles le détournement de la parole se transforme en silence. L'incompréhension qui caractérise en effet leurs rapports, sera le point de départ et en même temps la finalité du *petit lexique de mots incompris* (p. 132). Leur relation est génératrice de récit grâce au silence qui finit par s'instaurer entre eux – ce même silence qui enveloppe les amours de Rachid et Céline, Mehdi et Nadia, Mehdi et Samia. En effet, le narrateur nous raconte ce silence :

« L'abîme qui séparait Sabina et Franz : il l'écoutait avidement parler de sa vie, et elle l'écoutait avec la même avidité. Ils comprenaient exactement le sens logique des mots qu'ils se disaient, mais sans entendre le murmure du fleuve sémantique qui coulait à travers ces mots » (p. 132).

Parallèlement à la métaphore qui comparait Tereza à un enfant dans sa corbeille, flottant au gré des eaux d'un fleuve, se développe ici une autre métaphore, toujours en rapport avec le lit d'un fleuve. Son évocation commence à la page 131, avec le motif du chapeau melon, autre récurrence dans le récit. Les différentes « significations » de la vie de Sabina « passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve (...) Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre *fleuve sémantique* : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures ». Encore une fois, la parole passe par l'amante. La clé de lecture livrée ici par le narrateur, se réfère au modèle sur lequel est conçue l'écriture. Le « fleuve » est pour nous d'abord le passeur qui guide Tereza vers le « lit » de Tomas. Dans le cas de Franz et Sabina, il se présente comme une sorte de réseau par lequel transitent les pensées. Le signifiant change ainsi de signifié selon le processus mnémonique qu'il déclenche.

Dans ce même ordre d'esprit, la lecture du « cortège d'échos » change. En effet, le personnage le plus attaché, le plus impressionné et imprégné de cette image de cortège, c'est Franz :

« Les cortèges déferlant sur le boulevard Saint-Germain ou de la République à la Bastille le fascinaient. La foule en marche scandant des slogans était pour lui l'image de l'Europe et de son histoire. L'Europe, c'est une grande marche. Une marche de révolution en révolution, de combat en combat, toujours en avant » (p. 147).

Alors que Sabina, « depuis sa jeunesse, (...) avait horreur de tous les cortèges » (p. 146). Sabina et Franz sont donc liés mais également séparés par l'image du cortège.

L'écriture continue à tisser sa toile; elle nous promène au gré de ses fils, d'un coin à l'autre de la pièce et de la mémoire (celle des personnages, mais aussi la nôtre).

Ce voyage dans les mots aboutit (ou, ne fait-il que passer par) au paradoxe final qui caractérise le couple Sabina/Franz. Lorsque Franz ne trouve pas Sabina chez elle un jour qu'il lui rendait visite, il comprend, en voyant les déménageurs, qu'elle est partie définitivement, aussi bien de l'appartement que de sa vie :

« Il était totalement paralysé de tristesse. Il ne comprenait rien, ne pouvait rien s'expliquer et savait seulement qu'il s'attendait à cet instant depuis qu'il avait fait la connaissance de Sabina. Il était arrivé ce qui devait arriver. Franz ne se défendait pas » (p. 174).

« L'attente continuelle du coup » (p. 125), est terminée pour Franz. Le même *ess mus sein* qui a régi la rencontre et la vie commune de Tomas et Tereza, sonne le glas de la rupture entre Franz et Sabina : « Il était arrivé ce qui devait arriver ». Toutefois, par son départ, Sabina permet paradoxalement à Franz de comprendre que ce qu'il croit être le coup de grâce, est en réalité une libération. Cette absence déclenche paradoxalement en lui une prise de conscience :

« La présence physique de Sabina comptait beaucoup moins qu'il ne le croyait. Ce qui comptait, c'était la trace magique qu'elle avait imprimée dans sa vie et dont personne ne pourrait le priver (...) Elle lui avait fait présent de la soudaine liberté de l'homme qui vit seul, elle l'avait paré de l'aura de la séduction. Il devenait attirant pour les femmes; une de ses étudiantes tomba amoureuse de lui. Ainsi, brusquement, en un laps de temps incroyablement bref, tout le décor de sa vie changea » (pp. 175-176).

Il ne se sent plus coupable de tromper sa femme. Mais, de l'enfermement qu'il vivait à travers son mariage, il passe à un autre, celui de l'amour que lui voue cette étudiante. A propos de l'amour, Alain Finkielkraut postule :

« Il y a une violence de la réciprocité, et la formule “je t'aime” combine indécidablement l'allergie et l'effusion, la suffocation sentimentale et le désir totalitaire d'absorber l'objet aimé dans l'immanence d'un pacte aux termes clairs »¹⁹⁷.

Ne trouvons-nous pas dans cette affirmation, la raison essentielle du départ de Sabina ? Elle ne supporte pas « la suffocation », alors que Franz la recherche, même après avoir eu l'opportunité de l'éviter. Cependant, les démarches de nos deux personnages se rejoignent à travers la quête paradoxale qu'ils ont l'un de l'autre :

« Dire “je t'aime”, rompre : deux variantes d'un même *désir de dénouement*. Il s'agit, soit en l'anéantissant, soit en la rendant prévisible, de maîtriser la présence de l'Autre. Ou bien celle-ci disparaîtra de mon histoire, ou bien j'aurai séduit le hasard et nous entrerons ensemble dans l'histoire programmée pour nous par le code amoureux. Au-delà de leur opposition, les deux termes de l'alternative suppriment identiquement cette effrayante possibilité : que, par l'amour, mon histoire soit relation avec l'inconnu »¹⁹⁸.

C'est cette part d'«inconnu » dans toute aventure sentimentale, qui fait de l'amour de Franz pour Sabina, une perpétuelle crainte du «coup », de l'amour de Sabina pour Franz, un désir de fuite en avant, de celui de Mehdi pour Samia, un délire spiroï dal, de celui de Rachid pour Céline, une attente de reconnaissance, et enfin, de celui de Tomas pour Tereza, un penchant vers la paix et la sérénité.

Dans *La Valse aux adieux*, la vie sentimentale ou érotique des personnages semble elle aussi reproduire le schéma du manque à dire une parole foisonnante. Le couple Kamila / Klima doit son existence à la jalousie de la première et le sentiment de culpabilité du second. L'amour qu'ils croient partager n'est autre que le reflet déformé du combat perpétuel contre les pensées obsessionnelles qui les attirent l'un vers l'autre, tel un aimant. L'amour de Klima pour sa femme est ainsi décrit comme pire que l'homosexualité ou l'impuissance. Ce dernier nous dit :

« J'aime ma femme. C'est mon secret érotique que la plupart des gens trouvent tout à fait incompréhensible (...) Personne ne le comprend, et ma femme moins que quiconque. Elle s'imagine qu'un grand amour nous fait renoncer aux aventures. Mais c'est une erreur. Quelque chose me pousse à tout moment vers une autre femme, pourtant dès que je l'ai possédée, j'en suis arraché par un puissant ressort qui me catapulte auprès de Kamila. J'ai quelquefois l'impression que si je recherche d'autres femmes c'est uniquement à cause de ce ressort, de cet élan et de ce vol splendide (plein de tendresse, de désir et d'humilité) qui me ramène à ma propre femme que chaque nouvelle infidélité me fait aimer encore davantage » (pp. 44-45).

L'amour est ici le prétexte d'une réflexion qui fait de l'infidélité le corollaire de la passion amoureuse, d'habitude considérée comme son pôle antinomique. Le « puissant ressort » qui ramène incessamment Klima auprès de Kamila, c'est un sentiment de culpabilité qui fonde, en même temps qu'il le détruit, son amour pour sa femme. Dès lors, cet « amour coupable » (p. 47) ne pourra survivre que grâce à son répondant, la jalousie de Kamila. Le paradoxe par lequel est désigné ce lien si fort qui semble unir ces deux personnages se manifeste par le biais de l'infidélité, source

¹⁹⁷ - FINKIELKRAUT, Alain. *Sur la formule « Je t'aime »*, in- Critique, n° 348, Paris, Minuit, mai 1976, pp. 521 à 537; p. 522.

de jouissance pour le mari (jouissance sexuelle mais aussi spirituelle puisqu'elle le renvoie incessamment à l'obsession fondatrice de sa personnalité), et de souffrance pour la femme (souffrance qui caractérise et alimente sa jalousie qui légitime à son tour, sa demande d'amour). Nous remarquons par là le cercle vicieux dans lequel nos protagonistes évoluent. Pris au piège des contraires qui s'attirent, ils dansent pour nous une dernière valse à la croisée des chemins. Cette valse ouvre à nos yeux celles qui se déroulent dans les trois autres romans.

**b) Détournement et ambiguïté : libération
ou échec du dire ?**

Au cours du chapitre 27 de la quatrième journée de *La Valse aux adieux*, nous retrouvons le couple Kamila / Klima dans une scène qui aurait pu être sur le plan érotique (dans une perspective romantique et lyrique), d'une beauté extrême. Il n'en est rien, malgré l'absence totale du registre scatologique si cher à Boudjedra :

« Kamila était d'une beauté céleste et Klima éprouvait une immense douleur à l'idée que cette beauté courait un danger mortel. Mais cette beauté lui souriait et commençait à se déshabiller sous ses yeux » (p. 228).

Jusque là, la parole n'entre pas dans le cadre de l'indicible, ne se fait pas une mise en scène de la confrontation. Puis, soudainement, contre toute attente, elle vire complètement de bord. Le regard du mari-amant posé sur la femme-amante prend une autre forme, comme s'il s'agissait de celui d'un autre :

« Il regardait son corps se dénuder, et c'était comme de lui dire adieu. Les seins, ses beaux seins, purs et intacts, la taille étroite, le ventre d'où le slip venait de glisser. Il l'observait

¹⁹⁸ - Id.

avec nostalgie comme un souvenir. Comme à travers une vitre. Comme on regarde au loin. Sa nudité était si lointaine qu'il n'éprouvait pas la moindre excitation. Et pourtant, il la contemplait d'un regard vorace. Il buvait cette nudité comme un condamné boit son dernier verre avant l'exécution. Il buvait cette nudité comme on boit un passé perdu et une vie perdue » (pp. 228-229).

Nous ne pouvons ignorer ici deux détails : le regard qui passe « à travers une vitre » qui nous « catapulte » vers cette scène où Tomas apparaît pour la première fois aux yeux du narrateur de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, et la « vorac(ité) » avec laquelle Klima boit la « nudité » de Kamila, qui nous renvoie à celles de Céline et Nadia et, par là même, à celles de Rachid et Mehdi. La nostalgie méditative et la voracité active évoquent la douleur de l'absence, du vide, et celle de la plénitude consciente de son aspect éphémère.

La *valse* de Klima et Kamila continue pourtant, défiant la vanité des êtres et des choses tout en la réclamant. La parole silencieuse se fait légère pour occulter l'essentiel. Autre sursis, autre détournement de l'insupportable par la tentative désespérée de l'enfermement de la parole, seule garante de l'immersion totale d'un lieu de souffrance. Là, c'est Kamila qui mène la danse. Le narrateur rapporte ce qu'elle dit à son mari ainsi que les pensées de ce dernier¹⁹⁹. Les pensées de ces

¹⁹⁹ - « “Ne va pas croire que tu as le droit d'être fatigué maintenant que je suis venue te rejoindre. Je te veux.”

Il savait que ce n'était pas vrai. Il savait que Kamila n'avait pas la moindre envie de faire l'amour et qu'elle s'imposait ce comportement provocant par la seule raison qu'elle voyait sa tristesse et qu'elle l'attribuait à son amour pour une autre. Il savait (mon dieu, comme il la connaissait !) qu'elle voulait, par ce défi amoureux, le mettre à l'épreuve, pour savoir jusqu'à quel point son esprit était absorbé par une autre femme, il savait qu'elle voulait se faire mal avec sa tristesse.

“Je suis vraiment fatigué”, dit-il.

Elle le prit dans ses bras, puis le conduisit jusqu'au lit : “ Tu vas voir comme je vais te la faire oublier, ta fatigue !” Et elle commença à jouer avec son corps nu.

Il était allongé comme sur une table d'opération. Il savait que toutes les tentatives de sa femme seraient inutiles. Son corps se contractait, vers le dedans, et n'avait plus la moindre faculté d'expansion. Kamila parcourait tout son corps avec ses lèvres humides et il savait

personnages semblent commandées par un pacte de silence. La jalousie de la femme d'une part, son refus de nommer l'acte de son mari (qui en serait la reconnaissance), et le silence de l'époux d'une autre part, plongent le récit dans l'ambigüité de leurs rapports à la parole. Le récit se fait alors l'ultime refuge de l'absence de communication, l'émergence de la parole détournée sous nos yeux. La naissance de cette parole se fait dans la contradiction inhérente au jeu de l'attirance et de la répulsion. Les pensées de Klima ôtent à son corps toute réaction à l'excitation sexuelle, malgré tout le désir qu'il éprouve face à une Kamila totalement offerte.

Cette scène est inversée au chapitre suivant avec le couple Olga / Jakub. Jakub voit son corps réagir comme s'il appartenait à un « autre ». Il n'est pas attiré par Olga en tant qu'icône érotique, mais il ne peut pas lui refuser ce qu'elle demande pour ne pas la blesser. Malgré ses réflexions étrangères à toute tentative de séduction, l'excitation gagne ses sens au contact des caresses d'Olga (pp. 230-233). C'est à travers le regard de cette dernière que nous voyons clairement le mécanisme de l'attirance / répulsion au sein de ce couple :

« La veille, elle avait fait l'amour avec Jakub à un moment où il devait être en proie aux plus atroces pensées et elle l'avait absorbé en elle tout entier, même avec ses pensées. Comment se fait-il que ça ne me répugne pas ? pensait-elle (...) Mais plus elle s'interrogeait ainsi, plus elle sentait croître en elle cet étrange et heureux orgueil et elle était comme une

qu'elle voulait se faire souffrir et il la détestait. Il la détestait de toute l'intensité de son amour : c'était elle et elle seule avec sa jalousie, ses soupçons, sa méfiance, elle et elle seule avec sa visite d'aujourd'hui qui avait tout gâché, c'était à cause d'elle que leur mariage était miné par une charge déposée dans le ventre d'une autre, une charge qui allait exploser dans sept mois et qui balayerait tout. C'était elle et elle seule, à force de trembler comme une insensée pour leur amour, qui avait tout détruit.

Elle posa la bouche sur son ventre et il sentait son sexe se contracter sous les caresses, rentrer vers l'intérieur, fuir devant elle, de plus en plus petit, de plus en plus anxieux. Et il savait que Kamila mesurait au refus de son corps l'ampleur de son amour pour une autre femme. Il savait qu'elle se faisait affreusement mal et que plus elle avait mal, plus elle le ferait souffrir et plus elle s'obstinerait à toucher de ses lèvres humides son corps sans force » (pp. 229-230).

jeune fille que l'on viole et qui est brusquement saisie d'un plaisir étourdissant, d'autant plus puissant qu'il est plus fortement repoussé » (pp. 298-299).

Grâce à ce personnage qui aide Kamila à prendre conscience de l'absurdité de son attirance à l'égard de son mari (attirance fondée uniquement sur un sentiment de répulsion envers toutes les femmes et traduite par des manifestations irrépressibles de jalousie), les rôles vont bientôt s'inverser. En effet, ce qui éloigne les époux l'un de l'autre, en même temps qu'il les rapproche, c'est une tierce personne, hypothétique pour Kamila, mais bien réelle pour Klima : la maîtresse. Cette dernière est doublement éliminée par Jakub : elle meurt en avalant le « comprimé bleu » qu'il a sciemment mis dans son étui tout en n'étant pas sûr qu'il s'agissait d'un poison (là, c'est Ruzena, l'infirmière qui cherche à épouser Klima en le menaçant de révéler sa grossesse); elle meurt également de manière symbolique dans les pensées de Kamila (dans ce cas, elle représente l'image de la maîtresse du mari infidèle).

« Le corps de Ruzena, mirage sexuel, demeure jusque dans la mort un marécage glissant d'incertitudes, un obstacle persistant à toute forme de vérité. Quoiqu'il en soit, Klima, comme la police, est heureux de refermer son dossier »²⁰⁰.

Kamila aussi, mais de manière indirecte, est soulagée d'un terrible poids. La phrase : « Il regardait son corps se dénuder, et c'était comme de lui dire adieux » (p. 228), devient alors pour Klima : « Il la regardait. Sa beauté emplissait l'espace exigü de la voiture comme un parfum entêtant. Il se disait qu'il ne voulait plus respirer que ce parfum pendant toute sa vie » (pp. 281-282). Après l'avoir vue s'éloigner de lui, après l'avoir regardée « comme à travers une vitre. Comme on regarde au loin » (p. 228), il la sent à nouveau occuper tout l'espace de sa vie au même titre que « sa beauté emplissait l'espace exigü de la voiture » (p. 281). Parallèlement à ce

²⁰⁰ - BANERJEE, Maria Nemcová. Paradoxes terminaux, *Les romans de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 1990, 385 pages; p. 153.

mouvement centripète que connaît Klima, se met en place un mouvement centrifuge pour Kamila. Elle est toujours convaincue que son mari « avait ses secrets, sa vie propre qu'il lui cachait, et où elle n'était pas admise. Mais à présent, cette constatation, au lieu de lui faire mal, la laissait indifférente » (p. 282). Ses pensées se tournent alors vers « l'inconnu rencontré dans le couloir du Richmond » (p. 282) qui lui avait dit « qu'il partait pour toujours » (p. 283). A son tour, elle éprouve de la « nostalgie », « pas seulement la nostalgie de cet homme, mais aussi de l'occasion perdue. Et pas seulement de cette occasion là, mais aussi de l'occasion comme telle » (p. 283). Grâce à cet homme, un déclic se produit dans l'esprit de la jeune femme :

« Elle vivait, elle aussi, dans l'aveuglement. Elle ne voyait qu'un être unique éclairé par le phare violent de la jalousie. Et que se passerait-il si ce phare s'éteignait brusquement ? Dans la lumière diffuse du jour d'autres êtres surgiraient par milliers, et l'homme qu'elle croyait jusqu'ici le seul au monde deviendrait un parmi beaucoup » (p. 283).

Kamila passe de l'obscurité à la lumière, de l'unicité à la pluralité. Son ouverture sur toutes les possibilités que lui offre la vie s'effectue par le questionnement. A partir du moment où elle remet en doute ce qui lui paraissait évident, où elle met des mots sur ses plaies béantes, elle parvient à « maîtriser la présence de l'autre »²⁰¹, en maîtrisant ses propres angoisses :

« Elle se tourna vers lui et se dit que si elle cessait d'être jalouse il ne resterait rien. Elle roulait à grande vitesse, et elle songea que quelque part en avant, sur le chemin de la vie, un trait était tracé qui signifiait la rupture avec le trompettiste. Et pour la première fois, cette idée ne lui inspirait ni angoisse ni peur » (pp. 283-284).

²⁰¹ - FINKIELKRAUT, Alain. *Sur la formule « Je t'aime »*, op. cit., p. 522.

Plus Kamila s'ouvre sur l'extérieur, plus elle se ferme à son mari. L'ambiguïté de la relation entre ces deux personnages et l'absence de communication qui en découle, correspondent à l'enfermement du récit dans la spirale de leurs soliloques.

Ce même schéma du questionnement sur l'amour embrigade le récit dans les autres romans. La parole détournée dont nous avons parlé précédemment, a en effet pour corollaire le va-et-vient entre l'attraction et la répulsion. Le lieu même à partir duquel cette parole émerge (le *cagibi* puant ou le *mausolée* ensanglanté pour Mehdi, la *chambre* de malade pour Rachid, la *fenêtre* à travers laquelle Tomas regarde les *murs sales*), est emblématique du désordre causé par cette oscillation. La troublante question que Tomas se pose dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* : « Vaut-il mieux être avec Tereza ou seul ? » (p. 19) pourrait être celle de Rachid ou de Mehdi. Tout comme ces deux personnages, et à travers eux Boudjedra qui affirme avoir « une vision de la femme qui est de l'ordre du fantasmatique, de la peur »²⁰², Tomas entretient des rapports contradictoires avec les femmes. Il a en effet « peur des femmes » qu'il « désir(e) » et « crai(nt) » en même temps. « Entre la peur et le désir, il fallait trouver un compromis » (p. 28). Ce « compromis, c'est une situation où la parole ne serait pas enchaînée par le malentendu, l'absence de communication, le flou sentimental ou l'ambiguïté résultant de vaines tentatives de dévoiler l'autre et de sonder ses pensées. Mais ce qui se dégage de la lecture de nos romans, c'est justement la remise en question de ce compromis. Est-il seulement possible ?

Dans *La Répudiation*, Rachid, en ne parvenant à retenir ni Zoubida qui entrait sans retenue dans son délire transformé par elle en objet érotique²⁰³, ni Céline « qui ne voulait pas partir, mais (...) ne pouvait pas non plus rester » (p. 245), et qui

²⁰² - GAFI TI, Hafid. *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 98.

²⁰³ - « Je la sentais rentrer en moi, se confondre avec mes sonorités coupantes; l'espace était brouillé; le temps tarauté à vif; nous partions à la dérive. Plus le délire s'organisait et plus elle soignait son art amoureux ».

- *La Répudiation*, pp. 123-124.

part quand même sans avoir réussi à maîtriser ce délire, plonge dans la « solitude » (p. 128) de ses « soliloques » (p. 251). Le narrateur de *L'Insolation* reste prisonnier de « Samia, la maîtresse possédée hors de la légalité, ou pour mieux dire la sexualité fulgurante et nostalgique, archétype de la beauté et en même temps de la conscience d'une dépossession du moi sans retour, d'une persécution qui conduit à la mort via la culpabilité »²⁰⁴, ainsi que de « Nadia, l'infirmière-chef, la sexualité rejetée physiquement et moralement à cause de sa difformité corporelle, son déséquilibre érotique, archétype de toute hypocrisie vicieuse, de tout ignoble mouchardage »²⁰⁵. Mehdi est en effet « devenu l'esclave de cette infirmière » (p. 9), après avoir tenté vainement de libérer Samia du joug familial. La défloration de Samia produit pourtant une « remarquable scène itérative (...) un leitmotiv poétique »²⁰⁶. « La quête de l'amante inaccessible, prétexte du récit »²⁰⁷ à travers une ville méconnaissable, est comparable à celle qu'entreprennent Tomas et Tereza l'un de l'autre, à travers une autre ville méconnaissable, une petite station thermale de Bohême travestie de noms russes.²⁰⁸ Nous pouvons ainsi effectuer une sorte de transposition des textes. Mehdi n'a-t-il pas déambulé dans les rues de Constantine « pour échapper à la souffrance »²⁰⁹? Ne pense-t-il pas, comme Tereza, que « seul le regard en arrière pouvait lui apporter une consolation »²¹⁰? Car c'est à travers le regard de ces deux personnages que l'on voit la destruction de la mémoire et sa douloureuse fragmentation.

La parole détournée exprime une autre souffrance. Rachid, le narrateur de *La Répudiation*, ouvre le bal des pères costumés, par sa liaison incestueuse avec sa

²⁰⁴ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 54.

²⁰⁵ - Id.

²⁰⁶ - BOUTET DE MONVEL, Marc. Boudjedra l'insolé, op. cit., p. 27.

²⁰⁷ - BONN, Charles. *Le jeu sur l'intertextualité dans L'Insolation de Rachid Boudjedra*, in-, Itinéraires et contacts de cultures vol. 4-5, Littératures du Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1984, pp. 235-246; p. 236.

²⁰⁸ - L'Insoutenable légèreté de l'être, pp. 241-242.

²⁰⁹ - Ibid., p. 241.

²¹⁰ - Id.

belle-mère. L'amante se trouve là aussi au centre d'un rapt de la parole par la dualité de l'attraction et de la répulsion. Aux dires du narrateur qui « l'adorais, peut-être parce qu'elle était la première femme qu('il) possédai(t) véritablement » (p. 123), la « marâtre » est d'une part, sensuelle, belle, une véritable invitation au voyage des sens (d'autant plus qu'elle cite le poète Omar, (p. 116)), bref, une « amante prodigieuse » (p. 121), et d'autre part, celle qui provoque sa « peur du lait » (p. 119) et la remise en question de l'amour qu'il éprouve pour elle : « l'étrangeté, cependant, gâchait tout. Indignation profonde à l'idée de pouvoir aimer cette chose chaotique et fendue, par je ne sais quel ignoble miracle » (p. 119). Puis, encore une fois, il est attiré vers « cette source de chaleur », « comme un galet chauffé au soleil des plages et trituré de symboles » (p. 119). Entre le désir et le rejet de l'amante-belle-mère-sœur, Rachid trouve l'« extase quand même » (p. 119). L'échec de l'amour dans cette relation chaotique est vite camouflé par les dires du narrateur : « Je voulais pourrir en elle un peu plus; retrouver l'état de vacuité riche de puissance et de délires » (p. 121). L'ambiguïté des sentiments, le va-et-vient entre l'attraction et la répulsion, ainsi que le désir de la totalité à travers le vide, présents également dans ce que Tomas appelle dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, sa quête du monde par le biais du libertinage, tendent tous vers la reconnaissance de la puissance du verbe.

Si la quête de l'amante échoue, comme nous l'avons vu dans ce dépouillement des relations amoureuses que nous offrent les quatre romans, il reste cependant d'autres possibilités à la canalisation du dire. La parole, pour exister, pour tromper l'ennemi, emprunte d'autres voix, explore d'autres voies. Nous avons découvert celles de la mère et celles de l'amante. Maintenant, nous nous proposons de prospecter le territoire du père.

II - Les avatars de la souffrance :

Après avoir étudié ce que l'on pourrait appeler l'écriture des lieux du mal à dire, nous nous proposons de pousser plus loin l'exploration, en creusant vers les racines de ce mal. Il semble en effet à la lecture de nos romans, que le discours sur le père représente un point très sensible, au même titre que le rapport à la mère ou la sexualité vue à travers les différentes relations avec l'amante. Le corps se dit en forçant les obstacles, en détournant les abîmes. La multiplicité des pistes sur le chemin de la paternité serait-elle aussi le fruit d'une volonté de rupture avec l'échec ? Le père est dépeint sous son apparence la plus hideuse, maître absolu ou image obsessionnelle et castratrice, ou bien s'éclipse totalement, laissant libre cours au discours désirant, ultime tentative de faire renaître le Phoenix de ses cendres, et ce par l'intermédiaire d'un parcours chaotique plus qu'initiatique.

1) Le discours sur la paternité : une révolte à vau-l'eau ?

a) Le père omniprésent et / ou oppresseur

:

L'apparition du père comme une menace constante n'est pas propre aux romans de Boudjedra; elle apparaît également dans ceux de Kundera. Véritable orbite autour duquel gravite le récit, ou prétexte au développement d'un motif poétique, le père occupe une place de prédilection dans les univers romanesques que nous étudions. En tant que figure obsédante pour un personnage ou pour le narrateur, il apparaît dans *La Répudiation* sous les traits de Si Zoubir, ou de Si Omar dans *L'Insolation*. Despotes invétérés à l'origine du récit de la souffrance, ils

font de ces deux romans des cris en quelque sorte différés, consécutifs à la blessure qu'ils infligent à leurs enfants.

Dans *La Répudiation*, Si Zoubir qui répudie son épouse et par la même occasion sa marmaille, ne relâche sa hargne que pendant le Ramadhan : « Le père nous laissait tranquilles » (p. 19), il « s'enfermait dans sa villa et n'en sortait plus de la nuit. Le père se rangeait-il ? Certainement, mais pour un mois seulement, juste le temps de donner son dû à Dieu et de se lasser de sa nouvelle femme » (p. 24), juste le temps aussi de laisser souffler les enfants, « ensuite, il reprendrait ses siestes orgiaques avec ses autres maîtresses » (p. 24). Le deuxième répit se fait paradoxalement dans l'exubérance des secondes noces du père. Avec la « fin des festivités (...), la maison (...) tomba en léthargie (...), Si Zoubir (...) retrouva son despotisme » (pp. 71-72). Sa toute puissance est évoquée comme un fait indéniable, échappant à toute remise en cause. Son « indifférence » lorsqu'il annonce la répudiation de sa première épouse gagne toute la pièce où il prend son repas « très lentement comme à son habitude », puisque « pour lui, tout continue à couler dans l'ordre prévisible des choses » (p. 33). Cette légitimité du despotisme est répétée plus loin, comme si une fois ne suffisait pas pour une mise à nu d'une telle ampleur :

« Pour répudier Ma, Si Zoubir se fondait sur son bon droit et sur la religion » (p. 37).

« Il la mettait devant le fait accompli de son autorité permanente » (p. 41).

La puissance de Si Zoubir dépasse aussi le cadre de sa propre maison puisque « toute la ville parlait de cette noce fastueuse » (p. 66). Eminent modèle pour les uns, image de la perfection inaccessible pour les autres, il provoque l'admiration et l'envie. Si Zoubir a l'air d'être au centre de l'univers, puisque tout tourne autour de lui, alimentant ainsi sa mégalomanie :

« Très vite le père domina la langue française et, comme il était déjà versé dans la langue arabe, son autorité sur la tribu entière devint écrasante » (p. 75).

La « domination de Si Zoubir » ne se limite pas à régenter les destins de ses proches, y compris ses maîtresses qu'il « cloîtrait » (p. 120), elle étend ses filets plus loin, encore et toujours plus loin. Les «M.S.C. » qui persécutent son fils Rachid, le narrateur, sont à sa solde (p.214 et p. 242). Ils représentent une continuité (sous le signe de la pluralité) de la démolition systématique des illusions de l'enfance entamée sous le règne du père, à l'époque où les charmes de sa seconde épouse ne l'empêchaient pas « d'avoir la haute main » sur sa progéniture qu'il accuse d'«organis(er) les pires complots » (p. 85). La paranoïa du père le transforme alors en monstre :

« Son horrible ventre tressautait. Ses yeux giclaient une lumière coupante. Sa tête brinquebalait dans tous les sens » (p. 87).

L'image qui nous est donnée de lui est celle d'un ogre, « batt(ant) à mort » (p. 86) ses enfants, piégés entre l'admiration et la haine qu'ils lui vouent. Le narrateur, pourtant omniscient, n'échappe pas non plus à l'emprise. Il abandonne la première personne du pluriel utilisée dans le chapitre précédant, et qui sous-entend l'échec du groupe face à l'hégémonie du père :

« Le père phallique, dominateur du clan, le riche marchand égoïste et sans conscience, ou mieux, persuadé d'être le dépositaire de tous les droits et de toutes les valeurs, convaincu d'être le patron absolu de l'existence des membres de la famille, se pose dans sa dimension gigantesque dans tous les romans de notre auteur : il devient

le miroir de ses obsessions érotiques à partir de *La Répudiation* »²¹¹.

La mise en relief du rôle du père dans le récit donne une autre dimension aux confidences scabreuses de Rachid. Dénuées dès lors de toute gratuité, ces dernières associent la douleur physique au mécanisme psychique de la rupture :

« Premières masturbations dans la grande cour irradiée de soleil où j'allais chercher mes premières jouissances et une âcreté nécessaire à ma solitude. Mal de tête. L'exultation ne durait que peu de temps; mais j'érigeais l'érection en système verrouillé d'automutilation, à tel point que, dans ma rage de confondre les choses, j'associais à ma douleur physique, due à la fatigue de l'organe affreux, la coupure définitive d'avec le père » (p. 44).

Il est question plus loin, du « désespoir du lien coupé qui (lui) donnait des rages de testicules » (p. 44). La castration subie le détourne également de l'univers maternel et provoque son dégoût du monde adulte :

« Atrocité de la cohabitation avec le monde des adultes où je rentrais par effraction » (p. 44).

Mais il ne peut réintégrer les rangs réconfortants de l'enfance, car le saccage de cette dernière est définitivement consommé et ce dès les origines, en cet instant précis où « un prophète » se tenait « prêt à tuer son fils pour sauver son âme » (p. 194).

La mise à mort du monstre ne sera pourtant imaginée dans ses moindres détails que dans *L'Insolation*. Avec Siomar, clone du « gros commerçant » qui « dort dans son alacrité rassurante »²¹², le cauchemar reprend de plus belle. L'acte

²¹¹ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 42.

²¹² - La Répudiation, p. 93.

de violence (le viol de Selma) fait autant de victimes expiatoires à travers le même schéma que dans le roman précédent : la mère est d'abord agressée, puis elle entraîne ses enfants dans sa chute vertigineuse. Mais ici, le père est clairement désigné comme la source du mal, « l'horreur » que le narrateur doit « régender » (p. 85), le coupable qui doit être condamné. Mehdi peut-il « échapper » à « l'horrible carnage »²¹³ que Rachid n'a pu éviter ? Le narrateur de *L'Insolation* nous confie la mort dans l'âme : « le vrai coupable déambulait sur les trottoirs des grandes avenues, dans les grandes villes où il n'y a pas de soleil. » (p. 209) Notons dans cette phrase la négation du « soleil », source du mal dont souffre Mehdi et, par là même, justification du titre du roman :

« L'insolation est une métaphore symbolisant l'oppression. Dans presque toutes les mythologies, le soleil représente le père, c'est-à-dire celui qui donne la vie mais aussi celui qui représente la loi »²¹⁴.

Une autre affirmation vient étayer cette interprétation :

« Le soleil, dont la psychanalyse enseigne qu'il symbolise la puissance paternelle, est par ailleurs à l'origine de la maladie de Mehdi qui a débuté par une insolation. Il est malade de soleil, c'est-à-dire malade du père. Le narrateur évoque la « dévoration du soleil » (p. 115) et si l'on rapproche ce terme de celui d'ogre appliqué à Siomar, on en conclut que le père « mange », autrement dit, détruit la vie du fils »²¹⁵.

Nous avons vu que le fils souffre de l'abus de pouvoir exercé par le père. Mais ce qui est intéressant dans le discours de Mehdi, c'est la reconnaissance de l'impunité

²¹³ - Ibid., p. 200.

²¹⁴ - MUFTI, Kamel. Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 153.

²¹⁵ - FONTE LE BACCON, Jany. Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 23.

dont jouit le géniteur, grâce à l'absence autour de lui, de cet œil inquisiteur que désigne par ailleurs le symbole du soleil. La liberté du père qui «détient tous les droits»²¹⁶ est pour le narrateur, d'un côté l'objet de toutes ses convoitises, et d'un autre, celui de sa haine incommensurable. Rien ne semble ébranler le «règne du père»²¹⁷. Pourtant, l'existence même du roman peut paraître à première vue, un camouflet donné à la face du «père phallique et castrateur»²¹⁸ que l'on découvre déjà dans *La Répudiation*. Pour Mehdi, réaliser et surtout dire que sa mère est «la favorite du maître» (p. 143) est une façon de légitimer la remise en question du pouvoir sans bornes de ce dernier. Mais la révolte gronde sans jamais éclater. Le meurtre symbolique du père bute sans cesse contre l'écran invisible de l'impuissance de la parole. Cette tentative échoue une première fois parce qu'elle est envisagée à partir du regard halluciné de la mère (p. 208), et une deuxième fois, parce qu'elle ne résiste pas à la tentation du rire suscitée par l'image de «Siomar qui, au lieu de mourir tranquillement, s'inquiéterait de ce mouvement insupportable» (p. 218) de la «glace qui bouge» (p. 218). La folie annule, dans le premier cas, la parole. Dans le deuxième, le regard de Mehdi est absorbé par le miroir qui lui reflète la scène, jusqu'à lui faire oublier l'essentiel. Il ne voit plus le corps de Siomar transpercé par le couteau, mais les photos de sa mère éparpillées sur le sol. Le père a encore gagné aux dépens de la mère et même des ancêtres. Le cercle vicieux n'est pas rompu, car ce que désire Mehdi, ou même Rachid, c'est que le père reconnaisse ses torts. Mais si eux n'ont saisi aucune opportunité de fuite, Ruzena dans *La Valse aux adieux* s'est au contraire agrippée à la première qui s'est présentée à elle.

Dans la deuxième journée de ce roman, nous apprenons que la jeune infirmière réussit à sortir de l'enfermement de la «maison de ses parents» (p. 60), mais atterrit dans un autre lieu clos, «une petite chambre du foyer Karl-Marx» (p.

²¹⁶ - GORALCZYK, Bożenna. Critique de la société dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 17.

²¹⁷ - Ibid., p. 59.

²¹⁸ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 15.

60), bientôt envahi par la présence du père. Ainsi, les rêves de liberté de Ruzena s'envolent très vite en fumée. Si les exemples illustrant la domination paternelle usent de subterfuges (comme la répudiation ou le viol de la mère) dans les romans de Boudjedra, ici, les choses semblent plus claires, plus directes. Ruzena éprouve une réelle antipathie pour son père, sans qu'il n'ait fait preuve de violence sur qui que ce soit. Pourtant, nous déchantons presque aussitôt que cette réflexion effleure notre esprit. L'aversion de Ruzena n'est pas totalement dénuée de toute causalité :

« Son père était membre de l'Association des volontaires de l'ordre public. Comme le corps médical se moquait de ces vieux messieurs qui arpentaient les rues avec un brassard sur la manche et des airs importants, Ruzena avait honte des activités paternelles » (p. 61).

La dernière campagne de cette « Association » est menée contre les chiens, accusés de menacer l'ordre public. Cette obsession de l'ordre dont fait preuve le père de Ruzena, donne à voir son conformisme et sa conviction d'être dans « son bon droit » tout comme Si Zoubir et Siomar. Nul ne peut transgresser les lois, et c'est une Ruzena à visage humain que l'on voit déplorer le fait que « depuis l'enfance, son père lui répugnait avec ses leçons de morale et ses injonctions. Elle avait soif d'un univers où les gens parleraient une autre langue que lui » (p. 63).

Dans la troisième journée, les activités de son père lui inspirent plus que de la honte, du « dégoût » (p. 120). Elle se jette alors corps et âme dans la seule échappatoire qui se présente à elle : épouser un trompettiste connu qui l'éloignerait de cet univers qu'elle exècre et qui lui ouvrirait enfin les portes de la liberté. L'omniprésence de l'image du père en tant que symbole du monde rejeté, l'incite à utiliser le chantage, pour arriver à ses fins. Lorsqu'elle voit son père persécuter les chiens dans le jardin public et jubiler avec ses compagnons de jeu (macabre), elle comprend qu'elle ne peut échapper à l'oppression paternelle :

« Pour Ruzena, tout ce qu'elle voyait n'était qu'un élément de sa propre histoire : le monde de Klima la rejetait, et le monde de Frantisek auquel elle voulait échapper (le monde de la banalité et de l'ennui, le monde de l'échec et de la capitulation) venait ici chercher sous l'aspect de cette troupe d'assaut comme s'il avait voulu l'entraîner dans une de ces boucles de fil de fer » (pp. 120-121).

La cause sous-jacente qui pousse « cette troupe d'assaut » à capturer les chiens est révélée dans le chapitre suivant par Jakub, un personnage qui a choisi l'exil comme fuite nécessaire face à l'oppression politique. Cette cause est pour lui un « désir d'ordre » (p. 126) :

« Parce que le désir d'ordre veut transformer le monde humain en un règne inorganique où tout marche, tout fonctionne, tout est assujéti à une impersonnelle volonté. Le désir d'ordre est en même temps désir de mort, parce que la vie est perpétuelle violation de l'ordre. Ou, inversement, le désir d'ordre est le prétexte vertueux par lequel la haine de l'homme pour l'homme justifie ses forfaits » (p. 126).

La domination paternelle devient métaphore politique et anthropologique. N'est-ce pas un point de vue similaire que l'on retrouve à l'origine de l'interprétation qui désigne *La Répudiation* et *L'Insolation* comme des dénonciations des abus d'une « société sclérosée » ? Giuliana Toso Rodinis postule en effet :

« L'analyse sous forme de narration, des activités maniaques des membres du clan, des expériences érotiques morbides et dissimulées des cousines, s'inscrivent dans les séquences descriptives du comportement du père. Cela revient à démystifier cette société dénaturée qui sous un apparent respect des lois et de la religion, opère en cachette, prise par

une schizophrénie érotique, toute sorte d'actes illicites. Et par là l'effacement de tout ce qui pourrait devenir une efficacité morale aboutissant à une nouvelle conception de l'Etat et de la famille »²¹⁹.

Le mélange des grilles de lecture est même affirmé par le narrateur de *La Répudiation*. Il nous dit en effet vers la fin du roman :

« Le mythe (du fœtus) ne concernait pas seulement la recherche du père (...), mais au-delà de lui, l'engeance fratricide de la tribu enchaînée pendant cent trente ans à une structure avilissante; en fait il s'agissait d'un acte avorté pendant très longtemps, et le fœtus n'était pas l'enfant à venir de la marâtre-amante, mais le pays ravalé à une goutte de sang gonflée au niveau de l'embryon puis tombée en désuétude dans une attente prosternée de la violence qui tardait à venir » (p. 241).

Kamel Mufti, auteur de la thèse Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra voit dans ce passage « une fusion (...) opérée, grâce à une métaphore inattendue, entre psychanalyse et politique, par le truchement du fœtus qui symbolise les deux dimensions »²²⁰. Cependant, ce qui émerge de la suite du discours de Rachid qui continue le développement de la métaphore politique jusqu'à la page 244, c'est cette obsession de l'ordre qui pousse les « paysans » dans « le traquenard de l'unité, gage du développement et de l'abondance » (p. 242), et « les dockers du port » à « organis(er) des milices anticomunistes » (p.242), comme elle a poussé, dans *La Valse aux adieux*, le père de Ruzena dans les rangs de « l'Association des volontaires de l'ordre public ». Le respect des lois fait miroiter

²¹⁹ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 42.

²²⁰ - MUFTI, Kamel. Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 19.

devant les foules, le mirage de la puissance de l'unité sur lequel vient se briser l'image du père. L'aliénation des sentiments paternels transformés en outils de domination laisse libre cours au paternalisme larmoyant en apparence, mais corrosif en réalité.

La persécution des chiens qui est le point de départ de notre réflexion, en même temps que celui des réflexions du narrateur de *La Valse aux adieux* sur le degré de complicité du père dans cette farce qui détruit sa fille (c'est en effet à partir de l'affrontement qu'elle a avec Jakub à propos des chiens que se profile la programmation de sa mort) ainsi que le pays, n'est en fait qu'un prétexte visant simplement la prise de parole, comme ce fut le cas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* où la campagne contre les chiens est assimilée à la terreur du régime russe (p. 420). Dès lors, les événements se précipitent pour Ruzena comme ils se sont précipités pour Rachid et Mehdi. La mort ou la folie guettent ceux que l'on surprend à vouloir détruire l'image du père, fût-elle dominatrice.

b) La négation du père :

La violence ressentie à la lecture des récits de Boudjedra et Kundera met en exergue une image obsédante d'un père dont la puissance n'a d'égale que le ridicule. Elle peut de même transpercer le discours où le père est absent. Cette absence se fait acte de violence sur des personnages de plus en plus cloîtrés dans l'enceinte de leurs contradictions et de leurs souffrances. Nous nous tournerons donc dans ce qui suit vers ces endroits où le récit aborde la paternité par ses failles à défaut d'en éviter les faillites. En outre, la négation de la paternité peut se faire soit du point de vue du fils (ou de la fille), comme nous le verrons pour Tereza, Ruzena et Mehdi, soit de celui du père, à savoir Klima, Tomas, Djoha, Siomar et Si Zoubir.

— Une vacuité subie :

Dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, nous sommes confrontés à l'absence du père de Tereza au profit d'une domination de l'image maternelle castratrice. Cette absence se traduit d'abord par les circonstances de l'union des parents. Le narrateur nous apprend que la mère a dû choisir parmi « neuf soupirants » qui ne lui plaisaient pas :

« Elle choisit finalement le neuvième, pas parce que c'était le plus viril, mais parce qu'au moment où elle lui chuchotait à l'oreille pendant l'amour : "Fais attention ! Fais bien attention !", il faisait exprès de n'en rien faire, de sorte qu'elle dut se hâter de le prendre pour époux, n'ayant pu trouver à temps un médecin pour la faire avorter » (p. 68).

Le seul détail qui nous est donné sur cet homme qui ne doit sa position de père qu'au seul hasard de la rencontre d'un ovule et d'un spermatozoïde, c'est sa virilité. D'ailleurs, il disparaît de la vie de Tereza à partir du moment où sa femme le quitte :

« Le plus viril des hommes devint le plus triste des hommes. Il était si triste que tout lui était indifférent. Il disait partout et tout haut ce qu'il pensait, et la police communiste, outrée de ses réflexions incongrues, l'interpella, le condamna et l'emprisonna. Expulsée de l'appartement mis sous scellés, Tereza partit chez sa mère » (p. 68).

Les rapports entre le père et sa fille sont abordés de manière elliptique. En effet, aucun lien ne semble les rattacher. Il n'est fait allusion à aucune effusion de sentiments. Tereza subit les événements sans aucune réaction. Ni haine, ni amour, ni regrets, ni rancune. Son père sort de sa vie sans que cela ne provoque le moindre remous, y compris lorsqu'il meurt :

« Au bout de quelque temps, le plus triste des hommes mourut en prison, et la mère, suivie de Tereza, partit avec

l'escroc s'installer dans une petite ville au pied des montagnes » (pp. 68-69).

Le père est évoqué par le narrateur dans le cadre du rattachement du destin de Tereza au hasard, et de la mise en relief du personnage de la mère qui évolue en opposition par rapport à sa fille. La négation du pôle paternel intervient ici en tant que résultat d'une culpabilisation systématique de Tereza. Elle ignore l'anecdote à l'origine de sa conception. Tout ce qu'elle sait, c'est qu'elle est redevable à une mère qui a tout sacrifié pour elle. Son énergie est donc employée en totalité à l'expiation de cette faute pour ne pas sombrer dans l'abîme creusé par la chute paternelle. Il n'y a plus de place pour ce père qui constitue dès lors une menace, pourtant pas plus grande que celle que représente la mère :

« Le Père mort intériorisé, le Père symbolique représente pour le jeune initié le meilleur allié possible contre la Mère, notamment la Mère archaïque et ses incompréhensibles fureurs; contre les tentations mortelles d'un Retour à la Mère aussi. L'épreuve de la castration symbolique, de la mort initiatique, permet l'établissement d'une relation satisfaisante entre moi et surmoi : l'éviter ou, c'est tout comme, être dans l'incapacité de l'aborder, ce serait demeurer tragiquement infantile, narcissique, englué dans le précœdipien, attribut d'une mère phallique donc à jamais privée de phallicisation. La Mère régnerait en effet sans partage; le surmoi même serait maternel et le Père rejeté dans l'imaginaire »²²¹.

Le personnage de Tereza reproduit en effet cette démarche intériorisée d'hypertrophisation de la mère aux dépens du père.

²²¹ - PICARD, Michel. La littérature et la mort, Paris, P.U.F, 1995, coll. « Ecriture » dirigée par Béatrice Didier, 193 pages; p. 80.

En ce qui concerne Ruzena, la blonde infirmière de *La Valse aux adieux*, la négation du père est beaucoup plus volontaire. La jeune femme rêve d'un monde où l'absence du père brillerait de mille feux, mais la réalité s'impose à elle en la personne de Frantisek, véritable conglomérat des attributs paternels honnis. Elle se tuera (au vrai sens du mot) à la tâche, en essayant d'échapper à une vie monotone dans une petite ville encore trop proche de la maison familiale. Le premier acte de négation que fait Ruzena pour entamer sa croisade, est le rejet des avances de Frantisek. Ce personnage apparaît ici comme un palliatif à l'image paternelle. Lorsque le père est absent, Ruzena est confrontée au double de celui-ci, comme s'il fallait tester sa volonté de rayer le monde paternel de la carte de sa vie.

Après l'épisode des chiens où l'on voit le père envahir l'espace vital de sa fille, ce dernier s'éclipse pour laisser place à Frantisek. Le jeune homme continue le harcèlement de Ruzena, commencé avec, au début du roman, « la désagréable surprise de trouver dans sa chambre son père qui l'attendait vautré sur le divan » (p. 60). Il la suit partout comme son ombre et, lorsqu'il ne la trouve pas, « il faisait les cents pas dans l'allée du parc et gardait les yeux fixés sur l'entrée. (...) Il ne savait pas pourquoi il attendait. Il savait seulement qu'il attendrait longtemps, toute la nuit s'il le fallait et même plusieurs nuits » (p. 226). Cette scène se passe à la fin de la quatrième journée, la veille de la mort de Ruzena. Le lendemain, le narrateur n'hésite pas à afficher sa surprise de voir le personnage dans la même posture que la veille :

« Est-ce possible ? Fait-il toujours les cent pas ? Oui » (p. 240).

Il continue à la chercher jusqu'à ce qu'il apprenne qu'elle est passée devant la commission des avortements. Sa rage explose alors; il la rejoint sur son lieu de travail (le milieu médical qui est à l'origine de son mépris pour les activités associatives de son père), pourtant réservé aux femmes, et la harcèle de ses reproches (chapitres 12 et 14 de la cinquième journée). En effet, il sait qu'en se débarrassant de l'enfant qu'il

croit être le sien, Ruzena sera à jamais perdue pour lui. De même que cette dernière utilise sa grossesse pour sortir du monde paternel et intégrer celui de Klima, Frantisek est convaincu que l'enfant à venir est le gage de son union avec la jeune femme. Il menace alors de se suicider :

« Si tu te débarrasses de l'enfant, je ne serai plus là moi non plus. Si tu tues cet enfant, eh bien, tu auras deux morts sur la conscience » (p. 266).

Ruzena est prise à son propre piège. Le fœtus-otage utilisé contre Klima pour franchir le seuil d'un monde nouveau, sert ici à l'obturation de ce passage. Frantisek lui demande justement de réintégrer un univers qu'elle méprise et d'accepter l'idée d'y passer toute son existence. Mais elle ne peut être sa femme, comme elle ne peut supporter la présence de son père. La mort la délivrera du dilemme, et c'est encore une fois le regard de Frantisek qui remplace celui du père dans l'évaluation de l'horreur (pp. 274-275).

Mehdi se force également à éviter les affres du monde paternel. Dans les deux premiers chapitres de *L'Insolation*, il esquivé scrupuleusement tout contact avec le père, aidé en cela par les personnages féminins (Nadia et Samia) et par les substituts caricaturaux et archétypiques du pôle masculin (le barbier circonciseur, le maître coranique et l'oncle). Par contre, dans le troisième chapitre, il ne peut retenir plus longtemps le flux de la parole :

« Mon père m'a écrit. Il veut venir me voir. Je n'ai pas répondu. Il saura trouver le chemin de l'hôpital. Il se débrouille bien mon père » (p. 63).

Rien n'a préparé cette confidence qui apparaît brusquement dans le récit, comme une sorte de greffe effectuée au dernier moment. Pourtant, la volonté de faire exister le père à nos yeux est vite remise en question par la négation de la troisième

proposition : «Je n'ai pas répondu». Le déni est dès lors annoncé. Mais est-il consommé ? La phrase suivante continue le travail de dénégation :

« J'ai oublié son prénom car tout le monde l'appelle Djoha »
(p. 63).

La subjectivité de l'oubli est masquée par l'affirmation d'une vérité universelle. L'identité du père n'est plus investie par le fils; elle se perd dans l'immensité de la « foule » et ne résiste pas à la lexicalisation. Le signifié «père » laisse place au signifiant «Djoha ». Comme «tout le monde l'appelle Djoha », le mot père n'est plus porteur de sens et n'a plus aucun prétexte d'être associé à un prénom susceptible de le singulariser.

« L'impossibilité d'investir l'image paternelle »²²² conduit le narrateur à se démarquer définitivement du seul pôle paternel qui lui est offert. Dans la nébuleuse des souvenirs ayant échappé à l'amnésie qui frappe la mémoire de Mehdi, il se rappelle clairement qu'il «n'étai(t) pas le fils de ce marchand de poissons, quelque peu dérangé et musicien, qui avait consenti à (lui) donner son nom » (p. 64). Mais de quel « nom » s'agit-il ? Sitôt « donné », sitôt « oublié » :

« L'absence du père et celle du nom, associées, contribuent à causer des sentiments de solitude et de vide; cette vacuité intérieure apparaît comme une conséquence du manque d'identité (...) »²²³.

L'absence se dédouble, obscurcissant un peu plus « l'énigme » (p. 64) de la paternité. Le narrateur annule les informations données dans la page précédente. Djoha n'est pas son père, mais son « prétendu père » (p. 76 et 219) ou son « père présumé » (p. 92). Lorsque ce dernier ose enfin lui révéler le «secret » qu'il a

²²² - FONTE LE BACCON, Jany. Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 58.

²²³ - Ibid., p. 74.

« longuement porté » (p. 81), il se heurte au « silence » et aux « sarcasmes » (p. 81) du narrateur. L'image de Djoha répétant sa phrase « Je ne suis pas ton père ! » (p. 81 et p. 83), dans l'attente d'une réaction de Mehdi n'en acquiert que plus de pathétique puisque ce dernier a depuis longtemps assimilé cette « révélation qui n'était pas une » (p. 81). Même si Djoha a annoncé sa venue à Mehdi, il ne reste de cette rencontre, comme de celle du père de Ruzena qui s'est introduit chez elle sans la prévenir, qu'une sensation d'une inadéquation avec l'image paternelle devenue encombrante, inutile, ou pire, suscitant le dégoût, la honte, le mépris et, enfin, l'indifférence. Mais peut-on se débarrasser facilement de la gêne qu'elle cause ? Si l'on inversait les rôles, que se passerait-il ? Le changement de perspective influencerait-il quelque peu sur le récit ?

— Une vacuité libératrice :

Le refus de la paternité unit des personnages aussi différents que Klima et Tomas d'une part et, d'autre part, Siomar et Si Zoubir. Ils ont tous la même phrase sur le bout des lèvres : Je ne veux pas être le père de cet enfant là. Il s'agit bien de l'enfant que porte Ruzena, la maîtresse d'une nuit, pour Klima, de celui que lui a donné sa première épouse pour Tomas, de la progéniture de la belle-sœur violée pour Siomar et enfin, de la marmaille engendrée par la femme répudiée dans le cas de Si Zoubir.

Commençons par Klima. Le narrateur de *La Valse aux adieux* commente pour nous en ces termes, et ce dès le deuxième chapitre de la première journée, le début de la conversation téléphonique entre le trompettiste et l'infirmière :

« C'était bien ce ton pathétique qu'il attendait avec effroi depuis des années » (p. 16).

Avant même de savoir pourquoi Ruzena veut lui parler, il devine ce qu'elle va lui apprendre, à savoir sa grossesse. Le plus terrible ici, c'est «qu'il attendait avec effroi » cette nouvelle. Toutes ses aventures extraconjugales ont donc été dominée par la peur; cette même peur qui le paralyse au téléphone, l'empêchant de prononcer autre chose qu'une phrase banale : « Qu'est-ce qui se passe ? » (p. 17). La question est posée machinalement, car au fond, le personnage ne désire pas connaître la réponse. Mais lorsque celle-ci arrive, ses efforts précédents pour éviter le silence se transforment en «un gros effort pour se maîtriser » (p. 17). Devant l'insistance de Ruzena, il laisse un instant la parole s'échapper :

« Ce n'est pas possible. C'est absolument impossible. En tous cas, ça ne peut pas être de ma faute » (p. 17).

Mais, subitement, la peur reprend le dessus et il ne lui reste qu'à déclarer une hypothétique stérilité (ou bien son excès de précaution ?), pour tenter une dernière fois de tromper la fatalité :

« Il avait peur de l'offenser, car, subitement, il avait peur de tout : «Non, je ne veux pas te froisser, c'est idiot, pourquoi voudrais-je te froisser, je dis seulement que ce ne peut être arrivé avec moi, que tu n'as rien à craindre, que c'est absolument impossible, physiologiquement impossible » (p. 17).

Mais ses réflexions dans le quatrième chapitre confirment qu'il « attendait une nouvelle de ce genre depuis bien des années, et bien avant de connaître Ruzena » (p. 20). Il a déjà été confronté à la menace de chantage que représente la grossesse pour les femmes, ce qui fait que depuis, «il s'était toujours approché (d'elles) avec un sentiment d'angoisse (avec pas mal de zèle, pourtant) et qu'après chaque rendez-vous d'amour il redoutait de sinistres conséquences » (p. 21). Il n'est pourtant pas près d'aller jusqu'à l'élimination physique de Ruzena pour éviter de tomber dans son

piège, comme le lui suggère le « gentil » (p. 26) guitariste de sa troupe. Pour lui, « la crainte d'être accusé de complicité d'assassinat était aussi grande que la crainte d'être déclaré père » (p. 27). Dès lors, le narrateur change les caractéristiques descriptives de notre personnage. Il n'est plus un « homme célèbre et riche » (p. 23), ni même le « célèbre trompettiste » (p. 18), mais un époux tourmenté à l'idée de ne pouvoir se consacrer entièrement à la soirée d'anniversaire de sa femme, car « il ne cesserait pas une seconde de penser à un ventre lointain. Il ferait un effort pour prononcer des paroles aimables, mais son esprit serait loin, emprisonné dans l'obscur cellule de ces entrailles étrangères » (p. 27). Au cours des cinq jours que dure le roman, Klima est obsédé par une paternité non désirée, voire imposée. Jusqu'à la délivrance finale par la mort de Ruzena, il ne ménage pas ses efforts pour convaincre la jeune femme d'avorter. Il croit que son refus d'être le père d'un enfant naturel provient de sa crainte de voir son ménage brisé. Cependant, lorsque sa femme cesse de l'aimer à la fin du roman, Ruzena est déjà morte. Le « coup » de la grossesse dont il est question à la page 21 et qu'il croit esquiver, nous rappelle « l'attente continuelle du coup » de Franz dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (p. 125) et n'entre en rien dans la décision de Kamila. Tôt ou tard, elle l'aurait quitté tout comme Sabina a quitté Franz. La réussite de la négation de la paternité est en fait un échec, elle n'a aucune influence sur le destin de Klima.

Tomas quant à lui, est père dès le départ. Nous l'apprenons au cinquième chapitre de la première partie de *L'Insoutenable légèreté de l'être*, juste après les chapitres sur le mythe nietzschéen de l'éternel retour, la remise en question des polarités de Parménide autour de la légèreté et de la pesanteur, et l'introduction des personnages de Tomas et de Tereza. Après son divorce, Tomas subit lui aussi de la part de son ex-femme un chantage dont le fils est l'enjeu. Malgré le droit de visite accordé par le juge, il doit « payer à la mère l'amour de son fils, et payer d'avance. Il s'imaginait voulant plus tard inculquer à son fils ses idées qui étaient en tout point opposées à celles de la mère. (...) Un dimanche où la mère l'avait encore une fois

empêché à la dernière minute de sortir avec son fils, il décida qu'il ne le verrait plus jamais de sa vie » (p. 24). Tomas renonce à récupérer son fils tout en continuant à payer la rançon :

« D'ailleurs, pourquoi se serait-il attaché à cet enfant plutôt qu'à un autre ? Il n'était lié à lui par rien, sauf par une nuit imprudente. Il verserait scrupuleusement l'argent, mais qu'on n'aille pas, au nom d'on ne sait quels sentiments paternels, lui demander de se battre pour ses droits de père ! » (p. 24).

En niant sa paternité, Tomas croit se débarrasser d'un lourd fardeau. Tout comme Klima, il ne voit en son fils que le fruit d'une nuit d'égarement, la rencontre impromptue d'un ovule et d'un spermatozoïde, qui est aussi, nous l'avons vu, le regard que porte la mère de Tereza sur sa fille. En voulant s'alléger le plus possible (« En peu de temps, il réussit donc à se débarrasser d'une épouse, d'un fils, d'une mère et d'un père » (p. 25)), Tomas résistera au contraire de moins en moins à la pesanteur. Son sentiment illusoire de liberté lui laisse toutefois « en héritage (...) la peur des femmes » (p. 25). Nous sommes renvoyés là aussi à la peur des femmes qu'éprouve Klima, cet autre personnage kunderien. Tomas trouve alors dans le libertinage la solution idéale pour ne pas être retenu par quoi que ce soit. Mais ce serait sans compter Tereza qui intervient en véritable frein à ses aspirations :

« Il avait vécu enchaîné à Tereza pendant sept ans et elle avait suivi du regard chacun de ses pas. C'était comme si elle lui avait attaché des boulets aux chevilles » (p. 51).

Nous nous rappelons qu'il voit en elle « un enfant qu'il avait sorti d'une corbeille enduite de poix et qu'il avait posé sur la berge de son lit » (p. 18). Il se trouve, encore une fois, piégé par la paternité. Au-delà de l'image œdipienne, cette phrase donne à lire le remplacement de l'enfant perdu par un autre. Mais Tomas se bat contre cette tentation par le biais des relations d'attraction et de répulsion qu'il

entretient avec sa seconde femme et que nous avons étudiées dans la partie consacrée à l'amante.

Avec son retour à Prague, Tereza conduira Tomas à une rencontre insolite avec son fils renié, devenu, depuis, adulte. Cette entrevue a lieu justement au moment où il n'est plus attiré par le libertinage, où toutes ses pensées convergent vers Tereza :

« Il était tout à ses réflexions sur Tereza et les aventures ne le tentaient pas » (p. 303).

Alors qu'il croit être appelé à laver des vitres et « craignant que ce ne fût encore une femme qui le demandât » (p. 303) puisque ce nouveau travail est pour lui l'occasion d'exercer ses talents érotiques, il se rend compte qu'«il était invité dans un piège » (p. 304). En effet, deux hommes l'attendaient : son propre fils et un journaliste. Il tend la main à son fils «sans sourire » (p. 303). Le commentaire du narrateur à ce sujet est très significatif :

« C'était la première fois qu'il lui serrait la main. Il ne le connaissait que de vue et ne voulait pas le connaître autrement. Il voulait ne rien savoir de lui et souhaitait qu'il en fût de même pour son fils » (p. 304).

Tomas tient-il encore au proverbe allemand « *einmal ist keinmal* » qu'il se répétait au début du roman ? « Une fois ne compte pas, une fois c'est jamais. Ne pouvoir vivre qu'une vie, c'est comme ne pas vivre du tout » (p. 20). Ici, c'est la rencontre de son fils qui est en jeu. Il ne souhaite pas qu'elle se répète. Le recours aux phrases négatives et la répétition du verbe vouloir indiquent bien que cette « première fois » est une fois de trop. Plusieurs années après le premier rejet, le fils est encore une fois (donc, *einmal ist keinmal*, effectivement !) repoussé. Toute l'attitude de Tomas tend vers cette négation. Les yeux rivés au sol, le visage fermé, « ne parven(ant) pas

à se concentrer sur (les) paroles » (p. 306) du journaliste, Tomas « pensait à son fils » (p. 306) en des termes qui cherchent à le différencier de lui en le rapprochant de son ancienne épouse :

« La première femme de Tomas était une communiste bon teint, et Tomas en déduisait automatiquement que son fils devait être sous son influence » (p. 306).

Même le fait de penser à lui sert uniquement à le repousser de plus belle, en obscurcissant un peu plus ce qui est déjà inconnu. Le narrateur nous délivre la clé de cette scène à travers une courte mais néanmoins très significative affirmation : « il ne savait rien de lui » (p. 306). En regard des indices de rejet que nous venons d'énumérer, cette phrase si courte résume à elle seule les nombreuses années vécues par le père dans l'ignorance volontaire du fils. Quelques pages plus loin, nous sommes témoins d'une scène qui remonte d'un cran la tension éprouvée par Tomas et qui ne tardera pas à révéler l'aspect burlesque de ces retrouvailles. Le père et le fils donnent l'impression de se jauger par le truchement de leurs regards qui se croisent enfin – « Cette fois ils se regardaient dans les yeux » (p. 310). Mais nous déambulons dans les coulisses de la pièce du point de vue de Tomas :

« Tomas s'aperçut que son fils, lorsqu'il regardait attentivement, relevait légèrement le coin gauche de sa lèvre supérieure. Il connaissait ce rictus pour l'avoir vu sur son propre visage quand il vérifiait soigneusement dans la glace s'il était bien rasé » (p. 311).

Le « rictus » qui se transforme, l'instant d'un regard, en un miroir humain dans lequel se reflète une image vue à travers un autre miroir, cette fois celui de la salle de bain, inspire à Tomas un « sentiment de malaise en le voyant maintenant sur le visage d'un autre » (p. 311). Le « malaise » de notre protagoniste est celui d'un homme qui ne supporte pas la vue de son double, de sa continuité. Le fils ne représente pas pour lui

l'image qui lui est traditionnellement imputée. Ayant jusque là évolué dans un milieu où sa propre individualité trône en véritable despote, « il n'avait pas l'habitude d'être assis en face de son propre rictus » (p. 311). La ressemblance du fils avec ce père qui l'a rejeté est parlante à plus d'un titre. Le récit suggère l'attention dont a dû faire preuve Tomas afin de remarquer cette similitude. Faisant un zoom avant par son seul regard, il s'attarde sur le mouvement de la lèvre supérieure de son fils. Ensuite, par un bref *flash-back*, superpose ce « rictus » au sien, constatant par là non pas qu'ils sont identiques ou qu'ils se ressemblent, mais qu'il s'agit d'un seul et même tic. Le procédé cinématographique se termine sur un zoom arrière, montrant «le visage d'un autre » qui est à l'origine du « malaise » de Tomas. Le mouvement du regard n'aurait pas été aussi expressif sans la révélation des sentiments du protagoniste par un autre regard, celui du narrateur. Ce dernier utilise alors un langage quelque peu didactique, pour nous communiquer l'état d'esprit de Tomas, et en même temps pour justifier cette sensation désagréable qui s'empare de tout son être, comme s'il se sentait rattrapé et piégé par une paternité qu'il a niée et qui ressuscite ici par un langage corporel revendicateur²²⁴.

Par son art de la variation, Kundera nous incite à voyager d'un bout à l'autre de ses textes. Au fil des pages, nous rencontrons de nouveau le questionnement de Tomas sur ses relations avec son fils, à travers ce même motif de la ressemblance qui n'est plus simplement physique, mais qui englobe la destinée des deux personnages. Tomas avoue à Tereza :

²²⁴ - « Quand on a toujours vécu avec ses enfants, on s'habitue à ces ressemblances, on les trouve normales, et s'il arrive qu'on les remarque, on peut même s'en amuser. Mais c'était la première fois de sa vie que Tomas parlait à son fils ! Il n'avait pas l'habitude d'être assis en face de son propre rictus !

Supposez qu'on vous ait amputé d'une main pour la greffer à un autre. Et un jour, quelqu'un vient s'asseoir en face de vous et gesticule avec cette main sous votre nez. Vous la prendrez sans doute pour un épouvantail. Et bien que vous la connaissiez intimement, bien que ce soit votre main à vous, vous aurez peur qu'elle ne vous touche ! »

- L'Insoutenable légèreté de l'être, p. 311.

« C'est mon fils qui m'écrit. J'ai tout fait pour éviter un contact entre ma vie et la sienne. Et regarde comme le destin s'est vengé de moi. Il a été exclu de l'université voici quelques années. Il est conducteur de tracteur dans un village. C'est vrai, il n'y a pas de contact entre ma vie et la sienne, mais elles sont tracées côte à côte dans la même direction comme deux lignes parallèles » (p. 446).

Sa tentative de rompre définitivement avec son fils en refusant de signer la pétition à l'origine de leur première rencontre, échoue finalement. C'est alors l'image du bonheur qu'il peut offrir à Tereza qui le pousse à faire ce choix, et c'est ici aussi Tereza qui rit avec lui de sa ressemblance avec son fils :

« (...) – Il me ressemble, dit Tomas. Quand il parle, il fait exactement le même rictus que moi avec sa lèvre supérieure. Voir ma propre bouche parler du Royaume de Dieu, ça me semble un peu trop bizarre. »

Tereza éclata de rire.

Tomas rit avec elle » (p. 448).

Tomas a toujours le « trac » (p. 448) en envisageant une éventuelle rencontre avec son fils, mais la tension qui règne lors de leur dernière entrevue est annulée ici par le rire. Le « rictus » acquiert une charge comique après avoir tourmenté notre protagoniste. La rupture avec le fils ayant été sabordée par la nature, la négation de la paternité n'en perd pas moins d'intensité car, comme Tomas l'affirme, « un jour, on prend une décision, on ne sait même pas comment, et cette décision a sa propre force d'inertie. Avec chaque année qui passe, il est un peu plus difficile de la changer » (p. 448).

Tomas a décidé de ne pas être le père de son fils, et il ne reviendra pas sur sa décision jusqu'à ce que la mort l'emporte. Rejetant la continuité, la linéarité, bref,

l'axe temporel horizontal, par la négation du fruit de sa propre chair, il plonge d'abord dans la verticalité du libertinage :

« Il n'est pas obsédé par les femmes, il est obsédé par ce que chacune d'elles a d'inimaginable, autrement dit, par ce millionième de dissemblable qui distingue une femme des autres » (p. 287).

Il se laisse néanmoins entraîner par Tereza jusqu'aux limites de cette verticalité, à savoir la profondeur de la terre. Le retour à la terre se manifeste d'une part dans leur bonheur de vivre à la campagne et, d'autre part, à travers leur accident de voiture qui les projette au fond d'une crevasse et par là même dans le néant.

Dans les textes de Boudjedra, les trois figures paternelles, Siomar, Si Zoubir et Djoha évoluent également autour d'une volonté plus ou moins hypocrite de nier leur paternité. Par ailleurs, si nous citons Djoha, c'est simplement parce qu'il nous est présenté dès sa première entrée sur scène, comme le porte drapeau de la négation de la paternité. Bien que dévoilée sous un aspect risible et grotesque, cette négation reste toutefois la plus directe des deux romans de notre auteur. Lorsqu'il avoue à Mehdi déjà malade, qu'il n'est pas son véritable père, Djoha se débarrasse d'un faix qu'il a porté sur ses frêles épaules d'homme vaincu par avance. Il ne s'agit pas en réalité d'un acte de violence, mais d'une esquisse de révolte contre la toute puissance de Siomar. Son initiative finit en outre par s'évaporer dans le ridicule qui lui est propre. Pour cela, nous avons été amenés à étudier les caractéristiques de ses relations avec son fils adoptif dans la partie suivante consacrée à la paternité aliénée.

Nous nous proposons de clore ce volet concernant la paternité niée, par l'évocation des quelques instants d'égarement où Siomar et Si Zoubir brisent le silence qui caractérise leur sentiment de toute puissance, pour révéler leur désir insatisfait de rompre tout lien avec leurs progénitures. La situation du père dans le récit, diffère dans les romans de Boudjedra de ceux de Kundera. Les narrateurs,

intradigétiques, ne donnent pas la parole aux pères. C'est toujours par leur intermédiaire que surgissent çà et là, quelques morceaux si précieux à la reconstitution du puzzle. Le discours reste donc exposé à une vision subjective et unique; il ne nous appartient pas d'en juger.

Pour Siomar, le despote de *L'Insolation*, être le père des enfants de Selma est en priorité un « scandale » qu'il se hâte de « couvrir » (p. 93). Il force Djoha à jouer le rôle d'époux officiel auprès de sa belle-sœur, ce qui lui permet de ne pas reconnaître les enfants qu'il aura officieusement de ses relations avec elle. Cette mise en scène de la paternité consolide la position de Selma en tant que « favorite du maître » (p. 143), jusqu'à l'apparition de son goitre qui met paradoxalement fin à son calvaire :

« Siomar mit fin à ses sollicitations et quitta le pays pour un long voyage d'affaires qui tombait fort à propos » (p. 145).

Comme pour Si Zoubir qui, dans *La Répudiation*, « ne venait plus à la maison où logeait l'énorme tribu » (p. 85), la négation de la paternité se traduit également par la négation de la femme-épouse ou de la femme-amante. Par ailleurs, nous nous demandons quelles sont les causes qui amènent le fils à vivre des sentiments antithétiques envers son géniteur. D'une part il révèle sa colère et sa frustration par l'aspect obsessionnel de son discours sur la paternité, d'autre part, il suggère grâce l'expression « fort à propos », son soulagement de voir Siomar partir :

« L'éloignement physique du père symbolise le manque d'affection dont (l'enfant) souffre et cette absence creuse en lui une blessure profonde. L'enfant se sent orphelin car sa demande d'amour rencontre l'absence, le vide »²²⁵.

²²⁵ - FONTE LE BACCON, Jany. Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 20. Ces propos, bien que s'appuyant sur un autre texte de Boudjedra, à savoir La Macération, sont tout à fait valables dans notre contexte.

Rachid et Mehdi sont pris dans le tourbillon de l'incompréhension du comportement paternel. Ils sont tentés par le rejet de toute responsabilité dans ce qui leur arrive, mais ils ne résistent pas au démon de la culpabilisation.

En outre, les « maîtres » absolus sont dispensés de tous commentaires à leurs actes : ils sont libres d'aller et venir à leur gré. Seules les voix de Mehdi et Rachid permettent la reconstitution de leur absence en tant que pères. Le premier indice que nous donnent les narrateurs est leur désignation, la plupart du temps, par leurs prénoms précédés de « Si ». Cette particule n'a pas d'équivalent en français. Elle peut être traduite par « monsieur ». Elle marque d'une part le respect, et d'autre part l'absence de familiarité. Toute autre appellation leur est proscrite, si bien que le récit n'échappe pas à la peur de la transgression de cet interdit. La parole du père, tout en étant absente, garde toute sa force. Il a été imposé à Mehdi et Rachid de considérer leurs pères comme des étrangers, et c'est en tant que tels qu'ils nous les présentent. Jany Fonte le Baccon avance :

« La haine et l'absence du père, son rejet du fils provoquent en retour des sentiments de haine et des désirs parricides du narrateur »²²⁶.

Siomar et Si Zoubir se sont ingénies à ériger un mur de silence les séparant de leurs progénitures. En ce qui concerne le premier, Mehdi affirme vers la fin de *L'Insolation* :

« Mon père (...) ne reconnaîtra jamais sa paternité vis-à-vis de moi, ni vis-à-vis de mes sœurs et frères » (p. 208).

Dans ce segment, le terme « père » est utilisé dans un souci de contradiction, pour mettre en relief la volonté de négation de la paternité dont fait preuve le géniteur. Si nous considérons la phrase entière dont la première moitié se réfère au viol de la

mère, la rupture est signifiée, du point de vue du narrateur, par le fait qu'il le nomme « Siomar » :

« Elle dormait alors de longues heures dans son alacrité acide de femme malade et hallucinée à cause de ce sentiment de culpabilité qu'elle avait tissé peu à peu depuis le jour où elle avait été violée par Siomar, mon père qui ne reconnaîtra jamais sa paternité vis-à-vis de moi, ni vis-à-vis de mes sœur et frères » (p. 208).

« Siomar » après avoir abusé de Selma va-t-il se racheter une conduite en tant que « père » ? La question est au centre du dernier extrait cité. L'adjonction du mot « père » chasse « Siomar » en tant qu'antécédent de la proposition relative. La contiguïté de ces termes, tout en opérant une séparation factice entre les deux propositions, focalise l'attention du lecteur sur un seul et même point : le personnage de Siomar, violeur et père indigne, est irrécupérable. Dès lors, l'intensité de la haine dont fait montre Mehdi à son égard est d'autant plus excusable et légitime.

Dans *La Répudiation*, l'alternance de « père », « Si Zoubir » et de la troisième personne du singulier, renforce cette image de « néant de père » (p. 45) que nous suggère le narrateur. Ici, le mur qui s'élève entre le père et ses enfants est clairement définit :

« Entre nous, il disposait une barrière d'hostilité qu'il s'ingéniait à consolider » (p. 41).

Le projet de Si Zoubir est ainsi décrit par Rachid :

« Son plan était précis : habituer la mère à cette idée nouvelle et rompre définitivement avec nous. Il ne fallait pas brusquer les choses, l'affaire étant importante. Il s'agissait pour lui

²²⁶ - Ibid., p. 38.

d'atteindre un point de non retour à partir duquel toute réconciliation serait impossible » (p. 63).

Le père se dérobe graduellement à ses responsabilités. Rachid avoue : « Il s'arrangeait pour nous éviter » (p. 64), et « avait acheté des lunettes de soleil (...) cela lui permettait de fuir nos regards et de nous surveiller sans en avoir l'air » (p. 69). Une fois mis en route, son projet commence à donner ses fruits lorsque son fils aîné meurt²²⁷ :

« Zahir n'avait jamais eu de père et ce n'était pas en se travestissant en cadavre nauséabond à la décomposition avancée qu'il allait en avoir un; le gros commerçant exultait bruyamment et ne cachait pas sa joie d'être venu à bout du fils lapidaire qu'il avait toujours craint plus que n'importe qui » (p. 153).

Ce moment d'exultation donne à voir pour le narrateur, ainsi que pour le lecteur, la déconfiture subie par l'image paternelle. L'adjectif « lapidaire » qui habille le fils des attributs de la pierre, montre en effet que plus rien ne peut vaincre la volonté de déconstruction de la paternité dont fait preuve « le gros commerçant ». Atteint ici de gigantisme, il dévore Zahir, décourageant par la même occasion toute réclamation de paternité de la part de ses autres enfants. Pour ces derniers, il ne reste plus que l'acceptation du « néant » ou la mort. Dans les deux cas, c'est le vide qui les attend.

En définitive, le regroupement d'éléments disparates nous a permis de visualiser la mise en scène d'une paternité qui vient se briser sur l'écueil de l'échec. La vacuité libératrice tant recherchée par les pères affronte l'acharnement dont font

²²⁷ - Nous nous attardons ici sur le motif de la mort du fils aîné, qui, du point de vue du narrateur, devient celle, récurrente dans les romans de Boudjedra, du frère aîné : « Le souvenir de la mort du frère aîné est évoquée dans chaque roman et souvent à plusieurs reprises car sa disparition constitue la seconde blessure narcissique, blessure dont il ne se consolera pas plus que de la première, infligée par le rejet paternel ». - Ibid., p. 56.

preuve les enfants à arracher les masques. Le poncif concernant l'hégémonie et le despotisme des pères est nuancé par le biais de l'absence. L'écriture permet ainsi de remplir à nouveau les cases vides, en imbriquant les récits et en liant les personnages entre eux. S'il est difficile de capturer le père, il reste toutefois possible de l'aborder par des chemins détournés comme la mère-bourreau ou la mère-victime, l'amant double du père, la maîtresse haïe ou adorée. La demande d'amour se heurte à l'obstacle paternel sans toutefois être détruite. En effet, bien que la violence de l'impact soit grande, le roman lui permet de ricocher. Cependant, le travail de déconstruction du père continue ailleurs, juste après le combat, là où la révolte et la soumission font place à un constat d'impuissance.

2) Ce que la tempête n'aura pas épargné :

La lutte contre le silence et les tentatives réitérées de faire entendre ne serait-ce qu'une toute petite voix pour échapper au naufrage affectif, aboutit à un résultat qui n'était pas escompté. En effet, l'ouragan paternel fait beaucoup de dégâts sur son passage et l'accalmie est, contre toute attente, extrêmement pénible. A ce stade de notre analyse, le questionnement sur les bifurcations prises par l'écriture, peut-être afin de conjurer le mauvais sort qui s'abat sur les personnages, devient inéluctable. Quels sont alors les chemins empruntés par le récit, et dans quels buts ?

a) L'aliénation de la paternité :

La problématique de la paternité est certes abordée dans les romans de Boudjedra et Kundera de manière équivoque, mais est-il pour autant possible d'y déceler une quelconque altération du statut parental ? Pourquoi avons nous recours au substantif « aliénation » pour désigner le traitement qui lui est infligé ? Nous

commencerons par chercher la réponse dans le sens même du mot. Le dictionnaire Latin/Français Gaffiot²²⁸ nous apprend qu'*alienatio*, l'origine latine du mot aliénation, signifie :

1/ « Transmission d'une propriété à un autre. »

2/ « Eloignement, désaffection, rupture. »

Alienatio dérive lui-même d'*alieno* qui présente cinq sens :

1/ « aliéner, transporter à d'autres son droit de propriété. »

2/ « Eloigner (détacher), rendre étranger (ennemi). »

3/ « Aliéner l'esprit, ôter la raison. »

4/ « Etranger à toute sensation. »

5 « [En médecine, en parlant du corps humain] *alienari*, perdre tout sentiment, être en léthargie, être paralysé. »

Alieno nous renvoie à son tour à *alienus* qui présente deux orientations sémantiques : la première comprenant l'idée d'autrui et la seconde celle de séparation, d'éloignement. Enfin, *alienus* nous conduit à *alius*, qui veut dire « autre ».

A la lumière de ces informations, peut-on dire de l'aliénation que c'est un passage d'un état à un autre ? Il nous suffit de consulter l'étymologie du terme pour établir une corrélation très étroite entre le deuxième sens du mot *alienatio*, à savoir les opérations d'éloignement, de désaffection ou de rupture, et leur résultat, c'est-à-dire la notion de transformation. Nous saisissons alors d'autant mieux le cheminement du sens, ce qui nous amène à adopter cette démarche pour notre analyse textuelle. Comment reconnaît-on l'aliénation de la paternité dans les romans qui nous intéressent ? Comment s'y opère le basculement qui impose le recours au terme d'aliénation ? Deux romans sont particulièrement significatifs sur ce plan : *La Valse aux adieux* et *L'Insolation*. Ils nous offrent deux orientations essentielles à

²²⁸- GAFFIOT, Félix. Dictionnaire Latin/Français, Paris, Hachette, 1934; 44^e édition, 1990, 1719 pages.

l'étude du détournement du rôle paternel, qui sont autant de mise-en-scène tendant à dévier les relations entre certains personnages de leurs points de départ.

L'exemple type illustrant la première catégorie d'aliénation de la paternité s'offre à nous sous les traits de Jakub dans *La Valse aux adieux*. Il fini par répondre aux avances d'une orpheline sous sa protection depuis la mort de son père alors qu'elle n'avait que « sept ans » (p. 101). Il ne s'agit donc pas d'inceste à proprement parler, mais comme nous chercherons à le démontrer, de relations à caractère incestueux. La deuxième catégorie s'appuie sur les descriptions du Dr Skreta dans *La Valse aux adieux* et de Djoha dans *L'Insolation*. Elle met en évidence l'art dont font preuve nos écrivain dans le maniement de la caricature en tant qu'instrument de destruction de la figure paternelle.

— Le culte de la bonté selon Jakub :

Jakub est un personnage clé de *La Valse aux adieux*. Il n'est pourtant intégré dans la trame romanesque que tardivement, c'est-à-dire à la troisième journée. Il « peut avoir dans les quarante-cinq ans » (p. 87) et se trouve à la croisée des chemins, sur le point de quitter son pays. Sur la route de l'exil, il s'arrête pour faire ses adieux a son ami, le docteur Skreta, et à sa « pupille » (p. 101), Olga. D'emblée, sa paternité est présentée sous le signe de la rupture. Par ailleurs, le père défunt de la jeune fille a été à l'origine de l'emprisonnement de Jakub. Au lieu de se venger de la trahison de son ami, ce dernier prend sous sa protection la jeune orpheline, d'autant plus que « cette sorte de paternité sans contrainte le séduisait » (p. 101). En relatant tous ces événements, le narrateur suggère l'ambiguïté des circonstances dans lesquelles est né le statut de père de notre personnage. Jusqu'à sa dernière escale dans la ville d'eau, ce dernier ne voyait nullement en Olga un objet de désir sexuel. Le docteur Skreta l'oblige au cours d'une discussion, à se représenter les seins de la jeune fille. Leur dialogue force le quadragénaire à donner un corps à

Olga comme si, jusque là, elle n'était à ses yeux qu'une vague substance dénuée de tout aspect charnel²²⁹. Le corps soigneusement camouflé émerge subitement.

Tout en rejetant énergiquement l'idée de voir la nudité de sa pupille, Jakub se doute bien que leur relation n'est pas à l'abri d'un changement soudain et radical :

« Il n'osait pas lui annoncer qu'il venait lui dire adieu, il craignait que la nouvelle ne prît une dimension trop pathétique et que ne s'établît entre eux un climat sentimental qu'il jugeait déplacé. Il la soupçonnait depuis longtemps d'être secrètement amoureuse de lui » (p. 101).

Le passage où il lui révèle enfin la raison de sa visite met cependant en exergue l'ambigüité de leurs rapports. La réaction d'Olga étant à l'opposé de ce qu'il appréhende, il est certes soulagé, mais il voit également naître en lui une sensation étrange et inattendue :

« Elle manifestait la même joie désintéressée qu'il eût éprouvée lui-même en apprenant qu'Olga allait partir pour l'étranger où elle aurait la vie plus agréable. Il en était surpris, parce qu'il avait toujours craint qu'elle n'eût pour lui un attachement sentimental. Il était, à sa propre surprise, un peu vexé » (p. 115).

²²⁹- « – La plupart des femmes viennent ici pour trouver la fécondité. Dans le cas de ta pupille, il vaudrait mieux qu'elle n'abuse pas de la fécondité. L'as-tu vue toute nue ?

– Mon Dieu ! Jamais de ma vie ! dit Jakub.

– Eh bien, regarde-la ! Elle a des seins minuscules qui pendent de sa poitrine comme deux prunes. On lui voit toutes les côtes. A l'avenir, regarde plus attentivement les cages thoraciques. Un vrai thorax doit être agressif, tourné vers l'extérieur, il faut qu'il se déploie comme s'il voulait absorber le plus d'espace possible. En revanche, il y a des cages thoraciques qui sont sur la défensive et qui reculent devant le monde extérieur; on dirait une camisole de force qui se resserre de plus en plus autour du sujet et qui finit par l'étouffer complètement. C'est le cas de la sienne. Dis-lui de te la montrer.

– Je m'en garderai bien, dit Jakub.

– Tu crains, si tu la vois, de ne plus vouloir la considérer comme ta pupille.

– Au contraire, dit Jakub, je crains d'en avoir encore davantage pitié » pp. 93-94.

« C'était toujours différent de ce qu'il avait attendu. Elle ne se comportait ni comme une jeune femme qui l'aimait secrètement, ni comme une fille adoptive qui éprouvait pour lui un amour filial désincarné » (p. 117).

Un tel revirement de situation n'appelle-t-il pas le développement du même processus du côté de Jakub ? N'est-ce pas lui en fait qui espère secrètement que la jeune fille soit amoureuse de lui ?

Le quatrième chapitre de la troisième journée (pp. 101-106) est entièrement consacré à la notion de « paternité sans contrainte » qui, du point de vue de Jakub, définit les limites de son engagement envers Olga. Nous assistons au cours de ces quelques pages à un va-et-vient entre le vrai père et le père adoptif. Une telle alternance préfigure la fin de la position confortable que le quadragénaire s'est octroyé. La remise en doute du rôle de Jakub est, dans le discours d'Olga, sous-jacente à son désir de rétablir dans sa mémoire une image paternelle inexistante. Le récit maintient Jakub d'une part dans sa condition de détenteur de la vérité, d'éducateur, d'initiateur, et le confronte d'autre part au risque de perdre cette paternité déjà vacillante. Seul le narrateur est à même de percer le silence apparent des protagonistes. La lente mais tacite transformation de l'image que se fait Jakub d'Olga et l'attitude équivoque de cette dernière donnent à lire l'imminence d'une rupture autre que celle causée par l'exil. Procédant par petites touches, le récit brise une linéarité qui pourrait mettre en relief le caractère logique de cette transformation : au deuxième chapitre (pp.92-96), Jakub et le docteur Skreta parlent d'Olga; au quatrième chapitre (pp. 101-106), première rencontre d'Olga et Jakub; au sixième chapitre (pp.112-118), suite du récit de cette rencontre; au dixième chapitre (pp. 140-149), Olga et Jakub se retrouvent, mais cette fois, la présence d'autres personnages empêche l'intimité de leur précédent entretien de se renouveler. La troisième journée de *La Valse aux adieux* révèle donc des indices permettant

d'escompter la métamorphose de la « paternité sans contrainte » de Jakub, concrétisée vers la fin de la journée suivante.

Après la prise de conscience, vient la prise de parole. La quatrième journée donne toute son ampleur à l'acte de parole en tant que révélateur d'une nouvelle image. Deux chapitres décrivent une scène vue d'abord à travers le regard d'Olga, ensuite celui de Jakub. Le chapitre 25 s'ouvre sur une question fondamentale, car abaissant le voile sur un nouveau décor :

« Comment se fait-il qu'elle ait enfin osé ? » (p. 224).

Malgré la forme interrogative, la narrateur éclaire là deux points : grâce au pronom « elle », il focalise sur le personnage d'Olga, et avec l'adverbe « enfin », il dénote l'aboutissement d'un crescendo sur son apogée. En révélant les pensées de la protagoniste, il indique que la tension du récit relatif aux deux personnages est sur le point de se dénouer. Par conséquent, il suggère l'approche d'un decrescendo fatalement lié à la consommation ou non d'une relation symboliquement incestueuse. En outre, il expose d'abord le point de vue d'Olga parce que précisément elle représente le pôle actif au sein de ce nouveau couple : c'est elle qui « rejoint Jakub à la brasserie » (p. 224), c'est elle aussi qui monopolise la parole, c'est elle enfin qui « l'invit(e) à l'embrasser » (p. 224). La passivité de son vis-à-vis, « silencieux et pourtant aimable, incapable de fixer son attention et pourtant docile » (p.224), enhardit la jeune fille :

« Ce manque de concentration (elle l'attribuait à son départ tout proche) lui était agréable : elle parlait à un visage absent et il lui semblait parler dans des lointains où on ne l'entendait pas. Elle pouvait donc dire ce qu'elle ne lui avait jamais dit » (p. 224).

La dernière phrase de ce paragraphe montre bien l'importance de la parole par rapport à l'acte. Elle permet en effet une réelle prise de pouvoir grâce à l'évacuation du non-dit comme le suggère cet extrait :

« Maintenant qu'elle l'avait invité à l'embrasser, elle avait l'impression de le déranger, de l'inquiéter. Mais cela ne la décourageait aucunement, au contraire, ça lui faisait plaisir : elle se sentait enfin devenue la femme audacieuse et provocante qu'elle avait toujours souhaité être, la femme qui domine la situation, la met en mouvement, observe avec curiosité le partenaire et le plonge dans l'embarras » (p. 224).

En ce sens, Jakub semble n'avoir existé aux yeux d'Olga que pour être l'instrument de sa propre révélation à elle-même. L'aspect factice de son rôle de père de substitution prend d'autant plus de valeur au cours de ce face à face. Outre l'effet produit par la libération de la parole à l'aide de l'invitation au baiser, un autre verbe attire notre attention : « observe ». L'importance du regard accompagnant la prise de pouvoir par la parole est soulignée avec insistance dans le récit de la scène du baiser, d'abord de manière détournée, à travers l'idéal féminin qu'Olga croit avoir atteint [« la femme qui domine la situation, la met en mouvement, observe avec curiosité le partenaire et le plonge dans l'embarras » (p. 224)], ensuite directement dans la description de la suite des événements :

« Elle continuait de le regarder fermement dans les yeux et elle dit avec un sourire : “Mais pas ici. Ce serait ridicule de nous pencher par-dessus la table pour nous embrasser. Viens.”

Elle lui tendit la main, le guida vers le divan et savoura la finesse, l'élégance et la tranquille souveraineté de sa conduite » (p. 224).

Non seulement Olga « observe » Jakub, mais elle annihile sa volonté en le guidant tel un aveugle, en lui prêtant son propre regard. Le baiser en lui-même est le prétexte à l'expression d'une volonté de dissolution aussi bien de l'amour filial d'Olga que de l'image paternelle de Jakub :

« Puis elle l'embrassa et elle agit avec une passion qu'elle ne s'était encore jamais connue. Pourtant, ce n'était pas la passion spontanée du corps qui ne parvient pas à se maîtriser, c'était la passion du cerveau, une passion consciente et délibérée. Elle voulait arracher à Jakub le déguisement de son rôle paternel, elle voulait le scandaliser et s'exciter au spectacle de son trouble, elle voulait le violer et s'observer en train de le violer, elle voulait connaître la saveur de sa langue et sentir ses mains paternelles s'enhardir peu à peu et la couvrir de caresses.

Elle défit le bouton de sa veste et la lui enleva » (pp. 224-225).

Le chapitre 25 s'achève à ce stade de l'évolution des relations entre les deux protagonistes. Un pas est certes franchi en-dehors des limites de la paternité, mais il nous faut attendre le chapitre 28 pour explorer en même temps que le narrateur les pensées de Jakub. Le texte prend dans ces deux chapitres l'aspect d'un miroir où se reflète l'action. Les personnages se relaient [d'abord Olga comme nous l'avons vu précédemment, et maintenant Jakub] dans la mise en mots simultanée à l'apparition de leur propre image sur ce miroir. Ils s'observent agir et transmettent ce qu'ils voient par le biais du narrateur qui, lui aussi les observe.

Dans le vingt-huitième chapitre de la quatrième journée, le miroir se déplace vers Jakub, faisant ainsi un parallèle avec le chapitre 25. En effet, la passivité qui éclipsait le personnage masculin en même temps qu'il le caractérisait, est ici inversée. Olga paraît à son tour étrangère à la scène. Le ton du narrateur change dès l'incipit : il

oppose au questionnement ouvrant le récit vu à travers les yeux de la jeune fille et contrastant avec l'assurance dont elle fait preuve, une assertion qui ne présage nullement l'indécision de Jakub quant à l'attitude qu'il doit adopter :

« Jamais il n'avait rien moins souhaité que de coucher avec cette fille là » (p. 230).

Jakub éprouve un désir de « bonté » envers Olga, régi par un apparent détachement dont la description ressemble en tous points aux sentiments paternels :

« Il désirait lui apporter la joie et à combler de toute sa bonté, mais cette bonté n'avait rien de commun avec le plaisir sensuel, mieux encore, elle l'excluait totalement, car elle se voulait pure, désintéressée, détachée de tout plaisir » (p. 230).

En dépit de cette ferme déclaration, le narrateur nuance les faits :

« Mais que pouvait-il faire maintenant ? Fallait-il, pour ne pas souiller sa bonté, repousser Olga ? Il n'en était pas question. Son refus aurait blessé Olga et l'aurait marquée pour longtemps. Il comprenait que le calice de bonté, il fallait le boire jusqu'à la lie » (p. 230).

Jakub enveloppe ses actes d'un voile de bonté mais en réalité agit par pur égoïsme. Il revendique la noblesse de ses sentiments jusqu'au dernier instant passé dans la ville d'eau :

« J'ai eu pitié d'elle parce que son père avait été exécuté, et j'ai eu pitié d'elle parce que son père avait envoyé un ami à la mort » (p. 271).

L'insistance dont il fait preuve au sujet de la pitié qu'il éprouve envers Olga et la correspondance qu'il effectue entre ce sentiment et la trahison de son ami nous

incitent à nous demander s'il est réellement mû par des sentiments paternels. Agit-il par bonté et pitié comme il ne cesse de le clamer ou bien par dépit après avoir constaté que la jeune fille n'est pas amoureuse de lui ?

Par ailleurs, les pensées qui se bousculent dans l'esprit de Jakub sont antithétiques. Cette contradiction se prolonge au niveau de son corps qui, malgré l'absence de toute excitation, répond mécaniquement aux avances de la jeune fille. Le quadragénaire est manifestement conscient que le glas sonne pour lui :

« Mais belle ou pas, Jakub savait qu'il n'y avait plus moyen d'échapper. D'ailleurs, il sentait que son corps (ce corps servile) était une fois de plus tout à fait disposé à lever sa lance complaisante » (p.231).

La fatalité de la situation évoque l'allusion de Tomas dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, à « la décision gravement pesée » (p. 54). Nous citons cet exemple pour montrer que la gravité et la légèreté se mêlent dans les deux romans afin de mettre en exergue la vanité de certaines situations. Au moment de prendre une décision importante, les personnages deviennent simultanément actants et observateurs. Ils ne vivent plus l'instant, ils le jouent comme s'ils étaient sur une scène de théâtre. En démissionnant de son poste en Suisse pour rejoindre Tereza, Tomas se rappelle soudain « le dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven » (p. 53) :

« Par cette allusion à Beethoven Tomas se trouvait déjà auprès de Tereza, car c'était elle qui l'avait forcé à acheter les disques des quatuors et des sonates de Beethoven » (p. 54).

Quant à Jakub, il tente de se convaincre de l'inutilité d'une quelconque résistance à Olga. En fait, il décide de lui céder son corps mais laisse son esprit dériver :

« Pourtant, son excitation semblait se produire chez un autre, loin, hors de son âme, comme s'il était excité sans y prendre part et qu'il dédaignât en secret cette excitation. Son âme était loin de son corps, obsédée par l'idée du poison dans le sac de l'inconnue. Tout au plus observait-elle avec regret le corps qui, aveuglément et impitoyablement, courait après ses intérêts futiles » (p. 231).

Kundera expose deux épisodes où Eros et Thanatos entrent en conflit. Tomas renonce à l'exil pour suivre Tereza, tout en sachant que la déchéance (du moins professionnelle) l'attend à son retour en Tchécoslovaquie. Les pensées de Jakub sont irrésistiblement attirées par la mort de Ruzena dont il est l'instigateur par mégarde, alors qu'il est sur le point de donner malgré lui du plaisir à Olga. Dans chacun des deux cas, la projection de l'âme hors du corps et dans l'avenir sort les personnages de leur mauvaise posture. Mais dans le deuxième, celui qui concerne directement notre analyse de l'aliénation de la paternité, une touche de grotesque anime les ébats des personnages. Jakub n'est d'ailleurs pas dupe. Le fait d'observer le tableau qu'il forme avec sa jeune maîtresse, de s'en éloigner, puis d'y retourner au moment opportun, lui permet d'en saisir l'aspect loufoque. Seulement, il en impute la responsabilité à Olga :

« Cette créature touchante avait des manières provocantes de putain, sans cesser d'être touchante, ce qui donnait aux mots obscènes quelque chose de comique et de triste » (p. 233).

La lucidité du personnage est remarquable. Cependant, il n'en perd pas moins sa situation privilégiée de second pôle au sein de cette farce. La transformation de sa « paternité sans contrainte » en relation sexuelle toujours sans contrainte, s'effectue pourtant dans la tourmente de l'hésitation. Le monologue intérieur de Jakub qui s'interroge longuement sur la nécessité ou non de franchir les frontières séparant la

paternité des relations charnelles, nous rappelle immanquablement le titre fort significatif d'une pièce de Shakespeare, « Beaucoup de bruit pour rien ». En effet, il n'est point question ici de violer un tabou. Grâce au décalage des réflexions reflétant les motivations des deux personnages, la scène d'amour qu'ils nous offrent perd toute charge émotionnelle et devient risible.

– Du pathétique au cocasse : Skreta et Djoha

Le basculement de la pesanteur de la conscience du côté des personnages, vers la légèreté du rire du côté du lecteur, nous porte à aborder les cas de Djoha et du docteur Skreta. Les récits présentent les deux protagonistes sous forme de figures hyperboliques. L'exagération est effectivement la caractéristique des portraits que nous en font les narrateurs. Il ne s'agit certes pas de descriptions au sens classique du terme, mais d'éléments parsemés apparaissant tantôt dans les propos du docteur Skreta, tantôt dans le discours de Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*.

Le docteur Skreta incarne, dans le roman de Kundera, une sorte de généticien délirant. Il ne se contente pas de se perdre dans des tribulations oniriques. Cet étrange médecin à l'imagination débordante ne recule devant rien pour assouvir ses phantasmes. Ni l'éthique, ni la déontologie ne freinent son enthousiasme. Son poste de directeur d'un établissement pour femmes stériles lui permet en effet de mener à bien la mission qu'il s'est attribué. Non seulement il rend un inestimable service à ses femmes désespérées en les soignant, mais il réalise son « rêve eugénique » (p. 262). Il révèle à son ami Jakub l'origine de son désir de donner aux générations futures plus de chances de vivre en harmonie :

« Et moi, je passe mon temps à rêver d'un univers où l'homme ne viendrait pas au monde parmi des étrangers mais parmi ses frères » (p. 153).

Skreta ne dévoile pas immédiatement son objectif. Les deux hommes se voient le « mercredi matin » (p. 87) mais Skreta n'aborde le sujet qu'à la fin de la journée : « Les deux amis marchaient dans le parc envahi par l'obscurité et respiraient l'air frais de l'automne commençant » (p. 152). L'ouverture de l'espace dans lequel ils évoluent s'oppose à l'atmosphère intime causée par la tombée de la nuit. Toutefois, ces deux indications désignent une prédisposition aux confidences. Au début de leur promenade, « Jakub écoutait les paroles de Skreta et n'y trouvait pas grand chose d'intéressant », ou encore « aspirait l'air frais et ne trouvait rien à dire » (p. 153). Il ne s'agit donc pas d'une conversation, mais d'un monologue du médecin qui prépare son ami à entendre une nouvelle très importante mais en même temps insolite :

« Seulement, la seule chose qui t'intéresse, toi, c'est de débarrasser l'amour de la procréation, dit Skreta. Pour moi, il s'agit plutôt de débarrasser la procréation de l'amour. Je voulais t'initier à mon projet. C'est ma semence qu'il y a dans l'éprouvette » (p. 154).

En évoquant la divergence de leurs points de vue, il implique son interlocuteur dans la conversation pour le sortir de sa torpeur. Puis, sans aucun détour, il divulgue son secret et, « cette fois, l'attention de Jakub était en éveil » (p. 154). Les motivations qui l'ont poussé à « inoculer » à ses patientes son propre sperme dénotent le caractère utopique de l'entreprise. Voulant changer une réalité sociale et politique trop douloureuse et décevante, le gynécologue profite de sa fonction et de l'isolement du centre où il exerce son métier pour accomplir ses ambitions :

« “Tu sais, je me dis souvent que même s'il y a ici des choses qui nous déplaisent, nous sommes responsables de ce pays. Ça me fiche en rogne de ne pas pouvoir voyager librement à l'étranger, mais je ne pourrais jamais calomnier mon pays. Il faudrait d'abord que je me calomnie moi-même. Et qui d'entre nous a jamais rien fait pour que ce pays soit

meilleur ? Qui d'entre nous a jamais rien fait pour qu'on puisse y vivre ? Pour que ce soit un pays où l'on puisse se sentir chez soi ? Seulement, se sentir chez soi..." Skreta baissa la voix et se mit à parler avec tendresse : "Se sentir chez soi c'est se sentir parmi les siens. Et comme tu a dis que tu allais partir, j'ai pensé que je devais te convaincre de participer à mon projet. J'ai une éprouvette pour toi. Tu seras à l'étranger et ici tes enfants viendront au monde. Et d'ici dix ou vingt ans tu verras quel pays splendide se sera !" » (p. 155).

Nous devinons derrière les propos de Skreta cherchant une reconnaissance de son acte, la prise de position de Kundera. Mais l'auteur démontre l'absurdité de ce raisonnement en l'attribuant à un médecin opérant dans le secret. En effet, seul le fait que Jakub soit sur le point de partir incite Skreta à rompre le silence. D'autre part, la légèreté du ton sur lequel se déroule la conversation est déconcertante :

« Par ce moyen j'ai déjà guéri pas mal de femmes de leur stérilité. (...)

– Et combien as-tu d'enfants ?

– Je fais ça depuis plusieurs années, mais je ne tiens qu'une comptabilité très approximative. Je ne peux pas être toujours certain de ma paternité, parce que mes malades me sont, si je puis dire, infidèles avec leurs maris.

Skreta se tut et Jakub s'abandonnait à une tendre rêverie. Le projet de Skreta l'enchantait et il était ému, car il reconnaissait en lui son vieil ami et l'incorrigible rêveur : "Ce doit être rudement bien d'avoir des enfants de tant de femmes... dit-il.

– Et tous sont frères", ajouta Skreta » (pp. 154-155).

La « tendre rêverie » de Jakub prolonge le flux de la parole. Nous assistons à l'immersion du personnage dans le rêve de son ami. L'auteur suggère à travers cette scène, l'évolution de Jakub en contrepoint des aspirations du médecin. Jakub accompagne Skreta dans sa promenade à travers les allées du parc, mais aussi dans le cheminement de ses pensées. Il fonctionne également auprès du lecteur en tant que révélateur de l'action qui se déroule dans les coulisses du roman. Nous découvrons à travers son regard tantôt sceptique, tantôt amusé, les changements opérés par le docteur Skreta au sein de la nouvelle génération :

« Jakub regardait les enfants. Ils portaient tous un petit manteau bleu et un béret rouge. On aurait dit des petits frères. Il les regardait en face et trouva qu'ils se ressemblaient, pas à cause des vêtements, plutôt à cause de leur physionomie. Il nota chez sept d'entre eux un nez nettement proéminent et une grande bouche. Ils ressemblaient au docteur Skreta.

Il se rappela le gamin au long nez de l'auberge forestière. Le rêve eugénique du docteur serait-il autre chose qu'une fantaisie ? Se pouvait-il vraiment que viennent au monde dans ce pays des enfants ayant pour père le grand Skreta ? » (p. 262).

La description des enfants nous renvoie à la dernière discussion entre Jakub et Skreta. Ils se ressemblent comme « des petits frères », or c'est exactement ce que recherche le docteur. Il voudrait un monde où les hommes seraient parmi leurs frères (p. 153). L'intention est tout à fait louable mais la caricature prédomine dans la correspondance effectuée par Jakub entre les jeunes garçons et leur géniteur présumé. L'accent est en effet mis sur le nez et la bouche qu'ils ont aussi généreux que ceux de Skreta. Malgré la stupéfaction du quadragénaire, ces signes distinctifs ne peuvent être ignorés:

« Jakub trouvait cela ridicule. Tous ces gosses se ressemblaient parce que tous les enfants du monde se ressemblent.

Quand même, il ne put s'empêcher de penser : et si Skreta réalisait vraiment son singulier projet ? Pourquoi est-ce que des projets bizarres ne pouvaient pas se réaliser ? » (p. 262).

Le questionnement de Jakub, qui, à cause de l'énormité de la confiance de son ami, ne parvient pas à se convaincre de sa véracité, montre bien l'aspect saugrenu de la scène qui se déroule sous ses yeux. La caricature joue le rôle d'un tremplin dans le discours de Jakub. La digression sur la situation politique vient ainsi à propos :

« Jakub pensa : dans dix, dans vingt ans, il y aura dans ce pays des milliers de Skreta. Et de nouveau, il eut le sentiment étrange d'avoir vécu dans son pays sans savoir ce qui s'y passait. Il avait vécu, pour ainsi dire, au cœur de l'action. Il avait vécu le moindre événement de l'actualité. Il s'était mêlé à la politique, il avait failli y perdre la vie, et même quand il avait été mis à l'écart la politique était restée sa principale préoccupation. Il croyait toujours écouter le cœur qui battait dans la poitrine du pays. Mais qui sait ce qu'il entendait vraiment ? Était-ce un cœur ? N'était-ce pas qu'un vieux réveil ? Un vieux réveil au rebut, qui mesurait un temps factice ? Tous ses combats politiques étaient-ils autre chose que des feux follets qui le détournaient de ce qui comptait ? » (p. 263).

Le projet rocambolesque de Skreta incite Jakub à faire le bilan de sa vie. Il fait un constat d'échec au seuil d'un nouveau départ. Son exil imminent lui donne accès au recul nécessaire à la clairvoyance. La dénonciation de la loi du secret, du silence et

de l'opacité qui apparaît en filigrane dans ce passage justifie à elle seule l'acte du docteur Skreta. En effet, indépendamment du ridicule qu'il suscite, la question soulevée par le «rêve eugénique» de ce dernier est cruciale. Dans une situation conflictuelle, on risque d'être aveuglé par le militantisme et de manquer les bouleversements qui se produisent au sein de la population. A force d'avoir le regard tourné vers l'amont, on ne voit pas ce qui se passe en aval, à l'endroit même où l'on se trouve.

Un autre personnage contribue par sa singularité, au développement d'un discours en marge de la paternité et en faveur de l'anticonformisme. Djoha, dans *L'Insolation*, correspond lui aussi à un archétype issu de la littérature populaire :

« Avec sa niaiserie, son mélange de piété et d'incrédulité, son âne à la scatologie rabelaisienne, le personnage ne cache pas être un avatar du D'jha popularisé par le guignol turc algérois ou Garagouz »²³⁰.

A l'exception du fait que le « guignol turc » ou « Garagouz » n'est pas spécifiquement algérois puisque sa renommée s'étend du Maroc à l'Égypte, le personnage de Djoha représente bien en quelque sorte le fou du village, un souffre douleur méprisé de tous et en premier lieu par son fils qui n'est autre que le narrateur du roman. Mais il ne s'agit pas d'une paternité ordinaire. Djoha est le « prétendu père » (p. 76) de Mehdi. Ce père officiel imposé par Siomar, le père biologique, est un personnage intéressant de par sa révolte contre le système instauré, mais trop effacé pour constituer, comme le docteur Skreta, une véritable menace.

Le narrateur a recours à des formules percutantes pour mettre en relief l'exubérance du personnage : « Il aime la mer et les poèmes d'Omar que toute la ville ignore et méprise » (p. 76), « il récite Lénine en arabe » (p. 76), « il a tous les vices : il fume le kif et chique constamment, il lit Marx et récite le Coran » (p. 77),

« on le savait fou et de plus, agitateur notoire » (p. 104), « bourré de kif. Bourré de vin. Il se dandinait de long en large et puait la friture de sardines » (p. 241). Un détail est même répété plus loin : Djoha « lisait toujours Marx et le Coran » (p. 109). Est-ce par pure provocation, par intime conviction de concilier deux cultures incompatibles ou dans le but de tromper d'éventuels espions ? Le paradoxe suscité par ces deux lectures donne au personnage d'une part un aspect risible puisqu'il se bat contre des moulins à vent et, d'autre part, l'allure d'un être évoluant dans un monde utopique voué d'avance à l'échec. Le caractère contradictoire du personnage ne s'arrête pas uniquement à ses lectures. Elle se prolonge dans ses rapports avec la parole :

« Il est poète et il a cinquante ans. Toujours parti à radoter sur la révolution communiste dans la Contrée, il a gardé en lui une sorte de jeunesse. Ses yeux sont constamment allumés et il se teint – coquettement – la barbe et les moustaches, à ma grande honte » (pp. 76-77).

L'intérêt qu'il porte à la poésie et l'abondance verbale dont il fait preuve n'ont d'égal que son affligeant silence :

« Maintenant qu'il était là, à côté de mon lit, il n'avait plus envie de plaisanter comme la veille, lorsqu'il avait été pris de fou rire à l'idée de la tête que j'allais faire en apprenant de sa bouche qu'il n'était pas mon père. A le voir ainsi, triste et sage, j'avais presque du remords et regrettais un peu de l'avoir privé de l'effet sur lequel il comptait, pour se réjouir quelque peu. Il était là. Presque affable. (...) Sa fixité m'étonnait. Lui, si bavard, se retranchait derrière un silence hargneux qui lui donnait l'air, à la fois docte et bouffon, d'un aveugle sur le qui-vive » (p. 94).

²³⁰ - BOUTET de MONVEL, Marc. Boudjedra l'insolé, op. cit., p. 28.

Le fait que Djoha passe d'une extrême à l'autre, de l'excès de parole au silence total, déjoue les certitudes. Le protagoniste semble ainsi échapper à toute tentative de lui attribuer des caractéristiques propres. Cependant, l'exagération reste pour le narrateur le moyen privilégié d'en faire le portrait. Mehdi le qualifie en effet de « pantin grotesque et désarticulé » (p. 241), de « triste bouffon » (p. 242), de « clown dégingandé » (p. 243) et de « charlatan » (p. 245). Les expressions décrivant Djoha se suivent dans une litanie injurieuse : « Ivrogne ! Charlatan ! Mangeur d'herbe ! Magicien ! » (p. 246). Repoussant mais en même tant attachant, le personnage quitte son enveloppe paternelle pour endosser l'habit de l'éternel révolté. A défaut d'être un père pour Mehdi, il se transforme en figure pittoresque. Mehdi utilise cependant les mêmes mots pour lui reprocher cette inaptitude et pour lui attribuer au moins le mérite d'être différent dans un univers où tout n'est que conformisme :

« Ivrogne ! Charlatan ! Mangeur d'herbe ! Magicien ! Je ne lui en voulais même pas de toutes ces qualités originales dans le pays où l'hypocrite dévotion des bourgeois faisait rage et où le commerce des chapelets n'avait jamais tant multiplié son chiffre d'affaire » (p. 246).

Nous avons vu comment «le rêve eugénique » du docteur Skreta est l'occasion pour le narrateur de *La Valse aux adieux* de faire une digression sur l'Etat policier sévissant en Tchécoslovaquie. Il en est de même pour l'originalité de Djoha qui efface pour un moment le discours sur la paternité et donne lieu à une mise au point concernant les abus dont souffre la société algérienne.

A première vue, le personnage pourrait paraître sympathique. « Djoha, alias Si-Slimane le malicieux », « père présumé » de Mehdi, ne fait pas partie de ces révolutionnaires prêts à tous les sacrifices pour défendre leurs idéaux. Il doit son rôle de père à sa faiblesse face à Siomar et on ne peut le prendre au sérieux à cause du

surnom qu'il porte et de l'âne qu'il chérit plus que tout au monde. A l'image du célèbre personnage burlesque dont il porte le nom, Djoha peut paraître rusé, mais pas assez pour mériter le respect de son entourage :

« Qui pourrait prendre Djoha au sérieux ? Tout le monde est au courant : il est rusé et dérangé de la tête. Il sert tout juste à faire rire le peuple et à vendre de beaux poissons, du côté du port » (pp. 243-244).

Jean Déjeux a effectué une étude sur la figure originale dont s'inspirent certains auteurs maghrébins. Il donne plus précisément son avis sur le devenir de Jeh'a dans les œuvres de Boudjedra et Kateb :

« Kateb Yacine et Rachid Boudjedra durcissent l'image traditionnelle de Jeh'a. Ils en retiennent certains aspects et l'engagent dans des situations combatives socio-politiques d'aujourd'hui, sur le plan de la lutte des classes. Jeh'a devient un révolutionnaire dans une société de classes, nourrissant un projet subversif »²³¹.

Nous ne pouvons entériner ces propos en ce qui concerne Djoha. Le personnage de Boudjedra représente plutôt les révolutionnaires de pacotille. L'auteur en fait une caricature et, en ce sens, le « père présumé » de Mehdi joue également le rôle de contestataire de circonstance. « Djoha alias Si Slimane » aboie mais ne mord pas. Beau parleur à ses heures, il évite de se compromettre par couardise. Fumer le kif et boire le vin semblent constituer son unique véritable combat. Cet homme n'a pas pu résister à la tyrannie d'un seul homme, Siomar, devenant ainsi le complice d'un viol et d'un mensonge collectif. Comment pourrait-il alors ne pas s'incliner face à une organisation gouvernementale comme les M.S.C ? Djoha est irrémédiablement un perdant et même lorsqu'il croit faire preuve de courage en annonçant la vérité à son

fils adoptif, il n'a pas la satisfaction d'être le premier à le faire. Le fou rire qui le secoue au moment où il révèle à Mehdi que Siomar est son vrai père ôte à cette scène toute charge pathétique pour la transformer en une farce grotesque.

L'incrédulité de Mehdi rappelle celle de Jakub face au discours de Skreta. Le « rêve eugénique » du savant s'affairant dans un laboratoire et les « rêves tranquilles » de Djoha ont en commun le bonheur solitaire et mystérieux qu'ils procurent aux deux protagonistes. Le projet de Skreta et la non paternité de Djoha, tous deux révélés dans le cadre très suggestif d'un hôpital, paraissent douteux, illogiques et ridicules. Dans *L'Insolation*, l'hôpital est en effet le lieu même de l'aliénation. Dans *La Valse aux adieux*, il ne s'agit certes pas d'un asile psychiatrique, mais d'un établissement de cures pour femmes stériles. Par conséquent, l'idée de dérèglement est tout de même présente. Qu'il soit question de troubles mentaux ou de troubles de la reproduction, l'espace où se déroule la prise de parole fait basculer la paternité dans la bizarrerie. Elle n'est plus vécue naturellement, mais comme une anomalie. Les personnages qui en souffrent ne renoncent pas pour autant à leur droit le plus légitime. Leur quête prend souvent l'allure d'un chemin de croix car le père-ouragan détruit tout sur son passage. Mais cette quête garde-t-elle un sens dès lors qu'elle entre dans une perspective de destruction ?

b) Une perpétuelle quête du père ?

La problématique du père, présente dans les quatre romans choisis, tisse sa toile autour des textes de manières différentes. Elle apparaît tantôt comme un frein aux aspirations des personnages, tantôt comme un révélateur psychologique. Omniprésent, le discours sur le père permet à la parole de surgir du néant afin

²³¹ - DEJEUX, Jean. *Jeh'a ou la saillie*, in- Etudes littéraires maghrébines n° 1, Psychanalyse et

d'affirmer les individualités qui se construisent. Nous pouvons mesurer l'importance du père dans le domaine littéraire en général, à travers ces propos de Roland Barthes :

« La mort du père enlèvera à la littérature beaucoup de ses plaisirs. S'il n'y a plus de Père, à quoi bon raconter des histoires ? Raconter, n'est-ce pas toujours chercher son origine, dire ses démêlés avec la Loi, entrer dans la dialectique de l'attendrissement et de la haine? »²³².

Il est vrai que les pères ne sont guère ménagés dans les œuvres que nous étudions. Mais cette violence qui se déchaîne sur eux ne fonde-t-elle pas en même temps la raison d'être des récits ? Leur omniprésence oppressante, leur négation, ou l'aliénation de leur rôle, entrent dans une perspective de récupération et de reconstruction pour les personnages qui les évoquent. La quête du père toujours fuyant reste à nos yeux un pôle privilégié dans les histoires que nous racontent Boudjedra et Kundera.

La recherche des pères perdus se fait dans la douleur. Elle se déroule comme une fouille archéologique, sur un terrain où gisent les ruines de la paternité. Une menace constante de destruction ou d'effondrement pèse sur les personnages qui s'y investissent. Cette menace revêt toutefois un aspect vital et primordial. Nous en évaluerons les conséquences essentiellement dans les cheminements qui nous sont proposés dans *La Valse aux adieux*, *La Répudiation* et *L'Insolation*. Ces trois romans nous permettent d'aborder la quête de la paternité en la mettant en corrélation avec d'autres paramètres. Il s'agit pour nous de distinguer les parcours réussis de ceux qui avortent et d'identifier les éléments déterminants dans les deux cas.

texte littéraire au Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 106-121; p. 120.

²³² - BARTHES, Roland. Le Plaisir du texte, op. cit., pp. 75-76.

Il y a d'abord ce que l'on pourrait appeler la conspiration du mensonge. Mehdi dans *L'Insolation* et Olga dans *La valse aux adieux*, vivent des situations où les frontières qui les séparent de leurs pères ne dépendent que de la parole d'un autre personnage. Plus insidieuse que la loi du silence, celle du mensonge peut avoir des répercussions inattendue.

Voyons en premier lieu l'exemple d'Olga. La mort de son géniteur a été pour elle synonyme de rupture à plus d'un titre. Sans l'assistance du meilleur ami de celui-ci, elle aurait probablement vécu dans la déchéance :

« Souviens-toi qu'à cause de ton père tu as perdu ton chez-toi, tu as été obligée de quitter la ville où tu habitais, que tu n'as pas eu le droit de faire des études. A cause d'un père mort que tu n'as presque pas connu! » (p. 105).

L'exécution du père l'a non seulement plongée dans la solitude, mais l'a aussi privée de sa dignité puisque le déshonneur de la trahison a été son unique héritage. Jakub l'aide à surmonter ses angoisses lorsqu'elle se montre en proie au doute quant à la reconnaissance posthume de l'innocence de son géniteur :

« Le père d'Olga était officiellement réhabilité depuis quelque temps et l'innocence de l'homme politique condamné à mort et exécuté avait été publiquement proclamée » (p. 102).

La réhabilitation officielle a peu d'importance pour Olga. Il s'agit en effet du résultat d'un regard extérieur, impersonnel. Ce n'est pas « l'homme politique » qui l'intéresse mais l'homme qui lui a donné la vie. De par sa connaissance antérieure du père, Jakub constitue pour elle un interlocuteur bien plus crédible que les quelques mots prononcés par des étrangers et figurants dans des rapports relégués aux archives. Elle pose donc au quadragénaire la seule question qui la tourmente : « N'avait-il vraiment rien à se reprocher ? » (p. 102). L'adverbe « vraiment »

dénote son besoin d'aller au delà des apparences. Elle est prête à entendre toute la vérité, même si celle-ci s'avère douloureuse. Elle sollicite en même temps toute l'honnêteté dont puisse faire preuve Jakub. Mais ce dernier ne lui révèle pas la trahison de son ami. En effet, le père d'Olga l'a envoyé en prison et cette vérité là, elle ne peut être révélée au risque d'endommager irréversiblement l'image paternelle aux yeux d'Olga. Jakub ne prive pas la jeune fille de son droit à la mémoire :

« Ce qui compte pour toi, ce n'est pas ce que ton père était théoriquement capable de faire, parce que de toute façon il n'y a aucun moyen de le prouver. La seule chose qui devrait t'intéresser, c'est ce qu'il a fait ou ce qu'il n'a pas fait. Et, en ce sens, il avait la conscience pure.

— Peux-tu en être absolument certain ?

— Absolument. Personne ne l'a connu mieux que moi »

(pp. 103-104).

En rassurant la jeune fille, Jakub contribue à la réhabilitation d'une mémoire non seulement salie, mais inexistante. Le recours d'Olga à un autre adverbe, « absolument », exclue toute possibilité d'erreur. Son attitude semble contradictoire : d'une part elle fait confiance à Jakub, et de l'autre elle reste sur ses gardes. Elle lui permet une dernière fois de faire basculer le dialogue dans la direction opposée, c'est-à-dire de transformer le processus de réhabilitation en procès. Notons par ailleurs l'aspect didactique du discours de Jakub. Il s'efforce de lui démontrer l'innocence de son père en utilisant des termes qui font appel à l'entendement et non aux sentiments : « théoriquement capable de faire », « il n'y a aucun moyen de le prouver », « t'intéresser ». Ceci en ce qui concerne la forme. Sur le plan sémantique, les propos de Jakub restent vagues. Le recours répétitif au verbe « faire » et au pronom démonstratif « ce » suggère une volonté de neutralité de la part du locuteur. Les révélations de celui-ci sont plus facilement admises par son interlocutrice qui finit

par avouer la raison de ce soudain intérêt pour le destin tragique d'un père disparu depuis longtemps :

« — Je suis vraiment contente de l'entendre de ta bouche, dit Olga. Parce que la question que je t'ai posée, je ne te l'ai pas posée par hasard. Je reçois des lettres anonymes depuis pas mal de temps. On m'écrit que j'aurais tort de jouer les filles de martyr, parce que mon père, avant d'être exécuté, a lui-même envoyé en prison des innocents dont la seule faute était d'avoir une autre conception du monde que la sienne » (p. 104).

La jeune femme redevient une petite fille se confiant à son père et réclamant sa protection. Il se dégage de ses propos un besoin immédiat de réconfort par la parole. Il n'est pas question d'une quelconque parole, mais de celle qui émane de la « bouche » du substitut paternel. Les confidences d'Olga font donc appel à la fibre paternelle de Jakub qui tient à jouer son rôle jusqu'au bout. En aidant Olga à exorciser la pénible pensée que son père ait pu conduire des innocents à la mort, Jakub colmate une fissure qui a mis en danger la linéarité de la mémoire. Il offre à l'orpheline l'incalculable réconciliation avec son passé, lui permettant ainsi de vivre le présent et construire l'avenir. Dans ce cas, peut-on affirmer que le mensonge est préférable à la vérité ?

Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*, endure également une rupture causée par un secret. Le complot n'est pas à l'échelle nationale comme pour Olga, mais à un niveau familial. Il est aussi plus sournois car si la protagoniste de *La Valse aux adieux* connaît l'identité de son père, Mehdi a, lui, vécu dans l'ignorance du sien. L'extrait suivant résume assez bien les particularités du narrateur de *L'Insolation* :

« Ecartelé entre réalité et délire, entre les poursuites d'une infirmière nymphomane Nadia et le phantasme lancinant de

la défloration d'une jeune élève, Samia, le narrateur, Mehdi, professeur de philosophie, nourrissant une phobie du sang de divers souvenirs, sa circoncision, des catastrophes liées notamment à la guerre, le viol de sa mère Selma, se voit en outre partagé entre deux pères l'un génésique, "Siomar" le riche propriétaire, l'autre "affectif", Djoha bouffon subversif »²³³.

La découverte du secret familial évoqué dans la dernière partie de cette citation, constitue-t-elle pour Mehdi un traumatisme de plus dans la large panoplie dont il dispose déjà ? Après la mort de sa mère (une autre rupture traumatique), il reproche à Djoha, son père adoptif, d'avoir été le complice de Siomar, son vrai père. Il regrette que cette paternité ait été cachée et c'est Djoha qui, à ses yeux, en est le responsable :

« Je lui avais dit aussi qu'il aurait mieux fait de ne pas couvrir l'acte immonde de Siomar quitte à faire de la prison pour quelque temps (...) et laisser éclater le scandale et porter ainsi préjudice au gros propriétaire terrien, malgré toutes les amitiés qu'il aurait pu faire intervenir en sa faveur. Il avait été complice ! » (p. 226).

Nous nous trouvons ici face à une situation inverse de celle d'Olga. Djoha a révélé des faits sans être invité à le faire. Comme le mensonge peut soulager, la vérité peut donc détruire. Dans les deux cas, l'effet de la parole prononcée est décisif. En ce qui concerne Mehdi, la confusion la plus totale prend possession de son esprit. En effet, la seule personne capable jusque là de lui assurer un semblant d'équilibre, lui refuse soudainement et au moment le plus inopportun, son soutien. Non seulement malade et interné, Mehdi doit essuyer un refus de paternité de la part de Djoha, ce qui l'amène à renier dans un premier temps ses deux pères :

²³³- BOUTET DE MONVEL, Marc. Boudjedra l'insolé, op. cit., p. 23.

« Et puis, je n'ai jamais eu de père ! Et je ne veux pas en avoir. Tiens ! Là, tu ne feras plus le fou ! » (p. 243).

La négation de la quête du père s'effectue par opposition à une révélation non souhaitée. Mehdi n'a « plus rien à perdre » (p. 243) car l'insoutenable parole a été prononcée :

« Chaque fois qu'il avait fait son plein de rêverie opaque, il revenait à la charge : "Je ne suis pas ton père !" Et il m'énervait à pointer sur moi son doigt maigre et tremblant et moite, et à me jeter son haleine aigre au visage » (p. 242).

Djoha n'est plus un adjuvant mais un opposant. Le paradigme de la guerre (« charge », « pointer », « jeter (...) au visage ») met en relief l'aspect conflictuel de cette scène. Acculé à ses derniers retranchements, seul face à l'ennemi, le narrateur n'a d'autre issue que de réussir un coup d'éclat. Il parvient en effet à déstabiliser son adversaire :

« Il avait l'air catastrophé... Les rêves lui étaient passés. Il ne lui restait plus rien à quoi s'accrocher. Plus rien ! "Tu peux aller raconter tes balivernes ailleurs. Nadia, mettez-moi ce perturbateur à la porte !" J'avais retrouvé ma voix de stentor » (p. 243).

Ce passage où le narrateur semble retrouver son assurance troublée un moment par la révélation inattendue de Djoha, cache en fait un véritable séisme. L'arrogance de Mehdi est en contradiction avec ses sentiments les plus profonds. Il erre dans le désert affectif qui se creuse insidieusement autour de lui, jusqu'à estomper complètement les rares repères qu'il a pu se fixer :

« Pourquoi le marchand de poissons était-il venu rompre le seul lien qui pouvait me rattacher au pays réel, à l'odeur d'oignon et de pain de seigle aigre à l'odorat et acide au goût

? Il était fou de croire que j'allais marcher et accepter cette filiation fumeuse qu'il voulait m'offrir » (p. 244).

La tristesse et la mélancolie qui se dégagent de ce questionnement s'opposent à la « voix de stentor » de la citation précédente. Djoha est en effet celui qui rattache Mehdi à son identité. En se débarrassant de sa paternité, il oblige Mehdi à prendre une attitude défensive. Ceci nous amène à observer l'instinct de conservation dont fait preuve le narrateur face à ce qu'il considère comme une manipulation destinée à le détruire :

« Bourré de kif et de vin, il était venu me rappeler que je n'avais plus de père. Je devais, alors, me venger de ce charlatan que j'avais réellement adulé, mais qui tentait de me délester de la dernière charge affective, nécessaire à mon équilibre, de couper le cordon ombilical, rien que pour faire le pitre et se débarrasser de ce secret de polichinelle qui le hante quand même, car il est incapable de se taire, de garder un secret, d'être un père pour moi qui suis malade, qui ai tant de mal à la tête ... » (p. 245).

Qui Mehdi essaye-t-il d'apitoyer en invoquant son état de santé ? Est-ce Djoha ou le lecteur ? En définitive, il est beaucoup plus affecté par l'acte de parole de Djoha que par le contenu même du message. Peu lui importe que Siomar soit ou non son père puisque ce dernier n'a jamais reconnu sa paternité. Ce qui est consternant pour le narrateur, c'est d'entendre de la bouche du seul père qu'il ait jamais connu, les mots qui démolissent la bulle dans laquelle il s'est réfugié. Nous constatons dans ce dernier chapitre de *L'Insolation* l'impossibilité pour Mehdi de capturer ne serait-ce qu'une infime partie de l'image paternelle si vitale à ses yeux. Il rejette la paternité génésique et la paternité affective se dérobe à lui. Sa quête se solde par la prise en considération de l'éventualité d'un suicide pour échapper à l'échec :

« Maintenant, il n'était plus là et j'en suis d'angoisse. Seule sa présence aurait pu me faire revenir sur mon projet. Je n'en avais plus le choix et étais au pied du mur » (p. 247).

La quête de la paternité a échoué à cause de la « dernière trahison » (p. 246) du père affectif. Mais Djoha n'est plus maître de son image. Malgré la gravité de son acte, il est l'objet d'une véritable mystification de la part du narrateur. Les dernières pensées de Mehdi tournent en effet autour de ce père sublimé :

« Mais lui ne m'intéressait plus. Il m'avait trahi. Il fallait l'oublier, cependant, je faisais trop d'efforts pour essayer d'expulser de mon esprit l'image de ce clown terriblement lucide et terriblement révolté, seul capable d'attiser la haine du peuple contre tous les gros bourgeois qui l'exploitent et tous les muphtis qui le mènent démagogiquement en bateau, alors que le temps presse ... Non il ne fallait plus que je me préoccupe de lui » (p. 249).

La réhabilitation de l'image paternelle par l'intermédiaire de celle de Djoha paraît d'après ces propos, sérieusement compromise. Cependant, à la lecture des dernières pages du roman, nous sommes frappés par la diversité des prises de position à l'encontre de ce personnage. Mehdi oscille sans cesse entre le désir de récupérer son traître de père et la nécessité de le rejeter par vengeance. Là encore, il s'appuie sur une sorte de chantage affectif :

« J'espérais une ultime visite de Djoha. S'il venait, je serais peut-être capable de surseoir à ma décision. S'il ne venait pas, les jeux étaient faits. Plus aucune échappatoire ! Rien. Le dos au mur. Pas même le temps de m'apitoyer sur mon sort » (p. 252).

Mehdi fuit la responsabilité de son éventuel suicide en associant Djoha à son acte. Le verbe «apitoyer » est enfin prononcé après avoir été suggéré à maintes reprises. Employé à la forme pronominale réflexive, dans une phrase négative, il exclut le narrateur d'une situation réservée à Djoha et au lecteur. En effet, ne dit-on pas qu'un suicide est un message destiné aux autres ?

« Il fallait se hâter. J'aurais bien aimé voir quelle tête ferait Djoha à me voir leur exploser entre les mains » (p. 252).

Même si « Mehdi a deux pères, bien différents »²³⁴, seule la réaction de Djoha importe à ses yeux. C'est donc à ce père « clownesque », ce « bouffon » indigne d'être respecté à cause de ses « pîtreries », ce traître qui refuse « d'endosser plus longtemps la paternité du narrateur »²³⁵, que ce dernier offre ses ultimes sensations en même temps que sa quête :

« Odeur acide des troènes ouverts à l'exultation du soir...
Voix pâteuse où traîne un reste d'insomnie... Bougainvillées
à foison dont les fleurs violettes brillent dans le noir. C'est là,
derrière les bosquets, que j'ai caché mon trésor légué à
Djoha: les trois livres de chevet qui ne me quittent jamais »
(p. 253).

Quatre sens sont sollicités dans cet extrait : l'odorat, le goût, l'ouïe et la vue. Ils œuvrent tous dans l'élaboration d'une atmosphère romantique propice à la création littéraire. Nous avons ici la description d'une nature foisonnante mais sombre et terrifiante. En effet, pourquoi le narrateur choisit-il précisément les troènes ? N'est-ce pas pour leurs graines noires et leur feuillage persistant qui en font une plante opaque idéale pour cacher un « trésor » ? Quand aux fleurs violettes des bougainvillées, elles nous rappellent le « sofa violet » (p. 35) de la scène de la circoncision. Ces plantes grimpantes jettent un voile de feuillage, également

²³⁴ - Ibid., p. 28.

persistant, sur la nuit. Seules les fleurs brillant dans le « noir » permettent de les délimiter. Le « soir », « l'insomnie » et le « noir » nous renvoient aux premières confidences du « scribe » (p. 23) s'affairant sur son texte dans la solitude de ses nuits tourmentées par l'incrédulité de Nadia. L'extrait que nous venons de voir a inspiré à Marc Boutet de Monvel cette affirmation :

« C'est pourtant à ce "père affectif", initiateur en "sublimation" que sont dédiés les "livres" du héros et la poursuite de l'œuvre »²³⁶.

Mehdi laisse à Djoha non seulement son « trésor », mais aussi les indications permettant de remonter le fil de ses souvenirs. S'il n'a pu aboutir dans sa quête du père, il donne à ce dernier une chance d'entamer une quête du fils. La destruction de l'image paternelle n'est donc pas irrémédiable malgré les menaces de suicide proférées par le narrateur. La clôture du roman suggère effectivement une boucle propulsant le lecteur vers les endroits du texte où tout a commencé, mais il subsiste une ouverture sur les possibilités offertes par l'avenir.

Après Olga et Mehdi qui ont arpenté les voies du mensonge et de la vérité, nous nous tournons vers Ruzena et Rachid qui se débattent dans et en-dehors de la sphère familiale, toujours à la recherche d'un père enfoui dans les décombres des souvenirs. Dans *La Valse aux adieux*, Ruzena fuit sa famille et notamment son père, non pour s'affirmer en tant qu'individu, mais pour intégrer un monde meilleur et ce par l'intermédiaire d'une alliance prometteuse. Elle rejette Frantisek, l'amant qui lui rappelle trop l'univers paternel, et harcèle Klima, celui qui représente son passeport pour la vie de ses rêves. Jusque là, elle n'a le choix qu'entre ces deux perspectives. Cependant, elle croise Bertlef et avec lui une troisième porte s'ouvre à elle :

²³⁵- Id.

²³⁶- Id.

« Bien qu'elle fût amoureuse du trompettiste, Frantisek comptait beaucoup pour elle. Il formait avec Klima un couple inséparable. L'un incarnait la banalité, l'autre le rêve; il y en avait un qui la voulait, un autre qui ne la voulait pas; à l'un elle voulait échapper, et l'autre elle le désirait. Chacun des deux hommes déterminait le sens de l'existence de l'autre. Quand elle avait décidé qu'elle était enceinte de Klima, elle n'avait pas effacé pour autant Frantisek de sa vie; au contraire : c'était Frantisek qui l'avait poussée à cette décision. Elle était entre ces deux hommes comme entre les deux pôles de sa vie; ils étaient le nord et le sud de sa planète et elle n'en connaissait aucune autre.

Mais ce matin-là, elle avait soudain compris que ce n'était pas la seule planète habitable. Elle avait compris que l'on pouvait vivre sans Klima et sans Frantisek; qu'il n'y avait aucune raison de se hâter; qu'il y avait assez de temps; que l'on pouvait se laisser conduire par un homme sage et mûr loin de ce territoire ensorcelé où l'on vieillit si vite » (pp. 241-242).

Le sexagénaire change le regard de Ruzena sur le monde en lui offrant l'alternative de l'amour. La jeune femme n'aime en réalité ni Frantisek, ni Klima et le seul critère pris en considération dans l'évolution de ses relations avec les deux hommes est l'intérêt. Sa quête d'un mari et d'un père pour son enfant suggère sa quête de l'image paternelle. Bertlef s'annonce alors comme le candidat idéal, celui qui est capable de lui faire oublier les substituts défailants qui se sont présentés à elle :

« Où est Klima en ce moment et où est Frantisek ? Ils sont quelque part dans des brumes lointaines, silhouettes qui s'éloignent à l'horizon, aussi légères qu'un duvet. Et où est le désir obstiné de Ruzena de s'emparer de l'un et de se débarrasser de l'autre ? Qu'est-il advenu de ses colères

convulsives, de son silence offensé, où elle s'est enfermée depuis le matin comme dans une cuirasse ? » (p. 234).

Bertlef s'introduit de manière inattendue dans le déroulement d'un plan soigneusement préparé. Elle oublie alors toutes ses résolutions pour s'abandonner à une aventure amoureuse où la part d'émotion est aussi forte que celle de la spontanéité :

« Bertlef la caresse comme une petite fille et elle se sent vraiment toute petite. Petite comme jamais (jamais elle ne s'est cachée comme ça dans la poitrine de personne), mais grande aussi comme jamais (jamais elle n'a éprouvé autant de plaisir qu'aujourd'hui). Et ses pleurs l'emportent, avec des mouvements saccadés vers des sensations de bien-être qui lui étaient jusqu'ici pareillement inconnues » (p. 234).

Cet extrait suggère l'ambiguïté des rapports des deux personnages. Les sensations nouvelles de Ruzena, partagées entre la fragilité de la petite fille qui sommeille en elle et la volupté de la femme n'attendant qu'à se révéler, sont provoquées par Bertlef. Malgré son âge, ce dernier fait à la jeune femme l'effet d'un amant idéal :

« Ruzena voit des veines variqueuses sur ses mollets. Quand il s'est penché sur elle, elle a remarqué que ses cheveux bouclés sont grisonnants et clairsemés et qu'ils laissent transparaître la peau. Oui, Bertlef est sexagénaire, il a même un peu de ventre, mais pour Ruzena, ça ne compte pas. Au contraire, l'âge de Bertlef la tranquillise, projette une lumière radieuse sur sa propre jeunesse, encore grise et inexpressive, et elle se sent pleine de vie et enfin tout au commencement de la route. Et voici qu'elle découvre, en sa présence, qu'elle sera jeune encore longtemps, qu'elle n'a pas besoin de se presser et qu'elle n'a rien à craindre du temps » (p. 235).

Bertlef change la conception de Ruzena de la vie et calme ses angoisses. En découvrant les ravages du temps sur le corps de Bertlef, elle n'éprouve aucun dégoût ni aucun regret. Au contraire, elle gagne de l'assurance et retrouve une sérénité nouvelle qu'elle extériorise par des pleurs incontrôlés. Ruzena se livre sans retenue et laisse son corps réagir au bonheur. Ses sanglots témoignent de l'intensité des « sensations » « inconnues ». Ne révèlent-ils pas également une sensation essentielle mais cachée, à savoir celle de découvrir le père qu'elle n'a jamais connu ?

« Bertlef vient de se rasseoir près d'elle, il la caresse et elle a l'impression de trouver refuge, plus que dans le contact réconfortant de ses doigts, dans l'étreinte rassurante de ses années » (p. 235).

Le « contact » physique s'évanouit au profit d'un havre de paix que seul un père peut offrir à sa fille. Ruzena est présentée dès le début du roman comme étant à la recherche d'une identité à construire autour de deux pôles : Klima et Frantisek. Cette identité nouvelle augure d'une existence où le fardeau humiliant du père serait effacé. En effet, la petite ville d'eau où rien ne se passe et le père encombrant se mêlent dans l'esprit de Ruzena pour former la raison majeure de son inaptitude à s'épanouir.

Bertlef est le personnage qui aide Ruzena à franchir le seuil lui donnant accès à d'autres horizons. Il la détourne de son désir obsessionnel de fuir le plus vite possible une ville oppressante et un père méprisé. La jeune femme effectue donc une anti-quête jusqu'à sa rencontre avec le sexagénaire. L'ouverture qui s'offre à elle l'expulse hors du cercle vicieux. Elle se rend compte alors que l'emprisonnement dont elle se croit victime à cause du lieu où elle vit et du père qui est à l'origine de sa présence dans ce lieu, provient en fait de sa propre peur de vieillir dans la platitude. Elle croit d'abord la menace extérieure, puis elle en vient à réaliser qu'elle est intérieure. En définitive, après avoir tenté de se débarrasser matériellement de tout souvenir lui rappelant le carcan du père en cherchant à quitter le lieu de sa naissance,

Ruzena réintègre la sphère paternelle grâce à un amant particulièrement protecteur et rassurant.

Contrairement à Ruzena, Rachid, le narrateur de *La Répudiation*, s'accroche désespérément à un père qui ne cesse de le repousser. Malgré la souffrance qu'un tel rejet suscite, Rachid ne ménage pas ses efforts et renouvelle son approche à chaque échec, car « l'envie de (...) réintégrer la paternité aliénée » (p. 125) est toujours plus forte. Le récit du narrateur se situe dans le cadre de la maison patriarcale où la rupture a été consommée avec la répudiation de la mère. Rachid choisit le lieu de la destruction de la cellule familiale pour renouer les liens avec le père :

« L'étalement familial me mortifiait et pourtant c'était dans cette périphérie oiseuse, et nulle part ailleurs, que j'avais l'unique chance de retrouver le père ! » (p. 47).

Tous les enfants de la femme répudiée sont engagés dans ce qui s'avère un combat sans merci :

« Effarés, nous allions nous abîmer dans cette lutte difficile où les couleurs ne sont jamais annoncées : la recherche de la paternité perdue » (p. 41).

Le déroulement du récit est marqué par une obsession : « retrouver le père », « recherche(r) la paternité perdue ». Des scènes capitales de *La Répudiation* sont jalonnées d'allusions au père ou encore sont le prétexte pour un règlement de compte avec ce dernier. Il en est ainsi d'un passage consacré à la mort du frère aîné, d'un autre inséré dans le quatorzième chapitre où il est question de l'Aï d et des révélations autour de la relation incestueuse avec la « marâtre ». Chaque événement marquant permet au narrateur de renouveler son discours. Nous sommes constamment mis dans la confidence des différentes étapes de la quête du père, qu'il

s'agisse de la naissance d'un espoir de réconciliation ou au contraire d'un constat d'échec. La lucidité de Rachid apparaît assez tôt lorsqu'il avoue être « exténué par (...) (ses) projets absurdes pour capturer le père » (p. 45). Cependant, même s'il s'interroge sur l'utilité d'une telle entreprise, il n'en change pas pour autant le déroulement. La scène des secondes noces du père est ainsi le cadre d'une première prise de position :

« Les cousines m'exaspéraient et, dès qu'elles venaient rôder autour de ma divagation, je les giflais sans retenue; elles ne comprenaient plus rien. Je n'étais plus porté sur la chose, moi qui leur avais donné de si mauvaises habitudes. En vérité, je laissais à mon père le temps de jouir, pour mieux le remplacer le moment venu » (p. 67).

Malgré le grouillement de la foule d'invités s'affairant autour de lui et les avances des cousines, Rachid s'enferme dans une intériorité tourmentée. Le remariage du père ébranle ses certitudes et le dévie d'une préoccupation somme toute commune à la plupart des adolescents, à savoir les premiers balbutiements sexuels. Dès lors, séduire Zoubida, la nouvelle et toute jeune épouse du père représente un défi plus intéressant que celui d'initier les cousines toujours à portée de mains. Il s'agit en fait de rivaliser avec le père inaccessible, de prendre sa place, de marcher sur ses traces afin de lui prendre ce qui lui appartient, comme lui l'a dépouillé de sa dignité et de son statut de fils. Il se prend alors à son propre piège en s'éprenant de Zoubida. L'incipit du neuvième chapitre consacré à la concrétisation de cet amour, suggère le transfert du désir obsessionnel de reconnaissance par le père vers la marâtre :

« Je persistais dans mon amour pour Zoubida et elle me voyait venir. Je devenais une loque et ma mère ne comprenait pas mon revirement soudain, radical. Je jouais au somnambule, flottais. Les réprimandes du père me laissaient froid (ne pas envenimer les choses !). J'étais le seul mâle qui

pût rôder autour de la marâtre et je devais garder la confiance du gros commerçant » (p. 115).

Le narrateur change pour un moment de centre d'intérêt. Il ne peut être aimé spontanément par le père. Il projette alors de lui faire croire qu'il n'est pas un rival potentiel. Le père reste donc présent dans tout ce qu'entreprend Rachid. Son apparente froideur ne peut nous tromper car le père est là encore le pivot de l'action :

« Je couchais donc avec la femme légitime de mon père »
(p. 120).

Cette phrase tombe comme un couperet. Le narrateur réalise qu'il ne couche pas avec Zoubida mais avec la femme de son père. Il atteint le but fixé et jouit du moment présent sans penser aux conséquences de son acte :

« Nous nous baignions ensemble dans la salle de bains vert turquoise du mari bafoué qui, à ces moments-là, perdait tous les liens qui me rattachaient à lui » (p. 121).

L'expérience de l'amour défendu le libère de ses démons. La sérénité retrouvée grâce à l'extase sera-t-elle pour autant durable ? En effet, le souvenir lancinant des colères du père relance incessamment la quête première. Avant de réussir son projet de séduction auprès de Zoubida, Rachid, en compagnie de son frère aîné Zahir, a pourtant essayé d'acquiescer par ses propres moyens, la sympathie de son père :

« Nous voulions rire avec lui, pour lui faire plaisir et manifester ainsi notre soumission totale au chef incontesté du clan, mais nous hésitions de crainte de le vexer. En fait, nous ne pouvions pas, car la peur nous faisait bégayer. Nous perdions la voix, nous perdions la notion de temps. Nous vacillions » (p. 87).

L'opposition entre la forme affirmative de la première phrase et la forme négative de la deuxième est doublée par l'utilisation respective du verbe vouloir et du verbe pouvoir. La modalisation du discours a pour conséquence l'expression de l'impuissance des enfants face à leur père. La troisième phrase assimile de manière tout à fait logique cette impuissance à la peur. Le verbe perdre suggère l'existence de trois étapes : avant, pendant et après la confrontation. D'un autre côté, l'absence soudaine de la parole (« voix »), et de « la notion de temps » plongent les protagonistes dans le vide, d'où la brièveté de la dernière phrase de cet extrait. En jouant sur la longueur des propositions, le narrateur imite l'accélération du rythme cardiaque jusqu'à l'imminence de l'évanouissement. Les limites de l'endurance du corps permettent alors le dépassement de soi :

« C'était le moment où notre recherche devenait cruciale : nous voulions en finir avec la coupure. Nous voulions retomber dans la paternité pleine, retrouver le père et le sublimer. Nous espérions, dans ce climat tendu, en finir avec les cauchemars hâve et les haltes épuisantes, la honte en face des autres. Il nous fallait, à tout prix, réintégrer la norme; mais Si Zoubir ne voulait pas de cette lucidité beaucoup plus proche, selon lui, du viol que de la paix que nous cherchions » (p. 87).

Les enfants se trouvent dans une situation problématique face au délire paranoïaque du père. Le fait d'atteindre le seuil du vide, de l'atemporel où tout est possible, même le retour du père prodigue, stimule leurs fantasmes. Après avoir été désir de tuer le père, la quête devient espoir de le retrouver. Le va-et-vient entre le vide et la plénitude amplifie leur confusion. Faut-il combattre le père ou le séduire ? En désespoir de cause, les enfants optent pour la reddition. Mais leur capitulation ne réussit pas à enrayer la malédiction car tout semble se préparer pour la faillite de la quête :

« Il continuait à vitupérer. Le magasin branlait. Nous retrouvions vite, au sortir de la maladresse, notre haine, d'autant plus vive que l'échec était virulent. Il fallait alors jouer la comédie, se repentir pour pouvoir repartir loin du père, allégorique, somme toute, et insaisissable, malgré la terreur et les violences dont nous étions victimes dès qu'un contact quelconque s'établissait entre nous. Lui, persistait dans son fracas (tumulte et coups...). Nous partions en courant, sans avoir rien repris de notre légitimité. Nous n'avions plus d'âme » (pp. 87-88).

La tentative d'approche du père se solde par un échec malgré toute la bonne volonté dont font preuve Rachid et Zahir. La violence qui se déchaîne sur eux a raison pour l'instant de leurs frères épaulés. Ils ne sont plus en mesure d'établir un quelconque plan de rechange. Seule la fuite peut les sauver provisoirement du cataclysme final. Le père a en effet réussi à détruire leur «âme» mais ils restent matériellement présents. Il leur est encore possible de revenir à la charge pour continuer leur œuvre :

« Si Zoubir avait un tempérament de lutteur et de son origine paysanne avait gardé un entêtement effarant et une avidité consternante. Tout l'intéressait et le savoir le fascinait par dessus tout; il était arrivé à parler plusieurs langues, sans avoir mis les pieds dans une école; il avait gagné, à nos yeux, une auréole de savant : toujours les poches pleines de livres et de revues qu'il lisait n'importe où. Parfois, il lui arrivait de commenter devant nous des livres d'histoire et, lorsque le cercle s'élargissait, il nous prenait à témoin (n'est-ce pas les enfants ?). Nous hochions énergiquement la tête en signe d'assentiment, heureux d'accéder pour une fois au rang de fils. (Retour précaire et transitoire à la paternité éreintante !) » p. 117.

L'image du père possède plusieurs facettes. Elle cultive le paradoxe et suscite des sentiments contradictoires chez les enfants. Tantôt rongés par une haine intarissable, tantôt bavant d'admiration devant un père mi-humain mi-dieu, ils sont constamment tiraillés par des attitudes contradictoires sans jamais en adopter définitivement une bien précise. L'image qui nous est présentée dans le dernier passage cité correspond aussi à l'instant fugace de l'harmonie avec le père. Elle s'oppose totalement à la deuxième scène de colère paternelle (pp. 90-91) où les enfants se mettent à espérer que « Mlle Roche viendrait (les) délivrer » (p. 91). La maîtresse étrangère du père apparaît dans ces moments de détresse comme l'unique planche de salut. Elle dévoile un secret désir de retour vers un passé qui ne peut être pire que le présent. Mais la mort du frère aîné montre le caractère illusoire de la quête du père :

« Après le tâtonnement vint l'amertume. Rien ne me disposait à assumer une mort, fût-ce celle de Zahir; il fallait donc quitter les errements autour de ma mère, de la marâtre, des cousines, des chats, des oncles, du père et enfin de Leï la, pour s'installer définitivement dans la rancœur. Tout semblait dans un monde où le rôle du père allait être un mystère total » (p. 151).

Tout le roman est résumé dans ces quelques phrases. Faut-il renoncer à la quête? Rachid avoue « le tâtonnement » dont il a fait preuve tout le long de sa recherche de la reconnaissance paternelle. Les substituts féminins à l'affection du père ne suffisent pas à alimenter l'illusion. Ne trouvant « plus rien à chercher » (p. 151), Rachid capitule. Il est envahi par « l'amertume » et la « rancœur » qui sont le fruit d'un sentiment de désillusion et d'injustice. Humilié, blessé, le narrateur se laisse emporter par le déluge. La cérémonie de l'Aï d qui perpétue la mémoire d'Abraham prêt à sacrifier son fils pour Dieu, est le cadre approprié à l'expression de cette désillusion :

« Ainsi naissait en nous la brisure totale, dans l'odeur de ces matières fécales qui formaient des rigoles à l'orée de notre

enfance désabusée par tant de sadisme et de cruauté scintillante; une cruauté qui érodait toute l'innocence dont nous étions capables, ouvrant dans nos mémoires des brèches béantes aux traumatismes, agressant nos jeunes mentalités consternées par l'inexistence du père révélé abstraitement, de fête en fête, par les réminiscences d'une voix hurlant les louanges à Dieu et les psalmodies venues des ancêtres » (p. 196).

Les différents essais de Rachid n'ont servi à rien. La quête semble avortée. Le père demeure une entité abstraite. Le terme lui-même est dénué de toute signification, et ce en dépit de la forte corpulence de son référent. La violence emportant tout sur son passage, il ne reste qu'une vision apocalyptique du père possédé par ses démons religieux et culturels. Il reste également l'écriture de cette douleur pour témoigner de la lutte pour le pouvoir :

« Le père est, dans *La Répudiation*, le détenteur jaloux d'une culture arabe dont il enferme les précieux textes dans son coffre. La répudiation est aussi exclusion des fils hors de la culture ancestrale. La blessure essentielle est ce refus d'une identité, que les fils devront ravir au père par une seconde violence, et que le texte romanesque tentera de reconstruire, par sa fonction fondatrice. En ce sens le texte romanesque est à la fois poursuite et meurtre du père par la reconquête de l'identité perdue. Le roman acquiert une fonction de production culturelle, mais cette production culturelle est reconquête et création à la fois d'une identité du narrateur, et c'est pourquoi la *fonction culturelle* de roman ne peut être dissociée de sa dimension de *roman familial*, au sens psychanalytique du terme »²³⁷.

²³⁷ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit, pp. 264-265.

La Répudiation est-il en effet le *roman familial* par excellence ? La connaissance et la reconnaissance de l'historique de la famille dans sa réalité et ses fantasmes passeraient-ils obligatoirement par la parole des parents ? La décrépitude du narrateur dénote une crise identitaire liée au refus constant du père à manifester des sentiments bienveillants à l'égard des fils. La dépression de Rachid manifeste ses premiers signes dès l'enfance pour se déclarer à l'âge adulte. Le temps du récit fait à Céline et celui du déroulement des événements se rejoignent et se confondent pour s'arrêter au moment précis où, paralysé de peur, Rachid perd sa « voix » (p. 87) et la « notion de temps » (p. 87). Reprenons l'expression de Habib Salha pour dire que « l'éclatement de la personnalité » qui noie le narrateur dans le vide, le non-sens et l'incompréhension totale du père se reflète dans l'éclatement du roman. Le parcours initiatique manqué n'est pas entièrement stérile puisqu'il donne naissance au récit et par là même à l'éclosion d'un éventail de possibilités pour la construction du sens.

Les cas d'Olga, Mehdi, Ruzena et Rachid ont ceci de commun : la recherche de l'image du père dans les traces évanescences du souvenir. Leur quête peut revêtir à certains points du récit un aspect obsessionnel. Cette obsession serait justifiée par sa nécessité dans le cadre du développement des personnages, au même titre que celui de l'écriture. Acte de vie ou réaction contre l'impuissance, le texte se montrerait ainsi comme le lieu de la prononciation d'une parole libératrice. L'image du père avec ses différentes facettes (oppression, négation, aliénation), rejoint, dans la production du dire et sur le chemin de la prise de pouvoir, celle de la mère détentrice de la première parole et celle de l'amante révélatrice d'une voie détournée.

**Troisième partie :
LE PURGATOIRE**

*« Ô mon âme, n'aspire pas à la
vie éternelle,
Mais épuise le champ du
possible ».*

PINDARE

*« Quelles sont les possibilités
de l'homme dans le piège
qu'est devenu le monde ? »*

Milan KUNDERA²³⁸

Dans la théologie catholique, le purgatoire²³⁹ est un lieu de pénitence donnant accès à la récompense suprême. Il a pour particularité de ne pas être ouvert à tous les pécheurs. Seuls y ont droit ceux qui n'ont pas dépassé une certaine limite dans l'interdit. Cependant, ces élus ont osé braver la loi pour se retrouver dans ce lieu de l'entre-deux, à mi-chemin entre l'enfer et le paradis. Employé au sens figuré, le purgatoire indique d'après Le Petit Robert, un « lieu ou un temps d'épreuve, d'expiation ». Cette troisième voie qui s'ouvre, permettant d'imaginer un autre lieu

²³⁸ - L'Art du roman, op. Cit., p. 68.

²³⁹ - « Le purgatoire désigne, dans le catholicisme, l'étape de purification dans l'Au-delà qui permet aux âmes bénéficiant de la grâce de Dieu sans avoir toutefois atteint la perfection à l'instant de leur mort, de se préparer à leur entrée dans le Ciel. (...) Ce n'est (...) qu'au Moyen-Âge, que s'est imposée la croyance en l'existence d'un purgatoire réel, lieu "géographique" spirituel, à mi-chemin de l'enfer et du ciel, où les âmes subissaient les épreuves à travers lesquelles elles se dépouillaient des traces de leurs péchés, et trouvaient là une occasion de se racheter. À travers cette naissance d'un purgatoire qui ouvrait une troisième voie, c'est-à-dire une possibilité d'échapper à l'alternative entre, d'un côté, une damnation éternelle et de l'autre, un salut immédiat, s'imposait dès lors au peuple chrétien l'espérance que même pour les pécheurs, tout n'était pas toujours perdu, et qu'une sorte "d'enfer transitoire" permettait de racheter dans l'Au-delà ce qu'on n'avait pas eu la force, ou la grâce de faire lors de son passage sur terre ».

- Encyclopédie des symboles, d'après Knaurs Lexikon der Symbole de Hans BIEDERMANN, München, 1989, éd. Knaur; éd. Française sous la dir. de Michel CAZENAVE, Paris, Librairie Générale Française, 1996, coll. Encyclopédies d'aujourd'hui, Le Livre de Poche; 818 pages, p. 560.

que ceux de la jouissance et de la souffrance, introduirait la notion de limite. Il nous serait dès lors possible de percevoir dans les écrits de Boudjedra et Kundera autre chose que les intonations subversives ou les élans dénonciateurs. En nous ouvrant aux romans de ces deux auteurs nous avons arpenté les couloirs du temps à la recherche des voix suscitant le désir d'écrire et nous nous sommes aventurés dans les sentiers tortueux pris par la parole inter//dite. Nous nous proposons dans cette troisième partie d'examiner les passages empruntés par nos auteurs pour purger leur unique faute d'avoir écouté ces voix et recherché les causes de leurs malaises respectifs. Mais est-ce là une réelle faute compte tenu que ces écrivains dont les œuvres sont traduites en plusieurs langues, sont très appréciés par leurs publics respectifs ?

Dans notre quête de l'entre-deux, nous nous intéressons en un premier temps au lieu même de l'expiation : le roman. Dans quelle mesure les romans que nous étudions entreraient-ils dans l'élaboration d'une logique de la transition ? Comment parviennent-ils à concilier la mémoire et l'oubli, la création et la destruction, l'ordre et le désordre, le fini et l'infini ? Sont-ils révélateurs d'une situation médiane du verbe, pris entre l'impuissance et le pouvoir. Maintenant, nous introduisons le troisième élément complétant le couple auteur// texte, à savoir le lecteur. Cet élément, baignant en même temps dans la réalité (en tant qu'être réel) et dans la fiction (le narrataire, en tant qu'ersatz imaginé par l'auteur), représenterait une véritable soupape de sécurité dans le processus de l'écriture, permettant ainsi une canalisation de l'énergie diffuse de la parole. Toutefois, une question s'impose : le plaisir solitaire et égoïste du lecteur serait-il minutieusement calculé par cet autre plaisir tout aussi solitaire et égoïste, celui de l'auteur ?

I - ECRITURE DE L'URGENCE :

Parmi les textes qui ont marqué l'histoire littéraire du sceau indélébile de leur universalité, Les Mille et une nuits offrent une vision remarquable du récit. Le dédoublement de la narration en récit cadre et récit emboîté multiplie les possibilités d'exploration du champ littéraire. Les Mille et une nuits a influencé, à l'instar d'autres ouvrages de la littérature arabo-persane, la tradition occidentale du conte comme, à titre d'exemple, Le Décaméron de Boccace, lui-même source d'inspiration de L'Heptaméron de Marguerite de Navarre.

L'aspect le plus significatif pour la perspective que nous envisageons dans ce qui suit est sans doute celui de l'importance capitale, voire vitale, qu'acquiert la parole dans Les Mille et une nuits. Edgard Weber, dans son étude du chef-d'œuvre anonyme, évoque ce point auquel nous nous intéressons. Il désigne la parole telle qu'elle apparaît dans ce recueil de contes, comme «une parole qui lutte contre la mort»²⁴⁰. Et c'est en tant que telle que nous abordons la parole dans les romans de Boudjedra et Kundera. Nous ne nous arrêtons certes pas au procédé formel du récit cadre repris dans *La Répudiation* et *L'Insolation* car tel n'est pas notre propos. Cependant, nous évoquerons entre autres procédés, celui de l'enchâssement des récits en tant que révélateur de l'écriture de l'urgence.

1/ Un roman décousu ?

Nous avons déjà porté un intérêt particulier aux incipit dans notre première partie. Il est également important de les évoquer ici car ils représentent le premier contact entre le récit et le lecteur. Ce premier effet est décisif pour la suite de l'acte

²⁴⁰ - WEBER, Edgard. Le Secret des Mille et une nuits – L'Inter-dit de Shéhérazade, Paris, Eché, 1987, 237 pages; p. 5.

de lecture. Ainsi, dès le premier abord, nous pouvons nous demander si le roman expose une unité ou si, au contraire, il s'impose en tant que développement d'une discontinuité faisant partie intégrante de la problématique de la rupture.

L'Insolation et *La Répudiation* nous plongent dès l'ouverture dans les univers des narrateurs. Nous ne savons pas de qui il s'agit mais nous remarquons que le récit débute à un point précis de leurs histoires personnelles. *L'Insoutenable légèreté de l'être* nous intrigue en commençant par interroger « l'idée » de « l'éternel retour » de Nietzsche. *La Valse aux adieux* semble le seul roman à débiter de manière conventionnelle. Le cadre spatio-temporel y est respecté même s'il n'est pas réellement développé. Cependant, lorsque Ruzena nous est présentée, nous avons l'impression qu'il s'agit du personnage principal du roman, étant donné que la ville où se situe l'action est présentée comme son lieu de naissance. Les différents incipit fonctionneraient-ils donc comme des agressions, visant à créer des ruptures avec une linéarité antécédente? Ils semblent suggérer le détachement de l'écriture par rapport à la tradition romanesque plus qu'ils n'évoquent les éléments nécessaires à toute ouverture. Le lecteur n'est pas préparé lentement mais sûrement à son entrée dans l'histoire qu'il s'apprête à découvrir. Il y est poussé subitement, voire violemment. Lire les romans de Boudjedra et Kundera équivaldrait presque à sauter dans le vide, sans savoir ce qui nous attend au bout de la chute.

Les incipit des quatre romans qui forment notre corpus ne sont pas les seuls à mettre en évidence l'entorse faite au schéma traditionnel du genre littéraire auquel ils appartiennent. Nous n'y trouvons ni exposition spatio-temporelle précise, ni présentation des personnages, ni émergence d'un thème dominant. A titre d'exemple, nous pouvons citer cette affirmation concernant un des romans de Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être* :

« Ce roman de milan Kundera s'ouvre par une réflexion abstraite concernant certains thèmes de Nietzsche et de

Parménide; sa dernière partie, comme décalée par rapport aux actions et aux situations des personnages, concerne essentiellement l'agonie d'un chien. Indications d'une volonté manifeste de ruiner l'idée classique de "développement romanesque" (avec exposition, péripéties, rebondissement, nœud de l'action, dénouement) »²⁴¹.

L'exposition, les péripéties, les rebondissements, le nœud de l'action et le dénouement sont en fait présents dans ce roman, mais pas dans cet ordre « classique ». Nous faisons connaissance avec les personnages et les situations dans lesquelles ils évoluent de manière intermittente, par petites touches parfois répétitives. Il est vrai que nous ne pouvons parler de nœud au sens strict du terme car plusieurs actions, liées aux deux couples Tereza//Tomas et Sabina//Franz, se déroulent en parallèle. Les péripéties et les rebondissements apparaissent notamment à travers les décisions prises par Tereza (son apparition soudaine dans la vie de Tomas; son départ précipité de Zurich où elle commençait une nouvelle vie avec ce dernier, loin des chars soviétiques; son désir de vivre à la campagne). Le dénouement logique serait à ce moment la mort du couple dans un accident de voiture. Mais il n'en est rien car nous apprenons cette disparition tragique bien avant la fin du roman.

La macrostructure de *L'Insoutenable légèreté de l'être* évoque d'emblée la problématique de la continuité et de la rupture. Comme nous l'avons déjà signalé en nous référant aux commentaires d'Eva Le Grand²⁴², le roman se compose de sept parties. Maintenant, voyons ce que pense l'auteur de cette « architecture » fondée sur le chiffre sept :

« Quand j'ai écrit *L'Insoutenable légèreté de l'être*, j'ai voulu à tout prix casser la fatalité du nombre sept. Le roman était depuis longtemps conçu sur un canevas de six parties.

²⁴¹ - SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985, 389 pages, p. 274.

²⁴² - LE GRAND, Eva. *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., pp. 151-152.

Mais la première me semblait toujours informe. Finalement, j'ai compris que cette partie en formait en réalité deux, qu'elle était comme des jumelles siamoises qu'il faut, par une fine intervention chirurgicale, séparer en deux. Je raconte tout cela pour dire que ce n'est de ma part ni coquetterie superstitieuse avec un nombre magique, ni calcul rationnel, mais impératif profond, inconscient, incompréhensible, archétype de la forme auquel je ne peux échapper. Mes romans sont des variantes de la même architecture fondée sur le nombre sept »²⁴³.

Les sept parties du roman portent toutes un titre et se composent de plusieurs chapitres numérotés mais non titrés. Elles se présentent de la manière suivante :

Première partie : *La légèreté et la pesanteur*.

Deuxième partie : *L'âme et le corps*.

Troisième partie : *Les mots incompris*.

Quatrième partie : *L'âme et le corps*.

Cinquième partie : *La légèreté et la pesanteur*.

Sixième partie : *La Grande Marche*.

Septième partie : *Le sourire de Karénine*.

Les cinq premières parties forment un parallélisme avec comme pivot la troisième partie. Il s'agirait d'une sorte de chiasme qui aurait pour centre non une virgule, un point ou même une page blanche, mais une partie. Jusque là, la structure du roman peut paraître circulaire. Les deux dernières parties viennent briser cette circularité pour introduire d'abord la linéarité à travers le sens même du titre de la sixième partie (« La Grande Marche »), ensuite le figement, toujours par le biais du sens du titre (« Le sourire de Karénine »). La rupture de la circularité est importante

²⁴³- KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 110.

dans la mesure où elle permet l'introduction de la différence, de l'étrange. La singularité de cette sixième partie engendre ces commentaires de l'auteur :

« Dans la sixième partie, le caractère polyphonique est très frappant : l'histoire du fils de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par l'interrogation permanente : “ qu'est-ce que le kitsch ? ” Ce passage polyphonique est la clé de voûte de toute la construction. Tout le secret de l'équilibre architectural se trouve là. (...) Il y en a deux (secrets). Primo : cette partie n'est pas fondée sur le canevas d'une histoire mais sur celui de l'essai (essai sur le kitsch). Des fragments de la vie des personnages sont insérés dans cet essai comme “exemples”, “situations à analyser”. C'est ainsi, “en passant” et en raccourci, qu'on apprend la fin de la vie de Franz, de Sabina, le dénouement des rapports entre Tomas et son fils. Cette ellipse a formidablement allégé la construction. Secundo, le déplacement chronologique : les événements de la sixième partie se passent après les événements de la septième (dernière) partie. Grâce à ce déplacement, la dernière partie, malgré son caractère idyllique, est inondée d'une mélancolie provenant de notre connaissance de l'avenir »²⁴⁴.

Le titre de la septième partie du roman évoque un cliché photographique. L'image statique suggère une double opposition : d'abord par rapport au titre de la partie précédente qui, lui, renvoie à une image dynamique amplifiée par les majuscules de « Grande » et « Marche », ensuite par rapport à un détail de la partie qu'il introduit. En effet, le « sourire de Karénine » est une image figée sur la mort puisque Karénine, le chien de Tereza, meurt dans cette dernière partie. La structure circulaire des

²⁴⁴- KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 100.

premières parties pourrait être assimilée à une comète dont la queue (« La Grande Marche ») laisserait des traces qui s'évanouissent brusquement avec le sourire funèbre de Karénine. Guy Scarpetta porte également un intérêt certain à la structure de *L'Insoutenable légèreté de l'être*. En fait, ce qui attire son attention en particulier, c'est le changement de focalisation dans les différentes parties du roman. Ce n'est qu'à la lumière de ses réflexions que nous pourrions avancer dans nos recherches sur la participation des autres éléments structuraux dans l'élaboration d'une technique de la rupture :

« *L'Insoutenable légèreté de l'être* comporte sept grandes parties. Ces “mouvements” ne correspondent ni à des changements de registres (...), ni à des variations de point de vue et d'instance d'énonciation (...), mais à des différences de focalisation : chaque partie est centrée sur un ou deux personnages, saisis de l'intérieur et commentés de l'extérieur. Ainsi, les parties 1 et 5 sont focalisées sur Tomas, les parties 2, 4 et 7 sur Tereza, les parties 3 et 6 sur Sabina et Franz (la formule architectonique serait donc : A-B-C-B-A-C-B). Le procédé de poly-focalisation permet tout à la fois de décaler le temps du discours par rapport au temps de l'histoire (la mort de Tomas et Tereza, par exemple, qui achève le livre, est signalée dès la partie 3 : ni suspense ni intrigue linéaire, encore une fois, mais un jeu combinatoire dominant toute chronologie), d'exposer plusieurs perceptions d'un même événement (une rencontre érotique, ainsi, peut être disjointe selon les “visions” différenciées qu'en ont les partenaires), d'autoriser, enfin, le jeu des variations et des contrepoints thématiques »²⁴⁵.

²⁴⁵- SCARPETTA, Guy. *L'Impureté*, op. cit., p. 276.

La rupture, la discontinuité, l’alternance des voix ou ce que l’on appelle la polyphonie, la poly-focalisation dont nous parle Guy Scarpetta, semblent correspondre le mieux à l’écriture de Kundera. Prenons les éléments traditionnels du genre romanesque : cadre spatio-temporel, personnages, événements. Ils sont tous présents dans l’œuvre, mais leur usage est également transformé par la plume du romancier. Nous avons ainsi trouvé parmi les différentes lectures de ce roman, une manière plus poétique que celle de Guy Scarpetta, mais reposant toutefois sur la notion de polyfocalisation qu’il introduit, de présenter la problématique de la rupture dans l’écriture de *L’Insoutenable légèreté de l’être* :

« Les trajets des quatre protagonistes principaux ne constituent aucune intrigue linéaire, mais plutôt l’esquisse d’un tableau en constante ébullition »²⁴⁶.

Comme nous développerons l’étude des éléments narratifs dans la partie réservée à la lecture, nous nous contenterons ici d’avancer que les informations qui nous sont révélées nous embrouillent plus qu’elles nous éclairent sur le déroulement de l’action. Nous avons d’abord cru à notre incapacité de comprendre ou de saisir la pensée de l’auteur. Quelques lignes écrites par Eva Le Grand nous ont vite rassuré :

« (...)Quiconque aurait l’illusion d’acquérir la mémoire totale de “lecteur modèle” dans un tel labyrinthe textuel, sous prétexte d’avoir suivi le conseil du narrateur de *L’Immortalité* de “ne pas sauter une seule ligne” du roman, entendrait inévitablement l’éclat de rire des variations kundériennes : un rire qui sait que toute saisie “totale” d’une œuvre conçue comme *carrefour du multiple* relève, elle aussi, d’une *utopie de la mémoire*. Car même si Kundera écrit “pour garder la mémoire”, il sait fort bien (...) que toute réécriture est à la fois écriture et lecture, et qu’elle

²⁴⁶- LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p. 157.

n'échappe donc point au paradoxe du temps humain où la mémoire n'existe que grâce à l'oubli »²⁴⁷.

Selon les propres dires de l'auteur de cet extrait, ces propos concernent *L'Immortalité* « tout particulièrement », mais aussi « chaque roman » de Kundera. Les anachronies (prolepses et analepses) empêchent le déroulement chronologique du récit, les personnages sont présentés d'une manière tout à fait insolite, seul l'espace (les lieux où se déroulent les événements et non le lieu de l'énonciation) est clairement défini.

Ni la circularité ni la linéarité ne peuvent définir exclusivement la structure de ce roman. Son aspect formel, contrairement à celui de *La Valse aux adieux* mais comme ceux de *La Répudiation* et *L'Insolation*, relève apparemment plus du désordre de l'inconscient que de l'organisation rigoureuse propre à toute entreprise réfléchie. L'ordre et ses synonymes, le classement, ou encore la catégorisation, définissent une vision « civilisée » du monde c'est-à-dire une vision corrompue par la culture, un regard qui occulterait tout élément perturbateur, toute invitation, comme le dit Kundera dans *Le livre du rire et de l'oubli* (cité par Eva Le Grand²⁴⁸), au voyage non pas au sens baudelairien du terme, mais « au-dedans de l'infinie diversité du monde intérieur qui se dissimule en toute chose » :

« Ce voyage dans les *possibilités de l'existence* humaine à travers des ego expérimentaux n'emprunte jamais une *route* rectiligne, mais bien des chemins de hasard vers lesquels sans cesse il retourne, investissant ainsi les romans de Kundera d'une liberté narrative et compositionnelle inégalée »²⁴⁹.

²⁴⁷- LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p. 127.

²⁴⁸- Ibid., p. 126.

²⁴⁹- Id.

Des auteurs comme Kundera ou Boudjedra ne s'intéressent justement qu'à ce qui dérange, qu'à ce qui torture les âmes bien pensantes. A côté de la polyfocalisation qui concerne aussi bien les personnages que les événements, nous avons une autre technique qui permet de rendre, par l'écriture, la vision plurielle du monde. Ce procédé, c'est la variation :

« Il revient à Kundera d'avoir fait de la répétition variationnelle le fondement même de toute son esthétique *interrogative*. (...) En accomplissant son *voyage ludique vers la connaissance*, la variation kundérienne s'éloigne de son thème au point que "le thème initial ne ressemble pas plus à la dernière variation que la fleur à son image sous le microscope"(L.R.O²⁵⁰, p. 253). En tant que *jeu*, la variation nie le principe même de l'illusion réaliste et fait subir à son thème un processus de *transformation continue du sens*, produisant ainsi une nouvelle unité romanesque (thématique et non plus événementielle !) et, dans l'ensemble de l'œuvre, un étonnant réseau de résonances intertextuelles »²⁵¹.

Tous les thèmes abordés dans le roman de Kundera sont l'objet de variations. La variation est pour Kundera ce que l'obsessionnel est pour Boudjedra. Nous pouvons même avancer que la répétition relève dans les deux cas de l'obsessionnel. Ainsi, les thèmes de l'éternel retour du même, de la légèreté et de la pesanteur, du hasard, de l'amour et de la sexualité, du rapport à la mère et au père, avec tous les motifs qui les composent, tournoient au fil des pages du livre, happant au passage de nouveaux éléments leur permettant à chaque fois de se montrer sous une lueur différente. Tout comme dans les deux romans de Boudjedra, l'écriture valse entre Eros et Thanatos, entre la mémoire et l'oubli. Il serait trop long d'énumérer toutes les variations qui existent dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Nous sommes dans l'obligation de

²⁵⁰- KUNDERA, MILAN. *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985.

²⁵¹- LE GRAND, Eva. *Kundera ou la mémoire du désir*, op. cit., pp130-131.

nous attarder uniquement sur deux exemples de chapitres qui fonctionnent sur le modèle de la variation et qui corroborent par la même occasion la théorie de la polyfocalisation.

Les chapitres 12 et 13 de la deuxième journée (pp. 83-85) ainsi que le 1^{er} de la cinquième journée (p. 253), font écho au chapitre 4 de la première journée (pp. 21-23). Les deux premiers sont racontés à partir du regard de Tereza alors que le dernier l'est à travers celui de Tomas. Les trois chapitres relatent les mêmes événements, à savoir l'arrivée de Tereza à Prague et sa première nuit avec Tomas. Le changement de focalisation introduit un changement de perception. Tomas reçoit Tereza en la comparant à un enfant trouvé dans une corbeille. Elle dérange ses habitudes de célibataire libertin et l'on comprend qu'il fait un effort afin de la garder chez lui. Le lendemain, se rappelant qu'ils ont dormi la main dans la main, il se demande s'il en a été ainsi toute la nuit. Tereza de son côté, va à la rencontre de son ami en emportant dans ses mains Anna Karénine de Tolstoï parce qu'il représente en même temps le monde de la légèreté auquel appartient Tomas et auquel elle aspire, et le symbole de la succession des hasards qui l'on menée à connaître Tomas. Elle est en outre certaine d'avoir tenu le chirurgien par la main pendant son sommeil. La même scène est vécue sous le signe du doute, du questionnement ensuite sous celui de la certitude renforcée par la croyance au pouvoir du hasard. Lorsqu'à la cinquième partie, le narrateur revient sur cette première rencontre à Prague, il nous donne la signification de l'enfant dans la corbeille. Il ne s'agit pas d'une référence religieuse (on pourrait penser à Moïse), mais littéraire et mythologique. Penser à Œdipe (p. 253) dans sa corbeille, en voyant Tereza, c'est, en d'autres termes, se considérer comme son sauveur :

« Depuis, il affectionnait cette image de l'enfant abandonné et il pensait souvent aux mythes anciens où elle apparaît. Sans doute faut-il voir là le motif caché qui l'incita à aller chercher la traduction de l'*Œdipe* de Sophocle » (p. 253).

Comme Anna Karénine, le motif du livre joue un rôle dans l'élaboration du thème. L'*Oedipe* de Sophocle n'est pas cité pour la première fois. Nous le trouvons déjà dans la quatrième partie, lorsque Tereza va chez l'ingénieur qu'elle a rencontré dans le bar où elle travaille comme serveuse. Il est étonnant de voir dans la bibliothèque de celui qu'elle a choisi pour sa première infidélité, le même livre que lui a offert Tomas :

« Il disparut derrière le rideau et elle s'approcha de la bibliothèque. Un des livres la captiva. C'était une traduction de l'*Oedipe* de Sophocle. Comme c'était étrange de trouver ce livre-là chez cet inconnu ! Des années plus tôt, Tomas l'avait offert à Tereza en la priant de le lire attentivement, et il lui en avait parlé longuement. Il avait ensuite publié ses réflexions dans un journal et c'était cet article qui avait mis toute leur vie sens dessus dessous » (p. 223).

Nous pouvons ainsi voyager entre les différentes pages du roman à la recherche d'un détail repris, d'une allusion à un fait déjà accompli. En effet, après avoir vu les différentes apparitions du mythe de l'enfant dans la corbeille, nous voici à la poursuite d'un autre motif, celui du livre. Ce livre semble nanti d'un double pouvoir : celui de la connaissance et celui de la destruction; celui de la légèreté et celui de la pesanteur. La signification construit ainsi une toile d'araignée un véritable réseau de fils conducteurs entre les différents éléments du récit.

Le deuxième exemple concerne les rêves de Tereza. La répétition de ces rêves mettent l'accent sur leur aspect angoissant mais aussi sur l'absence de confiance de la jeune femme aussi bien en elle-même qu'en son partenaire. Elle raconte ses rêves à Tomas au chapitre 8 de la première journée (pp. 33-35). Tandis qu'aux chapitres 15 et 16 de la deuxième partie (pp. 88-92), le narrateur nous révèle les pensées tuées par Tereza. Il nous présente ses rêves selon le point de vue de la protagoniste en dévoilant ce qu'ils sont « chargé(s) d'apprendre à Tomas » (p. 89).

A partir de là, le rêve n'est plus considéré pour son seul contenu mais aussi pour ce qu'il représente :

« Outre qu'ils étaient éloquents, ces rêves étaient beaux. C'est un aspect qui a échappé à Freud dans sa théorie des rêves. Le rêve n'est pas seulement une communication (éventuellement une communication chiffrée), c'est aussi une activité esthétique, un jeu de l'imagination, et ce jeu est en lui-même une valeur. Le rêve est la preuve qu'imaginer, rêver ce qui n'a pas été, est l'un des plus profonds besoins de l'homme » (p. 91).

Le narrateur commence donc dans la première partie par exposer simplement la teneur obsessionnelle des cauchemars de Tereza en signifiant au lecteur la nature anxieuse du personnage pour finir, dans la deuxième partie, sur une réflexion englobant le cognitif et le poétique. Ce qui au départ n'est que narration d'un fait, devient, grâce à la variation, définition de l'essence même de ce fait. L'on pourrait ainsi décrire l'écriture de Kundera comme la recherche de la quintessence des choses. Et si, au passage, cette recherche doit détruire certaines des valeurs les plus sûres ? L'auteur ne semble pas inquiet par la question, au contraire, son écriture va dans ce sens.

La Valse aux adieux, paru une dizaine d'années avant *L'Insoutenable légèreté de l'être*, a recours à un moyen de déroute plus pernicieux. Si l'apparence décousue du dernier roman nous renseigne sur les pièges de la voie que nous empruntons en lisant le texte, celle, plus feutrée, du premier nous pousse aux confins du supportable. Il faut croire que le chiffre cinq sur lequel est construite cette « farce vaudevillesque » lève le voile sur un écrivain plus satanique que l'on ne pense de prime abord. L'auteur se serait-il assagi en vivant en France ? Sur le plan formel, *La Valse aux adieux* présente en effet une fluidité étonnante par rapport à l'imbrication des chemins parcourus par les personnages :

« Dans le dessin formel de ce roman strictement régi par la loi de la frivolité, la mort de Ruzena et le thème du meurtre théorique qui lui est associé ne représentent qu'un épisode, dans une comédie d'imbroglios sexuels et de quiproquos »²⁵²

La clarté de la structure (cinq parties composées de chapitres numérotés mais qui n'ont pas forcément une suite logique sur le plan événementiel) alliée à l'unicité du lieu (la ville d'eau, sauf dans quelques chapitres où l'action se déroule dans un théâtre de la capitale) et au respect de l'ordre chronologique (chaque partie correspond à une journée), s'opposent à l'alternance des focalisations (chaque personnage mène la danse à son tour) et à la succession de chapitres tantôt sans liens les uns avec les autres (le narrateur change de pôle d'intérêt donnant une apparence saccadée au récit), tantôt paraissant artificiellement séparés. Par ailleurs, le non respect du schéma traditionnel du roman est plus difficile à cerner. L'ellipse semble ici le procédé utilisé non seulement pour rendre les pages plus aériennes, mais aussi pour désorienter le lecteur à l'affût du moindre écart de conduite de la part de l'auteur. L'exposition du cadre spatio-temporel est ainsi divisée sur trois chapitres. La rupture ne s'arrête pas à ce détail formel. Le contenu est également elliptique puisque qu'il ne se compose pas d'une description détaillée du lieu ou d'une précision temporelle quelconque. Le premier chapitre de la première journée s'ouvre sur l'évocation d'un « lundi » d'« automne » dans une « petite ville d'eau, dans son joli vallon » (p. 15). Nous sommes informés en outre de l'existence dans ce lieu pittoresque, de « sources » « sous des arcades » (p. 15). Il faut attendre la deuxième journée pour avoir une idée plus précise du lieu et du temps :

« Il était environ 9 heures du matin quand une élégante voiture blanche s'arrêta sur le parc de stationnement à la périphérie de la ville d'eaux (les automobiles n'avaient pas le droit d'aller plus loin) (...).

²⁵²- NEMCOVA BANERJEE, Maria. Paradoxes terminaux, op. cit., p. 153.

Au centre de la rue principale de la station, s'étendait un jardin public tout en longueur, avec ses bouquets d'arbres clairsemés, sa pelouse, ses allées sablées et ses bancs de couleur. De chaque côté se dressaient les bâtiments du centre thermal, et parmi eux le foyer Karl-Marx (...). En face du foyer Karl-Marx, de l'autre côté du jardin public, s'élevait le plus bel édifice de la station, immeuble de style Art nouveau du début du siècle, couvert d'ornements en stuc et à l'entrée surmontée de mosaïque. Lui seul avait eu le privilège de pouvoir conserver sans changement son nom d'origine : hôtel Richmond » (p.39).

La description du lieu sert de faire-valoir au récit. Il n'est point d'ornement ni de fioritures admis ici. Tout doit concourir à tisser la toile, à créer des liens entre les drames (petits et grands) qui se déroulent dans le roman. Le procédé elliptique nous permet d'avoir les éléments de signification voulus en temps voulu :

« On est mercredi matin et la station thermale vient encore une fois de s'éveiller pour une journée allègre. Des torrents d'eau ruissellent dans les baignoires, les masseurs pressent les dos nus, et une voiture de tourisme vient de s'arrêter sur le parking » (p. 87).

L'apparence sommaire de la description est écartée au profit du dernier segment de l'extrait. Le narrateur attire l'attention sur le seul fait extérieur au cadre de la ville d'eau, comme si l'éveil du lieu perd tout intérêt de par son seul aspect répétitif. Par ailleurs, nous pouvons remarquer à travers ce qui précède, la concentration d'éléments spatiaux et temporels dans les incipit des différentes journées.

La présentation des personnages se fait quant à elle au fur et à mesure de leur apparition sur la scène du roman. Ils sont placés à tour de rôle sous les feux de la rampe et ce suivant un rituel bien déterminé. Ainsi, étant donné que le roman s'intitule

La Valse aux adieux, chaque protagoniste mène la danse dans un ou plusieurs chapitres.

Personnages menant la valse	Journée - Chapitres
Ruzena	1 ^{ère} j. Chap. 1-2-3 2 ^{ème} j. Chap. 5-7 3 ^{ème} j. Chap. 5-7 4 ^{ème} j. Chap. 3-9-14-17-29 5 ^{ème} j. Chap. 3-12-14
Klima	1 ^{ère} j. Chap. 4-5-6-7-9 2 ^{ème} j. Chap. 1-8-9-10 4 ^{ème} j. Chap. 7-13-21 5 ^{ème} j. Chap. 1-2-7-11-19
Kamila	1 ^{ère} j. Chap. 8 4 ^{ème} j. Chap. 1-11-16-24 5 ^{ème} j. Chap. 20
Bertlef	2 ^{ème} j. Chap. 2- 3-4-6 3 ^{ème} j. Chap. 9 4 ^{ème} j. Chap. 18-22 5 ^{ème} j. Chap. 26
Jakub	3 ^{ème} j. Chap. 1-2-4-6-8- 4 ^{ème} j. Chap. 4-6-8-10-12-15-20-23-27-28 5 ^{ème} j. Chap. 4-6-9-13-16-18-22

Olga	3 ^{ème} j. Chap. 3-10 4 ^{ème} j. Chap. 2-25 5 ^{ème} j. Chap. 15-21-23-25
Skreta	3 ^{ème} j. Chap. 11 5 ^{ème} j. Chap. 17-24
Frantisek	4 ^{ème} j. Chap. 5-26 5 ^{ème} j. Chap. 10

Le narrateur profite de chaque focalisation pour insérer dans le récit plusieurs détails descriptifs concernant rarement le physique des personnages (les différentes beautés de Ruzena et Kamila, l'aspect chétif et les petits seins d'Olga, ...) et particulièrement l'élément psychologique au fondement même de leurs personnalités et de leurs agissements (l'infidélité pour Klima, la maternité pour Ruzena, la jalousie pour Kamila, le rêve eugénique pour Skreta, la nostalgie du départ et l'aversion pour toute forme d'engagement pour Jakub, le dédoublement pour Olga, la générosité pour Bertlef). Comme dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les procédés de l'ellipse et de la répétition suggèrent donc la primauté du développement de ces différents thèmes sur celui de la narration. Mais ce jeu scriptural ne nous rappelle-t-il pas le style de Boudjedra ? Ne retrouve-t-on pas dans notre désarroi de saisir la marche des romans de Kundera le même goût de la perte dans les pages de *La Répudiation* et celles de *L'Insolation* ?

La Répudiation est composée de 16 chapitres et *L'Insolation* de 12. Tous sont non titrés et non numérotés. Déjà le ton est donné. A nous de compter, à nous de donner un sens aux ruptures. La discontinuité n'attend cependant pas les blancs entre les différents chapitres. C'est d'ailleurs ce que nous trouvons le plus déroutant dans ces deux romans. Etant construits selon le modèle de l'enchâssement de récits

cadres et récits emboîtés, la frontière entre les deux est parfois difficile à cerner. Cette limite ne dépend que du bon vouloir du narrateur et ne suit en aucun cas la succession des chapitres, comme nous le prouve cet extrait parlant de *L'Insolation* :

« L'«embrouillamini» des récits est en effet assumé par le narrateur «je m'embrouillais quelque peu» (p. 9), imputé au «brouillard de [sa] pauvre mémoire» de malade du récit 1 [Nadia à l'hôpital] (p. 21), rapporté au soliloque pathologique servant de matrice à l'écriture »²⁵³.

Le narrateur «assume» donc les défaillances du récit. Il nous lance une sorte de *mea culpa* sans doute pour nous embrouiller encore plus. En effet, s'il reconnaît l'aspect décousu de ses propos, il n'est donc pas aussi fou qu'il veuille nous le faire croire. Il possède ne serait-ce qu'une infime conscience de la réalité. Ceci concerne pareillement le narrateur de *La Répudiation*. Les cris de Rachid et Mehdi ne seraient-ils que de simples jérémiades ?

Certains chapitres mêlent les deux types de récit alors que d'autres sont exclusivement consacrés à l'un ou à l'autre. L'écriture opère donc un va-et-vient à intervalles très irréguliers entre le présent de l'énonciation, de la prise de parole, et le passé du souvenir, de la mémoire qui lutte contre l'oubli. Là également la frontière entre les deux s'effiloche parfois dans un flou poétique. La construction de ces deux romans n'obéit pas elle aussi aux règles du genre. La continuité des événements n'est pas évidente ou, si l'on veut reprendre les dires de Marc Boutet de Monvel à propos de *L'Insolation*, il s'agit de «récits emboîtés où le principe de réalité est souvent mis à mal»²⁵⁴.

La forme décousue des romans suggère d'autre part l'imitation du modèle onirique où l'infiniment flou peut côtoyer sans ménagement l'infiniment précis. Nous

²⁵³- BOUTET DE MONVEL, Marc. *Boudjedra l'insolé*, op. cit., p. 44.

²⁵⁴- Ibid, p. 43.

pouvons de la sorte isoler certains passages ou chapitres constituant une unité sur le plan narratif. Dans les deux romans, chacune de ces séquences peut être consacrée à un personnage ou un lieu. Nous remarquons ainsi à notre grand étonnement qu'une vision globale de l'œuvre peut mettre en relief des histoires cohérentes. Car pris dans les détails, le récit échappe à la *tentation* du sens. Boudjedra nous renvoie, comme Kundera et en ayant recours au même thème de la légèreté et de la pesanteur, à notre propre impuissance à saisir la quintessence de l'être :

« Tu essayais dans la nuit totale, où n'émergeait qu'une lueur rouge autour du point incandescent de ta cigarette, de démêler les fils de cette sombre histoire dont tu as hérité depuis que tu avais fait ma connaissance, et dont tu commences à discerner la pesanteur et l'irréalité » (*La Répudiation*, p. 133).

La pesanteur est-elle négative et la légèreté positive ou inversement ? Qu'est-ce qui nous dérange le plus : la pesanteur des drames vécus par les protagonistes, la légèreté du discours emporté par la liberté du délire, ou encore le fait de ne pas savoir quel est le lourd et quel est le léger ? L'architecture des textes repose sur une succession de fêtes macabres ou désignées comme « carnavalesques » par Charles Bonn. Ce dernier affirme :

« L'ambiguïté et le plurivocalisme de *La Répudiation* reposent d'abord sur une pluralité des récits en présence, comme des dynamiques narratives d'ensemble du roman. *La Répudiation* n'est pas un récit linéaire, et pourtant, plusieurs récits linéaires parallèles peuvent s'y retrouver, qui tous entretiennent un rapport particulier, autonome et différent

avec le temps, avec l'espace du texte, et avec l'espace réel»²⁵⁵.

La répudiation, les secondes noces, l'enterrement, l'Aï d, la circoncision, l'exorcisme de Selma, les déambulations dans la ville de Constantine, le conte d'Ammar Bô, autant d'histoires parallèles qui démentent la considération du délire comme seul moteur du récit chez Boudjedra.

Comme dans les romans de Kundera, le recours à l'ellipse décharge le récit des éléments qui ne sont pas nécessaires aux thèmes dominants. Et si l'écriture est du domaine du répétitif dans les romans des deux auteurs à seule fin de donner une logique à l'éclatement ? La répétition et la variation montrent que les romans que nous étudions sont loin d'être des brouillons ou les fruits d'un premier jet. Cette déconstruction calculée apparente les écritures de Kundera et Boudjedra à l'écriture musicale avec ses leitmotiv, ses variations sur un même thème, ses changements de rythmes. Quatre symphonies entêtantes qui matraquent le lecteur et lui procurent paradoxalement du plaisir. En outre, l'on pourrait expliquer cette apparence décousue en y voyant un camouflage de la cohérence de la quête primordiale des auteurs. Comme celle qu'entreprend Tomas auprès des femmes dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cette quête consiste à ouvrir le monde avec un scalpel imaginaire à la recherche du « millionième de dissemblable présent dans tous les domaines de la vie humaine » (p. 287). Nous pouvons cependant nous demander si le roman n'est pas un espace réduit pour ce genre de poursuite. Comment les auteurs parviennent-ils à composer avec la réalité matérielle de l'œuvre sans rien ôter à sa valeur poétique ?

²⁵⁵- BONN, Charles. Le Roman algérien de langue française, op. cit., p 247.

2/ Le roman, un espace restreint :

Quel est le motif qui nous pousse à nous interroger sur l'étroitesse des romans ? L'œuvre, en tant que production littéraire, a un début, un déroulement et une fin. Nous remarquons néanmoins dans celles de Boudjedra et Kundera une dérogation à cette règle. Le roman, en sa qualité d'objet réel, de genre régi par des règles, est transformé en une sorte de jeu interactif. Les limites réelles s'éclipsent ainsi derrière un élargissement virtuel dépendant aussi bien des mots écrits que de ceux lus. Les quatre romans sont construits selon une architecture morcelée s'inscrivant d'emblée dans une perspective de la rupture et écartant toute velléité d'unité. La désorganisation aboutit-elle à l'agrandissement ou, au contraire, à la réduction d'un espace par définition clos ?

Sur le plan stylistique, Kundera a recours à l'ellipse et à la symbolisation pour élargir le champ romanesque. Ces deux figures peuvent paraître antithétiques dans la mesure où la première est une réduction de l'écriture alors que la seconde associe l'imaginaire aux mots. Les deux pourtant nécessitent l'abstraction et c'est en tant que cellules productrices de sens que nous les insérons dans cette étude. Nous nous rendons compte d'emblée et contrairement à toute attente, que l'ellipse permet de résumer des récits qui peuvent alourdir (sur le modèle du roman balzacien) le texte et d'instaurer des liens avec l'imaginaire et la mémoire du lecteur. Ainsi, dans *La Valse aux adieux*, nous avons des passages elliptiques qui évitent l'ennui de la répétition. Nous en avons choisi un qui illustre l'usage de ce procédé :

« Il ne trouvait plus d'arguments nouveaux, il répétait toujours les mêmes mots et il redoutait qu'elle ne finît par en deviner l'hypocrisie » (p. 78).

La situation de Klima mentant à Ruzena en lui assurant son amour pour qu'elle consente à avorter est déjà ridiculisée par le narrateur (« C'était de belles paroles »

p. 78). Cependant, la tournure elliptique renforce l'aspect grotesque de la scène. Grâce à la répétition de l'ellipse, nous n'avons pas la même description réitérée mais l'ouverture d'un jeu faisant appel à la connivence du lecteur :

« Il commençait à faire frais, le soleil baissait à l'horizon, le temps passait et Klima continuait de répéter ce qu'il avait déjà dit, et Ruzena répétait son *non, non, je ne pourrai pas* » (p. 79).

Le texte dépasse ainsi le cadre proprement sémantique pour ne plus signifier uniquement l'événement. En effet, il le commente et le juge d'une manière détournée. Il donne l'occasion par là même au lecteur de se poser des questions, non pas sur la situation décrite, mais sur ce qu'elle représente. Ce procédé réduit matériellement le texte mais multiplie les pistes de lectures en laissant le champ libre aux interprétations.

Kundera utilise également l'ellipse dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*. Le but visé et avoué par l'auteur dans *L'Art du roman*, est effectivement « d'alléger la construction » de l'œuvre. Mais il n'est pas que cela. Il permet d'introduire dans le roman un genre différent. A l'instar des poèmes de Boudjedra, Kundera insère des textes sous forme d'essais sur des thèmes différents. Il en est ainsi de la paternité ou du meurtre théorique dans *La Valse aux adieux*. Quant au deuxième roman, il comporte toute une partie consacrée au kitsch qui, par ailleurs, est l'objet de plusieurs réflexions de l'auteur :

« Dans la sixième partie, le caractère polyphonique est très frappant : l'histoire de Staline, une réflexion théologique, un événement politique en Asie, la mort de Franz à Bangkok et l'enterrement de Tomas en Bohême sont liés par l'interrogation permanente : "qu'est-ce que le kitsch ?" Ce passage polyphonique est la clé de voûte de toute la

construction. Tout le secret de l'équilibre architectural se trouve là. (...) Il y en a deux (secrets) Primo : Cette partie n'est pas fondée sur le canevas d'une histoire mais sur celui d'un essai (essai sur le kitsch). Des fragments de la vie des personnages sont insérés dans cet essai comme "exemples", "situations à analyser". C'est ainsi, "en passant" et en raccourci, qu'on apprend la fin de la vie de Franz, de Sabina, le dénouement des rapports entre Tomas et son fils. Cette ellipse a formidablement allégé la construction. Secundo, le déplacement chronologique : les événements de la sixième partie se passent après les événements de la septième (dernière) partie. Grâce à ce déplacement, la dernière partie, malgré son caractère idyllique, est inondée d'une mélancolie provenant de notre connaissance de l'avenir »²⁵⁶.

Nous citons à nouveau cet extrait afin de dire qu'à l'ellipse s'ajoute la polyphonie et la prolepse pour dévier le chemin du roman. Ces trois figures ont en commun la métamorphose du linéaire en discontinu. La rupture de la linéarité du texte romanesque suggère quant à elle la tentative (répétée autant de fois que l'écart par rapport à la norme ne l'est) de dépassement des limites du roman.

D'autres procédés sont mis en œuvre, toujours dans une perspective d'élargissement du sens. Nous remarquons ainsi la prolifération des symboles dans *La Valse aux adieux*. La couleur bleue traverse tout le roman (« une lumière bleutée », p. 83; « la couleur bleu pâle », de la chemise de nuit p. 119; « auréole bleue » p. 130; « une étrange lumière bleue » p. 235; « le bleu du ciel » p. 243-246; « le ciel était bleu » p. 250), comme le traverse l'image menaçante du comprimé bleu. L'encyclopédie des symboles nous récapitule les différentes significations que peut avoir cette couleur. Nous en avons choisi celles-ci :

²⁵⁶- KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 100.

« Parmi toutes les couleurs, le bleu est celle qui est le plus souvent associée au domaine spirituel. C'est une couleur froide, au contraire du rouge, et elle incite la plupart des hommes à la réflexion. (...) Parce qu'il annonce la vérité et parce qu'il incarne la transcendance, Jésus est aussi représenté avec un habit bleu lorsqu'il prêche la bonne nouvelle. (...) Dans la symbolique populaire d'Europe centrale, le bleu est la couleur de la fidélité, mais aussi du mystère (...), de l'illusion et de l'incertitude »²⁵⁷.

Le bleu peut ainsi être d'un côté la couleur de la sérénité et de l'élévation dans les sphères éthérées de la pensée, et de l'autre, celle de la tourmente. L'ambiguïté de cette couleur vient de celle qu'entretient l'homme avec le ciel et la mer. Ces derniers sont en effet symboles de vie et de mort. Le bleu voyage donc dans les pages du roman représentant tantôt Eros, tantôt Thanatos. Par ailleurs, un autre élément ponctue le récit par des apparitions qui peuvent paraître aussi étranges qu'inutiles : la lune (pp. 84, 155, 295, 297). Toujours d'après L'Encyclopédie des symboles, la lune est associée à la prospérité, la fécondité, la féminité (de par le cycle menstruel). Elle représente également la passivité car elle reçoit la lumière du soleil. Ce qui nous intéresse dans le recours à l'image de la lune, ce n'est pas ce qu'elle peut symboliser, mais l'usage qui en est fait. N'oublions pas qu'elle est évoquée dans un roman vaudevillesque où l'amour et ses corrélats sont mis à mal par une ironie mordante. C'est donc l'image de la lune, chantée par les troubadours dans leurs poèmes d'amour qui nous interpelle. Et cette lune là, elle ne peut pas figurer dans un roman tel que *La Valse aux adieux*. Sa présence incite donc le lecteur à la réflexion aussi bien sur l'absurdité d'une telle évocation que sur le ridicule du cliché littéraire.

L'Insoutenable légèreté de l'être est également traversé par ces symboles ouvrant sur un ailleurs possible en-dehors de l'espace événementiel. Il en est ainsi de

²⁵⁷- *Encyclopédie des symboles*, op. cit., p. 84.

l'image de l'enfant abandonné dans une corbeille que l'on confond aisément avec celle de Moï se jusqu'à ce que le narrateur nous dise qu'il s'agit d'Œdipe (p. 17, 18, 23, 253). Il en est de même du livre en tant que passeport pour l'élévation de l'âme (pp. 75, 78, 84), et du hasard en tant que révélation du destin (pp. 77, 78, 83, 120, 189, 277, 289, 345). Les poncifs sont de cette manière repris et détournés afin de créer de nouvelles images pour une mémoire que l'on croit saturée et une nouvelle littérature pour un genre que l'on croyait à bout de renouveau.

Dans les romans de Boudjedra, l'écriture est tributaire d'une demande intradiégétique faisant écho, par un jeu de miroir, à celle du lecteur. Le texte existe donc tant que cette demande existe. Dans *La Répudiation*, l'importance capitale pour la productivité du récit du désir d'écoute formulé par Céline se traduit dans la mise en exergue de deux phrases :

« (— Ce fut le début du cauchemar ...
— Raconte, disait-elle) » p. 41.

Le décalage de ces phrases par rapport au texte qui les précède, leur mise entre parenthèse et la typologie du dialogue ajoutés au fait qu'elles sont la clause du chapitre, montrent d'une part la nécessité de la demande et d'autre part, la liberté stylistique accordée par le genre romanesque. Le narrateur n'avoue-t-il pas que la durée du récit dépend de celle que prend Céline à se « converti(r) » (p. 178) à son histoire ? Le narrateur-missionnaire effectue donc des va-et-vient entre le récit cadre et les différents récits emboîtés, donnant son aspect anarchique à la structure du roman. Cette liberté caractérise l'écriture de Boudjedra qui pousse le jeu dans *L'Insolation* jusqu'à introduire dans son texte des passages poétiques qui multiplient les possibilités du dire en même temps qu'ils signifient son impuissance :

« Dis !
Que radotes-tu ? » (p. 237)
« Scribe ! ferme ta gueule » (p. 238)

« Dis !

Oh ! si je pouvais... » (p. 239)

Faut-il croire cet aveux d'impuissance ? Ces vers, en remettant en cause l'utilité de l'espace romanesque, ne reconnaissent-ils pas, par antithèse, sa nécessité ? Le roman ne se contente pas de dénoncer l'extérieur; il commence son chemin de croix à partir de la double intériorité qu'il représente : celle des mots qu'il combine et celle des personnages. Ainsi, *La Répudiation* est un roman qui porte en lui les germes de sa propre destruction qui sont paradoxalement porteurs de vie :

« J'ai des crampes à la langue à cause de ces vociférations à travers lesquelles j'essaye de te raconter les péripéties ridicules de la vie d'une famille bourgeoise restée clouée aux mots coraniques d'une enfance chavirée » (p. 136).

Notons dans cette expression d'une parole douloureuse, le questionnement sur la conception du roman en tant qu'espace de narration. Le narrateur semble nous mettre en garde contre l'acceptation de son œuvre en tant que simple récit événementiel fictif ou non. D'ailleurs, la négation du récit, aussi bien dans *L'Insolation* lorsque Nadia refuse d'écouter Mehdi, que dans *La Répudiation*, lorsque Rachid refuse de parler « rejetant cette idée absurde de la catharsis thérapeutique » (p. 236), est un refus de cautionner une entreprise jugée insuffisante. Mais l'image obsédante de la métamorphose annule cette dernière lecture en redonnant aux mots leur statut privilégié :

« (...) Impression d'avoir mué en utilisant un émollient que le médecin m'aurait donné en cachette car le règlement interdit de telles pratiques : changer de peau » (*La Répudiation*, p. 141).

« Puisqu'il fallait écrire, je me transformais, le soir, en scribe hargneux » (*L'Insolation*, p. 13).

Le passage de l'oral à l'écrit d'un livre à l'autre engendre la réflexion sur le langage et par là même, le questionnement sur l'acte scriptural. La solitude de Rachid et Mehdi ne reflète-t-elle pas celle de l'auteur et celle du lecteur ? Ne traduit-elle pas également les angoisses de l'un ou de l'autre face à un objet dont on ne sait s'il a trop de pouvoir ou s'il ne sert à rien ?

« Ainsi, aucun chemin n'avait été parcouru; tout restait à faire ! Une seule certitude, cependant : mon amour pour Céline; mais je me devais de tout remettre en question une fois de plus » (*La Répudiation*, p. 189)

Céline continue à ne pas croire Rachid. L'échec de la tentative de réconciliation avec l'amante par la parole est en même temps remise en question du signifié et du signifiant. La mise en scène d'une communication défailante dans les deux romans est aussi remise en question sur le mode ludique de la littérature.

La communication défailante engendre la solitude des narrateurs et leur enfermement dans un soliloque que l'œuvre empêche d'être stérile. Le repli sur soi des narrateurs se transforme, par l'écriture, en ouverture sur une autre dimension. Jany Fonte Le Baccon affirme :

« La géographie romanesque semble symboliser l'emprisonnement psychique, la libération impossible des personnages. Cet emprisonnement ou repli est rendu nécessaire par les blessures intérieures et l'agressivité du réel »²⁵⁸.

Le jeu sur l'intérieur et l'extérieur donne du relief au roman ouvrant ainsi l'axe syntagmatique sur l'axe paradigmatique. L'espace romanesque ne se contente ainsi plus de l'horizontalité suggérée par la succession des pages, mais investit une autre

²⁵⁸- FONTE LE BACCON, Jany. Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 92.

dimension, celle de la verticalité. La vision intérieure du roman inspirée de son aspect extérieur repose sur la considération de ce genre littéraire comme un espace clos. Le roman est matériellement un espace clos, mais virtuellement non hermétique. Le lecteur, destinataire ultime de toute œuvre, s'efforce de créer dans le monde silencieux de l'écrit, des liens de résonance, des réseaux de communication. Désigné comme monologue, soliloque ou encore délire, le roman endosse en fait les habits du dialogue à partir du moment même où il se trouve sous le regard du lecteur.

A l'instar de plusieurs écrivains du XX^e siècle, Kundera s'interroge sur le roman. Il le conçoit comme un espace de questionnement, de mise en doute des idées reçues. Il avoue également :

« Le chemin du roman se dessine comme une histoire parallèle des Temps modernes. Si je me retourne pour l'embrasser du regard, il m'apparaît étrangement court et clos »²⁵⁹.

Nous trouvons dans *La Valse aux adieux* la mise en scène de cette conception. Le huis-clos qui se déroule dans une ville d'eau est paradoxalement traversé par la notion de départ. Départ vers un autre espace, vers un ailleurs possible parmi tant d'autres. Le départ est en fait la traduction du désir d'élargir l'éventail des possibilités offertes par la vie et qui semble enfermé dans l'espace réduit du roman. La notion de départ n'est pas propre à *La Valse aux adieux*. Nous la retrouvons dans *L'insoutenable légèreté de l'être* où les quatre protagonistes sont confrontés plusieurs fois à la rupture avec un espace donné. Tereza et Tomas partent à Genève mais leur retour à Prague est le signe de l'inadéquation de cette nouvelle réalité à leur propre imaginaire. La relation de Franz et Sabina est elle aussi jalonnée par des séjours à l'étranger, jusqu'à l'exil de la protagoniste en Californie, lieu par excellence, s'il en est un, de la pluralité et de toutes les possibilités. Hormis la partance pour un

²⁵⁹- KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 24.

lieu autre comme c'est le cas de Constantine pour Mehdi, le départ émerge dans les romans de Boudjedra sous une autre forme. Il s'agit pour les narrateurs d'une ouverture sur les possibles offerts par la folie, le délire. La parole leur permet d'échapper à l'étroitesse dans laquelle ils sont cloîtrés (cagibi ou hôpital pour *L'Insolation*, chambre, hôpital ou baignoire pour *La Répudiation*). La correspondance entre l'espace romanesque et les espaces où évoluent les personnages-narrateurs inspire à Charles Bonn ce commentaire fondé sur une étude spatiale de *La Répudiation* :

« L'enfermement (...) se manifeste, se *dit par* un certain nombre de *lieux clos*, qui ont pour la plupart été déjà répertoriés : la chambre-habitacle, la maison de Ma, l'hôpital et la prison en sont les principaux. La clôture de ces lieux est en elle-même déjà récit de cet enfermement, tant du narrateur que du pays, que de Ma et des différentes femmes du roman, que du dire romanesque »²⁶⁰.

Leur enfermement réel ou imaginaire dans des lieux clos symbolise l'enfermement du langage par rapport à la pensée. Apparaissant dans les moments de prise de parole, cet enfermement alterne avec l'ouverture sur un espace de dispersion, la ville :

« Son (*La Répudiation*) écriture se confond avec celle de la ville, même si dans cette ville les lieux clos d'où surgissent les récits du roman peuvent apparaître comme autant d'îlots »²⁶¹.

Les trois autres romans sont aussi des romans de la ville. La ville est certes un espace ouvert par rapport à l'hôpital ou la prison, mais c'est un espace fermé par opposition à celui de la campagne. Le monde rural, où le ciel et la terre se confondent anéantissant ainsi toute notion de limite, est propice à l'évocation de la

²⁶⁰ - BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, op. cit., p. 253.

beauté, des images idylliques, de la perfection de la création divine, de l'harmonie entre l'homme et la nature, bref de tout ce que Kundera dénonce, de ce kitsch qui n'admet pas « la merde ». Kundera place aussi les événements de ses romans dans des villes : la ville d'eau, Prague, Zurich, Genève. Mais la fin de Tomas et Tereza, et le constat d'échec de Jakub se font à la campagne, plus précisément, sur une route de campagne. L'enfermement des villes correspond donc à la production littéraire, alors que l'ouverture de la campagne est symbole de mort, de fin, de vide. Cela nous amène à considérer le dernier départ évoqué dans les quatre romans : la mort. Lieu du paradoxe, lieu du néant mais en même temps lieu inconnu, il annule et permet tous les fantasmes. Le texte combat le silence, comble les vides suscités par l'idée de la mort :

« Le roman est ce délire verbal libérateur qui tire son existence de lieux clos dont il traverse le piège de silence, par la parodie, par la profusion débridée de récits qui se heurtent l'un l'autre pour mieux se générer réciproquement »²⁶².

Cette affirmation met l'accent sur le jeu de destruction / construction entamé par l'écriture. En effet, qu'est-ce que le silence et la parodie sinon des corrélats de la mort et de la destruction ? Certes, le roman libère la parole, mais au-delà de cette libération reste le pessimisme. Cette écriture du pessimisme prend forme lorsque les mots disparaissent, lorsque le roman s'achève. A l'image de Jakub qui scelle la fin de *La Valse aux adieux* en quittant la ville d'eau, le lecteur se rend compte réellement de la violence de l'impact des romans lorsqu'il les quitte. Là nous pouvons remarquer que les écrivains sont parvenus par un jeu d'adresse, à décaler les frontières du roman.

²⁶¹- Ibid., pp. 253-254.

²⁶²- Ibid., p. 259.

II - Vers une quête de la puissance :

Nous sommes tentés de dire en guise d'introduction que le ton dubitatif des romans de Boudjedra et Kundera contredit l'intitulé de la sous-partie que nous entamons. Il peut paraître en effet paradoxal de désigner le doute par l'excès de parole. Il n'en est rien car notre projet est de démontrer comment les deux auteurs concilient dans leurs démarches le vide et le plein. Ces derniers échappent de surcroît à l'image d'Epinal de l'écrivain érudit ou observateur exceptionnel qui s'impose en donneur de leçons. Ils participent, par l'écriture, à la remise en cause d'un monde en constante marche. Il est vrai qu'en littérature, comme en toute création artistique, on rencontre souvent des redites tributaires de l'appartenance des artistes en général à la longue chaîne de l'humanité. Mais les événements qui affectent les écrivains au point de susciter leur désir d'expression, voire même de rébellion, sont traités de différentes manières en fonction des contextes spatio-temporels qui structurent l'intellect de chaque auteur, et ce avant même son avènement à l'écriture.

En définitive, pour reprendre un poncif, tout se dit et se redit, reste la façon de le dire. Boudjedra et Kundera sont des auteurs profondément liés (en tant qu'écrivains, ne sont-ils pas des lecteurs privilégiés de leur époque ?), du moins à travers les romans que l'on a choisis, aux espaces et aux temps de leurs prises de parole. L'entreprise littéraire ayant perdu sa gratuité, ces romans semblent converger vers la remise en question des certitudes. Mais sont-ils uniquement dénonciateurs et subversifs comme les commentateurs l'ont souvent noté ? Ne seraient-ils pas également des lieux de réconciliation et ce grâce au questionnement ?

1/ Tout dire, mais comment ?

La réflexion semble un objectif majeur de l'écriture chez nos deux romanciers. Mais, comme l'affirme Kvetoslav Chvatik, ils ne sont pas les seuls:

« Au XXe siècle, la théorie du roman moderne serait impensable sans les réflexions des romanciers eux-mêmes. L'élément réflexif passe nettement au premier plan du texte du roman moderne »²⁶³.

« L'élément réflexif », dans les deux sens du terme, à savoir l'introspection et la réflexion sur ce qui nous entoure, n'est-il pas prédominant dans les romans que nous étudions ? A leur lecture, nous remarquons une prolifération de la parole destinée à impliquer le lecteur dans les préoccupations du narrateur. Questionnement et subversion collaborent de ce fait à l'élaboration d'un dire dont les ambitions dépassent souvent les limites du langage. La relation de cause à effet établie entre ces deux procédés permet ce dépassement en donnant vie aux mots. Boudjedra n'affirme-t-il pas :

« Toute littérature, tout agencement de mots doit provoquer la volupté et l'émotion, c'est bien cela la poésie. Elle se doit de provoquer la fascination tant en amont, chez l'écrivain, qu'en aval chez le lecteur »²⁶⁴.

Ecriture et lecture, évoquées ici conjointement, apparaissent comme des catalyseurs de réactions proprement physiques. L'érotique du texte se situe donc dans une zone médiane entre la réalité et la fiction. Le corps réagit à la stimulation des mots qui se bousculent sur le chemin du plaisir tout en masquant un continuel manque à dire. La

²⁶³ - CHVATIK, Kvetoslav. Le monde romanesque de Milan Kundera, op. cit., p. 159.

²⁶⁴ - GAFAÏ TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p. 66.

subversion témoigne de la pulsion de vie contenue dans l'écriture et le questionnement nous rappelle la vanité de toute chose.

En ce qui concerne *L'Insolation*, l'expression des phobies, des peurs, des angoisses constitue un terrain privilégié à l'explosion de cette parole libératrice. Lorsque Habib Salha dit que « l'essentiel pour Boudjedra, c'est de parler »²⁶⁵, nous sommes tentés d'affirmer qu'il est même primordial que tout soit dit. Il ne s'agit plus d'un phénomène cathartique mais d'une prise de conscience qui se veut en communion avec celle du lecteur :

« L'acte scriptural de Boudjedra devient même dans ses structures, un acte de dénonciation urgente et irréfragable contre les politiciens et les imams, car l'Islam, dit-il, "prend en charge la vie et le corps de l'homme... il le ficelle et il le renferme" »²⁶⁶.

En terme de subversion, ce roman, à l'instar de *La Répudiation*, incite en effet à la rébellion contre les lois ancestrales qui régissent une société oligarchique et phallocrate. Par l'urgence qui le sous-tend, le récit réclame sa propre légitimité. Menacé de toutes parts, le narrateur se rebiffe contre un père violeur mais bien installé dans sa notabilité (Siomar), un substitut paternel aux allures clownesque (Djoha), une infirmière hystérique (Nadia), une mère réduite à une ombre goitreuse traversant la vie sans faire de bruit (Selma), et une adolescente emprisonnée par son propre corps (Samia). Le repli dans la solitude aspire Mehdi dans les limbes de la folie. Cependant, en accédant à cette zone d'ombre, il explore les moindres détails constituant l'essence même de son délire. L'exploitation du flou le délivre

²⁶⁵ - SALHA, Habib. Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine, thèse de 3e cycle dirigée par ARNAUD. Jacqueline, Paris XIII, 1981; publication de la Faculté des Lettres de Manouba, 1990, 313 pages, p. 116.

²⁶⁶ - TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 229.

paradoxalement de ces fantômes issus du passé mais aussi du présent, en lui permettant de les nommer.

Dans *La Répudiation*, la fuite en avant est particulièrement perceptible lorsque Rachid se rend compte de sa ressemblance avec Céline (p. 15). Sans se déplacer, par la seule force de son imagination, le narrateur semble plonger dans le miroir à la recherche du sens. « L'effet de la lumière » sur son visage qui se reflète dans « le miroir » lui ouvre soudainement les yeux sur une révélation jusque là ignorée. Il paraît vouloir trouver réponse à tout et jalonne le récit d'indices pour que le lecteur se fasse investigateur et le rejoigne ainsi dans sa quête :

« Le crépuscule qui rentrait par la fenêtre plaquait sur son profil une accalmie, comme puisée du fond des âges; l'ombre sur sa joue transformait une partie de son visage; du coup elle me devenait étrangère parce que je ne pouvais plus deviner l'autre joue ni l'autre côté de son corps : était-ce pour moi le prélude à un évanouissement ? Non, plutôt un début d'engourdissement devant la femme à deux visages, à deux profils dont l'un, baigné dans la clarté, retrouvait une sorte de consistance, une réalité jamais éprouvée, tandis que l'autre restait dans l'incertitude; j'éprouvais moi-même tout à coup un sentiment pénible de dédoublement, à l'instar de la femme assise de profil devant moi, sur le lit ou sur la chaise » (pp. 14-15).

Le jeu de la lumière et de l'ombre crée chez le narrateur une insoutenable incertitude quant à la capacité des yeux à coordonner les images avec leur sens. Ce que l'on croit connaître apparaît ainsi comme étranger et ce que l'on croyait étranger commence à nous ressembler. Les frontières entre l'altérité et l'identité s'estompent peu à peu pour introduire un troisième élément : la confusion. D'ailleurs, le narrateur ne sait plus si Céline est assise sur le lit ou sur la chaise. La scène qu'il visualise est

dénuée de toute perspective : il la voit en deux dimensions. Dans ce cas, la chaise et le lit étant probablement à la même hauteur, il est aisé de les confondre. La représentation en deux dimensions n'est pas une vision tout à fait exacte de la réalité. Toutefois, en mettant en exergue certains points et en occultant d'autres, elle permet de noter des détails indécélables dans une représentation en trois dimensions. Ce qui peut passer inaperçu, acquiert en l'occurrence une importance capitale.

La nature subversive des propos de Rachid réside dans son identification à « l'étrangère ». Il a fallu pour cela qu'il réajuste sa vision au moment précis où certaines conditions (lumière, ombre) se trouvent réunies. Cet instant fugace apparente le flux verbal au délire (selon Céline) et à la lucidité (selon le narrateur). Il est vrai que d'un côté comme de l'autre, cette révélation est difficile à admettre. Mais la nécessité de dépasser des frontières instaurées dans le seul but de préserver un ordre des choses préalablement admis comme logique, est galvanisée par l'excitation que procure le jeu avec le feu.

Mehdi se faisant scribe dans *L'Insolation* et Rachid racontant dans *La Répudiation* l'histoire de Ma en prétendant le faire contre son gré, produisent dans la douleur une parole certes constructrice dans la mesure où elle donne naissance à une œuvre, mais aussi destructrice. Dans le premier cas, la destruction réside dans le désir de se dire continuellement brimé par le refus de Nadia. Dans le second cas, le désir de ne pas se raconter est contré par Céline. Nous avons vu le rôle que joue la mère en tant que catalyseur du récit. Ce dernier se présente alors comme reconstitution d'une matrice perdue. Si la création d'une œuvre est selon Didier Anzieu : « reconstituer en soi, à l'occasion de la création, l'objet aimé, détruit, perdu »²⁶⁷, (cet objet étant la mère dans la période dépressive où l'enfant lui voue de la haine en même temps que de l'amour, d'où son sentiment de culpabilité; l'ambivalence, cette « union de l'amour et de la haine pour le même objet » durant la

²⁶⁷ - ANZIEU, Didier. *Créer détruire*, Paris, Dunod, 1996, 280 pages, p. 44.

« position dépressive »²⁶⁸, conduit l'enfant au dédoublement de la perte de l'image maternelle par la phase œdipienne et son éloignement de la mère) le récit est donc construction malgré l'apparente destruction qu'il revendique :

« Tel que concerné par l'expérience analytique, le récit se révèle être une modalité de la parole permettant, non seulement une mise en mots de l'histoire individuelle, des souvenirs, des rêves ou des événements de la vie quotidienne, mais aussi un abord privilégié des "zones obscures" de l'histoire du sujet, expérience dont il n'est pas toujours possible de "faire une histoire". Texte fragile et multiforme, en analyse le récit se tient le long d'un bord "dit-non-dit" qui dessine, parfois au milieu d'une profusion de paroles, les contours d'un gouffre de silence. Logé au cœur même du récit, un espace vacant bordé de langage ("chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge"), recouvert et travesti, mis en scène et déguisé, ne cesse de "trouer" le tissu signifiant de la narration en y introduisant des espaces blancs, des ratures et des palimpsestes illisibles »²⁶⁹.

L'Insolation et *La Répudiation*, par la reconstitution fragmentée de l'histoire familiale des narrateurs correspond aisément au schéma psychanalytique. Le bouleversement des idées reçues qu'elle présuppose (le désordre primant sur l'ordre, l'injustice découlant de la loi, la folie permettant la lucidité, etc.), s'emploient assurément au rétablissement d'une parole subtilisée. Boudjedra corrobore cette lecture :

²⁶⁸ - Ibid., p. 51. Didier Anzieu précise à propos de « l'ambivalence » : « sans l'entrée dans l'ambivalence, l'être humain ne peut se constituer en sujet ni accéder à la symbolisation ».

²⁶⁹ - L'Apport freudien – Éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, sous la dir. de KAUFMANN, Pierre; Paris, Bordas, 1993; 635 pages; p. 584.

« Toute ma littérature est une transgression permanente. C'est en cela je pense qu'elle est subversive. Elle est transgression de tabous de toutes sortes, dont le tabou sexuel qui est peut-être le noyau de tous les autres tabous »²⁷⁰.

L'évidente subversion contenue dans les textes de Boudjedra, confirmée par l'auteur lui-même, peut paraître réductrice. Elle ne peut justifier à elle seule leur littérarité. Cependant, la notion de transgression est intéressante dans la mesure où elle suppose une limite dépassée, un seuil franchi, une porte ouverte sur l'inconnu. Elle rejoint en cela celle des romans de Kundera qui, lui aussi, utilise les mots pour construire un dire inscrit dans une problématique de la destruction.

Les deux premiers chapitres de *L'Insoutenable légèreté de l'être* posent déjà la transgression comme fil conducteur du roman. L'évocation du « mythe de l'éternel retour de Nietzsche » (p. 13) suggère la volonté du narrateur d'ébranler le confort dans lequel s'installe la pensée humaine. Les événements tragiques de l'histoire de l'humanité étant considérés comme des faits ponctuels, ils se prêtent aisément à l'objectivité de la critique mais ne suscitent plus aucune passion. Le mythe de l'éternel retour, au lieu de les banaliser (le connu faisant moins peur que l'inconnu), les ferait apparaître sous un nouveau visage. A la lumière de l'affirmation de Nietzsche, ils sembleraient plus menaçants. Le narrateur s'attaque ici à un postulat de base, à savoir la véracité de la morale en cours :

« En feuilletant un livre sur Hitler, j'étais ému devant certaines de ses photos; elles me rappelaient le temps de mon enfance; je l'ai vécu pendant la guerre; plusieurs membres de ma famille ont trouvé la mort dans des camps de concentration nazis; mais qu'était leur mort auprès de cette photographie d'Hitler qui me rappelait un temps qui ne reviendrait pas ?

²⁷⁰ - GAFAI TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p. 105.

Cette réconciliation avec Hitler trahit la profonde perversion morale inhérente à un monde fondé essentiellement sur l'inexistence du retour, car dans ce monde-là tout est d'avance pardonné et tout y est donc cyniquement permis » (p. 14).

Le narrateur montre l'aliénation du fondement même de la conscience collective. L'équilibre parfait des valeurs que l'on croit immuables paraît subitement moins évident. Par un simple agencement de mots gravitant autour d'une idée, l'impensable a lieu : la vision manichéenne du monde s'effondre. Le bien se transforme en mal, la tragédie s'éclipse devant la nostalgie. Kundera affirme à propos de l'incipit de son roman :

« Cette réflexion introduit directement, dès la première ligne du roman, la situation fondamentale d'un personnage – Tomas; elle expose son problème : la légèreté de l'existence dans le monde où il n'y a pas d'éternel retour »²⁷¹.

En présentant ainsi un des protagonistes, Kundera énonce la problématique de la responsabilité et de la conscience qui déterminera son attitude tout le long du roman. Tomas se trouve en effet à plusieurs reprises face à des alternatives ardues. Il hésite à accueillir Tereza dont il est pourtant amoureux, par peur de perdre sa liberté; il perd son poste de médecin à cause de son refus de renier un article; il rejoint Tereza à Prague après s'être assuré une nouvelle carrière médicale en Suisse, etc. Apparu au départ comme un personnage aspirant à la légèreté, Tomas est lentement aspiré par la pesanteur vers laquelle tend Tereza. Ainsi, le second chapitre complète-t-il l'exposition du problème existentiel de Tomas :

« Si chaque seconde de notre vie doit se répéter un nombre infini de fois, nous sommes cloués à l'éternité comme Jésus-

²⁷¹ - KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. cit., p. 46.

Christ à la croix. Cette idée est atroce. Dans le monde de l'éternel retour, chaque geste porte le poids d'une insoutenable responsabilité. C'est ce qui faisait dire à Nietzsche que l'idée de l'éternel retour est le plus lourd fardeau (*das schwerste Gewicht*).

Si l'éternel retour est le plus lourd fardeau, nos vies, sur cette toile de fond, peuvent apparaître dans toute leur splendide légèreté » (p. 15).

Par sa dénonciation de la relativité des valeurs selon la perception des événements en rapport avec leur fugacité, Kundera implique la prise en compte d'une des préoccupations majeures de l'homme actuel, représentée ici à travers le personnage de Tomas, et qui est l'attirance simultanée et contradictoire par la légèreté et la pesanteur:

« Mais la pesanteur est-elle vraiment atroce et belle la légèreté ?

Le plus lourd fardeau nous écrase, nous fait ployer sous lui, nous presse contre le sol. Mais dans la poésie amoureuse de tous les siècles, la femme désire recevoir le fardeau du corps du mâle. Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie.

En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air, qu'il s'envole, qu'il s'éloigne de la terre, de l'être terrestre, qu'il n'est plus qu'à demi réel et que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants » (p. 15).

Le développement de l'ambiguïté qui caractérise l'opposition de la légèreté et de la pesanteur, annonce le paradoxe essentiel qui se présente à l'esprit de Tomas chaque

fois qu'il doit faire un choix. Doit-il céder à l'appel de la légèreté qui assure l'absence de responsabilité en toute chose mais qui ôte tout sens à la vie terrestre, ou bien à celui de la pesanteur qui garantit une protection nécessaire ? Le narrateur laisse le lecteur aussi incertain que Tomas. En citant Parménide qui pensait que la légèreté est positive et la pesanteur négative (ce qui est généralement admis), il rend le choix encore plus délicat. Le couple antithétique lourd//léger illustre une vieille opposition entre les contraintes matérielles du corps et les sphères éthérées auxquelles aspire l'esprit. Il a donc été l'objet de réflexions aussi bien philosophiques que littéraires et a même contribué à la classification des êtres en catégories pensantes et exécutantes. Pourtant, le problème reste intact. Si le lourd est négatif et le léger positif comme le soutient Parménide, pourquoi sommes-nous, à l'image de Tomas et Tereza, attirés par la pesanteur malgré nos aspirations à la légèreté ?

Kundera pose certes le problème existentiel de Tomas mais il nous renvoie d'emblée à nos propres incertitudes. En cela, il confirme l'aspect subversif de ses romans, souligné par plusieurs commentateurs dont Pierre Mertens et Boris Livitnoff :

« En renonçant lui-même à la poésie qu'il pratiquait dans sa jeunesse – et, par la même occasion, au marxisme (...) il se réveille romancier et démystificateur »²⁷².

« L'ambiguïté est au cœur de l'œuvre romanesque de Milan Kundera. Ce serait tellement plus simple, plus commode aussi, si l'on pouvait ranger une fois pour toutes Kundera dans la catégorie des destructeurs de mythes. Mais non, le romancier tchèque ne se contente point de dénoncer les mensonges et les impostures, il met en lumière l'équivoque

²⁷² - MERTENS, Pierre. L'agent double – sur Duras, Gracq et Kundera, op. cit., p. 258.

des choses humaines, la connivence souterraine du bien et du mal »²⁷³.

Lorsqu'il a été contraint de quitter son pays, Kundera était en effet considéré par le monde occidental comme un écrivain dissident de l'Europe de l'Est. Aujourd'hui, il est nécessaire de voir dans ces textes une portée plus générale que la dénonciation des erreurs du régime socialiste. *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux* éveillent le désir d'explorer la complexité du monde, constamment voilée par la peur du vide. En levant ce voile, les textes n'offrent pas de réponses mais montrent la nécessité du questionnement.

Réputées aussi comme des œuvres de révolte, *La Répudiation* et *L'Insolation* dépassent largement le cadre socio-politique qui leur sert de toile de fond en montrant l'envers du décor. Les quatre romans dont il est question ici dépeignent le désordre qui se cache derrière l'ordre, l'ombre derrière la lumière, l'ambiguïté derrière la clarté, le doute derrière la certitude. Rachid et Mehdi sont dans leur folie, tentés par la « légèreté d'une existence où il n'y aurait pas d'éternel retour ». Mais Céline réclame toujours l'histoire de Ma et Nadia refuse continuellement d'écouter Mehdi. La folie est peut-être en ce sens le tribut payé au « lourd fardeau » de « l'idée de l'éternel retour ». Boudjedra affirme au sujet du caractère répétitif de son écriture :

« Je n'ai pas adopté cette technique de la concentricité par choix mais d'une façon très naturelle parce que cette structure colle très bien avec ma propre structure mentale qui est de l'ordre de l'obsessif, du répétitif et de l'anxieux »²⁷⁴.

²⁷³ - LIVITNOFF, Boris. *Milan Kundera : la dérision et la pitié*, op. cit., p. 56.

²⁷⁴ - GAFAI TI, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 78.

Les narrateurs des deux romans de Boudjedra sont happés par la pesanteur de la répétition, qui les pousse à énoncer sans cesse et avec la même intensité les instants de souffrance.

La subversion et la transgression se lisent donc en filigrane dans les textes de Boudjedra et Kundera. Il reste cependant un aspect non moins important de leurs écritures et qui n'est autre que le questionnement. Nos auteurs dispersent dans leurs textes des éléments qui suscitent chez le lecteur un désir de communion avec les narrateurs. La forme romanesque, en affranchissant l'écrivain de plusieurs contraintes, laisse en effet libre cours aux investigations :

« La difficulté d'établir une poétique normative du roman provient de ce que la forme du genre n'est pas rigoureusement fixée, comme elle l'est pour la poésie ou l'œuvre théâtrale, de ce que le roman se refuse à toute forme de codification. C'est précisément pourquoi il est devenu la forme littéraire de l'époque moderne : il rejette toute normalisation. Le caractère protéiforme du roman est en liaison étroite avec le contenu intellectuel de l'époque : le roman n'est pas seulement le miroir de l'évolution spirituelle de l'humanité moderne, mais aussi une force active non négligeable qui contribue à déterminer la vision du monde de chaque époque »²⁷⁵.

D'ailleurs, Kundera revendique cet aspect du roman. La forme et le contenu s'allient pour que le texte ne soit pas le lieu d'énonciation de vérités toutes faites, mais l'encadrement nécessaire à l'émergence du doute :

« Le roman n'affirme rien, le roman recherche et pose des questions [...]. J'invente des histoires, je les confronte entre elles, et j'interroge de cette façon [...]. Le romancier

apprend au lecteur à comprendre le monde comme une question. Cette attitude traduit la sagesse et la tolérance. Dans un monde construit sur des certitudes intouchables, le roman est mort »²⁷⁶.

Cette affirmation citée par Kvetoslav Chvatik, suggère l'importance acquise par le roman dans la perspective du questionnement sur le sens du monde, de l'existence de l'homme et du bien fondé de l'intelligence. Car si l'on possède la faculté de penser, elle n'est pas nécessairement utilisée à bon escient. Le roman de Kundera s'emploie à atteindre le noyau (ou l'essence comme il le dit lui-même) des choses pour les saisir dans leur nature profonde. Se situant au-delà du roman psychologique du XIX^e siècle, il se penche tout de même sur le problème de l'identité du moi :

« Qu'est-ce qui se trouve au-delà du roman dit psychologique? Autrement dit : quelle est la façon non psychologique de saisir le moi ? Saisir un moi, cela veut dire, dans mes romans, saisir l'essence de sa problématique existentielle. Saisir son *code existentiel* »²⁷⁷.

Kundera explique ainsi l'absence dans ses romans, de descriptions précises des personnages, aussi bien sur le plan psychologique que physique. Chaque personnage est presque surpris dans sa préoccupation majeure qui donne lieu à une interrogation. *L'Insoutenable légèreté de l'être* pose entre autres les questions suivantes : le choix entre la pesanteur et la légèreté pour Tomas, la justification de la dualité de l'être (corps et âme) pour Tereza, la nécessité de la trahison (rupture) pour Sabina, le besoin d'harmonie (continuité) pour Franz. *La Valse aux adieux* se tourne à titre d'exemple vers le problème de l'emprisonnement de la femme dans son désir de liberté et son besoin de sécurité comme le soutient le personnage de Ruzena, celui de la pérennité de l'amour mis en rapport avec ses doubles destructeurs (la jalousie

²⁷⁵ - CHVATIK, Kvetoslav. *Le monde romanesque de Milan Kundera*, op. cit., p. 194.

²⁷⁶ - Ibid., p. 149.

pour Kamila et le libertinage pour Klima), celui de la relativité de la culpabilité et de l'innocence pour Jakub (de victime, il se transforme, par un acte dénué de toute motivation, en bourreau sans scrupules, causant la mort de Ruzena, une femme qu'il voit pour la première fois). Les personnages ainsi présentés semblent jouer le rôle de passeurs entre le narrateur et le lecteur. Ils transmettent des idées nouvelles, mettent en doute des valeurs constantes, engagent des polémiques. L'auteur n'est pas toujours absent de ce processus et sa voix se confond souvent avec celle du narrateur. Ceci expliquerait en partie l'impossibilité de dissocier aussi bien Kundera que Boudjedra de leurs textes. Paul Valéry soutenait le fait que l'œuvre n'appartient plus à son auteur à partir du moment où elle se trouve entre les mains du lecteur. Toutefois, il serait difficile d'admettre dans le cas qui nous concerne que les auteurs disparaissent devant les textes. Par leur présence sous-jacente mais presque palpable, ils légitiment leurs propres commentaires dans de nombreux entretiens.

Il serait aisé de ne voir dans les deux premiers romans de Boudjedra que l'aspect subversif. Révolte et dénonciation sont effectivement les termes utilisés le plus souvent pour désigner son écriture. Celle-ci apparaît alors comme un accès de colère, un cri lancé au milieu de la nuit. Et en tant que tels, elle a toutes les caractéristiques de la réaction passionnelle : alternance de phrases courtes et de phrases longues, accumulation des adjectifs et des adverbes, répétitions, scatologie, etc. Le texte suggère en fait une énonciation où tous les sens sont mis à l'épreuve, comme si le corps, «à bout de souffle » et en état d'alerte maximale, livrerait une lutte acharnée dans sa recherche du sens. Nous pouvons, comme Giuliana Toso Rodinis, voir dans « cette écriture stratifiée, en cascade, nouée d'interpolations démesurées »²⁷⁸, le reflet de la personnalité de l'auteur :

²⁷⁷ - KUNDERA, Milan. L'Art du roman, op. Cit., p. 46.

²⁷⁸ - TOSO RODINIS, GIULIANA. Fêtes et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 89.

« On remarque dans ses textes, ces coupures, ces syncope qui arrêtent, à bout de souffle, la narration et qui représentent même visuellement, ses hantises, ses traumatismes »²⁷⁹.

Cette écriture à *fleur de peau* fait sans doute dire à Habib Salha que « Boudjedra combat la mort par les mots »²⁸⁰. L'explosion de colère désignerait alors une plénitude atteinte à un niveau autre que celui qui a provoqué la sensation de vide. Boudjedra reconnaît d'ailleurs lui-même ses rapports difficiles avec la vacuité :

« Je n'aime pas le vide dans une page, et cela donne chez moi des pages qui sont des blocs de mots. Cela est une réalité physique que le lecteur aperçoit immédiatement »²⁸¹.

Le roman étant avant tout un objet réel, soumis à la vue et au toucher du lecteur, les mots qu'il renferme sont d'abord perçus dans leur aspect matériel et non à travers l'abstraction qui en fait un code. L'apparence compacte du texte favorise la fuite en avant du sens dans la mesure où mis côte à côte, les mots glisseraient sans jamais se fixer sur la page. L'explication psychanalytique donnée à l'émergence d'un récit fondé sur la peur du vide nous est révélée par Jany Fonte Le Baccon dans ce qui suit :

« Liaison, accumulation apparaissent comme des moyens formels de combattre la disjonction et le sentiment de vide, comme des défenses mobilisées par les narrateurs pour réparer les dégâts intérieurs, remédier aux blessures narcissiques. Cependant la béance est telle que l'entassement des mots ne suffit pas toujours à la combler »²⁸².

²⁷⁹ - Ibid., pp. 229-230.

²⁸⁰ - SALHA, Habib. Poétique Maghrébine et intertextualité, op. cit., p. 123.

²⁸¹ - GAFAI TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p. 60.

²⁸² - FONTE LE BACCON, Jany. Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, op. cit., p. 225.

Il est certes vrai que ces textes présentent des terrains extrêmement favorables aux lectures psychanalytiques. Mais nous sommes plus à la recherche de questions que de réponses. Dans ce cas, l'interrogation proposée dans le roman s'appuierait plus sur la manière dont la narration est présentée que sur le sens à lui donner. De ce fait, il serait possible d'ajouter une autre interprétation aux procédés de l'accumulation et de liaison :

« Savoir et écriture concourent, en donnant lieu à la création artistique, à maîtriser ou à transcender les blessures narcissiques, à réparer, du moins fantasmatiquement, l'unité moi que.

On comprend mieux désormais, l'importance du verbe, la prééminence du signifiant sur le signifié; c'est l'écriture, la forme plus que le fond, qui permet la constitution de ce phallus magique, signe de l'accession à une identité sexuelle »²⁸³.

La tentative de reconstruction d'une identité par l'écriture ne peut être mise en cause. Elle peut cependant servir de tremplin à une autre vision de l'univers romanesque de Boudjedra. L'auteur évoque certains points problématiques et ce à partir de situations bien précises. Si nous essayons de lire chaque événement comme une tentative de saisir le *code existentiel* d'un personnage, nous nous rendons compte que le procédé scriptural de Kundera s'applique parfaitement à *La Répudiation* et à *L'Insolation*. Boudjedra n'affirme pas, il interroge. Mis bouts à bouts, les récits disséminés dans ces deux romans forment une longue chaîne de points restés obscurs pour les narrateurs. Ils sont donc susceptibles de créer chez le lecteur la même sensation d'inachèvement du sens. Cela nous renvoie à Shéhérazade qui, menacée de mort par son époux, a recours à un habile stratagème pour reculer

²⁸³ - Ibid., p. 251.

l'échéance : faire durer le plaisir de son interlocuteur, car chaque récit correspond à une journée de plus à vivre. A ce sujet, Edgard Weber affirme :

« Il faut reconnaître que les enchâssements présentent un aspect artificiel évident; confirmé d'ailleurs par les nombreuses citations de vers qui ponctuent un récit sans rien ajouter au sens. Mais ce qui retient davantage l'attention est que la structure de l'enchâssement brise la linéarité du récit et permet à Shéhérazade de lutter contre le cours du temps de façon plus aigüe que tout autre être humain. Elle est, certes, condamnée à gagner du temps. Mais n'est-ce pas là le sens de toute écriture : refuser la mort en réalisant un désir? »²⁸⁴.

Boudjedra et Kundera ayant eux aussi recours au procédé de l'enchâssement, « bris(ent) la linéarité du récit » afin de retarder le moment de l'exécution. En définitive, nous avons peut-être là la réponse à la question que nous avons posée : comment nos deux auteurs parviennent-ils à « réaliser »leur « désir » de tout dire ? En reculant un peu plus l'échéance, en échappant à chaque page à la mort (la mort du récit en l'occurrence). Et toute page, tout paragraphe, toute ligne, tout mot, en engendre un autre. Il y a dans leurs romans comme une autosuffisance de l'écriture qui, par moments, semble fuser de nulle part ou, au contraire, sortir des entrailles de ce qui la précède. La question que l'on peut se poser maintenant est : n'est-il pas curieux de se voir envahir par des mots venus du néant ?

²⁸⁴ - WEBER, Edgard. Le Secret des Mille et une nuits – L'Inter-dit de Shéhérazade, op. cit., p. 65.

2/ La génération spontanée de l'écriture :

La Répudiation, L'Insolation, La Valse aux adieux, L'Insoutenable légèreté de l'être : ces quatre titres ont un point commun et pas des moindres, à savoir l'article défini (« la », « l' », « la », « l' »). Ils ont en commun également le genre féminin des substantifs précédés de ces articles : répudiation, insolation, valse, légèreté. La fonction du titre et du paratexte en général est d'attirer l'attention du lecteur en le renseignant sur le contenu du roman. Il s'agit du premier contact que l'on a avec l'œuvre, l'élément majeur contribuant à la naissance du désir. Le roman étant un objet fini et non en devenir, le titre collabore donc à faire exister les lectures. Ces considérations sur le rôle du titre au sein de l'œuvre romanesque, quoique simplement ébauchées, nous permettent d'avancer la notion d'illusion. En effet, les titres nous donnent l'illusion de voir se dérouler sous nos yeux ce à quoi ils réfèrent. Ce ne sont pas de simples signifiants puisqu'ils nous renvoient à des signifiés précis. Nous nous attendons donc à ce que le texte satisfasse notre désir. La question que nous nous posons en l'occurrence est : le roman répond-il à cette attente ? Nous nous rendons compte bien vite que les auteurs instaurent un jeu sur l'illusion romanesque tendant peut-être à dérouter le lecteur. Soit le texte est intimement lié au titre, soit l'écriture semble foisonner de nulle part. Peut-on réellement trancher ?

Il est aisé de confirmer la première hypothèse. Les référents des titres existent dans les romans. Boudjedra raconte (à sa manière) l'histoire de la répudiation de la mère du narrateur. Nous pouvons croire également que le deuxième roman existe grâce à (ou à cause de, selon le point de vue) l'insolation dont souffre Mehdi. Les titres des romans de Kundera demandent par contre une capacité d'abstraction. Ce à quoi ils réfèrent reste toutefois concevable. Nous ne voulons pas être réducteurs dans nos propos, mais si nous nous demandons ce qu'est l'insoutenable légèreté de l'être, nous pensons au malaise ressenti par les personnages face à la liberté absolue. *La Valse aux adieux* n'est-il pas

techniquement conçu comme une valse où plusieurs couples finissent par se séparer ? Et la séparation suprême n'est-elle pas celle de Jakub avec le pays tout entier ? L'objet de notre étude semble donc plutôt se trouver dans la deuxième hypothèse. Nous nous proposons en effet de démontrer, malgré la réalité physique presque palpable des liens entre les titres et les romans, que l'écriture, par moments, se détache de tout, comme pour nous rappeler son «insoutenable légèreté». Ainsi, nous nous attacherons à l'étude de certains chapitres de *L'Insoutenable légèreté de l'être* dont la présence nous semble au premier abord incongrue. Ensuite, nous découvrirons des pages de digressions dans *La Valse aux adieux*. Puis, nous nous questionnerons sur les longues parenthèses dans les romans de Boudjedra, ainsi que sur le foisonnement des adjectifs et des adverbes.

Nous avons comparé, quelques pages plus haut, la structure de *L'Insoutenable légèreté de l'être* à une comète. La troisième partie intitulée « Les mots incompris », que l'on peut désigner comme le noyau de cette comète, nous interpelle en particulier. Signalons d'abord qu'elle est consacrée au couple Sabina//Franz. Leur histoire évolue parallèlement à celle de Tomas et Tereza. Elle semble même entée à celle-ci. La production du récit dans cette partie révèle un procédé cher à Kundera : le développement de l'écriture à partir d'un mot, d'une idée. Le premier chapitre (pp. 123-128) pose l'action à Genève et présente Sabina et Franz dans une situation de malentendu qui va définir leurs rapports et en même temps justifier l'intérêt de l'auteur pour « les mots incompris ». Franz invite Sabina à Palerme car il ne veut pas avoir de relations sexuelles avec sa maîtresse dans la ville où réside sa femme. Sabina lui répond qu'elle préfère Genève :

« Pour lui, la réponse : «Je préfère Genève !» ne pouvait donc signifier qu'une chose : son amie n'avait plus envie de lui » (pp. 124-125).

Cette interprétation erronée d'une phrase aussi courte, aussi simple, est paradoxalement le point de départ des réflexions du narrateur sur la signification à lui donner²⁸⁵. En fait, chaque terme prononcé par un des personnages est un prétexte pour que le narrateur établisse des ponts entre les mots, entre leurs différentes significations. Il en va de même pour la suite de la scène qui regroupe nos deux protagonistes. Avant que le malentendu ne soit levé, Sabina se retire et revient dans la pièce avec une bouteille de vin. Le narrateur révèle alors le soulagement de Franz :

« Il sentit un grand poids lui tomber de la poitrine. Les mots : « Je préfère Genève » ne signifiaient pas qu'elle ne voulait pas faire l'amour avec lui, mais tout le contraire, qu'elle en avait assez de restreindre leurs moments d'intimité à de brefs séjours dans des villes étrangères (...) Il était très satisfait de constater que le refus d'aller à Palerme n'était en réalité qu'une invitation à l'amour, mais il en éprouva bientôt un certain regret : son amie avait décidé d'enfreindre la règle de pureté qu'il avait introduite dans leur liaison; elle ne comprenait pas les efforts angoissés qu'il déployait pour protéger l'amour de la banalité et l'isoler radicalement du foyer conjugal » (pp. 125-126).

Le soulagement de Franz est de courte durée. Sabina le dérouta de plus belle lorsqu'elle commença à se déshabiller devant un miroir et termina sa gestuelle empreinte d'érotisme en mettant un chapeau melon sur sa tête. Il commença par

²⁸⁵- « Comment expliquer ce manque d'assurance devant sa maîtresse ? Il n'avait aucune raison de douter ainsi de lui-même ! C'était elle, pas lui, qui avait fait les premières avances peu après leur rencontre; il était bel homme, au sommet de sa carrière scientifique et même redouté de ses collègues pour la hauteur et l'obstination dont il faisait preuve dans les polémiques entre spécialistes. Alors, pourquoi se répétait-il chaque jour que son amie allait le quitter ?

Je n'arrive qu'à cette explication : l'amour n'était pas pour lui le prolongement, mais l'antipode de sa vie publique. L'amour, c'était pour lui le désir de s'abandonner au bon vouloir et à la merci de l'autre. Celui qui se livre à l'autre comme le soldat se constitue prisonnier doit d'avance rejeter toutes ses armes. Et, se voyant sans défense, il ne peut s'empêcher de se demander quand tombera le coup. Je peux donc dire que l'amour était pour Franz l'attente continuelle du coup » (p. 125).

croire à une farce que lui fait son amie puis, très vite, la situation le dérange jusqu'au malaise. Là aussi il s'agit d'un malentendu. Cette fois, le discours n'est plus à l'origine du trouble, mais le geste, le symbole, le motif. Le sens échappe à Franz pour se livrer au narrateur. Ce dernier n'attend que l'occasion d'expliquer l'inattendu. C'est ce qu'il fait d'ailleurs dans le chapitre suivant (pp. 129-132) en décrivant la même situation vécue cette fois par Sabina et Tomas à Prague, bien avant son départ pour Genève. Le chapeau melon n'est alors pas un affublement ridicule à l'origine d'un malaise vu que la situation grotesque se prolonge, mais un motif érotique à cause de l'humiliation volontaire de celle qui le porte :

« Quand Tomas, voici des années, était venu chez elle, le chapeau melon l'avait captivé. Il l'avait mis et s'était contemplé dans un grand miroir qui était alors appuyé comme ici contre un mur du studio pragois de Sabina. Il voulait voir quelle figure il aurait eue en maire d'une petite ville du siècle dernier. Puis, quand Sabina commença à se déshabiller lentement, il lui posa le chapeau melon sur la tête. Ils étaient debout devant le miroir (ils étaient toujours ainsi quand elle se déshabillait) et épiaient leur image. Elle était en sous-vêtements et coiffée du chapeau melon. Puis elle comprit soudain que ce tableau les excitait tous les deux.

Comment était-ce possible ? Un instant auparavant, le chapeau melon qu'elle avait sur la tête lui faisait l'effet d'une blague. Du comique à l'excitant, n'y aurait-il qu'un pas ?

Oui. En se regardant dans le miroir, elle ne vit d'abord qu'une situation drôle. Mais ensuite, le comique fut noyé sous l'excitation : le chapeau melon n'était plus un gag, il signifiait la violence; la violence faite à Sabina, à sa dignité de femme. Elle se voyait, les jambes dénudées, avec un slip mince à travers lequel apparaissait le pubis. Les sous-vêtements soulignaient le charme de sa féminité, et le

chapeau d'homme en feutre rigide la niait, la violait, la ridiculisait. Tomas était à côté d'elle, tout habillé, d'où il ressortait que l'essence de ce qu'ils voyaient n'était pas la blague (il aurait été lui aussi en sous-vêtements et coiffé d'un chapeau melon), mais l'humiliation. Au lieu de refuser cette humiliation, elle l'exhibait, provocante et fière, comme si elle s'était laissée violer de bon gré et publiquement, et finalement, n'en pouvant plus, elle renversa Tomas » (pp. 129-130).

Dans ce chapitre, le malentendu autour du motif du chapeau melon est à l'origine de l'écriture. Le narrateur va plus loin, il nous donne toutes les significations²⁸⁶ que peut avoir ce chapeau melon pour Sabina et dont Franz n'en a perçu aucune. Ce qui est intelligible avec Tomas, ne l'est donc plus avec Franz. La même expérience répétée ne donne pas le même effet. D'une part le mythe de l'éternel retour est malmené

²⁸⁶ - « Revenons encore une fois à ce chapeau melon :

D'abord, c'était une trace laissée par un aï eul oublié qui avait été maire d'une petite ville de Bohême au siècle dernier.

Deuxièmement, c'était un souvenir du père de Sabina. Après l'enterrement, son frère s'était approprié tous les biens de leurs parents et elle avait obstinément refusé, par orgueil, de se battre pour ses droits. Elle avait déclaré d'un ton sarcastique qu'elle gardait le chapeau melon comme seul héritage de son père.

Troisièmement, c'était l'accessoire des jeux érotiques avec Tomas.

Quatrièmement, c'était le symbole de son originalité, qu'elle cultivait délibérément. Elle n'avait pas pu emporter grand-chose quand elle avait émigré, et pour se charger de cet objet encombrant et inutilisable elle avait dû renoncer à d'autres affaires plus utiles.

Cinquièmement : à l'étranger, le chapeau melon était devenu un objet sentimental. Quand elle était allée voir Tomas à Zurich, elle l'avait emporté et se l'était mis sur la tête pour lui ouvrir la porte de sa chambre d'hôtel. Il se produisit alors quelque chose d'inattendu : le chapeau melon n'était ni drôle ni excitant, c'était un vestige du temps passé. Ils étaient émus tous les deux. Ils firent l'amour comme jamais : il n'y avait pas place pour les jeux obscènes, car leur rencontre n'était pas le prolongement de jeux érotiques où ils imaginaient chaque fois quelque vice nouveau, mais c'était une récapitulation du temps, un chant à la mémoire de leur passé commun, la récapitulation sentimentale qui se perdait dans le lointain.

Le chapeau melon était devenu le motif de la partition musicale qu'était la vie de Sabina. Ce motif revenait encore et toujours, prenant chaque fois une autre signification; toutes ces significations passaient par le chapeau melon comme l'eau par le lit d'un fleuve. Et c'était, je peux le dire, le lit du fleuve d'Héraclite : « On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve ! » Le chapeau melon était le lit d'un fleuve et Sabina voyait chaque fois couler un autre fleuve, un autre fleuve sémantique : le même objet suscitait chaque fois une autre signification, mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures » pp. 130-131.

puisque l'ennui ne vient pas de la répétition mais bien au contraire de l'absence de répétition, et d'autre part, la complicité absolue entre Tomas et Tereza montre toute la fadeur de la relation entre Sabina et Franz. Ce qui, aux yeux du narrateur, justifie l'imbrication dans le récit de trois parenthèses explicatives et ce sous forme de chapitres : le troisième, le cinquième et le septième. Contrairement aux autres, ces chapitres portent des titres :

« Petit lexique de mots incompris (première partie) », pp. 133-140.

« Petit lexique de mots incompris (suite) », pp. 146-153.

« Petit lexique de mots incompris (fin) », pp. 159-167.

Ce petit lexique de mots incompris, divisé comme nous le constatons en trois, donne son nom à la troisième partie. Le chiffre trois semble dans ce cas significatif, d'autant plus qu'il succède au deux. En effet, le petit lexique doit son existence au malentendu, au décalage qu'il y a entre les pensées de Sabina et celles de Franz. Le narrateur n'avoue-t-il pas :

« Si je reprenais tous les sentiers entre Sabina et Franz, la liste de leurs incompréhensions ferait un gros dictionnaire. Contentons-nous d'un petit lexique » (p. 132).

D'ailleurs, toutes les définitions sont présentées selon les points de vue respectifs des deux personnages. Bien entendu, leurs visions diffèrent, ce qui engendre pour chaque mot ou chaque idée expliquée, des propos contradictoires. Après le deux et le trois, vient le quatre. Les mots incompris apparaissent par groupes de quatre pour les chapitres trois et cinq, et trois dans le septième chapitre : « la femme », « la fidélité et la trahison », « la musique », « la lumière et l'obscurité » (pour le troisième chapitre); « les cortèges », « la beauté de New York », « la patrie de Sabina », « le cimetière » (pour le cinquième chapitre); « la vieille église d'Amsterdam », « la force », « vivre dans la vérité » (pour le septième chapitre). Le recours aux chiffres deux, trois et quatre d'une manière si élaborée nous amène à en chercher la signification et ce dans la symbolique même des nombres. Depuis l'antiquité grecque

et plus tard la civilisation arabo-musulmane, l'étude des nombres a dépassé le cadre proprement mathématique pour s'atteler à l'interprétation de l'univers. Ils apparaissent ainsi comme le gage d'une harmonie cosmique et non le fruit d'une création aléatoire. L'écriture de Kundera serait-elle l'expression d'un besoin d'harmonie ? Nous sentons le piège se refermer sur en nous engageant dans cette voie. En réalité, l'auteur cherche à montrer les failles de la pensée conventionnelle. C'est sans doute pour cela qu'il nous oriente vers une fausse piste. Alors que nous partons dans une quête stérile du sens à donner aux nombres, nous risquons de passer sous silence l'essentiel de la démarche de l'écrivain. Eva Le Grand voit dans le « lexique de mots incompris » un condensé de cette démarche. Elle attire notre attention sur l'objectif réel de l'auteur :

« Ce "lexique de mots incompris" (fidélité, amour, trahison, beauté, faiblesse, musique, etc.) restitue déjà en lui-même au langage son ambiguïté perdue. Que signifient ces mots ? Chacun pense le savoir, avoir sa vérité là-dessus et pourtant, en lisant Kundera, cette vérité se diffracte et se décompose en plusieurs vérités relatives pour redonner à chacun de ces mots son relief de possibilités polysémiques. Pour Franz et Sabina, les mêmes mots signifient des choses diamétralement opposées, les deux sens contraires étant aussi vrais, aussi faux, l'un que l'autre »²⁸⁷.

La remise en question de la parole unique et de la puissance du verbe qui ont longtemps dominé la pensée occidentale (qui domine encore la pensée arabo-musulmane) explique la réécriture de ces mots. La forme conventionnelle empruntée à l'outil pédagogique par excellence, à savoir le dictionnaire, suggère l'attachement de l'auteur à créer le doute chez le lecteur. Les mots qu'il interroge ne sont pas choisis pour la beauté ou la singularité de leur signifiant. Nous ne pouvons y voir des

²⁸⁷ - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p. 133.

exemples illustrant une conception artistique de la littérature. Ces mots qui semblent jaillir du hasard, du néant qui précède tout acte scriptural, sont en fait d'après les dires mêmes de l'auteur cités pour ce qu'ils représentent :

« Un thème, c'est une interrogation existentielle. Et de plus en plus, je me rends compte qu'une telle interrogation est, finalement, l'examen de mots particuliers, de mots-thèmes. Ce qui me conduisit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. (...) Ces (...) mots principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégories de l'existence. Le roman est bâti sur ces quelques catégories comme une maison sur des piliers. Les piliers de *L'Insoutenable légèreté de l'être* : la pesanteur, la légèreté, l'âme, le corps, la Grande Marche, la merde, le kitsch, la compassion, le vertige, la force, la faiblesse »²⁸⁸.

Que peut-on ajouter après cela ? Sinon que nous trouvons dans ces quelques lignes l'explication des séquences qui semblent greffées à la narration. Nous remarquons ainsi en-dehors des chapitres consacrés aux mots incompris, la présence de textes-champignons. Ils poussent de manière spontanée et sauvage mais ne sont pas de simples parasites. Il en est ainsi de la longue définition étymologique et polyglotte du mot « compassion » dans les pages 36 et 37. Cette définition n'a aucune liaison avec les pages précédentes. Toutefois, si l'on excepte l'entorse faite à la linéarité du récit, nous remarquons qu'elle sert essentiellement à éclairer la nature des sentiments de Tomas pour Tereza. Un autre exemple significatif du procédé de liaison entre thème et histoire se trouve dans les pages 52 à 56. Au moment de quitter la Suisse pour rejoindre Tereza, Tomas fait allusion au « dernier mouvement du dernier quatuor de Beethoven » (p. 53). S'ensuit une séquence où le narrateur nous explique l'histoire de « l'es muss sein » (il le faut) à l'origine de la composition musicale. Ce texte qui

peut nous sembler également enté, regroupe en fait plusieurs thèmes du roman : la légèreté et la pesanteur, l'éternel retour, la compassion et l'amour. Dans un autre passage (pp. 196-197), le thème du corps est évoqué lorsque nous nous y attendons le moins. L'évocation peut paraître insolite car elle survient à la suite d'une description spatiale tout à fait traditionnelle. Le lieu décrit, par un déplacement analogique fondé sur le motif des ruines, rappelle à Tereza son aversion pour la nudité. S'en suit alors une digression sur les rapports de la protagoniste avec son propre corps et celui de sa mère. L'auteur met l'accent sur le fonctionnement analogique de la pensée tout en continuant à développer un des thèmes du roman.

Le recours à la digression comme principe moteur du récit apparaît déjà avec *La Valse aux adieux*. Il ne s'agit certes pas d'un roman de jeunesse, mais il est bien antérieur à *L'Insoutenable légèreté de l'être*. La forme volontairement affichée comme ludique et frivole du roman n'empêche pas l'auteur d'aborder les sujets les plus graves. Là aussi le thème de la légèreté et de la pesanteur sous-tend la trame. Là également, le passage du particulier au général et inversement se déroule dans des extraits qui relèvent parfois de la dissertation philosophique. Mais encore une fois, point de vérités formulées ni de leçons à tirer. Kundera reconnaît la possibilité d'intégrer d'autres genres dans le roman sans le dénaturiser ou l'aliéner :

« (...) Alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (...) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophiques et scientifique »²⁸⁹.

²⁸⁸- KUNDERA, Milan. *L'Art du roman*, op. cit., p. 108.

²⁸⁹- Ibid., p. 86.

Cette affirmation acquiert sa dimension universelle à la lumière des œuvres aussi bien de Kundera que de Boudjedra. Des réflexions philosophiques ou politiques sont ainsi insérées dans le cadre romanesque sans aucune justification.

Dans le quatrième chapitre de la troisième journée de *La Valse aux adieux*, un dialogue entre Jakub et Olga sur la quête du père (thème somme toute romanesque) se transforme subitement en dissertation sur la nature de l'homme (p. 103). Le politique et le philosophique se mêlent ensuite dans une polémique sur la nécessité ou non de la vengeance contre le régime communiste (pp. 104-105). Le discours donne au texte la spontanéité de l'oral, alors qu'en fait le contenu même révèle l'aspect mûrement réfléchi de l'écrit. Le chapitre 9 de cette même journée développe, sur le même modèle du dialogue, une série de thèses opposées ou qui se complètent fondées sur des grilles de lecture différentes : religion, politique, psychanalyse. Le centre d'intérêt de cette discussion, à savoir la nécessité ou l'inutilité de la paternité, est beaucoup moins important que la pluralité des avis. Cette pensée plurielle justifie en même temps qu'elle illustre la liberté de l'écriture romanesque.

Les incursions de l'altérité générique dans le récit se déroule parfois sur le mode « variationnel ». Ce mode favorise le jeu intertextuel à l'intérieur et hors des frontières d'un même roman. Pour *La Valse aux adieux*, nous avons deux types de variations. Le premier concerne le contenu même du récit, l'autre, sa forme. Au chapitre 7 de la troisième journée (pp. 118 à 125), un épisode racontant comment des vieillards hargneux poursuivent des chiens errants dans le jardin public est repris dans *L'Insoutenable légèreté de l'être* (pp. 418 à 420). Dans le chapitre suivant de *La Valse aux adieux* (pp. 125 à 129), l'épisode dont Jakub est témoin ouvre les questionnements du personnage sur les raisons profondes de ce violent déchaînement sur les chiens :

« Qu'est-ce qui poussait ces gens-là à leur sinistre activité ? La méchanceté ? Certes, mais aussi le désir d'ordre. Parce que le désir d'ordre veut transformer le monde humain en un règne inorganique où tout marche, tout fonctionne, tout est assujéti à une impersonnelle volonté. Le désir d'ordre est en même temps désir de mort, parce que la vie est perpétuelle violation de l'ordre. Ou, inversement, le désir d'ordre est le prétexte vertueux par lequel la haine de l'homme pour l'homme justifie ses forfaits » (pp. 125-126).

Nous remarquons dans cet extrait la tournure politique du discours. Plusieurs couches divisent le sens des mots suscités à l'origine par l'image toute simple d'« un chien bâtard trottin(ant) sur une pelouse au pied d'un bouleau » (p. 120). Le récit aurait pu garder sa naïveté pastorale sans l'apparition soudaine de la brigade municipale loufoque. Le chien, de par le récit qu'il génère, devient un véritable protagoniste du roman. Il concourt également à dénoncer en le ridiculisant le totalitarisme russe. Cette dénonciation ébauchée dans *La Valse aux adieux* continue dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*²⁹⁰. Dans ce roman, les persécutions politiques programmées par un Etat policier sont introduites par celles dont souffrent les animaux :

« Les journaux commencèrent alors à publier des séries d'articles et à organiser des campagnes sous forme de lettres de lecteurs. Par exemple, on exigeait l'extermination des

²⁹⁰ - « (...) Tereza se souvient d'une dépêche de deux lignes qu'elle a lue dans le journal voici une douzaine d'années : il y était dit que dans une ville de Russie tous les chiens avaient été abattus. Cette dépêche, discrète et apparemment sans importance, lui avait fait sentir pour la première fois l'horreur qui émanait de ce grand pays voisin.

C'était une anticipation de tout ce qui est arrivé ensuite; dans les deux premières années qui suivirent l'invasion russe, on ne pouvait pas encore parler de terreur. Etant donné que presque toute la nation désapprouvait le régime d'occupation, il fallait que les Russes trouvent parmi les Tchèques des hommes nouveaux et les portent au pouvoir. Mais où les trouver, puisque la foi dans le communisme et l'amour de la Russie étaient choses mortes ? Ils allèrent les chercher parmi ceux qui nourrissaient en eux le désir vindicatif de régler leurs

pigeons dans les villes. Exterminés, ils le furent bel et bien. Mais la campagne visait surtout les chiens. Les gens étaient encore traumatisés par la catastrophe de l'occupation, mais dans les journaux, à la radio, à la télé, il n'était question que des chiens qui souillaient les trottoirs et les jardins publics, qui menaçaient ainsi la santé des enfants et qui ne servaient à rien mais qu'il fallait pourtant nourrir. On créa une véritable psychose, et Tereza redoutait que la populace excitée ne s'en prît à Karénine. Un an plus tard, la rancœur accumulée (d'abord essayée sur les animaux) fut pointée sur sa véritable cible : l'homme. Les licenciements, les arrestations, les procès commencèrent. Les bêtes pouvaient enfin souffler » (p. 420).

Nous pouvons, à partir de cet extrait, comparer la démarche du narrateur à celle des Russes. Il commence par évoquer les souvenirs de Tereza pour s'étendre sur les atrocités commises par le totalitarisme. L'extermination des chiens n'est donc dans les deux romans qu'un prétexte à l'écriture de l'interdit, de ce qui est susceptible de tomber sous la censure. Le récit réussit-il à remettre en question des machines aussi lourdes que la propagande politique et religieuse ? N'est-ce pas là aussi le but de Boudjedra lorsqu'il insère dans *L'Insolation* des extraits de mémoires de guerre (pp. 154-155) ?

Nous avons vu jusque là la répétition d'un même motif dans les deux romans de Kundera. Cette étude nous amène à constater le fonctionnement de ce motif en tant que catalyseur du récit. Dans d'autres passages de *La Valse aux adieux*, un événement, un objet ou un souvenir peuvent remplacer les animaux. Ainsi, le troisième chapitre de la quatrième journée (pp. 165 à 167) permet au narrateur, à partir du refus d'Olga de se laisser filmer dans la piscine, de faire une digression

comptes avec la vie. Il fallait souder, entretenir, tenir en alerte leur agressivité. Il fallait d'abord l'entraîner contre une cible provisoire. Cette cible, ce furent les animaux » pp. 419-420.

fondée sur l'incompréhension de cet acte par Ruzena. Le plan narratif s'éclipse face au développement d'éléments constituant l'essence de chacune des deux protagonistes. Le cadre événementiel disparaît derrière les raisons qui le créent et qui sont décrites par le biais de pôlarités antithétiques : la « singularité » et le « troupeaux », l'« unique » et l'« universel ». Le gouffre sémantique qui sépare les deux femmes explique l'inimitié réciproque qui caractérise leur rapports. Par ailleurs, l'exemple extrême illustrant le procédé la génération spontanée de l'écriture est celui du démarrage du récit sur l'image d'un objet. Cet objet est, à la page 292 du roman, une paire de lunettes. Nous sommes à la fin du roman, Jakub est sur le chemin de l'exil. Les adieux du personnage auraient pu se terminer là, mais la vue d'un enfant portant des lunettes provoque en lui une irrépressible tristesse. Jakub fait le bilan de sa vie et aboutit à un constat d'échec. Les lunettes « grillage » qui empêchent l'enfant de bien voir permettent paradoxalement à Jakub de voir plus clair dans ses pensées et au narrateur de cerner le sens de la nostalgie, du regret et du départ.

Les textes de Boudjedra comportent d'une part le même procédé narratif qui consiste à s'appuyer sur un détail pour s'aventurer dans le global ou pour démarrer un récit sans liens apparents avec ce qui précède, et d'autre part, celui de l'accumulation, la succession et l'énumération qui donne au texte tout le piquant du bouillonnement de la vie. *La Répudiation*, dont les piliers (pour reprendre le terme utilisé par Kundera afin de définir les thèmes sur lesquels repose un roman) sont la solitude, l'absurde, la souffrance, l'incompréhension, le corps, l'amour, la mort, l'identité et l'altérité, organise le récit autour de ces mots. L'exemple que nous allons citer concerne un de ces mots-clés, l'incompréhension. Il ne s'agit pas de la part du narrateur d'un refus de comprendre, mais d'une insoutenable difficulté à saisir le sens des mots ou à leur donner un sens. Tout le roman s'attelle en effet à définir son titre qui, pourtant, paraît si simple. Au troisième chapitre, Rachid (le choix même de ce prénom pour le narrateur est problématique car il se confond avec celui de l'auteur) énonce une phrase énigmatique et par là révélatrice de son questionnement :

« complexité des choses » (p. 45). S'agit-il d'un constat ? Non puisque ce segment nominal génère la suite du texte. L'interrogation du narrateur sur sa capacité d'entendement dévie vers l'impuissance des mots à traduire une réalité complexe et sans cesse fuyante.

Au chapitre 10 (pp. 129 à 139), le retour au récit cadre (avec Céline, autre prénom problématique qui se confond avec le nom du célèbre auteur) et l'évocation de la prison ou du camp dans lesquels le narrateur est censé avoir été enfermé, justifient le mélange de parenthèses poétiques et de récits éclatés qui composent ce chapitre. La superposition des enfermements (celui du dialogue avec Céline dans le récit cadre, celui de Céline avec Rachid, celui du narrateur dans la prison, dans la chambre et éventuellement à l'hôpital) fait remonter pèle mèle les souvenirs à la surface de la mémoire de Rachid. Nous apprenons ainsi l'emprisonnement de la sœur Yasmina dans la cellule familiale puis conjugale jusqu'à ce que la mort vienne la libérer à l'âge de vingt et un ans. La séquence narrative relative Yasmina est apposée à une série d'événements déjà connus. La singularité de l'épisode apparaît ainsi grâce à l'aspect répétitif de ceux qui le divisent. Le cloisonnement donne le vertige au narrateur et cela engendre une écriture en tourbillon, une écriture qui frôle les limites du soutenable.

Dans *L'Insolation*, l'exemple type du procédé de la génération spontanée de l'écriture serait le huitième chapitre (pp. 160 à 181) où la narrateur « arpent(e) la ville » « à la recherche de l'amante » perdue. C'est en effet l'objectif avoué dans l'incipit du chapitre :

« Fourbu, fiévreux, rongé par le désespoir et la hargne,
j'arpentais la ville, mal rasé, mal habillé, mal réveillé, à la
recherche de l'amante... » (p. 160).

Nous apprenons de cette manière abrupte que Mehdi suit Sémia à Constantine. Les déambulations du narrateur nous font découvrir en surface la ville. Dans le chapitre

suivant, il s'enfonce dans les enfers de la cité en se réfugiant dans un bordel. Les deux strates du récit suggèrent la pluralité du sens. Le huitième chapitre, amorcé sur l'idée de la quête de l'amante, se révèle quête de la mémoire et de l'identité. La réécriture de la mémoire s'effectue paradoxalement à partir du vide :

« A défaut de voir Sémia ou de retrouver de vieilles impressions que j'avais laissées dans la ville, je m'étais mis à suivre mon ami qui, faute d'aller se soûler, arpentait de nouveau les artères et les ruelles. Il s'était mis dans la tête que les souvenirs allaient me revenir graduellement; qu'il fallait simplement patienter et laisser le temps à la ville de m'imprégner, à nouveau, de son odeur et de son atmosphère particulière » (p. 173).

Cet extrait met l'accent sur l'impuissance de la mémoire et, par conséquent, la force de l'oubli. Les maîtres mots de ce chapitre seraient donc non pas l'amour ou la femme idéalisée et inaccessible, mais la mémoire et l'oubli. Mehdi, accompagné de son ancien camarade de classe, part à la recherche de la « madeleine de Proust ». Même en-dehors de la solitude de l'hôpital ou de la maison familiale, il reste enfermé dans la prison vide de sa mémoire. Cela nous amène à évoquer un autre intrus dans le roman : la langue arabe. Utilisée en caractères latins ou originaux et manuscrits (pp. 22, 36, 60, 98, 105, 133, 162, 168, 174), elle concerne trois registres : injurieux, didactique et poétique. L'injure prononcée en arabe déclenche chez le narrateur le processus de remémoration. Ce n'est donc pas la nostalgie, la douceur des vers chantés par Om Kalthoum qui remplissent les fissures de sa mémoire endolorie, mais la violence et la sécheresse de l'injure.

Le deuxième procédé auquel Boudjedra a recours, en l'occurrence la succession et l'énumération, concerne toujours les deux romans. Les exemples se multiplient à l'infini. Il suffit presque d'ouvrir le roman au hasard pour relever des

séquences de mots qui se suivent formant une unité sémantique et syntaxique indépendante. Boudjedra n'affirme-t-il pas à propos des mots :

« Ecrire, c'est (...) se battre avec les mots si nombreux, si glissants et si fuyants qu'il est très difficile de les maîtriser. Et surtout, (...) écrire c'est s'acharner à trouver à chaque fois le mot adéquat, susceptible d'exprimer exactement l'image mentale qui obsède celui qui écrit. En réalité je pense qu'il y a là une Tache impossible parce que, justement, les mots ne se laissent pas faire. Parce que, aussi, entre le concept et l'objet se trouve le mot. Et de par cette situation le mot est quelque chose d'insaisissable. Mais à force de les accumuler, à force de les triturer, de les organiser, de les opposer les uns aux autres; à force de déplacer le sens propre, étymologique parfois d'un terme, d'un mot, cela donne de la littérature et cela crée effectivement une réalité physique des mots qui s'articulent aussi par l'intermédiaire de page écrite, remplie. (...) Je n'aime pas le vide dans une page, et cela donne chez moi des pages qui sont des blocs de mots »²⁹¹.

Les termes d'accumulation et d'énumération ont déjà été employés pour désigner le foisonnement verbal de l'auteur. Ils sous-entendent l'idée d'addition inutile et stérile. Nous ajoutons donc la succession pour montrer que l'acte scriptural échappe à l'aléatoire. La succession se distingue de l'énumération et de l'accumulation par la logique qui la sous-tend. Elle présuppose un ordre quelconque alors que les deux autres peuvent être des listes hétérogènes ou isotopiques. Ces suites de mots de nature substantive ou verbale, fonctionnant comme des phrases, dépassent le modèle elliptique dont elles semblent s'inspirer. La succession concerne essentiellement les descriptions comme dans la page 20 de *La Répudiation* : « Foules, Huées, Cohues.

²⁹¹- GAFAÏ TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, op. cit., p. 60.

Cafés Chantants. (...) Lumière. Guirlandes. Camelots Tonitruants. Nabots Clowns. Prestidigitateurs. Ombres chinoises. Garagouz turc. Cinémas en plein air ». L'ordre présumé ici est celui de l'apparition de chaque image vue par le narrateur. Cette écriture hachée, au rythme saccadé, fait intrusion dans le récit avec éclat. A la manière des digressions de Kundera, elle brise la lenteur du textes narratifs et descriptifs traditionnels. Les mots fusent, volent, s'amassent autour d'une idée, d'une pensée, d'un simple substantif parfois. Des mouches attirées par un savoureux gâteau ou un amas d'ordures, des abeilles grouillant autour d'une ruche et s'affairant à transformer le pollen en miel. Se complaisent-ils dans le chaos et les immondices ou donnent-ils une impression de désordre alors que l'acte d'écrire leur octroie des aptitudes d'organisation exceptionnelles ? Le questionnement du lecteur tente de résoudre l'énigme en se joignant à l'écriture et au texte dans leur jeu avec le langage.

III- Ecriture et lecture : des rapports ludiques ?

Ecrire sur l'écrit est sans doute beaucoup plus aisé que d'écrire sur le lu. Le texte, en tant qu'objet unique et réel, est un support à l'étude de la création littéraire. Tandis que la lecture, longtemps perçue comme une attitude passive, a rebuté les critiques à cause de l'inexistence d'un modèle d'étude concret. Pourtant, l'acte de lire est tout aussi créatif que celui d'écrire; pourtant, la lecture et l'écriture sont intimement liés, voir indissociables :

« Tous, nous nous lisons nous-mêmes et lisons le monde qui nous entoure afin d'apercevoir ce que nous sommes et où nous nous trouvons. Nous lisons pour comprendre, ou pour commencer à comprendre. Nous ne pouvons que lire. Lire,

presque autant que respirer, est notre fonction
essentielle »²⁹².

Ces lignes figurent dans les premières pages du superbe ouvrage d'Alberto Manguel sur la lecture. Longtemps sacrifiée à l'étude de l'écriture, la lecture fascine et tourmente les critiques car elle échappe à toute approche normative. Rares en effet sont les études qui lui sont consacrées. Les théories de la réception font en effet peur aux puristes qui craignent le mélange de l'arbitraire et du subjectif dans un domaine qui veut par tous les moyens acquérir un statut scientifique déjà controversé. Toutefois, que l'on ne se trompe pas sur nos intentions. Nous ne prétendons guère créer une nouvelle théorie de la lecture. Notre objectif est de mettre en mots ce que nous avons ressenti à la lecture des romans de Boudjedra et Kundera. Notre sensibilité aux textes est donc notre principal outil de travail. Cette sensibilité nous amène à voir le ludisme comme le lien principal entre lecture et écriture, et ce à travers les textes eux-mêmes.

1/ Un parcours initiatique pour le lecteur :

Dans notre approche de la lecture, nous nous référons essentiellement aux travaux de Michel Picard qui, non seulement résumant les différentes approches de la réception en montrant leurs failles²⁹³, mais tentent d'établir les fondements d'une

²⁹²- MANGUEL, Alberto. Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Actes Sud, 1998, 428 pages; p. 20.

²⁹³- « On sait peut-être à quelles insurmontables difficultés théoriques se sont heurtés, faute d'une théorie cohérente et même d'une prise en considération du Sujet psychologique, le formalisme et la théorie de la réception. "Tous les ouvrages de l'esprit contiennent en eux l'image du lecteur auquel ils sont destinés", avait écrit Sartre dans une formule célèbre. Plus qu'au lecteur réel, posé explicitement ou implicitement comme hors champ, c'est à cette image qu'on s'est surtout attaché, tandis que les sociologues et les publicitaires, par des sondages, des études de marché ou des monographies, s'occupaient du lecteur *ciblé* et de différentes variétés de lecteurs empiriques. Face à la tentation subjectiviste, cette "image" renvoyait à deux autres tentations non moins redoutables.

théorie de la lecture. Les textes de ce critique mettent en relief l'aspect ludique de la lecture, confirmant ainsi notre propre vision des relations du lecteur avec les romans de Boudjedra et Kundera. Michel Picard reprend la définition du jeu d'après Huizinga²⁹⁴ :

« Une action libre, sentie comme “fictive” et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité; qui s'accomplit dans un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec un ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère »²⁹⁵.

La première consistait à envisager fonctionnellement et abstraitement le lecteur comme une sorte de décodeur automatique, d'ordinateur biologique plus ou moins bien programmé. Riffaterre concevait son architecteur comme un “outil à relever les stimuli d'un texte”, “la somme (non la moyenne) des lectures” possibles à un moment donné, déterminées par le repérage, selon des “lois de perceptibilité”, de *patterns* et d'écarts par rapport à ces modèles. Althusser et ses élèves parlaient, eux, de “lectures optimales”. Iser, surtout, proposait la notion de “lecteur implicite” et tentait de *déduire du texte* (de ses structures d'appel, de ses prescriptions de lecture, de ses offres d'identification, de ses lieux d'indéterminations) les mécanismes mentaux potentiels de l'“image” sartrienne. On pourrait dire que, dans une certaine mesure, toutes ces intéressantes propositions de la fin des années 60 reposaient sur ce que Michel Charles a appelé “rhétorique de la lecture”.

Pour évoquer la seconde tentation, il suffit de faire appel à ces petites vignettes, souvent imprimées à Epinal, et dans lesquelles il était proposé aux enfants, naguère, de trouver le chasseur, ou le lapin – confondus dans le dessin avec quelque feuillage dont les volutes bizarres éveillaient le soupçon. Ou encore au célèbre portrait des Arnolphi, où l'on aperçoit au fond d'un miroir central aux ambitions cosmiques une petite silhouette qu'on peut s'amuser à prendre pour son propre reflet. Ainsi s'épuise-t-on parfois à chercher le lecteur bel et bien *dans* le texte, prenant au sérieux les stratégies séductrices d'un écrivain araignée. Certains textes sont d'ailleurs tout tendus vers l'impossible capture, vers ce contact magique et louche au-delà de la page entrebâillée »

Nous trouvons certes ces affirmations trop catégoriques, toutefois il nous semble, avec l'auteur, que l'essentiel de la lecture ne réside pas dans l'image du lecteur réel ou imaginé par l'écrivain, mais dans les relations que peut susciter un texte entre lecture et écriture.

- PICARD, Michel. La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986, coll. Critique, 319 pages; pp. 146-147.

²⁹⁴- HUIZINGA, Johan. Homo ludens - Essai sur la fonction sociale du jeu, (1938), Paris, Gallimard, coll. Les Essais, 1951; réédité 1976, traduction SEREZIA, (C.), 341 pages, p35.

²⁹⁵- PICARD, Michel. La lecture comme jeu, op. cit., p. 13.

L'auteur considère néanmoins que cette définition, quoique mettant l'accent sur les principes moteurs du jeu, reste insuffisante. Il se tourne donc vers un autre théoricien du jeu :

« Cette définition solide sera répétée plusieurs fois sans changement notable, sauf cette précision : “activité volontaire (...) accompagnée d'un sentiment de tension et de joie”. D'autre part, Huizinga oubliera progressivement le “sentie comme ‘fictive’ ” – ce qui est bien regrettable. Caillois, dans les années 50, a repris la plupart de ces données : activité libre, fictive et / ou réglée, improductive, séparée; il précise : “incertaine”, rejette celle qui concerne les relations de groupes et ajoute deux nouvelles données : d'une part une bipolarité fondamentale, qu'il désigne par les termes *paidia*, l'exubérance espiègle, la fantaisie, l'improvisation, etc., et *ludus*, la règle, la convention, etc. ; d'autre part des “dominantes”, déterminant quatre types de jeux, la compétition, le hasard, le simulacre et le vertige »²⁹⁶.

Après avoir brossé un panorama des différentes conceptions du jeu, Michel Picard nous donne les assises d'une lecture ludique. Pour qu'elle soit conçue comme jeu, la lecture doit être abordée en tenant compte de certains paramètres. Elle doit d'abord être considérée comme activité²⁹⁷. Le lecteur n'est plus passif, il exerce une activité

²⁹⁶- Ibid., p. 14.

²⁹⁷- « (...) *Le jeu est d'abord activité*. La lecture, si elle est assimilable au jeu, devrait donc être active, même la plus abandonnée. La première forme de cette activité nous échappe le plus souvent, tant nous y sommes accoutumés. (...) (Le lecteur) bouge ! Ses mains bougent, “manipulent”, ses yeux bougent, selon des mouvements plus complexes qu'on ne le laissait entendre ci-dessus, avec des retours en arrière, des balayages impatientes, des sauts, des pauses. En même temps, parce qu'il s'agit de langage, et de langage écrit, une activité mentale, qui peut à la rigueur être bien plus atone et alanguie au cinéma ou au théâtre, devant la chaîne hi-fi ou même un tableau, mais qui est ici *indispensable*, construit le sens. Opération elle aussi beaucoup plus compliquée qu'on ne l'imagine généralement, et moins automatique, procédant par repérage, construction et identification des signes, puis organisation d'unités de sens, s'accompagnant d'hypothèses, d'anticipations et de retours en arrière, de tout un jeu d'essais

psychique (construction du sens) et une activité physique (sensorielle : toucher, odorat, tourner les pages, avoir des réactions physiologiques telles que le rire, froncer les sourcil, etc.). Il faut également prendre en compte le Moi du lecteur qui se construit à travers la lecture et qui élabore des défenses psychiques. S'ajoute à cela la notion d'illusion qui est le fondement de la lecture comme jeu et qui est prise ici non pas au sens péjoratif du terme (tromperie, erreur), mais au sens étymologique (illusion vient du latin *illusio*, lui-même dérivant de *ludere*, jouer). Ensuite vient le lieu où se déroule le jeu, cette « aire transitionnelle » qui est une sorte d'univers parallèle en dehors de la réalité et de la fiction, avec son propre temps, son propre espace et sa propre logique. Le lecteur est quant à lui divisé en liseur, lu, et lectant; le liseur étant celui qui garde le contact avec la réalité matérielle qui l'entoure, le lu celui qui s'abandonne au plaisir, à la fiction et le lectant celui qui se place du côté des rapports entre liseur et lu, garantissant par là une attitude ludique. Enfin, le livre est considéré non totalement comme un jouet; il est aussi objet dans la mesure où le regard du lecteur serait une sorte de cordon ombilical.

« Espace différent, temps différent, logique différente, on ne prend pas assez garde à cette différence essentielle entre l'univers de l'illusion ludique et celui de la vie courante. Il y a quelque chose de déprimant à voir la critique traditionnelle et les médias incapables de s'arracher à l'idéologie de la *Mimésis*, plus ou moins nuancée, concevant obstinément les fictions comme des microcosmes dont les dimensions seraient, *mutatis mutandis*, de même nature que celles qui régissent le monde »²⁹⁸.

et d'erreurs, enfin d'enchaînement et de mémorisation sélective. (...) On a affaire à une véritable *appropriation* par le joueur ». Ibid, p. 47.

²⁹⁸- Ibid, p. 104.

Ce bref aperçu de la nomenclature employée par Michel Picard nous permet de voir l'aliénation temporaire du lecteur pendant l'acte de lecture. Le lecteur est en effet un autre face au livre; il est ce joueur qui se divertit, mais aussi celui qui peut perdre.

La mise en relief de l'altérité, de la différence, permet le détachement nécessaire au jeu. Cette altérité ne protège toutefois pas le lecteur joueur :

« Appâté dès la première page de couverture, ou même dès le lieu d'achat de son jeu, qu'il est persuadé de choisir librement, ce joueur, "intrigué", ferré dès les premiers leurre – d'autant plus attirants qu'ils sont davantage connus, et reconnus –, file jusqu'au bout du parcours programmé de l'intrigue sans reprendre haleine, sans mettre la tête hors de l'illusion, happé dans le courant de ce que Barthes nommait "code herméneutique" et qui s'apparente à quelque vorace curiosité toujours inassouvie. Il "dévore son livre", perd le contrôle de son activité, cesse de jouer, se fait jouer, se fait lui-même dévorer »²⁹⁹.

L'image du lecteur qui dévore son livre et qui se fait dévorer décrit parfaitement la situation à laquelle nous faisons référence. Le jeu de la voracité réciproque se multiplie et ne comporte ni vainqueur ni vaincu. Son intérêt réside par conséquent dans son seul déroulement. Boudjedra met en scène dans ses romans cette thématique de la voracité remplaçant le lecteur par Céline et Nadia. L'ambivalence de cette voracité qui se situe sans cesse entre la violence du cannibalisme et la jouissance du coït, nous renvoie continuellement à notre propre ambiguïté. Se laisser happer par le texte ou l'engloutir, tel semble être le dilemme. Faut-il entrer dans le texte ou rester en surface ? Faut-il dialoguer avec lui ou laisser deux mondes silencieux se confronter ? Que faut-il faire lorsque le narrateur utilise de manière incongrue des éléments qui rompent le pacte de la fiction ? Ainsi, dans *L'Insolation*,

²⁹⁹- Ibid., p. 49.

Mehdi utilise le pronom personnel « tu » (pp. 14-15) qui change les données du jeu. A qui s'adresse-t-il ? A Samia ou au lecteur ? Cherche-t-il réellement l'adhésion de la lectrice maghrébine qui s'identifie au personnage ou la compassion de l'occidentale ? Il nous semble que le questionnement en lui-même est plus important que la réponse. La lecture n'est pas uniquement découverte de sens, elle est tout d'abord recherche de ce sens. La quête se déroule dans le flou à l'image de la « montagne qui avait toujours l'air de voguer entre eau et brouillard » (p. 14) où Samia veut absolument aller, malgré l'hésitation prémonitoire du narrateur à l'y emmener. Le thème du flou est inversé vers le milieu du roman, au cours d'une autre scène traumatisante. Le narrateur évoque la confusion (« Tous les étés se ressemblent. Et même les hivers et même les automnes » p. 142) comme l'origine d'une succession d'images figées : figement du temps, figement de l'espace et des personnages (« le temps figé et la chambre de la malade et l'agonie du coq : tout exprimait cette stagnation et cette stupeur pesante frappant les personnes d'un sceau maléfique » p. 148). Le flou génère ainsi la clarté de l'image figée qui, à son tour, déclenche la métamorphose (celle de Selma par la folie). Selma devient folle car le sens lui échappe. Le lecteur se laissera-t-il emporter ? Perdra-t-il de vue l'aspect ludique de la lecture ? Il s'est déjà laissé dérouter dans *La Répudiation* par les contradictions du récit. En effet, les précisions temporelles frappantes (« le mois de Ramadhan » p. 19; « Dimanche » p.43; « neuf heures du soir » p. 60; « Sept heures du matin » p. 97; « Onze heures du soir » p. 99; « Mercredi, dix heures » p. 160), ponctuent un récit résolument tourné vers l'incertitude :

« Combien de temps l'interrogatoire avait-il duré ? Quelques heures, quelques semaines... Je n'avais plus aucune conscience du temps » p. 222.

Le lecteur, pris au piège du roman, tâtonne, cherche le sens dans sa propre réalité. Il se laisse alors dévorer par le roman parce qu'il a perdu de vue la légèreté pour s'atteler à la pesanteur de l'interprétation politique assez facile et somme toute,

rassurante. Mais l'écriture échappe au figement du réel car elle est avant tout fiction; car aussi l'évocation du réel n'est que simulacre de la part de l'auteur, n'est qu'une autre manière de susciter l'interrogation.

Les romans de Kundera demandent également de la part du lecteur un total abandon. Nous le remarquons par le jeu des présentations des personnages. Ces derniers ne sont en effet pas présentés d'une manière traditionnelle, mais plutôt, comme dans les romans de Boudjedra, d'une manière indirecte, allusive, elliptique. *La Valse aux adieux*, et *L'Insoutenable légèreté de l'être* brossent par exemple des portraits par petites touches et incomplet, disséminés aux quatre coins du roman. A nous de saisir la globalité ou de laisser le morcellement suivre son cours. Le premier roman se laisse facilement lire comme un vaudeville mais il intègre certains procédés du roman policier : indices, mort, coupable, investigation. Cela suscite la curiosité du lecteur et le pousse à chercher ailleurs la véritable motivation de l'écrivain. Il y a un côté subversif dans ce roman et cette subversion ne découle sûrement pas uniquement du mélange des genres :

« L'ambiguïté est au cœur de l'œuvre romanesque de Milan Kundera. Ce serait tellement plus simple, plus commode aussi, si l'on pouvait ranger une fois pour toutes Kundera dans la catégorie des destructeurs de mythes. Mais non, le romancier tchèque ne se contente point de dénoncer les mensonges et les impostures, il met en lumière l'équivoque des choses humaines, la connivence souterraine du bien et du mal. Le lecteur qui pensait avoir trouvé un sens à une histoire qui se présente comme une satire des mœurs et se lit comme un roman policier (comme c'est le cas pour *La Valse aux adieux*), se sent soudain perdu, dérouté. Il pensait s'avancer

en terre ferme, et le voilà soudain abandonné dans les sables mouvants »³⁰⁰.

Ce mélange des genres induit en erreur le lecteur autant qu'il agrandir l'aire du jeu. Quelle n'est pas notre surprise en effet de voir surgir dans le noir un nouveau personnage : on ne sait qui il est ni ce qu'il veut (p. 81). Quelques chapitres plus loin, nous apprenons son nom et le fait qu'il est amoureux de Ruzena (p. 111). De menace (autant pour Ruzena que pour le lecteur maintenu en haleine), il se transforme en caricature de l'amoureux transi. Un autre personnage mystérieux entre en scène en cours de route, au matin de la troisième journée : Jakub (p. 87). Ce dernier qui semble par son apparition tardive n'être qu'un comparse, va se révéler un des piliers du roman. En effet, c'est grâce à lui si le thème dominant du meurtre théorique est introduit dans le récit. Reste enfin le grand mystère du « comprimé bleu pâle » qui traverse la suite de l'histoire (pp. 90 114, 117, 141, 181, 182, 243 comme pour nous signifier la futilité de l'événementiel par rapport au réflexif.

L'insoutenable légèreté de l'être joue également sur le besoin d'investigation du lecteur. Les indices temporels suggèrent d'emblée l'initiation du lecteur à une entreprise ludique :

« On était en août 1968 », p. 43

« Voilà deux ans qu'elle avait découvert ses infidélités », p. 39.

« Il avait vécu enchaîné à Tereza pendant sept ans », p. 51.

« Au bout de deux heures, ils arrivèrent dans une petite ville d'eaux où ils avaient passé quelques jours ensemble cinq ou six ans plus tôt », p. 241.

Eparpillant ces indices dans un roman qui refuse toute linéarité chronologique, le narrateur montre l'absurdité d'une lecture horizontale. Le premier geste (si l'on peut

³⁰⁰- LIVITNOFF, Boris. *Milan Kundera : la dérision et la pitié*, op. cit., p. 56

s'exprimer ainsi) du lecteur est de chercher à reconstituer cette temporalité déconstruite par le jeu des anachronies. Le temps du récit, si précis soit-il, brouille les pistes au lieu de les éclairer et maintient, par la même occasion, le jeu entre écriture et lecture. Nous pourrions voir dans cette volonté de dérouter le lecteur par la déconstruction romanesque, une entreprise destructrice. En effet, en écrivant le décousu, le romancier nous renvoie d'abord à notre propre morcellement; morcellement de la mémoire, celui de l'Histoire, celui enfin de l'être. Le ludisme qui caractérise notre vision des rapports entre lecture et écriture nous empêche de voir dans les textes de Kundera, ou même de Boudjedra, des textes destructeurs comme semble le signifier cette affirmation :

« Sous des dehors innocents, l'œuvre de Milan Kundera est l'une des plus exigeantes qu'il nous soit donné de lire aujourd'hui, et j'emploie ce mot dans son sens le plus radical, pour signifier que cette œuvre présente à l'esprit et au cœur un défi extrêmement difficile à relever, qui nous met en question de manière irrévocable. S'y livrer, y consentir vraiment, c'est risquer d'être entraîné beaucoup plus loin qu'on ne l'aurait d'abord cru, jusqu'à une sorte de limite de la conscience, jusqu'à cette "galaxie ravagée" où se découvre à la fin de son récit le héros de *La Plaisanterie*. La lecture est ici, véritablement, une dévastation »³⁰¹.

L'écriture de Kundera malmène certes le lecteur mais elle ne le détruit pas, car en le détruisant, c'est elle-même qu'elle annule. Il n'est point question ici d'un jeu morbide. La littérature garde sa fonction poétique et la lecture sa fonction de divertissement. Par ailleurs, la remise en question des certitudes peut en effet déstabiliser un lecteur non complice. La lecture doit poursuivre son chemin comme le

³⁰¹- RICARD, François. La littérature contre elle-même, p. 23.

roman. Une fois pris au piège, le lecteur ne sait s'il doit panser ses blessures ou rire de se voir tomber.

2/ Rire ou Pleurer ? Telle est la question :

A l'étonnement consécutif au premier choc de la lecture, succède le questionnement. Quelle attitude adopter face à la provocation du texte ? Dérision, ridicule, ironie, absurde : des mots qui métamorphosent le récit en lui donnant son aspect subversif :

« Subversive, elle (l'œuvre de Kundera) l'est simplement, doucement, insidieusement, mais à fond et sans rémission »³⁰².

Lire Boudjedra et Kundera c'est s'attendre au pire autant qu'au meilleur. Il n'est point question ici d'évasion grâce à une histoire exotique ou divertissante. Le chemin du lecteur s'apparente à un parcours initiatique garantissant également sa propre transformation. La connaissance de l'autre passe d'abord par la connaissance de soi et c'est ainsi que le roman devient non un miroir qui reflète uniquement le monde extérieur, mais un gouffre sémantique où le sens au monde reste à trouver.

« (...) L'œuvre de Kundera, celle d'un des plus grands ironistes de cette fin du XX^e siècle et du plus impitoyable démystificateur de tous les absolus, nous apprend avant tout une "vérité" fondamentale : celle de l'absolue relativité de toute chose humaine et, partant, l'inachèvement et la relativité de toute connaissance – celle de l'homme, de soi-

³⁰²- Id.

même, comme celle de toute œuvre artistique authentique »³⁰³.

La parole est souvent altérée par la dérision. Le sens en perpétuelle mouvance déroute le lecteur et ce de la première à la dernière page. La dérision serait donc ce troisième élément complétant ceux de l'écriture et de la lecture et permettant le retournement des situations, la multiplication des significations. *L'Insoutenable légèreté de l'être* ne s'ouvre-t-il pas sur une inversion célèbre ?

« L'éternel retour est une idée mystérieuse et, avec elle, Nietzsche a mis bien des philosophes dans l'embarras : penser qu'un jour tout se répétera comme nous l'avons déjà vécu et que même cette répétition se répétera encore indéfiniment ! Que veut dire ce mythe loufoque ? » (p. 13)

« Si chaque seconde de notre vie doit se répéter un nombre infini de fois, nous sommes cloués à l'éternité comme Jésus-Christ à la croix. Cette idée est atroce » (p. 15).

Le mythe de l'éternel retour est en effet un détournement de la conception linéaire de l'histoire. Kundera l'utilise pour confronter le lecteur aux dangers de l'oubli mais en même temps aux pièges de la mémoire. La dérision sous-jacente aux mythes de l'éternel retour met en relief l'impossibilité pour l'homme d'acquiescer les certitudes réconfortantes dont il a besoin. La réflexion philosophique insérée dans le cadre romanesque n'est cependant pas un simple faire-valoir. Elle permet l'introduction du personnage de Tomas en mettant en exergue le noyau autour duquel se construit sa psychologie.

Le fonctionnement de Tomas au sein du récit est constamment régi par l'idée de l'éternel retour qui va tout au long du roman changer de figure. La conception de Tomas en tant que personnage « donjuanesque » montre les changements opérés

³⁰³ - LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, op. cit., p. 26.

dans le mythe. Associé à l'idée de la pesanteur puisque Nietzsche en fait un « lourd fardeau » (p. 15), il se révèle d'une légèreté extrême avec la « recherche du millionième de dissemblable » en chaque femme que Tomas rencontre. La répétition des rencontres érotiques n'alourdit pas Tomas, au contraire, c'est l'unicité de sa relation avec Tereza qui l'attire vers le bas, vers la pesanteur, vers la terre où il sera enseveli. L'impossibilité du retour, l'insoutenable unicité du moment vécu ne permettent pas à Tomas de vérifier ses choix :

« “Es muss sein ! il le faut”, se répétait Tomas, mais bientôt, il commença à en douter : le fallait-il vraiment ?

Oui, il eût été insupportable de rester à Zurich et d'imaginer Tereza seule à Prague.

Mais combien de temps eût-il été tourmenté par la compassion ? Toute la vie ? Toute une année ? Un mois ? Ou juste une semaine ?

Comment pouvait-il le savoir ? Comment pouvait-il le vérifier ?

En travaux pratiques de physique, n'importe quel collégien peut faire des expériences pour vérifier l'exactitude d'une hypothèse scientifique. Mais l'homme, parce qu'il n'a qu'une seule vie, n'a aucune possibilité de vérifier l'hypothèse par l'expérience de sorte qu'il ne saura jamais s'il a eu tort ou raison d'obéir à son sentiment » (p. 56).

Le recours au début de cet extrait au subjonctif, ainsi que la gradation temporelle allant de la durée la plus longue à la plus courte suggèrent l'aspect aléatoire du choix de Tomas. Le narrateur montre ainsi le ridicule de la décision pesamment réfléchie (« es muss sein »). La rencontre de Tomas et Tereza est également le lieu de la dérision. Le narrateur place en effet cette rencontre sous le signe du hasard. Mais ce hasard prend des visages différents selon les points de vue des personnages. Pour

Tomas, la prise de conscience de la série de hasards à l'origine de cette rencontre est le lieu du doute et de la remise en question :

« Tomas (...) constatait que l'histoire d'amour de sa vie ne reposait pas sur "Es muss sein", mais plutôt sur "Es könnte auch anders sein" : ça aurait très bien pu se passer autrement...

Sept ans plus tôt, un cas difficile de méningite s'était déclaré *par hasard* à l'hôpital de la ville où habitait Tereza, et le chef du service où travaillait Tomas avait été appelé d'urgence en consultation. Mais, *par hasard*, le chef de service avait une sciatique, il ne pouvait pas bouger, et il avait envoyé Tomas à sa place dans cet hôpital de province. Il y avait cinq hôtels dans la ville, mais Tomas était descendu *par hasard* dans celui où travaillait Tereza. *Par hasard*, il avait un moment à perdre avant le départ du train et il était allé s'asseoir dans la brasserie. Tereza était de service *par hasard* et servait *par hasard* la table de Tomas. Il avait donc fallu une série de six hasards pour pousser Tomas jusqu'à Tereza, comme si, laissé à lui-même, rien ne l'y eût conduit.

Il était rentré en Bohême à cause d'elle. Une décision aussi fatale reposait sur un amour à ce point fortuit qu'il n'aurait même pas existé si le chef de service n'avait eu une sciatique sept ans plus tôt. Et cette femme, cette incarnation du hasard absolu, était maintenant couchée à côté de lui et respirait profondément dans son sommeil »(p. 58).

Le décalage entre la grandeur et la noblesse du sacrifice de Tomas qui retourne dans un pays où il ne peut que déchoir et l'insignifiance de la série de six hasard à l'origine de son amour pour Tereza, montre tout le ridicule de sa situation en mettant en évidence son absurdité. L'amour, un des grands mythes de l'homme est ainsi

remplacé par « une série de hasards ridicules » p. 277, ces « six hasards grotesques » p. 345. Le chiffre six représente également un élément constitutif du hasard tel que le conçoit Tereza :

« Il lui montra une clé au bout d'une plaquette de bois où un six était peint en rouge.

“C'est curieux, dit-elle. Vous êtes au six.

— Qu'est-ce qu'il y a de six curieux ?” demanda-t-il.

Elle se souvint qu'au temps où elle habitait à Prague chez ses parents, avant leur divorce, leur immeuble était au numéro six. Mais elle dit tout autre chose (et nous ne pouvons qu'admirer sa ruse) : “Vous avez la chambre six et je termine mon service à six heures” (...)

Il était assis sur un banc jaune d'où l'on pouvait voir l'entrée de la brasserie. C'était justement le banc où elle s'était assise la veille avec un livre sur ses genoux ! Elle comprit alors (les oiseaux des hasards se rejoignaient sur ses épaules) que cet inconnu lui était prédestiné » (pp. 78-79).

Le narrateur dénature ainsi le hasard en l'associant d'une part au ridicule et, d'autre part, à la puissance de suggestion que lui accorde Tereza. Le hasard est-il lourd ou léger ? Positif ou négatif ? Ridicule ou sérieux ? Kitsch ou idyllique ? Telles sont les questions formulées à la lecture de ces extraits. En d'autres termes, faut-il en rire ou en pleurer ? En effet, l'oscillation entre ces pôles antithétiques dans le discours du narrateur laissent le lecteur abasourdi face à sa propre hésitation.

L'amour est un des thèmes favoris de Kundera. Image saturée dans l'imaginaire collectif et individuel, l'amour est difficilement destructible. Pourtant, nous venons de voir avec le couple Tereza/Tomas comment le narrateur en démontre les failles. L'amour n'est pas sacré, il est tout ce qu'il y a de plus humain, donc tout ce qu'il y a de plus contestable. L'auteur continue son travail de déconstruction dans

La Valse aux adieux, où Klima, archétype de la lâcheté, illustre par l'absurdité des situations dans lesquelles il se trouve, la fragilité du sentiment amoureux :

« Il tenait la main de Ruzena et lui faisait une déclaration d'amour dans un lieu public sous les de toutes les personnes présentes. Il songea qu'il était ici comme sur la scène d'un amphithéâtre et que le monde entier, métamorphosé en spectateurs amusés, suivait avec un rire mauvais sa lutte pour la vie » (p. 71).

La gêne du personnage découle d'une part du fait qu'il soit réduit à mentir, et d'autre part du ridicule de ce mensonge. Il veut « sauver sa peau » alors qu'en fait il l'expose au regard inquisiteur de l'autre. Le jeu sur la culpabilisation enlise le protagoniste dans un cercle vicieux. En fait, son amour pour sa femme est à l'origine de la situation rocambolesque dans laquelle il se trouve. Cet amour si pur et si fort, image moderne de l'amour courtois du moyen-âge, le pousse à l'infidélité car il le dissocie de la sexualité. Ses ébats extraconjugaux l'amènent à affronter le risque d'être tenu pour responsable d'une grossesse accidentelle. Il vit donc chaque nouvelle liaison sous la menace de ce risque.

La désacralisation ne concerne pas uniquement l'amour. Elle s'attaque à tous les préjugés occidentaux, à commencer par le communisme et la religion :

« Cet américain peint aussi des images pieuses. On pourrait faire un argent fou avec ça. Qu'en dis-tu ?
— Crois-tu qu'il y ait un marché pour les images pieuses ?
— Un marché fantastique ! Mon vieux, il suffirait d'installer un stand à côté de l'église, les jours de pèlerinage et, à cent couronnes pièce, on ferait fortune ! Je pourrais les vendre pour lui et on partagerait moitié moitié » (p. 96).

Les propos du docteur Skreta semblent curieux à plus d'un point. Faisant partie des notables de la petite ville d'eaux communiste, travaillant au foyer Karl Marx, il ne peut logiquement pas parler d'argent ni d'images pieuses. Le communisme est en effet la négation de ces deux icônes. La dérision n'en est que plus terrible de la part du narrateur pourtant absent dans ce passage. Nous devinons sa présence pernicieuse à travers le dédoublement de l'absurdité de la scène. Le double parallélisme argent//religion et capital//communisme anéantit la crédibilité et du discours religieux, et du discours politique. Le détournement de l'image religieuse continue la révélation du but de l'escale de Jakub dans la petite ville :

« Pour Jakub, le comprimé n'était pas un simple poison, c'était un accessoire symbolique qu'il voulait maintenant remettre au grand prêtre pendant un office religieux. Il y avait de quoi rire » (p. 141).

La dernière remarque que l'on devine comme celle du narrateur, dénature les symboles, chers, aussi bien à la propagande religieuse que politique. Quelques pages plus loin, la déviation se poursuit avec l'évocation sacrilège de « l'ange proxénète et entremetteur » (p. 149). Le mélange du sacré et du profane dans cette courte expression met l'accent sur le flou inhérent à toute chose, fût-elle la plus clairement lexicalisée.

La dérision continue son travail de destruction des mythes dans cette scène d'anthologie (répétée dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*) où l'on voit de pauvres chiens poursuivis par une meute de vieillards déchaînés. L'épisode n'est pas raconté sous un angle objectif. En effet, Jakub donne à cette scène un aspect grotesque qui crée le dialogue entre le texte et sa lecture :

« Le chien lui lécha de nouveau le visage (il sentait peut-être que Jakub pensait constamment à lui) et Jakub se dit que dans son pays les choses ne s'amélioreraient pas et

n'empiraient pas non plus, mais qu'elles devenaient de plus en plus risibles : il y avait naguère été victime de la chasse à l'homme, et la veille il y avait assisté à une chasse aux chiens, comme si c'était encore et toujours le même spectacle dans une autre distribution. Des retraités y tenaient les rôles de juges d'instruction et de gardiens, les hommes d'Etat emprisonnés étaient interprétés par un boxer, un bâtard, et un lévrier »

Il se souvint qu'à Prague, quelques années plus tôt, ses voisins avaient trouvé leur chat devant la porte de leur logement avec deux clous plantés dans les yeux, la langue tranchée et les pattes ligotées. Les gosses de la rue jouaient aux adultes » (p. 168).

Une seule phrase nous averti que le lecteur n'est pas guidé vers une interprétation précise du texte : « elles devenaient de plus en plus risibles ». Le rire dont il s'agit ici n'est pas un rire franc, spontané. C'est plutôt un rire moqueur, un rire cynique qui détruit l'objet qui le suscite. Il n'est pas question de « rire avec » mais de « rire contre ». Ce type de rire est subversif pour le lecteur car il devient complice du cynisme de Jakub. La destruction se fait alors contagieuse et dépasse les frontières du roman. Là réside sans doute la magie de la littérature. « L'insoutenable légèreté » de ce rire traverse également l'histoire du trio vaudevillesque constitué de Kamila, Klima et Ruzena. Un autre épisode tout aussi grotesque de par son décalage par rapport à l'intrigue principale attire notre attention : celui où l'on voit Ruzena et Kamila attablées avec les trois membres de l'équipe de tournage :

« Quelle idylle, quel repos ! Quel entracte au milieu du drame ! Quel voluptueux après-midi avec trois faunes !

Les deux persécutrices du trompettiste (ses deux malheurs) sont assises face à face, elles boivent toutes deux le vin de la même bouteille et elles sont toutes deux

pareillement heureuses d'être ici et de pouvoir, même un instant, faire autre chose que de penser à lui. Quelle touchante connivence, quelle harmonie ! » (p. 197).

Notons le ton savamment ironique du premier paragraphe et de la fin du second. Le narrateur n'omet pas de glisser ses railleries dans le texte. Il ne manque pas l'occasion de ridiculiser les situations les plus tendues autant que les plus anodines. La scène qui regroupe Ruzena et Kamila, par son aspect « idyllique », montre le paradoxe et l'insignifiance de leur rivalité.

Dans un cadre beaucoup moins frivole, Boudjedra s'ingénie également à montrer l'insoutenable insignifiance des événements les plus dramatiques dans un monde où la mort ôte toute sa prétention à la vie. Ce sont aussi les commentaires des narrateurs-personnages qui définissent les limites entre ce qui est en deçà et ce qui est au-delà du champ de l'histoire racontée. L'ironie apparaît là aussi dans une aire réservée exclusivement au jeu entre lecture et écriture. Il en est ainsi du passage de La Répudiation où il est question des secondes noces de Si Zoubir :

« Le peuple braillard était aux premières loges et se bâfrait sans aucune retenue; tout le monde profitait de l'aubaine. Le nouveau marié restait invisible pendant de longues journées et, lorsqu'il réapparaissait, il aimait exhiber sournoisement des cernes d'homme comblé, suggérant des orgies interminables. En fait, il était conscient de faire l'amour à une gamine et cette idée perverse l'excitait par dessus tout. Les mâles se frottaient les mains et rêvaient d'une éventuelle fête érotique, à l'instar du gros commerçant » (p. 65).

L'adjectif « braillard », et les verbes « bâfrait », « profitait » et « exhiber » suggèrent l'exubérance. Ils dénotent aussi la tendance du narrateur à l'exagération. L'hyperbole ne concerne pas uniquement l'aspect carnavalesque de la fête; elle dénature la description en ajoutant un élément très épicé : l'ironie. L'euphorie propre au récit de

la fête cache en effet une réalité grotesque mise en évidence grâce à la locution adverbiale «en fait». Le travail de destruction des piliers de la société (religion, tabous sexuels, etc.) par la dérision se poursuit à l'image de ce passage où la femme voilée passe aux rayons x du regard masculin :

« Un voile blanc (simple suggestion !) troue de temps en temps la masse amorphe. Des yeux noircis par le khôl, un léger strabisme ! Les hommes adorent ça et louchent dans les limites de la religion. Louange au déhanchement » (p. 74).

L'ironie permet de voir l'envers du décor. Les exemples de ce type d'écriture qui ouvre au scalpel les êtres et les idéologies se multiplient dans le roman. Rien n'arrête le narrateur dans sa course contre et pour la vérité. Contre une vérité absolue, pour la vérité du questionnement. Boudjedra nous offre dans son roman une autre vérité, celle de la relativité. Le discours religieux et la démagogie politique sont lacérés par le scalpel de l'écrivain qui, non content d'en démonter les mécanismes, en détruit la puissance castratrice.

En définitive, les romans de Boudjedra et ceux de Kundera permettent de détruire, par le grotesque, les pièges lyriques du kitsch. Le kitsch, terme né en Europe centrale, ne connaît pas les frontières artificielles du monde moderne. Il est le propre de l'homme et c'est pourquoi nos deux auteurs tentent dans leurs œuvres, de nous en montrer les dangers. La violence de la démonstration peut être patente grâce à un verbe violent et irrévérencieux, comme elle peut être latente grâce à un verbe plus édulcoré mais qui sait introduire, aux moments où l'on s'y attend le moins, le discours scatologique. En effet, qu'est-ce que le kitsch sinon la négation de la merde selon les propres dires de Kundera.

CONCLUSION

« *Bien sûr, au début, était le saccage* »

La Répudiation, p. 199.

« *Comment échapper à l'horrible carnage ?* »

La Répudiation, p. 200.

Lorsque nous avons entamé ce travail, nous avions l'intuition que les romans de Boudjedra et Kundera échappent à toute lecture idéologique exclusive. Pour cela et pour l'amour aussi de ces deux auteurs, nous avons essayé de respecter leur passion pour le multiple. Notre ambition est donc de tracer des pistes, de poser les questions qui nous semblent essentielles, de voir avec ceux qui nous ont précédés, quelles sont les possibles promis par les textes. Au demeurant, nous devons avouer que le détail qui nous a poussés à établir des réseaux de communication entre les deux romanciers, est, en quelque sorte, un détail relevant de l'idéologie. C'est en effet l'image du changement des noms de rues qui a déclenché le processus de liaison. Présente dans *L'Insolation* et *L'Insoutenable légèreté de l'être*, cette image nous a d'abord donné l'impression que les auteurs dénoncent les pratiques du totalitarisme. Nous nous sommes rendus compte par la suite qu'elle n'est pas que cela. Elle est aussi remise en question de l'écrit; elle est encore questionnement sur la

mémoire et l'oubli. Après avoir été tentés, comme tant d'autres, par l'investigation du sens dans la réalité, nous avons fini par opter pour une lecture plurielle.

Nous avons donc choisi le parti des auteurs et avons fait fi des obstacles méthodologiques. A partir du détail des changements de noms des rues, nous sommes remontés aux sources de l'écriture afin de saisir le lien invisible qui existe d'une part entre les deux auteurs, et d'autre part entre leurs œuvres. Ce lien commence tout d'abord par l'écriture. Une écriture à fleur de peau, écorchée pour Boudjedra, et une autre courageuse, insouciante, pour Kundera. En est-il vraiment ainsi ? Nous avons effeuillé les apparences pour découvrir le renard et le lion qui se cache respectivement derrière nos deux écrivains. La ruse du premier et la majesté du second se rejoignent en effet dans le même désir de perversion des certitudes. Les manières diffèrent, mais les objectifs sont très proches. L'ambition littéraire du texte réside en l'occurrence dans l'imbrication de plusieurs thèmes au seul service du questionnement. Si l'on admet cela, tout s'éclaire d'une lueur nouvelle. Comment transformer le négatif en positif, la pesanteur en légèreté, le saccage, la destruction, en désir, en construction ? Créer sur le détruit n'est-il pas une des caractéristiques de la littérature ? Montrer les failles de la mémoire par l'agencement des mots n'est-il pas un jeu littéraire d'une imperceptible cruauté ? Afin de ne pas sombrer dans le gouffre ouvert par ces écritures cancéreuses, nous avons retenu leur aspect ludique. Le jeu entre écriture et lecture semble légitimer la dénonciation de l'absurde. Contre toute attente, il ne relâche pas la tension littéraire et fonde l'essence même de l'acte de lire. Nous aboutissons ainsi à un trio vaudevillesque formé de l'auteur, du livre et du lecteur. Ce ménage à trois ne se déroule pas sans heurts, pleurs, dramatisations, incompréhensions, ni sans joie des retrouvailles après la fin des tempêtes. Le plaisir partagé acquiert de ce fait plus de crédit, car l'on ne se rend véritablement compte de l'importance d'un objet ou d'un être, que lorsqu'on le perd.

ANNEXE

Ces pages regroupent les parenthèses que nous avons scrupuleusement relevées dans les quatre romans qui forment notre corpus : *L'Insoutenable légèreté de l'être* et *La Valse aux adieux* de Milan Kundera, *L'Insolation* et *La Répudiation* de Rachid Boudjedra. Nous ne sommes cependant pas à l'abri d'éventuels et malencontreux oublis. Dans ce cas, nous comptons sur votre compréhension pour nous en excuser. Notre but étant l'analyse critique et non le relevé mécanique visant l'exhaustivité, nous avons classé méthodiquement ces parenthèses, souligné certains mots qui ont permis ce classement et ajouté entre crochets quelques commentaires afin de faire fructifier cette tâche. Nous soulignons également que certaines parenthèses peuvent être citées dans plus d'une catégorie. Ces cas ne peuvent que dénoter l'ambiguïté et la richesse sémantique des œuvres que nous étudions. Vous trouverez donc ici l'objet d'un travail qui s'est voulu avant tout synthétique.

LA VALSE AUX ADIEUX

I- Discussions avec le narrataire:

- a) Confidences.
- b) Explications, ajouts.
- c) Rappels.

II- Didascalies.

III- Ironie.

IV- Paroles ou pensées d'un personnage.

I/DISCUSSIONS AVEC LE NARRATAIRE:

a) Confidences:

1- « Il n'avait certes aucun motif raisonnable de penser qu'il eût fécondé Ruzena pendant la soirée fatale (au contraire, il était certain d'être injustement accusé) » p. 20.

2- « Un coup contre lequel il n'est point de paratonnerre et qui s'annonce par une voix pathétique dans un téléphone (oui, cette fois-là aussi la blonde lui avait d'abord appris la funeste nouvelle par téléphone) » p. 21.

3- « Il n'est pas surprenant qu'elle ait commencé à se servir (inconsciemment peut-être, mais d'autant plus souvent) de cet instrument inopinément découvert » p. 30.

- 4- « Quand on l'eut mis au courant (apprécions l'élégante discrétion des deux hommes, qui ne mentionnèrent aucun nom, même devant Jakub) » p. 131.
- 5- « Les vieux messieurs se reconnaissent à l'habitude qu'ils ont de se vanter des souffrances passées et d'en faire un musée où ils invitent des visiteurs (ah, ces tristes musées sont si peu fréquentés !) » p. 140.
- 6- « Il y avait une lune ronde dans le ciel (elle y restera jusqu'à la dernière nuit de notre récit, que nous pouvons pour cette raison qualifier de *récit lunaire*) » p. 155.
- 7- « Olga dissimula sa poitrine avec ses mains (ce n'était pas difficile car, comme nous le savons, ses seins ressemblaient à deux prunes) » p. 164.
- 8- « Le chien lui lécha de nouveau le visage (il sentait peut-être que Jakub pensait constamment à lui) » p. 168.
- 9- « Seul, avec l'apparence fallacieuse (et belle pourtant) de la jeunesse » p. 174.
- 10- « Il gara la voiture (oui, là où sont déjà stationnées l'automobile blanche du trompettiste et la motocyclette rouge de Frantisek) » p. 175.
- 11- « (Oui, à cette minute Frantisek et Kamila sont projetés dans l'espace de notre récit comme deux fusées guidées à distance par une jalousie aveugle – mais comment une cécité peut-elle guider qui que ce soit ?) » p. 185.
- 12- « Elle était venue ici pour s'assurer que son mari n'y était pas et pour le convaincre ainsi *indirectement* (une fois de plus et pour la énième fois !) d'infidélité » p. 185.
- 13- « (Oui, Frantisek, devenu l'ombre de Klima, était parmi eux) » p. 195.
- 14- « Il évoqua de nouveau le visage sous les cheveux jaunes et il comprit que ce n'était pas par hasard (pas à cause de l'assoupissement de sa conscience) qu'il avait donné à l'infirmière le tube contenant le poison » p. 197.
- 15- « Elle était à côté de Bertlef (et cela aussi c'était un heureux présage) » p. 215.
- 16- « (Mon dieu ! il ne lui était encore jamais arrivé de se trouver si délicieusement adorable) » p. 220.

- 17- « Il savait (mon dieu, comme il la connaissait !) qu'elle voulait, par ce défi amoureux, le mettre à l'épreuve » p. 229.
- 18- « Il sentait que son corps (ce corps servile) était une fois de plus tout à fait disposé à lever sa lance complaisante » p. 231.
- 19- « Petite comme jamais (jamais elle ne s'est cachée comme ça dans la poitrine de personne) » p. 234.
- 20- « Mais grande aussi comme jamais (jamais elle n'a éprouvé autant de plaisir qu'aujourd'hui) » p. 234.
- 21- « (Mon pauvre Frantisek, tu passeras toute ta vie sans rien comprendre sauf une chose, que ton amour a tué la femme que tu aimais, tu porteras cette certitude comme le signe secret de l'horreur, tu erreras comme un lépreux qui apporte aux êtres aimés d'inexplicables désastres, tu erreras toute ta vie comme le facteur du malheur) » p. 275.

b) Explications, ajouts:

- 22- « Le contrebassiste (qui était l'homme le plus âgé de la formation) » p. 24.
- 23- « Il sentait son cœur se déchirer et il tendait vers elle (à travers cette chaîne de montagnes fictive) des mains aimantes » p. 30.
- 24- « Il a toujours été convaincu (et il a sur ce point la conscience agressivement pure) » p. 32.
- 25- « Elle faisait toujours la cuisine avec plaisir et fort bien (la vie ne l'avait pas gâchée et elle n'avait pas perdu l'habitude de s'occuper de son intérieur) » p. 34.
- 26- « De cet élan et de ce vol splendide (plein de tendresse, de désir et d'humilité) » p.45.
- 27- « Il avait envie (comprenons-le, il était ému et porté aux gestes excessifs) de s'incliner » p. 47.
- 28- « Hélas, cette bonté de cœur (et de corps) » p. 48.

29- « Puis elle regarda sa montre et se dirigea dans la salle du fond (elle ne portait qu'une blouse blanche directement sur la peau car les salles carrelées étaient pleines de vapeur brûlante) » pp. 50-51.

30- « Si Ruzena jugeait excessive l'idée d'un voyage en Italie et la considérait avec une vague méfiance (bien peu de ses compatriotes pouvaient voyager à l'étranger) » p. 74.

31- « Il lui enlaçait les épaules, s'arrêtait à tout moment de l'embrasser (son bonheur était si grand que le baiser était de nouveau recouvert d'un voile de brume) » p. 80.

32- « A peine eut-il le temps de penser qu'il arrivait mal à propos (l'Américain était connu pour ses nombreuses relations féminines) » p. 82.

33- « Le monde de Klima la rejetait, et le monde de Frantisek auquel elle voulait échapper (le monde de la banalité et de l'ennui, le monde de l'échec et de la capitulation) venait ici la chercher » p. 121.

34- « Elle pensait toujours que l'ironie (toute forme d'ironie) était comme une sentinelle » p. 122.

35- « Tout était concentré dans l'unique (et immuablement présente) vision du corps infidèle » p. 161.

36- « Le jeune homme au pull-over troué (il portait autour du cou un instrument servant à mesurer l'intensité de la lumière) s'était approché du bassin » p. 164.

37- « Mais jusqu'ici elle n'avait rien vu (aucune maîtresse de son mari) » p. 186.

38- « – Merde ! dit le cameraman (c'était le jeune homme au pull-over troué), il faut célébrer ça ! » p. 187.

39- « Mais c'était justement pourquoi elle se méfiait de lui (comme la biche se méfie du chasseur) » p. 193.

40- « De Klima, elle se méfiait (comme le chasseur se méfie de la biche) » p. 193.

41- « Elle aimait bien ses collègues, mais elle n'avait pas tout à fait confiance en elles (comme le chasseur se méfie des autres chasseurs) » p. 193.

42- « Trois tables en bois peintes en rouge (la peinture était déjà écaillée) avec des chaises » p. 193.

43- « Les deux persécutrices du trompettiste (ses deux malheurs) sont assises face à face » p. 197.

44- « Car celui qui le mettait à l'épreuve (Dieu qui n'existe pas) voulait connaître Jakub » p. 221.

45- « Mais elle comprenait (elle avait un œil d'aigle) qu'aucune d'elles ne le connaissait personnellement » p. 222.

46- « L'amour dans le visage de son mari (un amour souffrant et désespéré) » p. 223.

47- « Il jouerait le rôle innocent (et assez banal dans ce pays) du galant homme » p.281.

48- « Est-ce qu'avec le temps l'amour (fatigué et épuisé) ne s'était pas échappé de cette forme ? » p. 283.

c) Rappels:

49- « Ruzena se faisait soudain l'effet d'une petite fille et elle dit (c'est la même phrase qui, la veille, avait rendu à Klima le désir de vivre) : « Alors, dit moi ce qu'il faut que je fasse ! (...) » » p. 108.

- « Elle baissa la tête et dit d'une voix résignée : « Eh bien, dis-moi ce qu'il faut que je fasse » » p. 79.

50- « Olga dissimula sa poitrine avec ses mains (ce n'était pas difficile car, comme nous le savons, ses seins ressemblaient à deux prunes) » p.164.

- « – Eh bien, regarde-la ! Elle a des seins minuscules qui pendent de sa poitrine comme deux prunes » p. 93.

51- « – Merde ! dit le cameraman (c'était le jeune homme au pull-over troué), il faut célébrer ça ! » p. 187.

- « Le jeune homme au pull-over troué » p. 164.

52- « Toute son âme (une fois de plus ! une fois de plus !) redescendait vers le bas » p.202.

53- « Olga était allongée dans son lit (la radio de la chambre voisine était silencieuse) » p.298.

- « Ruzena avait l'habitude de mettre très fort la radio et Olga aimait le calme » p. 97.

54- « Mais ensuite (comme nous le savons, elle savait bien s'observer) » p. 298.

- « Olga était en effet de ces femmes modernes qui se dédoublent volontiers en une personne qui vit et en une personne qui observe » p. 97.

II/ DIDASCALIES:

55- « (elle regarda sa montre) » p. 64.

56- « (il leva son verre de cognac) » p. 70.

57- « (elle ne l'observait que du coin de l'œil) » p. 123.

58- « (il n'entendait pas sa voix, mais il déchiffrait les paroles sur ses lèvres) » p. 217.

59- « (on entend couler l'eau) » p. 234.

60- « (le concierge dormait) » p. 240.

61- « (il était désert) » p. 257.

62- « (la radio de la chambre voisine était silencieuse) » p. 298.

III/ IRONIE:

63- « Oui, il lui arrivait parfois (c'étaient des moments miraculeux) de saisir (...) » p. 35.

64- « Ruzena s'était (pauvre trompettiste !) rangée du côté de ces femmes-là » p. 167.

65- « Toute son âme (une fois de plus ! une fois de plus !) redescendait vers le bas » p.202.

IV/ PAROLES OU PENSEES D'UN PERSONNAGE:

66- « (elle le faisait toujours songer à la corde d'un instrument de musique, il lui disait qu'elle avait « l'âme d'une corde ») » [Klima] p. 35.

67- « (pas plus que ceux qui y travaillaient avec moi) » [Jakub] p. 137.

68- « (Kamila avait-elle suffisamment pris soin de sa mère ? ne l'avait-elle pas négligée?) » [Kamila] p. 160.

69- « (il sentait peut-être que Jakub pensait constamment à lui) » [Chien] p. 168.

70- « (Jakub était fasciné : l'homme considérait son restaurant comme un lieu haut, comme un olympe, comme un point de recul et de hauteur) » [Jakub et « l'homme jeune »] p. 170.

71- « (et il en voulait aux amis qu'il avait consultés de ne pas avoir attiré son attention là-dessus) » [Klima] p. 191.

72- « (et cela aussi c'était un heureux présage) » [Klima] p. 215.

73- « (Mon dieu ! il ne lui était encore jamais arrivé de se trouver si délicieusement adorable) » [Ruzena] p. 220.

74- « (Klima lui jurait toujours ses grands dieux qu'il ne pourrait jamais s'éprendre d'une autre femme) » [Klima] p. 223.

75- « (elle l'attribuait à son départ tout proche) » [Olga] p. 224.

76- « (mon dieu, comme il la connaissait !) » [Klima] p. 229.

77- « (ce corps servile) » [Jakub] p. 231.

78- « (il ne cessait pas un instant de se souvenir du poison dans le sac de l'autre) » [Jakub] p. 233.

79- « (jamais elle ne s'est cachée comme ça dans la poitrine de personne) » [Ruzena] p.234.

80- « (Klima pensa qu'un petit garçon qui fait pipi est un argument irréfutable en faveur de la naissance d'un enfant. Il se souvient qu'il avait vu un jour, aux actualités, un gamin en train de faire pipi et que toute la salle avait frémi de bienheureux soupirs féminins) » [Klima] p. 252.

81- « (Mon pauvre Frantisek, tu passeras toute ta vie sans rien comprendre sauf une chose, que ton amour a tué la femme que tu aimais, tu porteras cette certitude comme le signe secret de l'horreur, tu erreras comme un lépreux qui apporte aux êtres aimés d'inexplicables désastres, tu erreras toute ta vie comme le facteur du malheur) » [Frantisek] p. 275.

82- « (et que je n'irai jamais) » [Olga] p. 299.

L'INSOUTENABLE LEGERETE DE L'ETRE

I- Discussions avec le narrataire:

a) Confidences.

b) Explications, ajouts.

c) Rappels.

II- Didascalies.

III- Ironie.

IV- Paroles ou pensées d'un personnage.

V- Traductions.

I/ DISCUSSIONS AVEC LE NARRATAIRE

a) Confidences:

1- « Elle était à Prague pour des motifs professionnels, peut-être (ses propos étaient très vagues) en quête d'un nouvel emploi » p. 21.

- 2- « Le jour elle s'efforçait (mais sans y parvenir vraiment) de croire ce que disait Tomas » p. 33.
- 3- « (Cette situation montre clairement que la haine de la mère pour la fille était plus forte que la jalousie que lui inspirait son mari. La faute de la fille étant infinie, elle englobait même les infidélités du mari. Que la fille veuille s'émanciper et ose revendiquer des droits – comme celui de s'enfermer à clé dans la salle de bains – est beaucoup plus inacceptable pour la mère qu'une éventuelle intention sexuelle du mari à l'égard de Tereza) » pp. 71-72.
- 4- « (Et si Tereza elle-même a des allures nerveuses, si ses gestes manquent de gracieuse lenteur, il ne faut pas s'en étonner : ce grand geste de sa mère, autodestructeur et violent, c'est elle, c'est Tereza) » p. 73.
- 5- « (La comparaison entre le livre et la canne élégante du dandy n'est pas tout à fait exacte. La canna était le signe distinctif du dandy, mais elle en faisait aussi un personnage moderne et à la mode. Le livre distinguait Tereza des autres jeunes femmes, mais en faisait un être suranné. Certes, elle était trop jeune pour pouvoir saisir ce qu'il y avait de démodé dans sa personne. Les adolescents qui se promenaient autour d'elle avec des transistors tonitruants, elle les trouvait idiots. Elle ne s'apercevait pas qu'ils étaient modernes) » p.75.
- 6- « Tereza (comme nous le savons, elle aspirait à « s'élever ») allait au concert » p. 76 [c'est aussi un rappel].
- 7- « Mais elle dit tout autre chose (et nous ne pouvons qu'admirer sa ruse) » p. 78.
- 8- « Le rêve n'est pas seulement une communication (éventuellement une communication chiffrée) » p. 91.
- 9- « Les Beaux-Arts exigeaient le réalisme le plus rigoureux (l'art non réaliste était alors considéré comme une tentative de subversion du socialisme) » p. 97 [souvenir de l'auteur].
- 10- « Elle en distribua à peu près la moitié à des journalistes étrangers sous forme de rouleaux à développer (la frontière était toujours ouverte, les journalistes arrivaient de

l'étranger, au moins pour un aller et retour, et ils acceptaient avec reconnaissance le moindre document) » pp. 104-105 [souvenir de l'auteur].

11- « Tomas était à côté d'elle, tout habillé, d'où il ressortait que l'essence de ce qu'ils voyaient n'était pas la blague (il aurait été lui aussi en sous-vêtements et coiffé d'un chapeau melon), mais l'humiliation » p. 130 [argumentation].

12- « Le communisme n'était qu'un autre père (...) qui interdisait et l'amour (l'époque était au puritanisme) et Picasso » p. 136 [souvenir de l'auteur].

13- « Cette obscurité est l'infini que chacun de nous porte en soi (oui, qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux !) » p. 140.

14- « Il est devenu professeur à Genève (où il n'y a pas de manifestations) » p. 152.

15- « Et si l'amour supraterrrestre contient nécessairement (du seul fait qu'il est supraterrrestre) une forte part d'inexplicable et d'inintelligible » p. 184.

16- « (souvenons-nous du lexique de mots incompris, de cette longue liste de malentendus!) » p. 184 [c'est aussi un rappel].

17- « Il fallait en effet prouver non seulement que ces gens-là parlent mal de l'Union soviétique (ce qui n'indignait personne en Bohême), mais qu'ils se calomnient mutuellement » p. 191.

18- « (on était en 1970) » p. 192 [indication temporelle].

19- « (donc au printemps 1968) » p. 192 [indication temporelle à connotation historique].

20- « Les cruautés et les violences n'en sont qu'un aspect secondaire (et nullement nécessaire) » p. 197 [jugement].

21- « Prochazka, qui n'était même pas à l'abri chez lui quand il discutait devant un verre avec un ami, vivait (sans s'en douter, ce fut son erreur fatale !) dans un camp de concentration » p. 197.

22- « L'équilibre entre la promesse et l'absence de garantie (en quoi réside précisément l'authentique virtuosité de la coquetterie !) en est rompu » p. 207.

- 23- « Ce n'était pas le plus ordinaire de tous les corps (c'était ainsi qu'elle l'avait vu jusqu'à présent), mais le plus extraordinaire » p. 226.
- 24- « Ce dont elle se souvenait (et ce qu'elle regardait maintenant avec excitation devant le miroir) c'était de son propre corps » p.234.
- 25- « La réaction de ceux (...) qui refusaient d'accepter un quelconque compromis avec la puissance occupante ou dont personne n'exigeait de compromis ou de déclaration (peut-être parce qu'ils étaient trop jeunes et n'avaient encore été mêlés à rien) » p. 261. [conjecture].
- 26- « Le médecin (à la différence de l'homme politique ou de l'acteur) n'est jugé que par ses malades » p. 263 [précision par comparaison soustractive].
- 27- « On parlait de lui à l'hôpital et en dehors de l'hôpital (Prague avait les nerfs à vif et les nouvelles de ceux qui flanchaient, dénonçaient, collaboraient, y circulaient avec l'extraordinaire vélocité du tam-tam africain) » pp. 263-264 [souvenirs personnels de l'auteur].
- 28- « Une carte de visite où il y avait son nom (certainement faux) » p. 265 [conjecture]
- 29- « Il nous est plus facile de nous disputer avec lui, de l'insulter (ce qui n'a aucun sens) que de lui mentir » p. 269 [argumentation].
- 30- « Il nous est plus facile de nous disputer avec lui (...) que de lui mentir carrément (ce qui est la seule chose à faire) » p. 269 [argumentation].
- 31- « Il supposait (correctement) qu'une fois (...) » p. 276 [jugement].
- 32- « Même si c'était théoriquement possible (des cas de ce genre se sont réellement produits), il n'était (...) » p. 279.
- 33- « C'est un exemple intéressant de passage du léger au lourd (donc, selon Parménide, de changement du positif en négatif) » p. 281 [argumentation]
- 34- « Les vendeuses des grands magasins l'appelaient « docteur » (le tam-tam pragois fonctionnait parfaitement) » p. 283.

- 35- « L'espace de seize heures dont il avait soudain reçu l'aubaine. (Je dis seize, car même les huit heures pendant lesquelles il lavait les carreaux offraient mille occasions de faire la connaissance de nouvelles vendeuses, employées ou ménagères et de prendre rendez-vous) » p. 285.
- 36- « Il pouvait évidemment s'imaginer plus ou moins comment elle serait une fois nue (ici son expérience de médecin complétait l'expérience de l'amant) » p. 286.
- 37- « Dans leur chasse à la connaissance, les baiseurs libertins (et c'est évidemment dans cette catégorie qu'il faut ranger Tomas) » p. 290 [confiance didactique].
- 38- « Une bizarrerie discrète (...) qui se maintenait dans les limites d'une plaisante banalité (le goût de Tomas pour les curiosités n'avait rien de commun avec l'affection fellinienne pour les monstres) » p. 290 [confiance didactique].
- 39- « Son visage était à ce point insolite qu'il était impossible de dire qu'elle était belle (tout le monde aurait protesté !) » p. 290 [argumentation].
- 40- « Bien qu'elle ne fût pas tout à fait sans beauté (au moins d'après Tomas) » p. 290 [Tomas].
- 41- « Des gens rejetés par le régime (donc des prisonniers politiques potentiels) le demandaient (...) » p. 309 [argumentation].
- 42- « La presse (entièrement manipulée par l'Etat) » p. 320 [souvenirs de l'auteur].
- 43- « Il ne possédait les femmes qu'au prix d'une ultime tension de ses forces. (J'ajoute : nullement de ses forces sexuelles, mais de ses forces physiques; il n'avait pas de difficultés avec son sexe, mais avec le souffle, et c'était justement ce qui lui paraissait un peu comique) » p. 324.
- 44- « Et je ne parlais pas seulement des cas (somme toute assez rares) (...) » p. 330.
- 45- « Cet « on ne peut mieux » pouvait être interprété malgré lui (et précisément à cause du ton enjoué auquel il s'était contraint) comme une amère ironie » pp. 333-334.

- 46- « Le jeune Staline était donc à la fois fils de Dieu (car son père était vénéré comme Dieu) » p. 350 [argumentation].
- 47- « Il pouvait leur nuire par son pouvoir (il était tout de même le fils de Staline) » p.350 [voir ironie].
- 48- « Ceux qui doutent de l'être tel qu'il a été donné à l'homme (peu importe comment et par qui) » p. 356 [précision].
- 49- « Ou bien la merde est acceptable (alors ne vous enfermez pas à clé dans les waters!) » p. 356 [argumentation].
- 50- « La merde (...) ne pouvait donc exister que « de l'autre côté » (par exemple, en Amérique) » p. 365 [voir ironie].
- 51- « Comme un corps étranger (par exemple sous l'apparence d'espions) » p. 365 [voir ironie].
- 52- « Comment se fait-il que des intellectuels de gauche (car le médecin moustachu en était un) acceptent de défiler » p. 381.
- 53- « Je l'appellerai Simon. (Il se réjouira d'avoir un nom biblique comme son père) » p. 396[c'est aussi un rappel]:
- « Il y a bien des années que je pense à Tomas » p. 17.
 - « Tereza est née de borborygmes » p. 63.
- 54- « Elle n'était même pas joli (vous avez remarqué ses énormes lunettes derrière lesquelles on la voit à peine ?) » p. 404 [le narrateur s'adresse directement au lecteur et en appelle à sa complicité].
- 55- « Mais un quinquagénaire (nous le savons tous !) (...) » p. 404 [complicité].
- 56- « L'homme (...) se rappellera peut-être alors la côtelette de veau qu'il avait coutume de découper sur son assiette et présentera (trop tard) ses excuses à la vache » p. 416 [confiance ironique].
- 57- « Toutes les vaches du village avaient un nom. (Et si le nom est le signe de l'âme, je peux dire qu'elles en avaient une, n'en déplaise à Descartes) p. 421 [argumentation].

58- « Sa folie (donc son divorce d'avec l'humilité) (...) » p. 422.

59- « C'est pourquoi Tereza se sent si bien et si tranquille auprès de lui. (Et c'est pour cela qu'il est si dangereux de changer l'animal en machine animée et de faire de la vache un automate à produire du lait: l'homme coupe ainsi le fil qui le rattachait au Paradis, et rien ne pourra l'arrêter ni le reconforter dans son vol à travers le vide du temps) » p. 432 [digression didactique].

60- « L'amour de l'homme et de la femme est à priori d'une nature inférieure à ce que peut être (tout au moins dans la meilleure de ses variantes) l'amour entre l'homme et le chien » p. 432.

61- « Elle avait déjà tout préparé (...) comme si elle avait imaginé bien des jours à l'avance la mort de Karénine. (Ah ! quelle horreur ! nous rêvons d'avance la mort de ceux que nous aimons !) p. 438 [simulation d'un constat à l'unisson avec le lecteur].

b) Explications, ajouts :

62- « Il considérait qu'un des pôles de la contradiction est positif (le clair, le chaud, le fin, l'être) » p. 16 [exemples].

63- « Il (...) retira la valise (elle était grosse et infiniment lourde) » p. 22 [description].

64- « S'il lui arrivait de rester seule dans son studio (qui n'était de plus en plus qu'un alibi) (...) » p. 28 [explication].

65- « Il dégageait son doigt (son poignet, sa cheville) de son étreinte » p. 28 [énumération].

66- « L'amour ne se manifeste pas par le désir de faire l'amour (ce désir s'applique à une innombrable multitude de femmes) » p. 29 [explication].

67- « Mais par le désir du sommeil partagé (ce désir-là ne concerne qu'une seule femme) » p. 29 [explication].

68- « Il lui glissait dans la main (...) un objet quelconque (un pyjama roulé en boule, une pantoufle, un livre) » p. 29 [énumération, exemples].

- 69- « Il sorti dans le couloir (le couloir commun de l'immeuble de rapport) » p. 29 [précision].
- 70- « Avoir de la compassion (co-sentiment) » p. 37 [précision].
- 71- « Cette compassion-là (au sens de soucit, wpolcszucie, Mitgefühl, medkänsla) » p. 37 [définition].
- 72- « Celui qui ne possède pas le don diabolique de la compassion (co-sentiment) » p. 37 [précision].
- 73- « La compassion était devenue le destin (ou la malédiction) » pp. 37-38 [précision].
- 74- « Il acheta un lit pour emménager dans un logement vide (ils n'avaient pas encore de quoi s'acheter d'autres meubles) » p. 47 [explication, rapport de cause à effet].
- 75- « En rentrant de l'hôtel à son foyer zurichois (garni depuis longtemps d'une table, de chaises, de fauteuils, d'un tapis) » p. 48 [description, énumération].
- 76- « On ne peut donc reprocher au roman d'être fasciné par les mystérieuses rencontres des hasards (par exemple, par la rencontre de Vronsky, d'Anna, du quai et de la mort, ou la rencontre de Beethoven, de Tomas, de Tereza et du verre de cognac) » pp. 81-82 [exemples, rappel].
- 77- « Ils étaient debout devant le miroir (ils étaient toujours ainsi quand elle se déshabillait) et épiaient leur image » p. 129 [précision].
- 78- « Mais cette signification répercutait (comme un écho, comme un cortège d'échos) toutes les significations antérieures » p. 131 [description].
- 79- « Il faut d'abord que soient réunis toutes sortes de rapports et de certificats les concernant (de la concierge, des collègues de travail, de la police, de la cellule du parti, du comité d'entreprise) » p. 141 [explication, énumération].
- 80- « « Le profil politique du citoyen » (ce que dit le citoyen, ce qu'il pense, comment il se comporte, s'il participe aux réunions ou aux cortèges du 1^{er} mai) » p. 142 [explication, énumération].

81- « Etant donné que tout (la vie quotidienne, l'avancement et les vacances) (...) » p. 142 [explication, énumération].

82- « Tout le monde est obligé (pour jouer dans l'équipe nationale, avoir une exposition ou passer des vacances au bord de la mer) » p. 142 [explication, énumération].

83- « Il s'en fichait pas mal que ses compatriotes jouent bien au football ou peignent avec talent (aucun tchègue ne s'était jamais soucié de ce qu'elle peignait) » p. 142 [précision].

84- « On se venge en s'inscrivant à un parti (communiste, trotskiste, maoïste, etc.) » p.146 [explication, énumération].

85- « Il ne se rendait pas compte que ce qu'il jugeait irréel (son travail dans l'isolement des bibliothèques) (...) » p. 147 [explication].

86- « Avec une sorte d'abnégation (dans une solitude sans femmes et sans cortèges) (...) » p.152 [précision].

87- « Marie-Claude profita de l'occasion pour montrer à Sabina (et aux autres)... » p. 158 [précision]

88- « Mais alors, quel rapport y a-t-il entre Tereza et son corps ? ... (Ce sont toujours les mêmes questions qui passent par la tête de Tereza depuis l'enfance. Car les questions vraiment graves ne sont que celles que peut formuler un enfant. Seules les questions les plus naïves sont vraiment de graves questions. Ce sont les interrogations auxquelles il n'est pas de réponse. Une question à laquelle il n'est pas de réponse est une barrière au-delà de laquelle il n'y a plus de chemins. Autrement dit : ce sont précisément les questions auxquelles il n'est pas de réponses qui marquent les limites des possibilités humaines et qui tracent les frontières de notre existence.) » p. 201. [digression sur les questions sans réponses à partir de celles que se pose Tereza]

89- « ...l'homme au fusil se tourna ... et quelques instants plus tard (l'homme au fusil pivotait sur place)... » p. 216. [description]

- 90- « ...ce n'était pas elle (son âme)... » p. 224. [explication]
- 91- « Vous êtes responsables des malheurs du pays (il est appauvri et ruiné)... » p. 254. [explication]
- 92- « Vous êtes responsables ... de la perte de son indépendance (il est tombé sous l'emprise des russes)... » p. 254. [explication]
- 93- « Tomas suivait ce débat (comme dix millions de tchèques)... » p. 254. [précision]
- 94- « ...ils avaient tellement coupé son texte que ses réflexions se réduisaient à une thèse fondamentale (un peu trop schématique et agressive)... » p. 257. [description]
- 95- « Il le savait : il y avait deux choses en balance : d'un côté, son honneur (qui exigeait qu'il ne désavoue pas ce qu'il avait écrit)... » p. 258. [explication]
- 96- « ...et de l'autre, ce qu'il avait pris l'habitude de considérer comme le sens de sa vie (son travail d'homme de science et de médecin). » p. 258. [explication]
- 97- « Le premier type de réaction se rencontrait chez ceux qui avaient eux-mêmes (eux ou leurs proches) renié quelque chose... » p. 260. [précision]
- 98- « Le premier type de réaction se rencontrait chez ceux ... qui s'apprêtaient à le faire (à contrecœur, certes; personne ne faisait ça de gaieté de cœur)... » p. 260. [précision]
- 99- «...la réaction de ceux qui étaient eux-mêmes (eux ou leurs proches) persécutés... » p.261. [précision]
- 100- « Il se peut que sa profonde méfiance à l'égard des hommes (le doute quant à leur droit de décider de son sort et de le juger)... » p. 263. [précision]
- 101- « Mais Tomas se trouvait maintenant (pour la première fois de sa vie) dans une situation... » p. 263. [information]
- 102- « ...Tomas (le chef de service lui serra la main plus fort encore que la dernière fois; il en eut des bleus) dut quitter son poste... » p. 264. [information ironique]
- 103- « Pour réussir à *ne pas croire* (continuellement et systématiquement, sans une seconde d'hésitation)... » p. 266. [précision]

104- « Puisqu'il n'avait pas refusé de parler au policier (il n'était pas préparé à une telle situation et ne savait pas ce que la loi autorise et ce qu'elle interdit)... » p. 272.

[explication]

105- « ...il y avait une dénonciation de la rédaction de l'hebdomadaire des écrivains avec le nom du journaliste à la haute silhouette voûtée (Tomas ne l'avait jamais rencontré mais connaissait son nom et sa photo)... » p. 274. [information]

106- « ...l'homme du ministère écarta les bras dans un geste de surprise feinte (c'était le geste du pape bénissant les foules du haut du balcon)... » p. 274.

[description]

107- « ...outre que les déclarations de ce genre avaient pour but de démoraliser toute la nation et la stratégie générale des Russes allait en ce sens)... » p. 275.

[explication]

108- « ...une fois qu'il serait volontairement descendu au degré le plus bas de l'échelle sociale (où avaient dû descendre alors des milliers d'intellectuels d'autres disciplines)... » p.276. [explication]

109- « C'est cet accord fondamental (nullement le talent ou l'habileté) qui lui permet... » p. 278. [précision]

110- « Tomas ... fendit cette peau et la décousit d'un trait droit et précis (comme un bout de tissu inanimé, un pardessus, une jupe, un rideau)... » p. 278. [exemples, énumération]

111- « ...il y aurait eu (sous forme d'esquisse imparfaite) une grande vérité métaphysique... » p. 281. [précision]

112- « ...il y aurait eu ... (comme œuvre achevée) une plaisanterie... » p. 281.

[précision]

113- « Mais une fois surmontée (au bout d'une semaine environ) la stupéfiante étrangeté de sa vie nouvelle... » p. 282. [précision ironique]

114- « Il comprenait le bonheur des gens (dont il avait toujours eu pitié jusque-là)... » p.282. [précision ironique]

- 115- « ...il ne pouvait plus lui réserver (entre la salle d'opération et son foyer) qu'une étroite bande de temps... » p. 285. [précision ironique]
- 116- « ...il exploitait certes intensément (comme l'agriculteur de montagne cultive avec assiduité une étroite parcelle)... » p. 285. [comparaison explicative]
- 117- « ...ce genre de conquête exigeait beaucoup de temps (des semaines, parfois même des mois !)... » p. 288. [précision]
- 118- « C'était donc non pas le désir de volupté (la volupté venait pour ainsi dire en prime)... » p. 288. [explication]
- 119- « ...le désir de s'emparer du monde (d'ouvrir au scalpel le corps gisant du monde)... » p. 288. [précision]
- 120- « ...l'obsession du baiseur libertin est sans rémission (parce qu'elle n'est pas rachetée par la déception). » p. 289. [explication]
- 121- « ...les baiseurs libertins ... s'éloignent de plus en plus de la beauté féminine conventionnelle (dont ils sont vite blasés)... » p. 290. [explication]
- 122- « «Déshabillez-vous !» lui enjoignit-il encore à plusieurs reprises (avec un insuccès comique)... » p. 294. [description]
- 123- « Bien qu'il eût, ... connu dans les deux cents femmes (et depuis qu'il était laveur de vitres ça faisait encore beaucoup plus)... » p. 295. [précision]
- 124- « ...il urinait dans le lavabo (pratique courante chez les médecins tchèques)... » p. 296. [explication]
- 125- « Il s'efforçait ... de définir l'unicité (le millionième de dissemblable) de cette femme. » p. 296. [précision]
- 126- « ...il se rappelait qu'ils avaient fait l'amour sur le tapis (il n'y avait dans le studio de son ami qu'un étroit divan sur lequel il ne se sentait pas à son aise)... » p. 298. [explication]
- 127- « Tout le reste (avec un soin presque pédant) était exclu de sa mémoire. » p. 299. [description]

- 128- « ...une chose peut-être généreuse, mais à coup sûr parfaitement inutile (parce qu'elle n'aiderait aucunement les prisonniers politiques)... » p. 315. [explication]
- 129- « ...une chose ... qui lui était personnellement désagréable (parce qu'il agissait dans des circonstances qui lui étaient imposées)... » p. 316. [explication]
- 130- « ...toute action politique (réunion, pétition, manifestation de rue)... » p. 318. [énumération]
- 131- « C'est cette frontière franchie (la frontière au-delà de laquelle finit mon moi) qui m'attire. » p. 319. [précision]
- 132- « Même en écartant tout ce qui relevait du sentiment (l'admiration qu'il éprouvait pour le journaliste, l'irritation que lui causait son fils)... » p. 320. [précision]
- 133- « ...dans une histoire qui n'était pas (ou n'avait pas conscience d'être) une esquisse. » p. 322. [précision]
- 134- « ...en s'élevant chaque fois d'un degré (d'une vie)... » p. 323. [explication]
- 135- « Nous autres, sur la terre (sur la planète numéro un, sur la planète de l'inexpérience)... » p. 323. [explication]
- 136- « Pendant ces semaines-là il comprit (avec tristesse, et aussi avec un rire secret)... » p.324. [description]
- 137- « ...il comprit ... qu'il commençait à se fatiguer physiquement (il livrait chaque jour un et parfois deux combats amoureux)... » p. 324. [explication]
- 138- « Tendrement unis, ils ne l'étaient que la nuit ... elle oubliait l'abîme (l'abîme de la lumière du jour) qui les séparait. » p. 326. [précision]
- 139- « Tomas se réjouissait de cette rencontre (ce n'était que le plaisir naïf que nous apporte l'inattendu)... » p. 333. [description]
- 140- « ...il saisit dans le regard de son collègue (dans la première seconde où S. n'avait pas encore eu le temps de contrôler sa réaction) une expression... » p. 333. [précision temporelle]
- 141- « ...il pouvait leur nuire ... par son amitié (le père pouvait châtier l'ami à la place du fils réprouvé). » p. 350. [explication]

- 142- « Lui qui portait sur ses épaules le drame le plus sublime qui se puisse concevoir (il était à la fois fils de Dieu et ange déchu)... » p. 350. [explication, voir aussi ironie]
- 143- « ...fallait-il qu'il fût maintenant jugé non pas pour des choses nobles (concernant Dieu et les anges) mais pour de la merde ? » p. 350. [précision]
- 144- « On peut trouver dans le raisonnement de Scot Erigène la clé d'une justification théologique (autrement dit d'une théodicée) de la merde. » p. 354. [explication]
- 145- « Tant qu'il était permis à l'homme d'être au Paradis, ou bien (de même que Jésus d'après la théorie de Valentin) il ne déféquait pas, ou bien ... la merde n'était pas perçue comme quelque chose de répugnant. » p. 354. [comparaison]
- 146- « Sans la merde (au sens littéral et figuré du mot)... » p. 355. [précision]
- 147- « ...la laideur du monde communiste (les châteaux convertis en étables)... » p. 358. [exemple]
- 148- « ...cette stupide tautologie (« Vive la vie ! »)... » p. 359. [référence]
- 149- « Une dizaine d'années plus tard (elle vivait déjà en Amérique)... » p. 360. [précision]
- 150- « ...toute manifestation d'individualisme (car toute discordance est un crachat jeté au visage de la souriante fraternité)... » p. 363. [argumentation]
- 151- « ...tout scepticisme (car qui commence à douter du moindre détail finit par mettre en doute la vie en tant que telle)... » p. 363. [argumentation]
- 152- « ...l'ironie (parce qu'au royaume du kitsch tout doit être pris au sérieux)... » p. 363. [argumentation]
- 153- « La merde (c'est-à-dire ce qui est essentiellement inacceptable)... » p. 365. [explication]
- 154- « ...une cinquantaine d'intellectuels (professeurs, écrivains, députés, chanteurs, acteurs et maires)... » p. 377. [énumération d'exemples]

- 155- « ...l'homme de gauche s'est trouvé devant une alternative : ou bien cracher sur sa vie passée ... ou bien (avec plus ou moins d'embarras) ranger l'Union soviétique parmi les obstacles à la Grande Marche... » p. 381. [description]
- 156- « Son combat contre le pouvoir silencieux (contre le pouvoir silencieux de l'autre côté de la rivière, contre la police changée en microphones muets cachés dans le mur)... » p. 392. [précision]
- 157- « Le président de la coopérative n'était pas imposé de l'extérieur (comme le sont tous les responsables dans les villes)... » p. 411. [comparaison]
- 158- « Un jour après le déjeuner (c'était le moment où ils avaient tous les deux une heure de liberté)... » p. 413. [précision]
- 159- « ...ça l'amuse beaucoup de se montrer sévère avec les génisses, ... (son Dieu l'a chargé de régner sur les vaches et il en est très fier)... » p. 417. [explication]
- 160- « Tereza les regarde avec tendresse et se dit (c'est une idée qui lui revient irrésistiblement depuis deux ans)... » p. 418. [précision]
- 161- « Le véritable test moral de l'humanité (le plus radical, qui se situe à un niveau si profond qu'il échappe à notre regard)... » p. 421. [précision]
- 162- « Ils ... s'efforçaient de paraître gais (à cause de lui et pour lui)... » p. 425. [précision]
- 163- « Elle savait qu'elle était injuste (le chien ne dormait pas)... » p. 428. [explication]
- 164- « ...vit-elle surgir devant ses yeux l'image de la campagne (de la campagne où elle n'avait jamais vécu, qu'elle ne connaissait pas)... » p. 430. [précision]
- 165- « ...nous voulons quelque chose de l'autre (l'amour)... » p. 433. [précision]
- 166- « Si elle l'a élevé, ce n'est pas pour le changer (comme un homme veut changer sa femme et une femme son homme)... » p. 433. [comparaison]
- 167- « Jusque-là il était resté couché avec indifférence (même quelques instants plus tôt, pendant que Tomas l'examinait, il n'y avait prêté aucune attention)... » p. 436. [précision]

168- « ...il lui faisait maintenant savoir (avec encore beaucoup plus d'insistance qu'autrefois)... » p. 436. [description]

169- « ...il était toujours prêt à apprendre d'elle la vérité (car tout ce qui vient de Tereza est pour lui la vérité : qu'elle lui dise « assis ! » ou « couché ! », ce sont des vérités avec lesquelles il fait corps et qui donnent un sens à sa vie). » p. 436. [explication]

170- « Une gouttelette rouge pâle (qui ne ressemblait pas à du sang)... » p. 437. [précision]

171- « Elle s'écarta et constata que sa poitrine bougeait un peu. (Non, elle n'a entendu que sa propre respiration qui imprime un mouvement imperceptible à son propre corps, et elle croit que c'est la poitrine du chien qui bouge !) p. 439. [explication à l'intention du lecteur comme s'il y avait dialogue entre le narrateur et le lecteur au moment de la lecture, ou le narrateur et le narrataire au moment de l'écriture]

172- « Maintenant qu'elle était serrée contre lui (l'avion flottait dans les nuages)... » p. 443. [description]

c) Rappels :

173- « (cette malédiction de la télépathie sentimentale) » p. 52.

- « ...l'art de la télépathie des émotions. » p. 37.

174- « (celui-là même qui lui téléphonait tous les jours à Prague après l'invasion russe) » p.53.

- « ...il n'arriva pas à la rendre heureuse. Il le comprit une dizaine de jours après l'occupation de son pays par les chars russes. On était en août 1968, le directeur d'une clinique de Zurich ... lui téléphonait tous les jours de là-bas. » p. 43.

175- « (cette envie qu'il éprouvait encore au moment où il était monté en voiture à Zurich) » p. 56.

176- « Tereza (comme nous le savons, elle aspirait à « s'élever ») allait au concert. »
p. 76.

177- « (ce signe de reconnaissance d'une fraternité secrète) » p. 78.

- « ...le livre était le signe de reconnaissance d'une fraternité secrète. » p. 75.

178- « (les oiseaux des hasard se rejoignaient sur ses épaules) » p. 79.

- « Pour qu'un amour soit inoubliable, il faut que les hasards s'y rejoignent dès le premier instant comme les oiseaux sur les épaules de saint François d'Assise. » p. 77.

179- « (Tereza sentit l'équipage de l'âme s'élancer sur le pont de son corps) » p. 79.

- « C'était le désir de ne pas être un corps comme les autres corps, mais de voir sur la surface de son visage l'équipage de l'âme surgir du ventre du navire. » p. 74.

- « ...Tereza sentit son âme s'élancer à la surface par toutes ses veines, tous ses capillaires et tous ses pores pour être vue de lui. » p. 75.

180- « (le livre, Beethoven, le chiffre six, le banc jaune du square) » p. 80.

- « ...un livre ouvert était posé sur la table. Dans ce café, personne n'avait encore jamais ouvert de livre sur une table. Pour Tereza, le livre était le signe de reconnaissance d'une fraternité secrète. » p. 75.

- « ...Beethoven était devenu pour elle l'image du monde « de l'autre côté », l'image du monde auquel elle aspirait. A présent ... elle s'efforçait de lire dans ce hasard : comment se pouvait-il qu'au moment même où elle s'appêtait à servir un cognac à cet inconnu qui lui plaisait, elle entendit du Beethoven. » p. 77.

- « Elle se souvint qu'au temps où elle habitait à Prague chez ses parents, avant leur divorce, leur immeuble était au numéro six. Mais elle dit tout autre chose ... : « Vous avez la chambre six et je termine mon service à six heures. » » p. 78.

- « Il était assis sur un banc jaune d'où l'on pouvait voir l'entrée de la brasserie. C'était justement le banc où elle s'était assise la veille avec un livre sur les genoux ! Elle comprit alors ... que cet inconnu lui était prédestiné. » p. 79.

181- « (une musique de Beethoven, une mort dans une gare) » p. 81.

- « ...Tomas apparaît dans la brasserie au moment où la radio joue du Beethoven. » p. 80.

- « Au début du roman que Tereza tenait sous le bras le jour où elle était venue chez Tomas, Anna rencontre Vronsky en d'étranges circonstances. Ils sont sur le quai d'une gare où quelqu'un vient de tomber sous un train. A la fin du roman, c'est Anna qui se jette sous un train. » p. 81.

182- « (comme Tomas et Sabina ont échangé le motif du chapeau melon) » p. 132.

- « ...à l'étranger, le chapeau melon était devenu un objet sentimental. Quand elle était allée voir Tomas à Zurich, elle l'avait emporté et se l'était mis sur la tête pour lui ouvrir la porte de sa chambre d'hôtel. Il se produisit alors quelque chose d'inattendu : le chapeau melon n'était ni drôle ni excitant, c'était un vestige du temps passé. Ils étaient émus tous les deux. Ils firent l'amour comme jamais ... » p. 131.

183- « (dans une solitude sans femmes et sans cortèges)... » p. 152.

- « Les cortèges ... le fascinaient. » p. 147.

- « ...le mot femme, qu'il prononçait avec une emphase particulière, n'était pas pour lui la désignation de l'un des deux sexes de l'espèce humaine, mais représentait une *valeur*. » p.133.

184- « ...les cortèges (qui, comme je l'ai dit, ne sont qu'un spectacle et qu'un rêve) » p.175.

- « ...les cortèges qu'il prenait pour la réalité n'étaient qu'un spectacle, qu'une danse, qu'une fête, autrement dit : un rêve. » p. 147.

185- « (souvenons-nous du lexique de mots incompris, de cette longue liste de malentendus!)... » p. 184.

- De la page 133 à la page 140; de la page 146 à la page 153; de la page 159 à la page 167.

186- « ...une série de hasards ridicules qui s'étaient produits sept ans plus tôt (ils avaient débuté par la sciatique du chef de service) » p. 277.

- « Mais, *par hasard*, le chef de service avait une sciatique... » p. 58.
- 187- « ...la rancœur accumulée (d'abord essayée sur les animaux)... » p. 420.
- « ...on exigeait l'extermination des pigeons dans les villes. Exterminés, ils le furent bel et bien. Mais la campagne visait surtout les chiens. » p. 420.

II/ DIDASCALIES :

- 188- « (il est à genoux au chevet de la jeune femme, persuadé de ne pouvoir survivre à sa mort)... » p. 19.
- 189- « ...elle le tenait par la main (fermement, il n'arrivait pas à se dégager de son étreinte)... » p. 23.
- 190- « (elle n'en finissait pas de trembler)... » p. 30.
- 191- « Tereza dit (toujours avec agacement)... » p. 111.
- 192- « Il eut envie de répondre (avec un étonnement sincère)... » p. 172.
- 193- « ...et gagna avec lui (toujours à pied)... » p. 203.
- 194- « En entendant cette voix désincarnée (sans voir en même temps la haute stature de l'ingénieur)... » p. 229.
- 195- « Ils firent ensuite le tour (Karénine les suivait seul, sans laisse) de toutes les rues... » p. 242.
- 196- « ...le journaliste fit observer (avec l'air de quelqu'un qui présente des excuses)... » p.313.
- 197- « Il dit (toujours avec la même froideur dans la voix, mais sans s'en rendre compte)... » p. 313.
- 198- « Son fils dit encore (d'un ton presque suppliant)... » p. 316.
- 199- « Une Française ... lui dit (dans un anglais épouvantable)... » p. 385.
- 200- « Elle dit (en excellent anglais)... » p. 385.
- 201- « – Merde, dit la prof de linguistique (en excellent français). » p. 386.
- 202- « ...(il parut réfléchir)... » p. 452.

III/ IRONIE :

203- « Pour apaiser sa souffrance, il l'épousa (ils purent enfin résilier la sous location, elle n'habitait plus dans le studio depuis longtemps)... » p. 42.

204- « Tereza (comme nous le savons, elle aspire à « s'élever »)... » p. 76.

205- « Mais elle dit tout autre chose (et nous ne pouvons qu'admirer sa ruse)... » p. 78.

206- « Ce sont peut-être ces quelques hasards (d'ailleurs bien modestes et banals, vraiment dignes de cette ville insignifiante)... » p. 80.

207- « Si le boucher du coin était venu s'asseoir à une table de la brasserie à la place de Tomas, Tereza n'aurait pas remarqué que la radio jouait du Beethoven (bien que la rencontre de Beethoven et d'un boucher soit aussi une curieuse coïncidence). » p. 80.

208- « Le rédacteur en chef la reçut aimablement (tous les tchèques portaient autour de la tête l'auréole de leur malheur qui touchait les bons Suisses)... » p. 106.

209- « Lui qui portait sur ses épaules le drame le plus sublime qui se puisse concevoir (il était à la fois fils de Dieu et ange déchu)... » p. 350.

210- « ...il pouvait leur nuire par son pouvoir (il était tout de même le fils de Staline)... » p.350.

211- « La merde ... ne pouvait donc exister que « de l'autre côté » (par exemple, en Amérique)... » p. 365.

212- « ...comme un corps étranger (par exemple sous l'apparence d'espions)... » p. 365.

213- « ...et présentera (trop tard) ses excuses à la vache. » p. 416.

IV/ PAROLES OU PENSEES D'UN PERSONNAGE :

214- « ... (« aussi belles soient-elles »)... » p. 106. [Le rédacteur en chef]

215- « ... (charmante certes, il voulait bien l'admettre)... » p. 128. [Franz]

- 216- «...(elle ne voyait plus en lui l'excentrique, mais plutôt l'ivrogne encombrant)... » p.136. [Sabina]
- 217- «...(ce corps étranger qu'elle voudrait chasser au loin)... » p. 206. [Tereza]
- 218- «...(ils devaient quand même avoir entendu parler des horreurs qui s'étaient produites et n'avaient pas cessé de se produire dans la Russie postrévolutionnaire)... » p. 254. [Tomas]
- 219- «... (« ce que tu me fais, je te le fais »)... » p. 294. [la cliente de Tomas]
- 220- «...ils avaient fait l'amour (elle refusait de faire l'amour par derrière)... » p. 298. [une des maîtresses de Tomas]
- 221- «...(elle lui demandait toujours de lui serrer fermement les hanches, et elle protestait s'il la regardait)... » p. 298. [une des maîtresses de Tomas]
- 222- «... (« Prenez garde, on est filmés, si vous nous adressez la parole, vous serez bon pour un nouvel interrogatoire »)... » p. 332. [supposition de Tomas quant au message du journaliste]
- 223- «... (« Vous n'avez pas eu le courage de signer une pétition, soyez logique et n'ayez pas de contacts avec nous ! »)... » p. 332. [supposition de Tomas quant au message du journaliste]
- 224- « (D'ailleurs, l'ingénieur était-il vraiment au service de la police secrète ? Peut-être que oui, peut-être que non. Il ne manque pas d'hommes qui se font prêter des appartements pour leurs rendez-vous intimes et n'aiment pas coucher plus d'une fois avec la même femme.) » p. 410. [Tereza]
- 225- «...son amour pour le chien est un amour volontaire, personne ne l'y a contrainte. (Une fois de plus, Tereza pense à sa mère, et elle en éprouve un grand regret : si sa mère avait été une des femmes inconnues du village, sa joviale grossièreté lui eût peut-être été sympathique ! Ah ! si seulement sa mère avait été une étrangère ! Depuis l'enfance Tereza à toujours eu honte que sa mère occupe les traits de son visage et lui ait confisqué son moi. Et le pire, c'est que l'impératif millénaire «Aime ton père et ta mère !» l'obligeait à accepter cette occupation, à

qualifier d'amour cette agression ! Ce n'est pas la faute de sa mère si Tereza a rompu avec elle. Elle n'a pas rompu avec sa mère parce que sa mère était telle qu'elle était, mais parce que c'était sa mère.) » p. 433. [Tereza]

V/ TRADUCTIONS :

226- « ...le plus lourd fardeau (*das schwerste Gewicht*). » p. 15.

227- « ...«sentiment » (en tchèque : sou-cit; en polonais : wspol-czucie; en allemand : Mit-gefühl; en suédois : med-känsla). » p. 36.

228- « *pitié* (en anglais pity, en italien pietà, etc.)... » p. 36.

LA REPUDIATION

I- Discussions avec le narrataire:

- a) Confidences.
- b) Explications, ajouts.
- c) Questions.

II- Didascalies.

III- Ironie.

IV- Paroles ou pensées d'un personnage.

V- Propos adressés à un personnage.

VI- Parenthèse poétique.

I/ DISCUSSIONS AVEC LE NARRATAIRE

a) Confidences:

1- « ...nous avons donc cessé nos algarades (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle...)... » p. 9.

2- « Je rêvais de la cloîtrer, non pour la garder pour moi ... (non, je ne pouvais pas être jaloux dans l'état d'extrême confusion où je végétais depuis, ou bien avant, ma séquestration par les Membres Secrets dans une villa bien connue du peuple; non ce n'était pas du tout là mon but)... » p. 12. [dialogue]

3- « ...douceur du bois blanc (le seul meuble, dans la chambre, qui faisait rêver)... » pp. 16-17. [appréciation]

4- « Elle prenait toujours cette attitude lorsqu'elle écoutait quelqu'un parler (disposition à la communion). » p. 19.

5- « ...Musique. Tintamarre. Nains voltigeurs. (Nous nous méfions des sorciers)... » p. 21. [dans ce passage, la parenthèse qui est sur le plan syntaxique la phrase la plus élaborée, est paradoxalement, moins percutante que les autres]

6- « Il racontait qu'il avait pris le train (il était réellement coutumier du fait). » p. 27. [confirmation à l'adresse du lecteur]

7- « Son mari ne dit mot car se curer les dents est un art, plus qu'un plaisir ! (Dans la ville, les hommes déambulent. Ils crachent dans le vagin des putains, pour les rafraîchir. Chaleur... Les hommes ont tous les droits, entre autres celui de répudier leurs femmes. Les mouches continuent d'escalader les verres embués et de s'y noyer. Aucune ivresse ! Ma mère ne sait ni lire ni écrire. Raideur. Sinuosités dans la tête. Elle reste seule face à la conspiration du mal allié aux mouches et à Dieu.) » p. 34. [délire]

8- « Elle s'accrochait, disait qu'elle m'aimait (enfantillages...). » p. 51. [jugement]

9- « ...j'aboutissais chaque fois à cette odieuse impasse où me catapultait l'innocence amère (je ne savais pas comment me venger du sadisme du clan vis-à-vis de Ma). » p. 51.

- 10- « ...je farfouillais dans le reste attiédi de ma conscience ... (mais rien !). p. 51.
- 11- « Mouvance lentement freinée jusqu'au bercement au rythme duquel s'endormait la ville arabe, épuisée par son troc et sa position instable entre la mer et les collines. (Regarder s'amenuiser les silhouettes dans les ruelles tenait du cauchemar !)... » p. 61.
- 12- « J'en profitais pour haïr ma mère et, par une sorte de dérision, avilir toutes les femmes qui me passaient entre les mains. (Lâcheté !) » p. 65. [jugement]
- 13- « Il ne perdait donc pas le nord, continuait à manger beaucoup de miel et des amandes grillées (toujours l'obsession génésique !)... » p. 70.
- 14- « Un voile blanc (simple suggestion !) » p. 74.
- 15- « Ablution féminine (toujours la même suggestion). p. 74.
- 16- « ...quand il a le cafard (et il l'a continuellement). » p. 82.
- 17- « ...les saucisse grillées au feu de charbon, celles que l'on fait, selon les tantes, avec des boyaux de chats (gamin, j'en mangeais exprès pour avoir l'âme d'un chat et ne pas mourir, puisque ma mère répétait tout le temps que les chats ont sept âmes). » p. 94.
- 18- « Le vieillard traîne au milieu du cercle que nous formons et en est très content (le milieu c'est le pouvoir !). » p. 96.
- 19- « Le maître risque de se réveiller ... Au moment où la chasse devient le plus passionnant, nous prenons des risques, nions toute autorité qui nous séparerait des mouches (qu'il se réveille et nous le catapulterons, nous le découperons en morceaux...)... » p. 96.
- 20- « Une fois lassés de notre jeu, nous les donnons à un enfant noir (racisme latent !) » p.96. [jugement]
- 21- « La chaise prend un air tranquille, dans la tension qui se développe (elle nous a assez supportés comme cela !). p. 99.
- 22- « Pauvre mère, elle doit l'astiquer, mais il porte quand même son idiotie comme un aveugle sa canne blanche ... (Ne jamais oublier que ma mère est goitreuse et que

j'aurais pu naître idiot.) » p. 109. [le narrateur se parle à lui même, oui, mais cela n'empêche pas que ces propos sont avant tout destinés au lecteur]

23- « ...parler du cou de la femme est d'un érotisme qui peut mener au pire (Ah ! Zoubida... Impacts) » p. 110.

24- « J'ai encore un orgasme à tirer (penser à Zoubida en train d'enfiler un bas, mais c'était peut-être au cinéma, cette image ?) » p. 111. [ses propres pensées]

25- « ...je découvre mes propres mains. (Ça alors ! étonnantes !) » p. 112.

26- « Il n'attend pas ma réponse d'ailleurs. Lit (belle voix). » p. 112. [aparté]

27- « Le gamin est assis en face du téléphone et le contemple avec des yeux de chien. (Tu peux y compter !) » p. 113. [aparté]

28- « Les réprimandes du père me laissent froid (ne pas envenimer les choses !) » p. 115. [aparté]

29- « ...la culotte de la marâtre ... (couleur bonbon, quel mauvais, goût !) » p. 120. [aparté]

30- « ...elles avaient souvent un enfant à allaiter (toujours la prophétie du lait !)... » p. 123. [aparté]

31- « ...je lui racontais ma vie comme on moud du café (au fond, elle s'ennuyait). » p. 132. [il nous dit ce qui nous est caché]

32- « Engelures (les femmes-corbeaux des cimetières de Constantine se transforment en mouettes blanches et préparent du couscous dans les maisons bourgeoises et chez les promus sociaux de la Coopération technique). » p. 132.

33- « Eau troublée (je n'osait plus me laver, de peur de tout éteindre). » p. 136.

34- « ...ma voix rendue chevrotante par l'insomnie (cigarettes encore...). » p. 137.

35- « Pourquoi ricanait-elle ? (elle était exaspérante.) » p. 146. [jugement]

36- « ...nous ne pouvions à la fin que nous réconcilier, Heimatlos et moi, en attendant le retour du cadavre (cependant, il ne fallait surtout pas qu'il touchât au corps ramolli de mon frère sur lequel le chef du clan déverserait des flots de versets coraniques hargneux). » p.156. [aparté]

- 37- « Comme pour la circoncision (encore une invention barbare des adultes !). » p. 204. [aparté]
- 38- « En définitive, il fallait s'attaquer aux palefreniers, aux femmes et aux oncles ... Mais cela fait beaucoup de monde (ne pas oublier l'amant de l'institutrice française). » pp. 204-205.
- 39- « La troupe de tout à l'heure est à ma poursuite. Musulman ! Musulman ! (Merde ! Merde ! Zébi !)... » p. 206. [panique]
- 40- « ...il faut que je m'en aille (prétexter une course urgente, peut-être, dire que ma mère est très malade et qu'il faut que j'aille vérifier si elle n'est pas morte...)... » p. 210. [pensée pour lui-même]
- 41- « ...un homme du clan, non pas celui qui paraissait être le chef, mais un autre, vivant dans son ombre et attendant son heure pour prendre le pouvoir (il venait certainement de gagner la partie comme le prouvaient ces journaux réquisitionnés dans les imprimeries et cette musique, entrecoupée de temps à autre par la voix du nouveau leader bredouillant quelques phrases rendues inaudibles par la faute de mon vieux transistor quelque peu enroué et qui émettait par saccades brusques suivies de silences, ce qui donnait au discours, certainement cinglant et dur, une apparence cocasse, comme une sorte de déglutition difficile). » p. 218. [aparté]
- 42- « ...les yeux abrités derrière des lunettes très noires (une coquetterie héritée du Devin!)... » p. 220. [aparté]
- 43- « ...questions sans queue ni tête au sujet de mes rideaux, de ma carpette (je n'en ai jamais eue !)... » p. 230.
- 44-« J'épiais le moindre bruit dans le couloir (il n'y en avait jamais !)... » pp. 230-231.
- 45-« ...la moindre vibration de l'air (il n'y en avait jamais!)... » p. 231.
- 46- « ...bourreau qui m'achèverait sans rien me dire, sans même hocher la tête devant ma peur lamentable et mes supplications vaines (puisque il ne ferait qu'exécuter un ordre)... » p. 231. [argumentation]

- 47- « ...(peut-être même agirait-il avec douceur...)... » p. 231. [supposition]
- 48- « ...mes yeux qui devenaient progressivement mous et sirupeux ... (on ne me permettait pas de me laver)... » p. 231. [il se plaint au lecteur]
- 49- « ...au niveau de l'hôpital (ou du bain, quelle importance, puisque je pouvais être aussi bien dans la villa aménagée depuis l'occupation étrangère en centre de torture). » p. 240.
- 50- « ...le teint avachi par l'insomnie (disait-elle !)... » p. 240.
- 51- « ...elle refusait de satisfaire ma curiosité sous prétexte qu'elle eût ainsi gâché la thérapeutique volontariste de mes médecins (ils auraient pu, bien sûr, être des responsables de l'administration pénitentiaire, portés sur la socio-psychologie des masses concentrationnaires !). » p. 240.
- 52- « Elle n'aimait pas chez moi cette façon d'évoquer ses attitudes intimes (elle voulait dire: ses vices !)... » p. 241.
- 53- « ...il fallait rejeter toute idéologie maléfique pour les intérêts des gros commerçants ... afin de mieux exploiter les classes pauvres et de les avoir à portée de la main (que faisait mon père sans les petites mendiantes qui venaient chaque matin lui demander l'aumône et qui, en échange, le laissaient caresser leur sexe, glacées d'effroi ? Elles se laissaient faire par crainte de perdre la piécette que le père tenait dans l'autre main en guise d'appât; puis elles s'y habituaient et finissaient par venir dans le magasin pour satisfaire des vices que Si Zoubir avait su développer en elles. Combien de fois l'avais-je surpris en flagrant délit de viol sur les fillettes en guenilles ? Il savait alors reprendre contenance, mimer quelque jeu puéril, s'attendrir sur les loques de la gamine affamée, prendre tout à coup sa voix de stentor en mal de prêcher, aller farfouiller dans son maudit coffre-fort à la recherche du livre saint, l'ouvrir juste à la page nécessaire, et sans perdre sa virulence me rappeler sévèrement à l'ordre de la charité préconisée par Dieu et par son prophète, renverser ainsi la vapeur, me coincer entre ma berluie irritante et le désir dérisoire de tuer l'immonde père échappé à ma filiation; il ne restait alors en moi qu'une sensation de

soleil, abrupte et tenace, qui ne laissait dans mon invective qu'une désespérance d'ombre fraîche, de froid – en dépit de la chaleur – et de porte étroite bleuie par la chaux et le silence; puis resurgi tout à coup de l'innommable songe je déferlais dans la rue et tapais dans tous les chats et chattes du quartier, que je soupçonnais d'être en chaleur, jusqu'à en avoir mal aux testicules). » pp. 242-243. [argumentation]

54- « Moi, je suis toujours au secret (cela dure depuis des années...)... » p. 252. [aparté]

b) Explications, ajouts :

55- « ...ses mollets gainés de nylon (ajoutant au désir brut un érotisme publicitaire de mauvais aloi)... » p. 12. [description]

56- « ...mes cauchemars ... où les femmes jouaient toujours des rôles très importants (comme dans cet affreux rêve où j'avais vu un lapin écorché sur lequel on jetait des bassines de sang, alors que ma mère, à côté, agonisait par la faute de menstrues démentielles qui ne voulaient pas s'arrêter; dans mon cauchemar, je ne faisais pas la liaison entre le sang déversé sur l'animal excoyé et le sang de ma mère, et ce ne fut qu'au réveil que je me rendis compte que tout le sang provenait de ma mère, vidée et râlante). » p. 13. [explication et description]

57- « ...soudainement j'éprouvais le besoin d'énoncer à haute voix des certitudes flagrantes. (La rue en bas est étroite. Elle débouche sur les quais. Hier, nous avons mangé des crevettes grillées dans une gargote du port où l'on nous avait proposé du haschisch; j'ai répondu brusquement : non ! Céline m'a regardé avec un petit air étonné. Au retour j'ai lavé ma chemise dans le lavabo.)... » p. 18. [explication et description]

58- « ...Céline ... à qui je m'ingéniais à ne plus parler (disant que je ne savais plus)... » p. 29. [précision]

59- « ...le mouvement ... devient obsédant et pénétrant (prélude à l'acte sexuel). » p. 37. [aparté]

- 60- « ...la tortue, morte maintenant et dont personne ne s'était occupé. (Ma, demain, lui ferait de belles funérailles et irait peut-être jusqu'à encenser la maison, en hommage à l'animal qu'elle avait amené avec elle le jour de son mariage.) » p. 50.
- 61- « Et la chanson de l'eau (chasse, bidets). » p. 61. [explication]
- 62- « ...mon compagnon (ou mon frère aîné)... » p. 61. [explication]
- 63- « Ma chambre (c'était celle de ma mère, en même temps)... » p. 73. [explication]
- 64- « ...un foisonnement multicolore (vert, rouge...). » p. 73. [description]
- 65- « Lui, persistait dans son fracas (tumulte et coups...). » pp. 87-88. [description]
- 66- « ...nous ... donnons des noms splendides aux insectes (rien que des noms de rois et d'empereurs). » p. 96. [explication]
- 67- « Je ne me souviens que de leurs chansons stupides (Colombes !) ». p. 103. [illustration]
- 68- « (*Carnet de Zahir découvert dans un tiroir, après sa mort.*) p. 104. [précision]
- 69- « (*Carnet de Rachid récupéré par Zahir.*) » p. 106. [précision]
- 70- « Euphémisme (huile, vaseline, fornication). » p. 107. [exemples]
- 71- « Je rêve debout (la putain au maillot jaune... C'est un camarade de lycée bègue; il manque les cours d'arabe pour aller au bordel. Il raconte. Il nous énerve à bégayer au moment le plus crucial. Nous exigeons des détails. Pourquoi n'enlève-t-elle pas son maillot jaune ? Il ne sait pas. A-t-elle de gros seins ? Enormes ! Il sait aussi la pommade onctueuse dans le gros machin. Il n'ose pas dire son nom. Il s'affale sur la table, jouit à nouveau devant nous. Plus envie de travailler. Aller en groupe reluquer la fille et vérifier les dires du bègue...). » pp. 107-108. [explication]
- 72- « Réduit à n'être qu'un lèche-plaies longitudinales (toujours ce goût de sel lorsque je fait l'amour, lorsque j'entend ma mère uriner et lorsque mes cousines me laissent les regarder faire) » p. 110. [explication]
- 73- « Il ... risquerait de suffoquer (il est si maigre !). » p. 111. [explication]

74- « Entre le père inexpugnable et sa femme entrouverte, j'étais pris en tenailles (le contact épidermique m'était vital et je cherchais avec la même ferveur les coups du père et les caresses de la marâtre; c'était, en fait, une façon comme une autre de me déculpabiliser). » p. 116. [explication]

75- « Le chat, alors, avait l'air de rigoler si fort que sa moustache en tremblait. (Il ressemblait au chat de la vieille institutrice française qui passait son temps à regarder la mer; elle nous obligeait à apporter, pour la leçon de sciences naturelles, des poissons qu'elle donnait au matou-roi et on avait beau étudier d'autres animaux et d'autres flores, c'était toujours des poissons qu'elle nous réclamait; pour arrêter la saignée que l'entretien du félin occasionnait dans le budget de nos familles, nous décidâmes de mettre le chat dans un sac et de le jeter à la mer : l'institutrice en mourut. Elle ne pouvait plus haïr les Arabes ! ». p. 122. [description]

76- « ...eau fraîche à goût de goudron (précieuse amertume)... » p. 126. [illustration métaphorique]

77- « (Parfois, j'avais des tendresses qu'il aurait fallu pressentir. Tant pis ! elles étaient prêtes à se libérer de notre tutelle et de celle des avunculaires, pour aller n'importe où, fût-ce chez un idiot qui à quarante ans urinait dans son lit et restait attaché à une mère dominatrice qui le gâtait de pâtisseries turques. Saïda nous haïssait; mais l'habitude avait vite anéanti toute révolte en elle; et son refus de lutter n'était qu'une prétérition : elle était déjà entrée dans le malheur. Elle changeait tous les jours les draps du lit conjugal; combien d'enfants, échappés de justesse à l'aliénation, avait-elle mis au monde ? Elle n'en était plus à dénuder sa poitrine derrière les fenêtres qui donnaient sur un certain salon de coiffure blafard où les amis de Zahir venaient entre deux pipes reprendre contact avec le réel. (Mais pourquoi parler de Zahir ? n'était-il pas mort ?) [parenthèse dans la parenthèse] Une longue vie de femme algérienne, en somme ! L'honneur, l'encens, les circoncisions, les provisions de couscous, de tomates séchées et de viande salée, les prières du soir, les carêmes interminables, les sacrifices de moutons... Elle aussi, en était au

chapelet d'ambre – ramené par son beau-père de la Mecque où il accomplirait bientôt son septième pèlerinage – qu'elle triturait plutôt qu'elle n'égrenait patiemment à la façon des vieilles dévotes. Elle avait encore le temps de tisser un sperme de fou dans son ventre; l'accouchement se faisait tous les neufs mois, dans une ambiance de kermesse : tout le monde hurlait et Saï da suppliait tous les saints de hâter sa délivrance. Louange à Dieu, elle ne suffoquait pas à respirer cette œur âcre et lourde; les négresses se mettaient à pousser des « you-you » stridents pour annoncer l'arrivée d'un nouveau monstre.) » pp. 130-131. [description]

78- « ...était-ce un pot qui appartenait à Zoubida ? (paresseuse, elle ne voulait pas quitter sa chambre et avait essayé de faire comme les hommes dans le lavabo, ce fut un échec et elle m'en voulu de cette suprématie.) » p. 131. [description explication]

79- « Mes tripes collent à la paroi d'un anus mal torché (pour éviter de lui faire un enfant, j'empruntais la voie rectale). » p. 132. [explication]

80- « ...une couverture tchèque dont on aperçoit déjà la trame (très courte, cette couverture de couleur grège ramenée du camp)... » p. 136. [description]

81- « ...lunettes aux verres éblouissants qui reflètent tout (bureau, table, fauteuils, murs, couleurs, plantes, tableaux, etc.)... » p. 143. [énumération]

82- « ...mon image transparente me lancine (il s'agissait alors de partir à la recherche d'une cohorte cisailée par les ballets et les boulets, dissimulée derrière la faille prodigieuse d'une gorge désertique où le seul point de repère était un tunnel noir de fumée, interdit aux trains, et où se perd ma mémoire. Tapis, camouflés, puis vite surgis et dressés, nous haletions, dans un délire d'aubépine et de rocaille. Les fusils parsemaient ma trajectoire, ainsi que la senteur du sang dense et torrentiel à l'oblique d'une gorge qui appartenait peut-être à un garde forestier corse. Le viatique aspergé, nous ne pouvions manger pendant des jours, non que la nourriture vînt à manquer, mais par la faute du défunt corse moustachu dont la bedaine floche ne cessait de harceler nos cauchemars et de pourrir jusqu'à l'atmosphère des grottes dans lesquelles nous étions cachés; et nous n'aurions de cesse que nous ne l'ayons dix,

vingt fois tué; mais dix, vingt fois resurgi du fond d'une ténacité ancestrale, il lançait à notre poursuite un bataillon d'aspics et de lombrics, malmenant notre gibbosité devenue insupportable, à flanc de colline où les hommes roses s'esclaffaient de notre insouciance simulée; à notre tour, nous ruisselions de sang et n'arrêtons pas de provoquer les chacals, au point que les malentendus nous donnaient des prurits; du soleil tombaient des pointes effilées qui, malgré leur acuité, amenaient avec elles le vague nécessaire à notre survie; les collines s'enrobaient de nuit et les galets devenaient frais, malgré les céraistes qui s'éternisaient à des jeux amoureux et pervers dont nous apprécions quand même le répit; à ce moment, nul ressac du rien fûgace et bleuté ne nous parvenait; mais nous avons la certitude de la proximité de la mer, au bord de laquelle nous allions bientôt reposer nos pieds ensanglantés par les marches harassantes). » pp. 143-144. [description]

83- « Ridicule, ton chapeau de brousse ! répondait-elle. (Elle avait la manie de sauter sur les détails.) » p. 146. [explication]

84- « ...l'aine qu'elle avait large et généreuse (au dire des cousines qui l'avaient vue se déshabiller)... » p. 158. [explication]

85- « ...une image (celle du mort)... » p. 164. [précision]

86- « ...il faut se venger... dès que l'odeur du sang aura disparu de partout (maisons, rues, rigoles et cône de déjection). » p. 204. [énumération]

87- « ...on fera des prères supplémentaires, non pour la paix de mon âme (je n'en ai pas!)... » p. 205. [explication qui est aussi une confidence]

88- « Se débiner. Même misère que dans les quartiers arabes, du côté du port; pas du côté d'El Biar (villas, jasmin). » p. 206. [illustration]

89- « Les gens sont nets et ont tous un journal plié sous le bras (signe de distinction). » p.207. [explication]

90- « ...quelques touffes de poils blancs, presque insolites, apparaissent sur ce corps gras et huileux ... (sur les flancs, la marque nette, quasi laiteuse, due au frottement des bras contre le corps). » p. 208. [description]

91- « Fuir (mais les femmes attendent les têtes de mouton pour les briser en deux et en extraire la cervelle flasque). » p. 210. [explication]

92- « ...seul Zahir pourrait expliquer l'épisode du four. (Lui que ma mère a surpris, un jour, dans une position scandaleuse, en compagnie d'un gamin du voisinage; elle ne comprenait pas et n'en croyait pas ses yeux; abominable, le spectacle de son enfant monté en grande pompe sur le dos légèrement duveteux de l'autre misérable avec sa sale figure de petit jouisseur; emportés tous les deux dans un monstrueux va-et-vient qui ébranlait leurs corps élancés, la tête ballottante, à la recherche d'un plaisir, somme toute, formel, entrevu à travers les fanfaronnades des grands, pressenti chez les femmes qui erraient l'aine lourde, dans la maison comme si elles se rendaient compte tout à coup du plaisir que pourrait leur procurer ce fouillis de poils et de chairs vives, rouges et molles, annonciatrices, déjà, de l'ivresse du tréfonds; et Ma les regardait faire, et Ma ne savait que dire; et moi derrière elle, pris entre le fou rire et la violence, et les sourcils derrière moi fixant Saï da et attendant d'elle quelque explication à cette grotesque et haute pitrerie des deux garçons juchés là-haut sur la terrasse et dont on apercevait les têtes et les bustes qui gigotaient, se malmenaient et se violentaient tragiquement; nous tous, rivés à ce spectacles incroyable, debout dans cette grande pièce tout en baie, ouverte sur la terrasse pleine de draps blancs et de vêtements multicolores roidis par le soleil qui s'incrustait dans chaque goutte de couleur, dans chaque millimètre du tissu criblé, craquelé sous la constante cuisson du ciel – poutre bleue au-dessus de cet étalage de linge séchant au grand air; et moi griffé, écartelé, entre la bouffonnerie et la sage lente mort, dans cette belle chaleur immobile qui rendait les vibrations de l'air plus sonores et plus réelles; et Zahir qui ne se rendait pas compte ! toujours amarré à son camarade rechignant, peut-être, contre la lenteur du partenaire qui venait juste de faire l'expérience de cette déflagration au bout de son membre, non pas hideux, non pas crispé, mais simplement étonnant dans son érection sordide; et Ma qui ne pouvait interpellier son fils car elle n'était pas capable d'aller jusqu'au bout de l'explication à donner à cette

agglomération de deux corps entrevus l'espace d'une douleur – d'autant plus âpre qu'elle n'allait pas pouvoir s'exprimer; et Ma finit par nous chasser de la pièce, ferma la porte à clef : « ce n'est rien qu'un jeu brutal », dit-elle. » pp. 210-211-212. [explication de son affirmation – phrase soulignée – par la description d'un autre épisode]

93- « ...Membres Secrets du Clan (M.S.C.). » p. 214. [précision]

94- « ...les Membres Secrets, à la solde du Clan discret et anonyme des bijoutiers et des gros propriétaires terriens (dont Si Zoubir) » p. 214. [précision]

95- « ...encore des stylos, éclatés et bavant d'une encre qui salissait leurs doigts grassouillets (ils s'étaient engraisés rapidement en quelques années d'abondance et de traitements mirifiques)... » p. 217. [explication]

96- « ...couverture complètement lacérée pour l'heure et qui ne pouvait plus servir à personne, pas même au Devin (enterré dans une chemise mauve et un blue-jean râpé, à la lisière d'une forêt que personne ne pouvait plus localiser, pas même ceux qui l'avaient enterré, gênés peut-être par la rapidité avec laquelle ils avaient opéré, pendant cette pluvieuse et froide journée; pressés, peut-être, de lui voler ses lunettes de soleil, sans aucune valeur mais qui les fascinaient à cause de ce miroitement fabuleux qui plaquait sur les yeux des couleurs aveuglantes et meurtrières – soleil et taches d'ombre superposés – donnant aux visages et aux objets alentour un air fantastique et irréel; jamais ils ne lui avaient pardonné de leur faire ainsi plisser les yeux chaque fois qu'ils essayaient de le regarder en face; et lui s'amusait de son astuce et de leur trouble, prêt à en rire, non seulement avec nous qui étions ses amis, mais avec eux aussi qui maugréaient dans leurs barbes, s'enfermaient dans leur gangue, voyant bien qu'il se moquait de leurs traditions ancestrales, et préparaient déjà leur revanche pour le faire taire à jamais; il profanait à leurs yeux tout ce qui était sacré; alors que lui, assis sur ses talons à la manière d'un singe ou d'un devin – son surnom lui venait de cette position qu'il préférait – , passait son temps à expliquer aux paysans, à chaque halte, ses théories plus ou moins arides; eux le comprenaient,

- hochaient la tête et crachaient par terre en signe d'assentiment; les Membres du Clan, faufileés parmi eux ne disaient rien). » pp. 219-220. [description]
- 97- « ...ils avaient beau me hurler à l'oreille (croyant à une faiblesse auditive)... » p. 224. [explication]
- 98- « ...une voix qui se voulait calme et patiente (comme celle d'une personne sensée parlant à un malade, et qui, au fond, était très agressive)... » p. 232. [explication]
- 99- « ...intrusion (factice ou réelle)... » p. 232. [qualification]
- 100- « ...l'hôpital (ou clinique)... » p. 234. [ajout]
- 101- « ...la prison (ou bague, ou villa). » p. 234. [pour ces deux dernières parenthèses, il s'agit de rectifications, d'ajouts, pour signifier que quelque soit le terme employé, le lieu est exécration]
- 102-« ...faune nuisible (rongeurs, protozoaires et hyménoptères)... » p. 235. [énumération d'exemples]
- 103- « ...mon état mental précaire (selon les dires des médecins et de Céline)... » p. 239. [précision]
- 104- « ...père (aujourd'hui assimilé aux membres du Clan des bijoutiers)... » p. 241. [précision]
- 105- « ...la mort du Devin devait, prétendaient les Membres Secrets, supprimer toute démagogie , grâce à cette collaboration de classes que le Clan (depuis qu'il avait pris le pouvoir, racheté tous les cafés et les bordels aux Espagnols et aux Corses et essaimé à travers le pays des villas de souffrance, mieux équipées parfois que celles des hommes roses pendant la guerre de sept ans) essayait de rendre inévitable... » pp. 241-242. [précision]
- 106- « ...elle savait que j'étais au courant de plusieurs de ses tentatives de suicide (elle se tailladait à chaque fois les veines du poignet)... » p. 246. [description]
- 107-« ...l'enfer de l'électrochoc (ou des électrodes grises)... » p. 250. [autre qualificatif]

108- « ...puiser notre force dans la rancœur du sang (de tout le sang !)... » p. 250.

[précision]

109- « ...sang (sang des animaux sacrifiés et sang des femmes). » p. 250. [précision]

110- « ...peuple des chômeurs (200 000 de plus chaque année, selon les propres statistiques du Clan !)... » p. 251. [précision]

111- « Demain, le chant des prisonniers (dont le poète Omar) me parviendra de la cour de la prison... » p. 252. [précision]

c) Questions :

112- « ...une faute grave dont les conséquences pouvaient être désastreuses (chantage ?)... » p. 17.

113- « Nous frissonnions (avons-nous peur ? La salacité nous quittait-elle dans ces lieux de la foi ? Jamais ! ni la lascivité). » p. 20.

114- « Mais au centre du complot se retrouvait cette désespérance (innée ou acquise grâce à l'enseignement méticuleux de Zahir ?)... » p. 24.

115- « Se garer du sang devenait essentiel ... (pourquoi avoir lié cette image du sang à l'idée de la mort, confuse et trop abstraite pour nous atteindre véritablement, mais gagnant peu à peu une véhémence telle que nous en restions brisés, brûlés et frileux, pendant de longues semaines ?) » p. 25.

116- « ...une sorte de torpeur ... qui laisse des taches d'huile (ou de bave ?)... » p. 33.

117- « Les oncles parlaient bas (que manigançaient-ils ?) » p. 72.

118- « Automne ? Hiver ? (Qui sait ?) » p. 74.

119- « Quelques unes ont l'air de porter le deuil (de qui ?). » p. 74.

120- « Elle ...Attrapait sans cesse la berlue (Ménopause ?). p. 77.

121- « Les peaux de banane flottent sur l'eau, visibles dans la nuit grâce à leur phosphorescence (ou bien est-ce encore l'illusion d'optique d'un fumeur ?). p. 82.

- 122- « Elle compte furtivement sur ses doigts (sait-elle qu'en une minute il y a soixante secondes ?)... » p. 100.
- 123- « Je transpire abondamment (malaise ?). » p. 100.
- 124- « Elle pourrait aussi, par réaction, coucher avec un des marabouts qu'elle va consulter en compagnie de Rachid. (Ne la sollicitent-ils pas depuis des années ?) » p. 105.
- 125- « Accoudée au mur, elle se lisse le ventre. Garce ! (Coliques ? Menstrues ?) » p. 107.
- 126- « Elle se tait. Silence entre nous (est-ce-que le robinet ne coule pas ? Toujours cette appréhension des robinets qui ferment mal). » p. 107.
- 127- « Il a l'air de me regarder d'une drôle de façon. (Lit-il dans mes pensées ?) » p. 109.
- 128- « Je suis épuisé (ne suis-je pas un adolescent amoureux ?) » p. 110.
- 129- « Nous étions excédés car le lait remettait tout en cause (fallait-il tuer le bébé de Si Zoubir pour en finir avec la calamité?) » p. 119.
- 130- « La chambre était belle, minuscule; les murs blancs (encore l'idée de clinique, mais quel rapport ?) » p. 119.
- 131- « Je rêvais quand même d'une douche froide et tumultueuse pour changer de peau et effacer les empreintes (indélébiles ?)... » p. 128.
- 132- « ...je bousculais parfois la léthargie contagieuse (soupçonnait-elle seulement, sur ma peau, l'odeur de mon amante ?)... » p. 128.
- 133- « ...j'irai contempler les atrocités que commet le mari de Saï da (ne s'amuse-t-il pas à brûler le ventre de ses enfants, avec le bout incandescent de sa cigarette ?). » p. 129.
- 134- « ...les amis de Zahir venaient entre deux pipes reprendre contact avec le réel. (Mais pourquoi parler de Zahir ? n'était-il pas mort ?). » p. 130.
- 135- « ...j'ai pensé à la strangulation pour la première fois (que voulais-tu me suggérer au juste ?). » p. 136.

136- « ...son fils s'est remarié depuis quelque temps (comment l'ai-je appris ? Je n'en sais rien !). » p. 142.

137- « ...le médecin dont les yeux ne sont pas comme ceux de tout le monde (en a-t-il seulement, je me le demande !)... » p. 142.

138- « ...les fumeurs ... se cloisonnaient dans une agressivité larvaire dès que je leur adressais la parole (n'allaient-ils pas jusqu'à parler, en ma présence, d'un langage codé qui finissait de m'abasourdir ?). » p. 167. [argumentation]

139- « Elle avait tout fait pour me convaincre dans son antre luxueux (ne coupait-elle pas aux ciseaux, chaque jour, un morceau de l'unique couverture ramenée d'un autre monde au prix de luttes intestines; et ne disait-elle pas que son rétrécissement phénoménal l'intriguait au plus haut point ?). » p. 174. [justification, argumentation]

140- « ...ces derniers me craignaient comme la peste (n'étais-je pas à leurs yeux, un malade mental, en rapport avec des forces occultes, dangereuses pour tous ceux qui s'exposeraient à ma colère ?). » p. 175. [justification, argumentation]

141- « ...non ! rien que cet espace, toujours rutilant, aseptisé (sentait-il le chloroforme?)... » p. 202.

142- « ...les palefreniers ... nous empêcheraient de nous baigner dans les eaux du port (où donc le refuge ?). » p. 202.

143- « J'ai peur (et si la tête se mettait à s'agiter dans le panier ?). » p. 204.

144-« Le sac est de plus en plus lourd (génération spontanée ?)... » p. 207.

145- « ...les membres secrets ... n'aimaient pas les livres, peut-être parce qu'ils ne savaient pas les lire ou tout simplement qu'ils n'avaient plus le temps de les lire, maintenant que leur incombait la lourde charge de diriger un Etat ... (Au fait étaient-ils venus voir où j'en étais de mon évolution politique ? étaient-ils au courant de mon séjour à l'hôpital psychiatrique ? leur intrusion pouvait être liée aussi à ces deux faits inhabituels : la non-parution des journaux et la musique militaire à la radio.) » pp. 214-215. [ironie dans ce passage]

146-« ...dans ce camp situé à la frontière (mais quelle frontière ?)... » p. 215.

147- « ...une affiche poussiéreuse représentant un très beau barbu (était-ce le dernier amant de Céline, ou bien le portrait d'un homme qui avait fait pas mal de bruit dans les Carai bes et dont le nom m'échappait chaque fois que je voulais en parler ?)... » p. 216.

148-« ...(était-ce le même marchand qui m'avait dénoncé à la police ? était-il un agent au service du clan, déguisé en marchand de journaux pour mieux tromper ses clients ? Il est vrai qu'il m'inspirait de la méfiance à cause de ses moustaches que je trouvais plus blondes que ses cheveux). » p. 224.

149-« ...la couverture tchèque ramenée du camp (mais lequel?)... » p. 233.

150- « ...héritée de quelqu'un (mais qui ?)... » p. 233.

151- « Etais-je sain d'esprit ? (le psychologue qui me testait savait-il que je l'endoctrinais patiemment ?)... » p. 239. [question sous forme de confiance]

152- « ...Zoubida qui me suppliait de ne plus faire de politique (faisait-elle partie du complot, elle aussi ?). p. 251.

II/ DIDASCALIE :

153- « (Il crache par terre, indigné) » p. 111.

III/ IRONIE :

154- «...nous avons donc cessé nos algarades (lui dirai-je que c'est un mot arabe et qu'il est navrant qu'elle ne le sache même pas ? Peut-être vaudrait-il mieux ne pas réveiller la chatte agressive et tumultueuse qui dort en elle...)... » p. 9.

155- « ...l'honneur du clan était sauf (louanges à Dieu ! encensements)... » pp. 63-64.

156- « ...latrines visqueuses où la défécation se fait péniblement ... (s'agirait-il simplement de difficultés dues aux hémorroïdes ?) » p. 83.

157- « Ma, paniquée, se met à supplier le prophète (pour qui mon père observe une grande dévotion; il aime à raconter sa vie mais omet de dire que l'une de ses femmes

n'avait que neuf ans quand il l'épousa; en se mariant avec Zoubida, le père n'a fait que suivre le chemin du prophète). » p. 101.

158- « Silence. Je le laisse durer (chacun a le silence qu'il mérite). » p. 111.

159- « Nous hochions énergiquement la tête en signe d'assentiment, heureux d'accéder pour une fois au rang de fils. (Retour précaire et transitoire à la paternité éreintante !) » p.117.

160- « Yasmina (aux confins de la surprise, elle m'avait cousu un pantalon ridicule le jour de son départ pour l'autre prison, nantie d'un ingénieur agronome geôlier). » p. 132.

161- « ...combien de fois ont-ils été à la Mecque ? (Ville de kleptomanes. « Ils sont vicieux, ils aimaient se faire couper la main, dit un oncle. Quelle honte ! voler dans la ville du prophète ! » Nous n'en croyons pas un mot. Non, les oncles mentent. Méfiants comme ils sont, ils ne peuvent s'empêcher de médire de tout le monde. Et l'or, alors ! A brûle-pourpoint. Silence. Et le pétrole alors ? et les Cadillac ? et la mer Rouge ? Beaux poissons, certainement. Les oncles mentent. Les dénoncer à leurs femmes, dénoncer leurs rapports avec les secrétaires françaises. Nuances parisiennes ! Très important, la différence.) » p.204.

162- « ...les Membres du Clan ... un peu vexés que je ne leur fasse pas des compliments sur la puissance du moteur (allemand !)... » p. 221.

163- « Céline n'aspirait qu'à une grande paix et à une grande insouciance qui envahiraient l'antre décrépit (ou mieux encore, le bel appartement qu'elle avait obtenu grâce aux services de la Coopération technique, alors que la crise du logement sévissait d'une façon chronique à cause de la migration des populations rurales, et plus encore du fait de l'irruption de la racaille venue de tout le pays profiter du grand festin qui allait s'improviser, maintenant que tout le pays était libéré de la fêrule étrangère et que le Clan avait pris le pouvoir)... » pp. 234-235.

164- « Les médecins étaient les plus malheureux (n'avaient-ils pas consenti des efforts pour améliorer la qualité du personnel paramédical ?) » p. 238.

165- « soupçonnant certains d'entre nous d'être déjà entrés en état de sainteté (il s'agissait de ceux qui étaient les plus atteints)... » p. 249.

IV/ PAROLES OU PENSEES D'UN PERSONNAGE :

166- « (cette peur de la lacération est idiote, disait-elle). » p. 12. [Céline]

167- « (même si elle jurait tous ses dieux paï ens qu'elle était innocente !) » p. 12. [Céline]

168- « (Inutile de remâcher tout cela, disait-elle, parle-moi plutôt de ta mère...) » p. 14. [Céline]

169- « (elle disait délire) » p. 16. [Céline]

170- « (mais parler est essentiel, disait-elle) » p. 19. [Céline]

171- « (Tu veux un dessin hurlait-il.) » p. 24. [Zahir]

172- « (« Ai-je une gueule à faire le Ramadhan ? nous défiait-elle. Minables ! Je ne jeûne pas, donc je ne coule pas ! ») » p. 26. [Saï da]

173- « (touche mes cuisses, elles sont si soyeuses !) » p. 50. [cousine]

174- « (Mais elle n'a aucune expérience, cette pauvre gamine ! s'exclamait Mimi, l'une des maîtresse de mon père, ancienne recrue des bordels de Constantine.) » p. 66. [Mimi]

175- « (« Le vin est un grain de beauté sur la joue de l'intelligence », a dit le poète Omar, inconnu de toute la ville et interné dans un asile d'aliénés) ». p. 83. [le poète Omar]

176- « (c'est de la légende, dit Zahir) » p. 95. [Zahir]

177- « (je pratique l'ataraxie grecque puisque je suis un mauvais Arabe, répétait-il) » p. 103. [Zahir]

178- « (« Sais-tu combien de bains maures il y avait pendant la domination arabe, dans la seule ville de Cordoue, Rachid ? » Euh... Gagner du temps. Je prend un air inspiré pour bien réfléchir et opte pour la flatterie. Etre large : un chiffre

astronomique. Rire du père qui me glace d'effroi et sourire paternaliste du marchand de cierges...) » p. 112. [croque-mort et Rachid]

179- « (n'est-ce pas les enfants?) » p. 117. [Si Zoubir]

180- « (Serais-tu jaloux ? s'étonnait-elle.) » p. 123. [Zoubida]

181- « (Des millions de gouines veulent entrer dans mon ventre. J'ai peur. Il faudrait réintroduire la mer dans mon sexe afin qu'il puisse clapoter à nouveau.) » pp. 138-139. [Sai da]

182- « (c'est simple, disait-elle, tu as fait la guerre quelque part, à une certaine époque; mais la guerre est finie !) » p. 147. [Céline]

183- « (Dieu est grand ! Dieu est grand !) » p. 196. [gros oncle]

184- « (quelle odeur, bon Dieu !) » p. 206. [gosses juifs]

185- « (disaient-ils) » p. 216. [M.S.C]

186- « (répétaient-ils) » p. 216. [M.S.C]

187- « (ironisaient-ils) » p. 216. [M.S.C]

188- « (quoi ? disaient-ils en riant à gorge déployée) » p. 217. [M.S.C]

189- « (sinon, ils me...) » p. 221. [M.S.C]

190- « (Des aveux complets ! Sinon, ils...) » p. 221. [M.S.C]

191- « (Des aveux complets ! Sinon, ils... ils... me...) » p. 221. [M.S.C]

192- « (« Continue à évoquer la maison de Ma », disait-elle.) » p. 234. [Céline]

193- « (poursuis ton récit !) » p. 236. [Céline]

194- « (n'avaient-ils pas consenti des efforts pour améliorer la qualité du personnel paramédical ?) » p. 238. [médecins]

195- « (elle aurait pu se passer de sexe, disait-elle, puisque ses aisselles lui donnaient de telles jouissances qu'elle en avait mal au bas ventre, contracté par des crampes douloureuses mais excitantes) » p. 241. [Céline]

V/ PROPOS ADRESSES A UN PERSONNAGE :

196- « (quel rapport avec toi ?) » p. 133. [Céline]

197- « (mais tu ne faisais rien) » p. 133.[Céline]

198- « (il en restait peu dans le ciel, car l'aube allait bientôt toucher ton épaule française) » p. 133. [Céline]

199- « Aux portes des bordels-punaïse (glabre dans la chambre; il y avait un brasero rougeoyant sur lequel chauffait l'eau qui servait à laver les clients et à réchauffer la pièce glaciale; sur les murs, des photos de femmes nues découpées dans des revues de nudisme. Un évier. Un lit. Une chaise sur laquelle on mettait les vêtements, faute de porte-manteau. Je suais à grosses gouttes malgré le froid intense. Sur le lit une serviette crasseuse était étalée dans le sens de la largeur. Ne pas regarder le bidet ! mais c'était le seul objet de la pièce à étinceler : instrument de travail bien entretenu qui me fascinait autant qu'une guillotine. La putain se mettait dessus à califourchon et je percevais clairement, au moment où elle se lavait, le clapotement de l'eau entre la main et le sexe. Elle s'étendait ensuite sur le lit, les fesses bien au-dessus de la serviette tendue, levait les jambes et tout à coup, sans aucune transition, le sexe énorme apparaissait, sanglé dans ses chairs molles et fuyantes, craquelées de poils et de plis. Elle sortait un sein fatigué. Je me déshabillais toujours... regardais entre les jambes que la fille tenait obstinément en l'air : en haut des cuisses et à proximité de l'organe, deux plaques de chair noires juraient avec la blancheur des jambes très grasses. Je ne voulais plus, renonçais; et le lacet de ma chaussure que je n'arrivais pas à dénouer ! je m'y escrimais en vain; les ongles me faisaient mal; la grosse femme s'impatientait par-dessous ses jambes qu'elle tenait toujours levées; je n'osais pas lui dire de les baisser, ni que cette position me donnait le vertige; j'avais peur de la vexer. Impossible d'enlever le soulier gauche; j'avais honte de ma nudité et de ma sueur. La fille roupétait carrément et, dehors, les clients s'impatientaient. « Merde mon coco, disait-elle, merde ! » Elle venait à ma rescousse, décidait d'aller chercher des ciseaux et, la mamelle pendouillante, farfouillait dans les tiroirs; j'en profitais pour me rhabiller vite, m'excusais, payais et partais. Elle ne comprenait pas !) » pp. 134-135. [Céline]

200- « (il faut lever cette ambiguïté) » p. 135. [Céline]

201- « (que voulais-tu me suggérer au juste ?) » p. 136. [Céline]

202- « (Magnifiques, ses yeux ! t'exclamais-tu) » p. 137. [Céline]

VI/ PARENTHÈSE POÉTIQUE :

203- « (Enfant-flic, j'empêchais les mâles de venir renifler
autour d'elles.

L'odeur intime de l'honneur familial.

Investi de la confiance du clan,

Je dérapais sur mon importance de garde-chiourme.

J'étais le chef du caravansérail,

L'eunuque rempli de sa superbe, à la porte du harem jacassant,

Le garde de ma mère guettée par l'adultère et les vieilles sorcières, voleuses de
bébés qu'elles vendaient aux femmes stériles, et en quête de veuves pour
d'éventuelles orgies.)» p. 130.

L'INSOLATION

I- Discussions avec le narrataire:

- a) Confidences.
- b) Explications, ajouts.
- c) Questions.

II- Didascalies.

III- Ironie.

IV- Paroles ou pensées d'un personnage.

V- Propos adressés à un autre personnage.

VI- Notes personnelles du narrateur.

VII- Onomatopée.

I/ DISCUSSIONS AVEC LE NARRATAIRE

a) Confidences:

1- « Elle ... prenait son air des mauvais jour pour me houspiller (moi je mordais mon oreiller sous l'effet de l'humiliation; comment en étais-je arrivé à ce point ? Devenu l'esclave de cette infirmière, de vingt ans mon aînée, je ne savais plus comment faire pour sortir de ses griffes. Elle, pavoisait à me voir pleurer et sa poitrine opulente se gonflait sous sa blouse blanche amidonnée. Elle aurait pu être ma mère mais elle ne faisait pas son âge et restait terriblement désirable). » p. 9. [confidence]

2- « ...elle ne voulait pas que je la lui raconte (ne parlons pas du médecin qui ne prenait pas les choses au tragique et qui avait des mains de boucher et des lunettes de donzelle) » p. 9.

3- « L'âcre odeur de la semence lui donnait l'impression d'un plaisir fou (en réalité, elle demeurait frigide !) » p. 10.

4- « ...cette couleur de tes yeux (gris ? verts ?)... » p. 15.

5- « Ma petite idée de derrière la tête (utiliser Samia comme un appât)... » p. 17. [aparté]

6- « ...elle savait que je voulais gagner du temps avant la défloration, la mise à mort ou la mise à vie ? (Que marmonnait-elle au juste ? Dans le brouillard de ma pauvre mémoire, les mots étaient le plus difficile à retenir.) » p. 21. [soliloque]

7- « ...ma mémoire de malade amaigri et barbu, maugréant du haut de son lit, mais pas trop (la camisole de force !) » p. 23.

8- « (Sacré nom de Dieu le Divin...) » p. 40.

9- « Je vous le donne en mille... (Vite, avant que le petit garnement de droite avec la calotte blanche sur la tête ne mange le gland du fez de son camarade qui se balance juste devant lui, dans une oscillation tentante, tentante...) » p. 41. [soliloque]

10- « ...un officier de l'armée française (qu'est-ce que ça pouvait faire s'il ne portait pas l'uniforme et les galons, cela ne changeait rien à l'affaire, sauf peut-être qu'il aurait paru plus mince si sa femme l'avait sanglé dans son habit de parade) » p. 45. [aparté]

11- « Samia m'avait écrit une longue lettre (à moins que ce ne fût une ruse de la part du médecin pour me convaincre qu'elle ne s'était pas noyée, mais que j'avais attrapé une insolation) » p. 72. [soliloque]

12- « Elle disait à plusieurs reprises (cette manie des répétitions !) » p. 72. [commentaire]

13- « ...ma tante. (Je la consolais tant que je pouvais et essayais de l'habituer à l'idée qu'elle risquait fort de ne plus me voir.) » pp. 73-74. [confiance]

14- « ...j'allais avoir à supporter la douleur de sa mort (impression hallucinante d'abattoir avec le grabuge des bêtes et les flots de sang chaud et épais déversés à torrents dans les caniveaux complexes dont la structure quasi abstraite m'effrayait plus que le reste; avec l'abominable gargouillis du liquide rouge faisant écho aux bruits de l'agonie dans les gorges des bêtes alignées, à l'infini, dans un ordre impeccable, lorsque le sang a inondé la bouche, les yeux et les narines. Qui m'avait emmené dans cet endroit affreux ? Peut-être mon prétendu oncle qui était mon père, l'austère et probe Siomar, riche propriétaire terrien qui avait accompli son troisième voyage à la Mecque et qui n'allait pas s'arrêter là... Le bouillonnement fascinant de l'urine rosie et coulant piteusement du pauvre gland, écrabouillé par le couteau de la brute hirsute, transformait mon angoisse larvée en un désir fou de japper et de caracoler. Nous étions venus livrer quelques veaux et quelques moutons dont les bêlements tristes me laissaient désespéré, face à la suractivité – tout à fait vaine et factice – du riche cultivateur. La tonitruance du sang était insoutenable au moment où le liquide abondant et vermillon giclait à l'assaut du visage monstrueux du boucher penché sur sa victime et dégoulinant de sueur...) » pp. 84-85. [confiance]

15- « Elle avait dit (ou bien l'aurais-je tout simplement imaginé, après cette maudite insolation qui avait écrasé dans ma tête mille structures floues et mille mots vagues et peu précis; à tel point que j'avais cru à la noyade de Samia, la gamine de dix-sept ans qui disait qu'elle m'aimait mais qui m'avait échappé à Constantine où j'étais venu la rejoindre)... » p.92. [confiance]

16- « Lorsque Djoha venait me voir, je lui demandais si c'était vrai, toute cette industrialisation massive. Il disait que je le savais très bien, ... que je l'avais même vue, ... qu'il y avait ... des complexes industriels très beaux (il m'agaçait avec son sens très aigu de l'esthétique). » p. 122. [confidence]

17- « (n'est-ce pas cette image que l'autre, le scribe, avait transposée, à l'hôpital, à raconter et à écrire sa vie comme si cela avait un intérêt quelconque, puis à dire qu'il avait séduit une jeune élève qu'un nègre avait aspergée du sang d'une chèvre noire, avant de la laisser se noyer dans la mer ? N'est-ce pas cette image de la mère inondée par le sang du coq noir pendant le rite auquel il avait assisté alors qu'il était enfant et qu'il avait transformé, grâce à une fabulation malade, en sang de chèvre, avec toute cette histoire compliquée de mausolée bâti au milieu de la plage, coupant toute perspective, gênant la ligne de la mer constamment surchargée d'oursins noirs, avec cette histoire de folle – la femme du nègre – qui serait morte il y a longtemps, toujours selon ses dires ? avec aussi cette défloration à l'intérieur du mausolée obscur où brillait la flamme d'une chandelle rabougrie et surchargée en même temps de cire coagulée autour de la surface ronde et plate ? avec aussi, toujours selon le scribe, ce nègre qui regardait à travers la lucarne, la jeune fille mourir de plaisir et se vider de son sang, etc ? Certainement que la clé de cette affaire se trouvait là... Sinon, la coïncidence aurait été un peu trop belle, un peu trop tirée par les cheveux pour qu'on pût y croire, ne serait-ce qu'un seul instant, berné que l'on était par la logorrhée de ce simulateur si bavard...)... » p. 157. [soliloque]

18- « ...découvrant peu à peu cette atmosphère que j'avais traînée pendant des années, durant mon exil (surtout qu'il faut se méfier de la nostalgie. La pire des choses ! J'en avais bavé plus d'une fois de cette horrible poisse, à traîner des après-midi de cafard dans les villes étrangères... Horrible, cette nostalgie ! « De la frime – disait Céline – tu veux me quitter, tu veux partir, alors tu racontes que tu as le mal du pays... Tu en as assez de me voir, voilà tout ! » Elle était toujours accoutrée d'une drôle de façon. Au début, je n'osais pas la présenter à mes copains.

« Pu...tain...de...bon...Dieu... de poitrine – avait dit le Bègue – d’où tu...la...sors ? » Du coup, il finissait par ne plus bégayer. L’émotion. « Elle n’aurait pas une sœur, une cousine, une tante, à la rigueur ? Tu sais, les mamelles, c’est de famille ! » Il m’avait vexé. J’aurais voulu le frapper, mais nous étions du même village, dans une ville étrangère, à collecter de l’argent pour les maquis de l’intérieur. La nostalgie me rendait pacifique. Impossible d’en venir aux mains avec le Bègue. J’étais prêt à m’en aller et à lui laisser Céline. Pourvu qu’il sût la baratiner. Je n’étais plus ce minotaure. Génésiquement épuisé, mon frère ! Mais elle était coriace, Céline. Amoureuse ! Pourvu qu’il sût l’embobiner. Epuiser, mon frère. Je donnerais tout pour retourner à la ville où j’avais passé toute mon enfance et toute mon adolescence. Je ne faisais plus que traîner... Le Bègue avait fini par séduire Céline... » pp. 178-179. [confidence]

19- « ...la porte de l’armoire (où je cachais, autrefois, de grosses boîtes de concentré de tomate, vidées de leur contenu et remplies de grosses bestioles bien rangées que j’avais vainement essayé d’appivoiser, en hiver; tandis qu’au printemps, je mettais dans l’armoire d’autres grosses boîtes dans les couvercles desquelles je faisais des dizaines de petits trous et que je remplissais de vers à soie que j’aimais regarder dévorer les feuilles de mûrier et grossir, puis tisser patiemment leurs cocons et s’y enfermer...), ouverte par inadvertance... » pp. 217-218.

20- « ...le mur blanc et glabre du parc (que je confondais avec un autre mur blanc et glabre et lisse et chauffé par le soleil de juillet; un mur comme il n’en reste que dans la mémoire des gens qui n’ont jamais su bien grandir; avec par-dessus un lézard courant sur les rainures fendillées de la couche de chaux écaillée par la chaleur et – peut-être – par la stridence des cigales, parmi les mouches musiciennes (Bzzz...) venues d’une aile chuintante se faire happer furtivement par l’immobile saurien dont la queue frétille et dont les yeux se rétrécissent de jouissance malsaine; avec, aussi, son corps qui s’étale, se détend, se meut en vagues concentriques d’une régularité éprouvante, puis s’arrête brusquement dans une attente douloureuse; tandis que

derrière le rideau de toile, l'aï eul dort, les bras en croix et la bouche ouverte) dont la magnifique flore... » p. 221.

21- « Il était sûrement le complice de ma tante (dont les confidences chuchotées dans la pénombre d'une chambre ouverte sur le crépuscule alors que l'humidité de la dernière averse me transperçait les os, car on avait laissé une fenêtre ouverte derrière mon dos, sur le jardin trempé et rongé par la mousse, m'avaient consterné)... » p. 245.

22- « ...le père non pas génésique (celui-là, je le gomme et je le nie)... » p. 246.

b) Explications, ajouts :

23- « ...livrée à nous par la pudeur (ou la stupéfaction) » p. 24. [précision]

24- « J'ajoutais alors (ou j'écrivais, pour lire à ceux qui pour l'instant dormaient) » p. 25. [précision]

25- « ...l'un des gamins ne cessait pas tout en chantant des miséricordes de lui faire des gestes désobligeants, sans même le regarder. ... Il était lugubre (le gosse continuait son manège, sans regarder personne, surtout pas l'homme à la grosse caisse) » p. 35. [description]

26- « De son temps, disait le maniaque (il regardait avec une régularité de métronome une fois son épaule gauche, une fois son épaule droite, et humait fortement l'air à chaque coup) les gamins étaient plus costauds... » p. 41. [description]

27- « On disait qu'il se teignait les cheveux (ou bien portait perruque, ce qui était plus plausible) » p. 48. [ajout avec appréciation subjective]

28- « Riait-il lui-même de la torpeur du croque-mort (il suffisait de lever la tête pour l'apercevoir entre le dernier musicien et le premier récitant, les mains derrière le dos, l'air tranquille et ressemblant si peu à ses cadavres dont il parlait avec mélancolie, se grattant l'omoplate gauche qu'il avait osseuse et plus volumineuse que l'omoplate droite, son malheur, disait-il...) » p. 50. [explication]

29- « Les bruits ... étaient toujours les mêmes (douche-lavabo-ménage-arrosage-cuisine-pluie à l'extérieur et sur les frondaisons ténues des arbres, les jours où il pleuvait en été, malgré l'intensité des orages seuls capables d'atténuer la chaleur étouffante de la journée, etc.) » pp. 53-54. [explication]

30- « Comment alors les expulser vers cette hantise où le cerveau se violace de quelques millions d'abeilles (surtout des abeilles effervescentes et agressives) » p. 57. [précision]

31- « Nadia boudait. Parce que, la veille, j'avais à nouveau évoqué cette histoire de jeune fille (noyée sans que je pus lui porter quelque secours parce que le soleil me martelait les tempes et que l'insolation m'avait emporté dans un labyrinthe sordide où tout geste m'avait paru excessif et saugrenu, d'autant plus que le gardien du mausolée semblait s'intéresser à mes faits et gestes et qu'il restait là [mais où était passée la chèvre noire ?] dans une attente douloureuse, les lèvres épaissies par la sécheresse, alors que mon amante, ravie à la hargne de la tribu, s'en allait dans l'eau verte, laver son visage ruisselant de ce sang qui commençait déjà à coaguler à la commissure des lèvres et à l'intersection des paupières) qui la mettait hors d'elle... » pp. 58-59.[rappel de la noyade de Samia : pp. 7-9-13-16-18-24-27. [explication]

32- « ...de peur qu'ils ne refusent (tous ces jeunes dont elle était amoureuse)... » p. 59. [précision]

33- « ...Membres Secrets du Clan (M.S.C.)... » p. 60. [précision]

34- « ...nous avons menacé de la dépecer (surtout que nous avons parmi nous un Bagnard trimbalé de forteresse en forteresse; géant hirsute évadé du bagne et repris dans une mosquée, déguisé en bedeau myope et fanatique; nécrophile dévoré par l'amour d'une femme morte durant son premier séjour en prison et dont il étreindre le cadavre pas tout à fait tombé en poussière, lors de son évasion. Maintenant qu'il était venu échouer lamentablement dans notre antre infesté de faux aveugles, de faux délirants et de faux amoureux, il avait – pour le sauver – un air d'authenticité qui le rendait magnifique à nos yeux; et ses délires étaient meilleurs, les plus imagés et les

plus fantastiques. Engoncé dans un vieux burnous miteux et troué en maint endroit, il croyait qu'il neigeait constamment sur la ville inondée par le soleil et corrodée par la mer, car il confondait tout et remontait dans le temps – subtilement – sans aucun effort. Il était gras, suait à grosses gouttes, mais disait qu'il gelait car tout était blanc et la neige lui donnait des vibrations devant les yeux, à force de blancheur. Ce n'était rien, à côté du sang qui se déversait à torrents sur l'espace immaculé et faisait des ravines profondes dans la neige molle. A mesure qu'il parlait, l'on avait l'impression qu'il ventait sur la ville et que la neige tombait à gros flocons couvrant les passants et les devantures, les autobus et les tramways avec leurs perches dont ils ne savent que faire, à s'agiter là-haut entre le bleu du ciel dur, grenu, et la blancheur cinglante des rues, des maisons et de la terre noyée dans tant et tant d'éclat lumineux, donnant à l'espace alentour une dimension telle que tout mouvement semblait se faire au ralenti comme dans un vieux film ou un beau cauchemar. Il parlait de la neige tombant sur son village, mais il confondait tout dans sa pauvre tête d'ex-tueur et il prenait la ville, dans laquelle était situé l'hôpital, pour son village situé à l'est du pays où il avait perpétré il y a fort longtemps un crime crapuleux, dans une petite épicerie misérable. Il était capable de pleurnicher des soirées entières à l'évocation de ce meurtre, non parce qu'il avait du remords mais parce qu'il n'avait rien trouvé dans l'épicerie, pas même de quoi acheter un paquet de cigarettes, alors qu'il croyait – l'imbécile – faire le coup de sa vie, gagner beaucoup d'argent et aller se marier avec cette femme qui était morte – disait-il – de chagrin, de le savoir enfermé dans ce bagne, alors qu'en vérité elle coulait des jours heureux après un mariage avec le patriarche d'une grande famille fort aisée...)... » pp. 68-69. [description du Bagnard]

35- « ...mon père (le vrai)... » p. 73. [précision - confiance]

36- « ...mon père (le faux)... » p. 73.[précision - confiance]

37- « ...une quelconque vierge (gardée sous clé par un clan jaloux pour son honneur, allant de sa prison du jour à sa prison de nuit et vice versa comme un funambule dégoûté par son corps et par le vide...)... » p. 78. [explication]

38- « Moi, j'étais parti à la recherche de mon enfance (la maison chaude avec sa chaux, ses carrelages et ses mosaïques de toutes les couleurs. Ma mère et ma tante. Les pieds nus et plus blancs que le marbre qu'elles foulait. Le tulle blanc qui empêchait le soleil de me brûler les paupières. Les deux femmes qui se parlaient rarement mais hurlaient à longueur de journée contre la ribambelle d'enfants constamment aux aguets, lestes à fuir, inquiets devant la tournure des choses... [Il y avait deux femmes dans l'énorme maison de Siomar et un seul homme.] Dans le foisonnement du soleil sur le carrelage, entre une mouche gobée pour avoir dans la bouche le goût du sang et des amours à la fois innocentes et malsaines; nous avions des démarches étranges. Nous savions pertinemment que quelque chose couvait. L'opulence des formes de la tante ne présageait rien de bon. Femelle alourdie de son désir, elle nous inquiétait avec ses regards fantasques, sa moue éternelle et ses gros seins qu'elle n'enfermait jamais dans un soutien-gorge comme le font généralement les femmes, mais qu'elle laissait brinquebaler dans tous les sens, à l'intérieur de sa robe très ample. Il suffisait qu'elle se baisât quelque peu pour qu'on eût un goût de paradis sur la langue. Ma mère était belle. Contrairement à ma tante, elle ne faisait pas la prière et prisait en cachette. Je l'avais surprise plus d'une fois, en train d'allaiter mon oncle qui se pavanait entre ses deux femmes et nous vouait une haine éternelle) » pp. 82-83. [illustration]

39- « ...la porte de l'armoire, ... s'était mise à grincer (elle fermait mal et s'ouvrait souvent sans raison précise)... » p. 91. [explication]

40- « ...il était là, assis en tailleur (il n'avait jamais su s'asseoir autrement)... » p. 94. [explication]

41- « L'odeur des latrines (aujourd'hui cela sent la betterave dans tous les coins). » p. 98. [explication]

42- « ...les souvenirs reprenaient possession de ma mémoire (comment faire pour oublier la longue infecte guerre et notre fuite devant les soldats étrangers qui ne comprenaient pas notre attachement à la terre parfois riche, parfois sèche et terreuse

? Que de douars visités, la nuit, à la sauvette, où nous attendaient la galette chaude et le lait caillé et le nom de Dieu clamé très haut comme un cantique exorcisant ? il y avait les rochers et la pierraille à travers lesquels nous haletions à la recherche d'un abri, pour tomber à plat ventre derrière les nopals et les jujubiers; et le tout noyé dans une goutte de soleil piquant l'œil de celui qui fait le guet, enroulé dans son burnous de grosse laine, la mitraille bien calée sur le ventre, prête à faire hululer l'écho à travers les montagnes. gare à l'ennemi ! Et surtout, se méfier des cochenilles. Elles piquent aux abords des oueds, quand l'aube laiteuse assaille nos visages burinés pour l'éternité. Nous faisons la guerre et il n'y avait pas de fleurs dans nos songes. Seulement le napalm déversé par les insectes d'acier tourbillonnant dans le ciel, au-dessus de la lagune. Mille et mille villages détruits. Il nous fallait surgir de l'ombre et même du soleil, frapper et nous faire avaler par les forêts et les prairies des matins gris. Puis les siestes moites et le cahotement entre faille et ravin, à flanc de colline, l'un derrière l'autre. Le plus difficile, c'est de savoir faire la différence entre la proie et l'ombre de la proie. Ne pas gaspiller les munitions, vaquer à sa besogne, faire son dur métier. Puis, lorsque nous repassions, il n'y avait plus de douars. Rien que le magma tordu de pierres et de poutres. Quelques hardes de pauvres, éventrés dans leur sommeil par les bombes. Un chien crevé. Un âne coupé en deux, avec ses boyaux arrachés bleuisant au soleil parmi les restes d'un bébé hagard qui n'avait pas su ce qui lui arrivait, le pouce dans la bouche et son œil lisse dans la main. Mort. Tatoué par l'acier, dans l'âcre odeur des genévriers et des poivriers tachés de rouge. Parfois aussi, dans l'holocauste, quelque vieille faisant ses ablutions dans le sang de sa vache, avec un air si sérieux qu'on n'aurait jamais cru qu'elle était folle...)... » pp. 99-100. [illustration]

43- « Il avait très peur (comme ce mouton de l'Aï d que l'on avait livré à notre turbulence, lorsque nous avons été nous installer dans la grande ville. On lui avait tellement couru après, qu'effrayé, il avait fini par se jeter de la terrasse pour aller s'écraser quatre étages plus bas, sur le toit d'un tramway électrique qui passait par

là. Nous avons suivi la trajectoire fabuleuse, puis l'éclatement de la malheureuse bête en mille parties sanguinolentes et glaireuses. Les passants avaient été aspergés et les pauvres avaient profité de l'aubaine pour ramasser les morceaux et les mettre dans leurs paniers; ils avaient même saisi l'occasion et étaient montés dans le tramway en resquillant, disant au receveur, au bord de l'évanouissement, qu'ils avaient déjà payé, jurant tous leurs dieux et tous leurs saints, se disputant les rares places assises, montrant leur joie de monter dans ce tram dans lequel ils n'auraient jamais osé mettre les pieds, si ce n'était cette manne du ciel, ce mouton volant dans les airs et venant s'écraser à leurs pieds... Et nous, face à l'espace cramoisi, peint de mille couleurs et bariolé de toutes les nuances du rouge, nous étions frappés par les mouvements saccadés de la perche électrique qui brinquebalait dans tous les sens... » pp. 101-102. [comparaison]

44- « ...tous les déchets humains que la ville rejette impitoyablement (poètes sans le sou; vieilles prostituées mises à la porte des maisons closes; jeunes files en ruptures de ban; révolutionnaires embusqués derrière leurs lunettes noires que l'ascète pourchasse sans ménagement; vieux musiciens aveugles, débonnaires et folkloriques; charlatans tombés entre les mains de la police et devenus de pitoyables indicateurs; écrivains publics éliminés du circuit parce qu'ils sont à la traîne du progrès et qu'ils n'ont pas su s'adapter aux temps modernes en refusant d'utiliser des machines à écrire pour rédiger les lettres des analphabètes massés sur les escaliers de la grande poste; écrivains tout court, en mal de fréquentation et traînant leurs démons et leur paresse, juste capables de vomir à la seule vue d'une feuille de papier vierge et désolée; policiers de la brigade des M.S.C. en période de pénitence chez les agriculteurs ou tout simplement en période d'encanaillement auprès de l'ennemi que l'on admire, surtout qu'ils savent, les Membres Secrets du Clan, que pendant le mois de ramadan, la boutique du marchand de poissons est le seul lieu sûr où on peut manger sans être en butte à la vindicte du peuple ni à la démagogie de l'ascète en chef; manchots farfelus adeptes de la république autonomiste de Bakylie qui ont pris

le maquis dans l'arrière-boutique de Djoha ou bien dans les salons surchauffés de quelque capitale étrangère; étudiants géniaux incapables de supporter plus longtemps la sénilité des maîtres; voleurs sur le point de faire le coup du siècle ou bien de retourner en prison; maris qui ne peuvent plus supporter la croupe incendiaire de leurs épouses légitimes et qui viennent dans l'antre tirer des plans pour commettre le crime parfait; fumeurs de kif frileux à la tête rasée de près et dont les rêves sont pleins de craquements, de fêlures, de miaulements et d'ectoplasmes; entremetteuses véreuses venues là chercher quelques conseils auprès de Djoha alias Si Slimane, devant le marasme qui frappe durement la profession, avec la remontée chez le peuple de la ferveur religieuse; déserteurs de bonne famille; derviches incestueux; devins fanatiques; bourgeois gagnés à la cause révolutionnaire; pègre sentant des pieds et racaille à la mauvaise haleine; joueurs de cithare; musicologues avertis des noubas andalouses; sorcières interdites de séjour dans les bains maures où elles avaient l'habitude de sévir d'une façon éhontée; littérateurs stériles; bavards éloquentes; philosophes moches et sans système rigoureux; traumatisés de la guerre de sept ans; malades échappés de vingt asiles; ivrognes invétérés; coopérants courageux et honnêtes, dégoûtés par la mauvaise foi et la rapacité des leurs; pédagogues hirsutes; démagogues modernes, etc.)... » pp. 106-107-108. [explication - énumération]

45- « ...ce crottin-plastique ... était capable de faire pousser des fleurs et même des fèves (ce dont ils étaient gourmands) sur l'asphalte de l'autoroute... » p. 108. [précision]

46- « ...tous mes compagnons se levaient péniblement et venaient cahin-caha (toujours à cause des sortilèges)... » p. 117. [explication]

47- « Eux, me craignent et n'osent m'apporter leurs photos (prises dans le jardin par un petit bonhomme qui porte son appareil démonté en pièces, dans un couffin, pour tromper le zèle des gardiens, et qu'il remonte à l'intérieur de l'hôpital. Les clichés sont mauvais car l'appareil est en très mauvais état, et le vieux photographe roule ses

clients en les faisant payer cher. Pendant les fêtes, il arrive, accompagné d'un enfant chétif qui porte sur sa tête un décor fantastique. Avec des forêts, des lacs, des nymphes très déshabillées, des lapins qui galopent et le nom de Dieu joliment calligraphié, avec des arabesques et un soleil qui a l'air de couler, tellement le décor est usé. Puis, il les sort dans le jardin, met son décor contre un mur blanc et glabre sur lequel il y a deux lézards en train de gober des moustiques et se met à les photographier, un à un. Comme il sait que les malades n'aiment pas se faire photographier en tenue d'hôpital, il apporte avec lui une malle d'habits et les distribue à tous ceux qui veulent se faire prendre en photo. Il y a ceux qui se déguisent en «mamelouk» de la période turque, avec fausse moustache en croc, cimenterre et étendard vert avec le nom d'Allah en blanc. Il y a ceux qui se déguisent en parachutistes avec des tenues léopard et qui ont l'air plus sanguinaires que de coutume. Il y a même ceux qui se déguisent en bagnards avec des balafres faites au rouge à lèvres. Le photographe est très patient. Il leur tape sur les épaules d'un air entendu puis quand ils ne remuent plus : clic ! Il déclenche la mécanique qui fait des drôles de bruits, qui est pourrie et qui a des ratés. Et voilà mes compagnons qui ne jubilent plus, se sachant figés pour l'éternité dans cette posture risible et dans cet accoutrement incroyable. Figés pour toujours, dans ce décor irréel, avec ces nymphes dodues et alanguies, étendues par terre comme si elles étaient à leurs pieds, suppliantes et lascives. En fait, ils sont terriblement angoissés de savoir qu'il y aura dorénavant quelque part un double d'eux que l'on passe de main en main, faisant pleurer leurs parents et leurs amis regrettant de les voir toujours absents, à passer leurs vies dans les hôpitaux et dans les bagnes, et faisant s'esclaffer leurs ennemis se disant : « Ah ! quelle tête il a, avec ces déguisements mauves et écarlates, brodés et frangés, trop grands et trop larges. Décidément, il est vraiment fou... Qu'il reste dans son asile... Grand bien lui fasse ! » ; puis de s'esclaffer à nouveau parce qu'ils ont découvert un détail qui leur a échappé, plus saugrenu et plus amusant que tous les autres, et de passer à nouveau la photo qui se remet à circuler de main moite en main

sale... En fait, ils sont vraiment anxieux. Moi, je les vois venir : ils me demandent d'écrire au dos du cliché, de mauvaise qualité, une dédicace-souvenir, avec le nom de l'hôpital et le nom de la ville et la date : « Aouah ! ce que je suis moche » qu'ils viennent me dire l'un après l'autre et ils font semblant de rire. Mais je ne suis pas dupe. Monnaie de singe ! Je suis au courant qu'ils en rêvent la nuit et s'excitent comme des gamins, la veille de l'arrivée du photographe, le jeudi, en général. Ils sont au courant, eux aussi, que je n'ai jamais pu supporter de me faire photographe, de fausser le jeu et de passer ainsi à travers le temps alors que mon corps grandit ou maigrit, que ma barbe noircit ou blanchit. De quoi a-t-on l'air, face à une photo ancienne, où l'on a un air pimpant et gaillard, intelligent et joyeux, alors que deux ou trois ans plus tard, on se sent faible, amaigri et triste de végéter dans un asile d'aliénés, alors que le pays se fait et travaille? Et nous là, planqués derrière ces hauts murs, avec cette histoire de photographies qui met la pagaille dans la tête des pauvres types partageant ma chambrée, surtout qu'il faut leur écrire des dédicaces qu'ils me dictent, que je suis même obligé de leur faire des compliments: « Mais si ! Mais si ! ce que tu peux être beau ! photogénique ! » Voilà le mot qui leur plaît! et il me faut aller chercher parmi les vedettes du cinéma égyptien le nom d'un acteur qui pourrait leur ressembler de très loin. Rien que des acteurs comiques d'ailleurs. Bigles et affreux. Cramoisés et stupides. Eux, alors très fiers : « Allons donc ! Cesse de nous flatter! » Et moi : « Mais si ! Mais si ! Toi, tu ressembles à Chikoukou, à tel point que la nuit, je pourrais te confondre... »)...pp. 124-125-126-127. [passage descriptif qui est une digression à partir de l'évocation des photos]

48- « ...elles me rappelle de vieilles photos de famille (mon énorme grand-mère, acariâtre et obèse, assise en tailleur sur son lit, pendant qu'elle agonise; on l'avait habillée en vitesse, avant qu'elle ne rendît l'âme, avec sur la tête cette coiffe extraordinaire en forme de cône, avec ses nattes très noires, comme celles d'une petite fille, malgré son âge, avec ses yeux vitreux d'avant la mort. Mais son visage était demeuré fermé, plein d'autorité et d'une sorte de méchanceté satisfaite d'elle-

même. Elle avait d'ailleurs fait tant souffrir ma mère ! Et cette photo de couleur marron avec le visage gris de mon ancêtre ayant encore le courage de se faire photographier dignement avant de mourir, pour laisser à la postérité l'exemple de son courage et de sa dureté... » p. 127. [description dont la source est l'évocation des photos]

49- « ...avec dans ma tête cette phrase qui me collait à la peau du cortex : (introduisez votre garniture hygiénique dans cette pochette et déposez celle-ci dans le récipient installé à cet effet. Très important : ne pas jeter dans les W.-C. qui risquent d'être obstrués. Le papier de cette pochette comporte une composition néfaste à l'introduction des produits d'alimentation. Merci). » p. 136. [explication par l'illustration]

50- « ...la huitième plaie. (Il y en avait douze dans la nomenclature des calamités recensées rigoureusement; mais la tête lui tintait et il était incapable de faire l'effort – pourtant nécessaire – de les compter toutes.) » p. 139. [explication]

51- « ...les chats ... qu'on laissait ... dévorer les pauvres moineaux qui ne les entendaient pas venir (lestes et souples qu'ils étaient ces sales félins)... » p. 140. [explication]

52- « ...une perruche ébouriffée morte de chagrin (ou de faim ou de soif). » p.146. [rectification]

53- « ...allumer des braseros (harmel, alun, gomme arabique, etc.)... » p. 151. [énumération]

54- « ...racaille dont on avait voulu se débarrasser à bon compte et qui était arrivée, dans le pays, à organiser le massacre, à enfumer des populations entières (« *Cavaignac opérait sur la rive gauche du Chélif, chez les Sbéa qui s'étaient retirés dans leurs grottes. A toutes ses sommations, ils avaient refusé de se rendre... Alors le colonel avait donné... l'ordre d'attaquer une des grottes à la mine; et il avait fait allumer un grand feu devant l'issue d'une autre. Le lendemain, l'incendie avait gagné les bagages des réfugiés. Pendant la nuit, on*

crut entendre... un bruit confus, des clameurs sourdes, puis rien ne troubla plus le silence. Longtemps avant le jour, quelques hommes suffoquant vinrent tomber devant les sentinelles. Une fumée si épaisse et si âcre emplissait les grottes qu'il fut impossible d'y pénétrer d'abord. Cependant, on en voyait sortir de temps à autre des êtres méconnaissables... Quand on put enfin visiter la fournaise éteinte, on y compta plus de cinq cents victimes. » [Colonel Rousset, *la Conquête de l'Algérie*, Tome II, pages 22 et 23]... » p. 154. [explication par la référence historique]

55- « (Général Daumas: *les Chevaux du désert*, pages 102-103). » p. 155. [référence]

56- « ...d'autres orifices (d'autres cratères)... » p. 158. [précision]

57- « ...il laisse à chaque halte un morceau de ses poumons complètement rongés par l'alcool et la faim et le froid (il dormait la plupart du temps sur un banc du square de l'Indépendance, en se couvrant de vieux cartons car il avait honte de rentrer chez sa vieille mère dévote accomplie mais crédule jusqu'à prendre au sérieux toutes les fables qu'il lui raconte)... » p. 163. [explication]

58- « Algériens sanguinaires ! Mais oui, sept années qu'ils ont fait la guerre, a massacrer de gentils colons et de rustiques gardes-champêtres (Constantine : 20 août 1955. La ratonade gigantesque fit des centaines de morts, tous algériens, abattus au fusil-mitrailleur par les Européens déchaînés et haineux protégés discrètement par les autorités coloniales de la ville...)... » pp. 166- 167. [explication]

59- « ...les objets (chaises, tables, livres, etc.) » p. 211. [énumération]

60- « Ma tante ne se révoltait pas mais au fond elle en voulait quelque peu à sa ~~soeur~~. (Dans la ville les hommes déambulent et se curent les dents après avoir bien mangé et fait la prière du soir. Ils traversent les odeurs de jasmin avec des précautions de quinteux, et des égards de pulmonaires qui craignent la fumée de cigarettes, le vertige et la nausée; mais la buée des verres, dans lesquels on verse le thé brûlant qui

écume, leur donne des palpitations au niveau des narines...) » p. 215. [ajout, délire, absence de cohérence avec ce qui précède la parenthèse]

61- « Selma me disait qu'elle avait mal au bout des seins et que c'était là le signe du malheur qui allait frapper à sa porte (Demain, la rue comme un foisonnement de signes de toutes les couleurs, mais le marron et le bleu feront comme des crevasses dans les yeux des passants retapés à neuf, rhabillés de leurs vêtements lavés la veille; et dans les yeux de ma mère qui les guetterait derrière les persiennes de sa fenêtre, une ombre passera comme si elle enviait le bonheur banal et quotidien de cette masse inconsistante et amorphe.) et ses yeux noirs devenaient plus foncés encore lorsqu'elle ressassait sa peine... » p. 216. [ajout, délire]

62- « Je n'oubliais pas que je m'étais démené, alors, pour aller dévaster ce trou de l'horreur, ~~où~~ glauque-et-rouge-et-tuméfié-et-rosi-à-travers-ses-sillons-sirupeux-et-acides (à en avoir la gorge irritée : koh ! koh ! koh !)... » p. 222. [explication, justification]

63- « ...son ~~œil~~ droit ou gauche qui s'évertuerait à ne pas se fermer malgré les efforts de la vieille laveuse de cadavres ... prête à y voir quelque symbole occulte de damnation et de malédiction (car tout le village savait qu'elle avait été la concubine de son beau-frère)... » p. 224. [explication]

64- « ...cette affaire de serviettes hygiéniques (Madame, Tripax...). » p.229. [rappel, voir note n° 65]

65- « ...l'hôpital (un ancien palais arabe, flanqué d'une aile du plus pur style-rococo-flamboyant-néo-colonial-dix-neuvième-siècle-comme-un-décor-de-villa-hispano-cubaine-dans-un-mauvais-film yankee-)... » p. 231. [description sous forme d'énumération]

66- « ...la boîte, celle qui sert pour le sang des femmes (Madame, Tripax a pensé a vous, etc)... » p. 234. [rappel p. 229]

67- « ...il n'hésiterait pas à investir dans l'industrie (alimentaire)... » p. 244. [précision]

68- « Il ne me restait plus qu'à sombrer, qu'à penser au corps de Samia, dévoré par le soleil (comme le corps de Jacqueline, la petite femme du capitaine Le Coq, dévoré par les baisers du cousin dont elle était la maîtresse, dénudant sa chair pour lui, en notre présence, alors que nous avions la frousse que le mari revînt de la guerre qu'il était parti faire là-bas, en Indochine. Il était même revenu, le fameux capitaine, avec une décoration en plus et une jambe en moins remplacée par une autre en plastique, qu'il traînait pour monter les escaliers en s'essoufflant et en exhalant son haleine surie. Nous n'avions plus le courage de le narguer le pauvre capitaine qui ressemblait au manchot du jour de la circoncision, celui qui jouait du tambour dans l'orchestre de la fanfare locale. Au fond, qu'est-ce qu'ils étaient allés faire , ces deux-là, dans les rizières ? Surtout le manchot qui avait quitté son douar et était parti défendre une cause injuste et perdue d'avance. Il me semblait même qu'ils se connaissaient bien, lui et le capitaine Le Coq. Je me souvenait de les avoir vus fraterniser, après la défaite, sur la place du village, à jouer aux boules, à rire aux éclats; l'un à retrousser sa manche pour montrer son moignon horrible et boudiné par la cicatrice d'une couleur plus foncée que celle de la peau, et douce, presque lisse; l'autre à remonter le bas de son pantalon pour montrer la jambe artificielle couleur de cire (rose ? jaune ?) et faire l'éloge de la mère patrie... Se connaissaient-ils vraiment ? Je n'arrivais quand même pas à les dissocier dans ma tête et je les voyais entrer ensemble dans la bar européen du village, caresser le gros chien-loup vautre sur le seuil et tirant une langue rouge et grande, haletant sous l'effet de la chaleur; alors qu'à l'intérieur du bar noyé dans la pénombre, la grosse tenancière française suait par-dessus son maquillage sordide, étalé en couches épaisses et déjà fendillées; et exhibait au-dessous des bras et jusque sur le flanc deux taches blanches de sueur qui rendaient l'étoffe de son chemisier transparente. Une fois arrivés péniblement l'un et l'autre jusqu'au comptoir, les deux hommes se mettaient à faire des plaisanteries idiotes à la grosse barmaid qui les trouvait gentils : Allons, allons, Messieurs ! Des héros, comme vous... » Serrant la main du capitaine, mais pas celle du tambour algérien... (Après

tout, on sait jamais, avec toutes les maladies qu'ils trimbalent...) Et nous dans la chaleur, toujours à faire le guet, supputant les chances du cousin (combien de coups à tirer ?) Jacqueline nous promenait dans son auto rouge... Dans son auto rouge, elle traversait la place à une vitesse affolante pour se faire admirer par son amant qui passait son temps à lire les revues politiques chez le coiffeur du coin et à étaler son savon d'élève de première du lycée franco-musulman de Constantine, quelques années avant le déclenchement de l'insurrection à laquelle il se joignit. Même qu'il n'était pas revenu. Mort certainement dès le début de la guerre. Elle nous payait aussi le manège, pourvu qu'on fût vigilants. Quand tout marchait bien, elle était tellement heureuse qu'elle nous donnait, dans son exaltation, des baisers sur la joue. Doux baisers mous sentant la lavande ! Et nous, petits fripons, lui palpant les fesses, mine de rien. Oui, Madame ! Faut-être vigilant... sinon le méchant capitaine...) » pp. 250-251-252. [explication, digression]

c) Questions :

69- « (gris ? verts ?) » p. 15.

70- « (Comment concilier – disait-elle – le suicide et la révolution politique ? Des mots ! Je n'avais même pas envie de lui répondre. Elle était dérisoire. Quel rapport entre la rupture avec le père et cet orifice rose d'où coulait lentement un sang pivoine ?) » p. 22.

71- « (avait-il bu ? Mais où pouvait-on boire du vin dans ce désert ?) » p. 26.

72- « (officier ? commissaire ? gardien de prison modèle ?) » p. 51.

73- « (ai-je tué Samia ?) » p. 62.

74- « (par qui ?) » p. 63.

75- « (quel rêve encore inventer pour éblouir la racaille de l'hôpital ?) » p. 66.

76- « (oublierait-elle que nous venons de vivre une guerre meurtrière de sept ans, durant laquelle les meilleurs d'entre nous furent décimés, catapultés, pulvérisés par les bombes et les avions, le napalm et les services psychologiques ? Oublierait-elle

aussi que beaucoup parmi les malades venaient de France où on les avait tellement exploités, brimés, méprisés, qu'ils en étaient devenus fous, à aller de métro en bidonville et de bidonville en chantier avec des contremaîtres corses ou italiens ou polonais qui exècrent les Arabes parce qu'ils sont eux mêmes en butte au racisme des autres habitants du pays, susceptibles et sourcilleux, fiers d'y être nés comme si) » p. 120.

77- « (qui cela pouvait-il être de Siomar ou de Si Slimane, alias Djoha le crédule ?) » p.141.

78- « (mais qui sait s'il ne veut pas parler de la guerre qui dura sept ans durant laquelle nous étions tombés dans un grand cri, les yeux éblouis, le cœur battant la chamade, avec la peur qui nous tenaillait au sein de la glèbe, à l'abordage du pays que nous découvrons soudain, à travers ses maquis protecteurs, ses plongées vertigineuses, ses failles épouvantables et ses sacrilèges dérisoires; à travers, aussi, les balles et les boulets de ceux qui, non contents de nous cribler de plomb, s'amusaient à nous arroser de napalm du haut de leurs avions jaunes, frelons vrombissants, avec leurs ombres en forme de croix nette et bien tracée sur la terre brune, tachetée de zones rousses et vertes et ocre ?) » p. 168.

79- « (qui me dit que dans la cuisine, le placard où l'on a l'habitude de stocker les légumes n'est pas plein de pommes de terre dont la germination est déjà très avancée, de carottes dont la couleur orange est en train de tourner au bleu-gris, avec cette touffe laineuse qui s'enroule autour des légumes quand ils sont pourris, de tomates éclatées en deux avec leur jus épaissi autour de la peau fripée et criblée de pépins ronds, plats et jaunes ?) » pp. 209-210.

80- « (chape d'acier ou tôle de zinc ?) » p. 236.

II/ Didascalies :

81- « (Elle avait claqué la porte et était partie !) » p. 123.

82- « (Elle hésite quelque peu) » p. 234.

III/ Ironie :

83- « ...quelque détective du pays (apprenant à parler comme un véritable détective, en mâchant du chewing-gum devant un petit miroir qui ne le quittait jamais) » p. 19.

84- « ...ma mémoire de malade amaigri et barbu, maugréant du haut de son lit, mais pas trop (la camisole de force !) » p. 23.

85- « ...un paysan endimanché (c'était pourtant le vendredi que les paysans venaient à la ville...) » pp. 60-61.

86- « Baragouine juste un peu de français, mais l'allemand, alors, non ! (Ya, Ya.) » p. 165.

87- « (il l'appelait « Midi et quart » alors que son vrai surnom était « Midi moins le quart ». Il avait vieilli, mon compagnon, et n'étais plus à l'heure...) » p. 172.

IV/ PAROLES OU PENSEES D'UN PERSONNAGE :

88- « (Surtout ne me parle pas de cette circoncision, on aurait dû te couper le tout jusqu'aux testicules ! Ça te sert à quoi cette chose-là, sinon à t'alourdir et à te gêner lorsque tu marches vite ?) » p. 11. [Nadia]

89- « (Comment concilier – disait-elle – le suicide et la révolution politique ? Des mots ! Je n'avais même pas envie de lui répondre. Elle était dérisoire. Quel rapport entre la rupture avec le père et cet orifice rose d'où coulait lentement un sang pivoine ?) » p. 22. [Samia]

90- « (Nadia m'écoutait palabrer des heures durant. «Allons, allons, disait-elle, veux-tu cesser de raconter des sornettes ! Tu as tout inventé. Tu n'avais pas peur du sang, pour la bonne raison qu'il n'y en a pas eu, comme il n'y a pas eu d'oursins, ni de crabes entre les jambes de cette prétendue élève de philosophie. Non, il n'y a rien eu ! Arrête d'écrire. ») » p. 24. [Nadia]

91- « (Et oui disait-elle – tu nous agaces avec toutes ces histoires qui ne tiennent pas debout! Avoue que tu sais les inventer tes sales histoires ! Et cette jeune fille de bonne famille qui se donne à toi, passe encore; mais ces enfants qui disent – le jour de ta circoncision – des obscénités au lieu de réciter les psaumes du prophète, et ces coupures et ces raccourcis qu’ils se permettent de faire à travers le livre de Dieu... Quelle engeance ! Allons donc ! Ton histoire de circonciseur qui fréquente les bordels et qui est fragile de la tête, ne tient pas du tout ! C’est du cirque ! C’est du Garagouz !...) » pp. 27-28. [Nadia]

92- « (Dieu miséricordieux, prends soin de son prépuce et donne-le au barbier afin qu’il le suce ! Dieu miséricordieux, on va lui couper la bite, déjà qu’il l’a petite ! O croyants soyez bons avec vos enfants...) » p. 31. [les enfants]

93- « (Il n’a qu’à faire comme nous ! Le con de sa mère a tellement englouti de serpents...) » p. 31. [les enfants]

94- «(Dieu de Dieu de grosse bite ! Sens-tu l’odeur de bonne cuisine ? Qu’on nous donne à manger et qu’on nous laisse partir avant le massacre...) » p. 35. [les enfants]

95- « (Il a avalé une couleuvre ! Non, une baguette ! Non, la petite bite de la future victime qui n’en a plus ! Donc, plus d’opération. Le barbier se doit de repartir bredouille, chez lui. Bredouille ! Le salaud ! Il en a une mine.) » p. 38. [commérages]

96- « Les grands n’y comprenaient plus rien. (Allez voir ce qu’ils font. Ils deviennent tristes et vous donnent la chair de poule. Ah ! les sales garnements !) » pp. 43-44. [les grands]

97- « (Bien fait pour sa gueule ! Ça lui apprendra ! Ça lui apprendra ! hurlait le chœur.) » p. 47. [le chœur]

98- « (Dieu de grosse bite ! On te lynchera dans les rues de la ville monstrueuse où la légende de la femme sauvage court toujours) » p. 51. [les deux hommes]

99- « (Cela sert !Cela sert !) » p. 76. [Djoha]

100- « (ha ! ha!) » p. 101. [Djoha, interjection]

101- « (hélas ! hélas !) » p. 109. [Djoha]

102- « ...il avait été torturé (et ma mère avait eu beaucoup d'admiration pour le courage de son frère. A sa sortie de prison, il était venu la voir par surprise et avait surgi derrière elle, poussant un petit cri et la tenant par la taille, l'empêchant de se retourner et de deviner... Au début, elle n'avait pas cru à une farce. Elle s'était rappelé le jour où l'autre, l'ignoble, l'avait violée, juste à la même place, peut-être au même moment de la journée, avec la même flaque de soleil d'hiver qui cernait le puits. Il l'avait surprise par derrière... Comment avait-elle fait pour ne pas l'entendre venir... L'herbe devait être mouillée. Il avait plu la veille. Pourtant elle se tenait sur ses gardes. Depuis vingt ans qu'elle se tenait sur ses gardes ! Le viol... Elle était devenue méfiante chaque fois qu'elle voyait un puits et une bande d'herbe autour. Son frère avait voulu la surprendre. Elle le croyait toujours en prison. « A tirer de l'eau comme ça toute la journée, tu dois être fatiguée... » Elle l'avait reconnu à la voix. Heureusement ! Elle était prête à se jeter dans le puits. Elle n'allait quand même pas se laisser violer une deuxième fois. Il était venu lui annoncer sa sortie de prison et sa décision de quitter le village, la compagnie des chemins de fer et de prendre le maquis. Un secret ! A ce moment elle avait remarqué que le nez de son frère n'était plus à sa place ordinaire, un peu dévié de sa trajectoire. Il disait qu'il ne voulait plus recevoir des coups sans les rendre. Qu'il allait les faire tous baver. Il n'était même pas en colère. Un secret à ne pas divulguer, insistait-il. Elle aussi, elle était sur le point de lui raconter... » pp. 89-90. [Selma et son frère]

103- « (Que fabrique-t-il? Que fabrique-t-il?) » p. 128. [Nadia]

104- « (Ils sont irrémédiablement contre toute tentative de contraception. Que Dieu nous en garde !) » pp. 136-137. [les M.S.C. et les bureaucrates de l'hôpital]

105- « ...puits mémorable (où l'autre avait été... Puis, à quoi bon, elle n'avait pas aujourd'hui le cœur à ressasser de vieux souvenirs pénibles. Elle chantait même...) » p. 140. [Selma]

106- « (la huitième plaie, avait dit l'äi eul). » p. 142. [l'äi eul] [rappel p. 139.

107- « Elle hurlait, et à nouveau, elle mêlait le sang au sang (celui du viol coulant de son propre sexe et celui du coq avec çà et là des plumes et des poils doux et gélatineux, souillés de sang dont le contact infernal allait la poursuivre des siestes et des nuits durant, à travers l'insomnie qui l'anéantissait, toujours sur le point de vomir, toujours sur le point de chuter dans le gouffre sans fond de sa démente...) » p. 158.

[Selma]

108- « (Mais, dirait mon ami parti boire, c'est une autre histoire et tu nous casses les pieds avec ces digressions qui n'ont ni queue ni tête !) » p. 171. [ami de Mehdi]

109- « ...il ... se remettait à broder autour de l'histoire d'Amar Bô ... (Il avait tout fait dans la vie, Amar Bô ! Il avait aussi tout raté ! Il était rouquin, râblé et tranquille. On ne l'avait jamais entendu élever la voix. Pacifique ! Il ne buvait pas. Il ne fumait pas. Il chiquait seulement. Avec modération. Il avait tout essayé et il avait tout raté. Il voulait être boxeur mais comme il n'était pas suffisamment hargneux, il se faisait copieusement conspuer par le public qui le soupçonnait de se faire acheter par des adversaires beaucoup plus nantis que lui. Le peuple n'avait pas besoin d'une marionnette que n'importe qui pouvait manipuler à sa guise. Il exigeait plutôt un grand champion pouvant servir la cause du nationalisme et aller dans la métropole donner des leçons aux boxeurs européens que la mythologie populaire décrivait comme des pantins couards et sans aucune consistance. Il faut dire qu'à l'époque la boxe était en crise dans le pays habitué à voir ses enfants partis, outre-Méditerranée, glaner les titres sous le nez de l'autorité coloniale haï e. Mais Amar Bô n'avait aucun talent et se faisait battre par tous les malabars des douars avoisinants. Il n'avait aucune chance de réussir dans le noble art, malgré les encouragements des militants nationalistes qui avaient cru à sa valeur pendant quelque temps. Lorsqu'il ne put faire durer plus longtemps la mystification, il changea de village et de profession. Il devint acteur dans une troupe d'amateurs qui, en contrepartie de ses services, lui permettait de dormir dans son local. La troupe de la « Réussite », comme elle se nommait superstitieusement, manquait cruellement de femmes, à tel point que les rôles féminins

étaient tenus par de jeunes travestis. Lorsque Amar Bô en eut assez de jouer les dulcinées éplorées, il eut l'idée d'utiliser son ancienne gloire locale, son nez cassé et ses cheveux couleur de feu, et de faire le tour des bordels en vue de recruter des filles pour la troupe. Son idée eut quelque succès et il revint, un jour, dans le local, flanqué de deux ou trois femmes effarouchées et voilées qui jetèrent l'émoi dans la paisible communauté théâtrale. Mais Amar Bô, devenu la gloire de ses compagnons, eut beaucoup d'autorité et devint le directeur de la troupe qu'on venait admirer de très loin pour voir s'exhiber les deux ou trois filles qu'elle possédait. Le succès fut immense jusqu'au jour où celles-ci, au lieu de mourir de misère dans la troupe d'Amar Bô, furent séduites une à une par de riches paysans qui les installèrent dans de belles maisons et les entretenirent de façon très généreuse. Là encore la chance tourna et la troupe, en perdant ses femmes, perdit tout son prestige, périclita et finit par disparaître totalement quelques années avant le début de la guerre de sept ans. Cette fois-ci Amar Bô ne quitta pas le village. Il s'y installa comme marchand de charbon dans une petite boutique donnant sur la grand-rue. Précédé d'une réputation d'artiste, de boxeur et de philosophe, il attira dans son local toute la jeunesse innocupée et se transforma en maître écouté et respecté, malgré son extrême misère, son génie prolifique désastreux (il se trouvait à trente-cinq ans à la tête d'une famille composée de dix enfants affamés et d'une épouse acariâtre qui ne cessait de lui reprocher son passé de boxeur et d'acteur amateur) [parenthèse explicative dans la parenthèse principale] et sa confusion politique d'autodidacte agaçant. Il vendait peu de charbon, mais colportait les nouvelles, diffusait les journaux de la capitale et tournait – amèrement – tout en dérision. Ses trois échecs (la boxe, le théâtre et le mariage) [parenthèse explicative dans la parenthèse] ne l'avaient pourtant pas trop aigri. Il demeurait fidèle à sa théorie philosophique de la passivité et de la non action, réalisée concrètement dans l'attente de quelque événement dont il ne parlait jamais mais qui l'éclairait mystiquement de l'intérieur. Il avait mauvaise réputation dans le village, Amar Bô ! Personne n'entraît acheter du charbon dans sa boutique obscure

et encombrée par les corps de ceux qui venaient y passer – gratuitement – la nuit, car même les bains maures étaient trop chers pour leurs bourses quasi inexistantes. Mais le charbonnier était ami avec tout le monde : il recevait les militants à leur sortie de prison, les hébergeait et leur déconseillait la voie qu'ils avaient décidé de prendre. Il répétait qu'il n'aimait pas la violence et avait paradoxalement gardé de son ancienne activité de boxeur un pacifisme incroyable ! Il recevait aussi les gendarmes et les mouchards et les appelait à plus de mansuétude vis-à-vis des militants qu'ils chassaient ou dénonçaient. Un bon cœur, Amar !) » pp. 186-187-188. [histoire de Amar Bô dite par le conteur]

110- «Il prenait la voix des troubadours annonçant le titre d'un conte qu'ils vont dire, pour prévenir les badauds partis ailleurs, au moment de la pause, et revenus avec une rapidité étonnante. (Il recevait tout le monde et offrait toujours du thé à ceux qui venaient dans sa boutique. Il n'empêchait rien. Il donnait des conseils que l'on était libre de suivre ou de ne pas suivre. Il laissait les militants venir comploter et rédiger les exordes au peuple qui n'avait jamais cessé d'attendre le mot d'ordre du déclenchement de l'insurrection; de même qu'il laissait venir les gendarmes et les mouchards espionner et faire leur sale travail. Il répétait tout le temps qu'il était l'ami de tout le monde mais les nationalistes se méfiaient de lui et se tenaient prêts à le liquider. Peu à peu, la réputation du charbonnier dépassa les sphères dans lesquelles gravitaient les chômeurs et parvint jusqu'à la jeunesse dorée qui alla s'encanailler auprès des misérables du village et faire alliance avec eux, contre les membres de l'autorité qui au fur et à mesure que le déclenchement de la guerre approchait, devenaient susceptibles et ombrageux. Quelques-uns, très rares, rallièrent les militants et prirent le maquis dans la boutique du charbonnier où personne n'osait venir les arrêter pour ne pas nuire au travail des mouchards, à l'aise parmi les futurs maquisards et les futurs terroristes. En attendant, la famille de l'ancien boxeur continuait à végéter et à vivre dans la misère. Ce dernier se plaignait du marasme et harcelait les autorités afin qu'elles lui payasse une mensualité pour le gîte qu'il donnait

à leurs indicateurs. Mais en vain, car en haut lieu, on soupçonnait le charbonnier d'être le chef d'une cellule politico-militaire, camouflé sous une bonhomie de parade. Il n'en était rien et Amar Bô était vexé par tant d'ingratitude. Pendant longtemps, il hésita et fut terriblement tenté d'aller proposer ses services aux militants. Mais devant le scepticisme et les sarcasmes de ces derniers, il observa un statu-quo prudent et continua à nager entre deux eaux. En fait personne ne le prenait au sérieux, et il agaçait la plupart des personnes qui assiégeaient sa boutique. On venait lire les journaux à l'œil, et les analphabètes se faisaient écrire leurs lettres d'amour par des jeunes gens renvoyés du lycée ou bien en rupture de ban. Une agitation extraordinaire régnait jour et nuit dans la boutique dont la célébrité allait dépasser les frontières étroites du village pour se répandre dans les autres villages entre Sétif et Souk Ahras...) » pp. 192-193. [suite de l'histoire de Amar Bô].

111- « Non, personne n'était capable de venir perturber le vieillard, car l'histoire était trop passionnante. (...) (Pendant la fameuse guerre de sept ans, Amar Bô s'arrangeait pour avoir des laissez-passer des deux côtés. Les maquisards savaient qu'ils pouvaient le tolérer et l'armée coloniale croyait tenir en lui un interlocuteur valable. Lui, bernait tout le monde et gardait sa neutralité. Il avait fini par faire des affaires et gagner de l'argent. Pas trop, juste ce qu'il fallait. Il tenait beaucoup trop à sa tranquillité d'esprit et à son indolence pour aller se mettre à la tête d'une grosse fortune. L'aisance ne lui tourna pas la tête, mais sa femme devint de plus en plus prétentieuse à tel point qu'elle eut deux fois des jumeaux en l'espace de trois ans. Elle disait à ses voisins venus la plaindre : « Amar Bô est riche maintenant ! Il faut en faire profiter tout le monde... » Pourvu qu'elle ne hurlât point, son époux fermait l'œil sur sa prodigieuse fécondité. Dieu soit loué ! La Contée avait besoin de tous ses enfants, à l'heure du massacre et de la cruauté des armées venues ratisser les montagnes et les forêts, à la recherche des anciens amis d'Amar Bô, ceux qu'il n'avait jamais pris au sérieux, devenus des partisans aguerris et des commissaires politiques solides. Mais l'ancien marchand de charbon, père maintenant de quatorze

enfants, n'osait pas trop exprimer ses craintes. Sa femme l'encourageait à s'enrichir et à jouer sur les deux bords, et malgré sa répugnance naturelle pour l'agitation et l'excès de travail, il avait fini par changer peu à peu et par racheter des fermes aux gros propriétaires partis s'abriter en Tunisie.) » pp. 196-197. [suite de l'histoire de Amar Bô].

112- « (chut, il ne faut pas le répéter. Top secret ! qu'ils me disaient et avec l'accent déformé par le chewing-gum !) » p. 232. [les M.S.C.]

113- « (rallonge tant que tu peux, me disaient-ils, nous te faisons confiance, raconte n'importe quoi pourvu que ça les impressionne) » p. 233. [les malades]

114- « (faut pas le dire... chut !) » p. 234. [Nadia]

115- « (Alors-cette-insolation-ça-va-mieux-le-pouls-est-bon-la-température...) » p. 252. [Nadia]

V/ PROPOS ADRESSES A UN PERSONNAGE:

116- « (et lui qui la suivait de d'une boutique à l'autre, fasciné par ses jambes nues et souples. Où l'avais-je rencontrée ? Elle achetait ici et là, des fleurs et des crevettes et des cerises de Miliana. Tout un goût ferrugineux dans la bouche comme si l'on traversait la rue des rétameurs. Puis l'odeur de laine drue que les marchands font brûler pour prouver aux clients grincheux sa bonne qualité. Excavation ! Le cycle infernal. Elle, devant. Et moi, derrière. Petite! Vierge secrète ! Comment faire pour te dire. Non, je ne suis pas un ours; mais je crains de ressembler à un singe dépenaillé. Honte que l'on déplace à coups de friandise, chaque fois qu'on traverse le jardin botanique. Elle, devant. Et moi, derrière. Le fracas des phrases qui cinglent mon visage où j'ai bâti un barrage de haine toute bleue n'a rien de cocasse. Sinon que parti à rutiler derrière la donzelle, j'avais fini par m'inciser les lèvres à force de crispation. Elle pouffait et je me sentais déjà trahi comme lors de mon séjour à

Constantine... A force de crispation. Veines grossie devenues des gros câbles sur lesquels elle pourrait, si elle le voulait, marcher sans tomber et jouer au funambule je ne dirai pas : äi e ! ni ouf ! Fulgurer ma tenace vision de cette trace sous la robe d'été imprégnée de l'odeur de tes aisselles et imprimée de grandes fleurs où les mouches et les naï fs viendraient se faire gober, sans aucun scrupule. Tu sais, ces grandes fleurs jaunes que tu ne m'offres pas car tu ne viens pas me voir à l'hôpital où je soigne une mélancolie bue au sein de ma mère. Tu allais par-ci, par-là, acheter toutes ces belles choses : fruits et poissons de l'été, alors que je guettais, sournoisement, tes formes de femme hostile à toute approche non réglementaire. Mais je te suivais et rien ne me séparait de toi sinon ton ombre, à tel point que le soir, une fois rentré chez moi, fourbu et fiévreux, j'avais honte d'avoir mal aux testicules... Avec tout ce soleil et cette mouvance molle des taches d'ombre qui ternissent les visages des vieux assis sous les porches des immeubles face aux panneaux-réclames qu'ils ne savent pas déchiffrer (Acheter-un-coffre-fort-dans-votre-banque-populaire-vous-économiserez-plus !) ... Et si les tortues se mettaient à porter, tout à coup, au milieu de cette carapace inélégante, la boule ronde du soleil, pour mieux fasciner les libellules et les faire tourner d'aise !) » pp. 239-240. [adressé à Samia]

117- « (Sadique ! Après tout, tu n'as qu'un pauvre clitoris te pendouillant au beau milieu de la tumeur qui te sert de sexe et que tu ne peux même pas faire vibrer pour avoir l'extase. Rien ! Moucharde tu es, moucharde tu restes.) » p. 235. [adressé à Nadia]

118- « (peur que je m'évade ? Attends un peu ma joli. J'ai une surprise pour toi que je garde bien au chaud entre mes circonvolutions cérébrales. Personne n'est au courant. Pas même le pitre que j'ai cru être mon père, pendant de longues années. M'évader ? Moi ! Non ! Non ! Ce serait trop facile. Tu lanceras vite tes amis à ma poursuite. Je sais... Je sais... Ils ont des voitures tellement rapides ! Et même des avions et même des hélicoptères qui peuvent atterrir dans un mouchoir de poche...) » p. 242.

VI/ NOTES POUR LUI-MEME (le narrateur) :

119- « (écrire aussi ce qui s'était passé le lendemain de la défloration) » p. 23.

120- « ...quelques croyants ... prêts à décamper au moindre sauve-qui-peut (rester vigilant face aux M.S.C. et aux frères de la Religion !)... » p. 169. [soliloque]

VII/ Onomatopée :

121- « (baâ) » p. 234.

**REFERENCES
BIBLIOGRAPHIQUES**

Milan KUNDERA

1) Corpus:

- KUNDERA, Milan. La Valse aux adieux, 1973; réédité, Paris, Gallimard, 1990, 300 pages.
- KUNDERA, Milan. L'Insoutenable légèreté de l'être, Paris, Gallimard, 1984; réédité, 1990, 476 pages.

2) Essais:

- KUNDERA, Milan. L'Art du roman, Paris, Gallimard, 1986; réédité, Gallimard, 1994, N.R.F, 202 pages.
- KUNDERA, Milan. Les testaments trahis, Paris, Gallimard, 1993, N.R.F, 325 pages.

3) Ouvrages critiques:

- CHVATIK, Kvetoslav. Le monde romanesque de Milan Kundera, traduit de l'allemand par Bernard LORTHOLARY, München / Wien, Carl Hanser Verlag, 1994; France, Gallimard pour la traduction française, 1995, collection Arcades, 259 pages.
- LE GRAND, Eva. Kundera ou la mémoire du désir, Montréal, XYZ éditeur; Paris, L'Harmattan, 1995, 237 pages.
- MERTENS, Pierre. L'Agent double - Sur DURAS, GRACQ, KUNDERA, etc., Bruxelles, Complexe, 1989.
- NEMCOVA' BANERJEE, Maria. Paradoxes terminaux - Les romans de Milan KUNDERA, Paris, Gallimard, 1990, N.R.F, 385 pages.
- RICARD, François. La Littérature contre elle-même, SCARPETTA, Guy. L'Impureté, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 389 pages.

3) Articles:

- FINKIELKRAUT, Alain. *Sur la formule « je t'aime »*, in- Critique n°348, Paris, Minuit, mai 1976, pp.520-537.
- HERSANT, Yves. *KUNDERA chez les Misomuses*, in- Critique n°560-561, Paris, Minuit, janvier-février 1994, pp.108-112.
- KARVELIS, Ugné. *Le romancier envie toujours le boxeur ou le révolutionnaire*, in- Le Monde, 23 janvier 1976, p.16.
- KUNDERA, Milan. *Note de l'auteur*, in- La Plaisanterie, 1967; traduit, Paris, Gallimard, 1968; réédité, Paris, Gallimard, 1994.
- LIEHM, Antonin J. *Le chemin difficile de la littérature tchèque*, in- Critique n°305, Paris, Minuit, octobre 1972, pp. 841-866.
- LIVITNOFF, Boris. Milan Kundera : la dérision et la pitié, in- Revue générale, Lettres, Arts et Sciences Humaines n°8-9, Bruxelles, août-septembre 1976, 112 pages; pp. 49-59.
- PODHORETZ Norman. *Lettre ouverte à Milan Kundera*, in- Commentaire n° 36, vol. 9, Paris, Julliard, hiver 1986-87, pp. 712-720.
- RABATÉ, Jean-Michel *Le sourire du somnambule: de Broch à Kundera*, in- Critique n° 433-434, vol. 39, Paris, Minuit, juin-juillet 1983, pp. 504-521.

Rachid BOUDJEDRA

1) Corpus:

- BOUDJEDRA, Rachid. La Répudiation, Paris, Denoël, 1969; réédité, 1992, collection Folio, 251 pages.
- BOUDJEDRA, Rachid. L'Insolation, Paris, Denoël, 1972; réédité, 1987, collection Folio, 252 pages.

2) Critiques, entretiens:

- ALLAM, Khaled Fouad. Culture et écriture: Essai d'analyse sémiotique de la littérature maghrébine
- BONN, Charles. Le roman algérien de langue française, Paris, L'Harmattan, 195, 351 pages.
- BONN, Charles. KHADDA, Naget. MDARHRI, Abdallah.(Sous la direction de) Littérature maghrébine d'expression française, Vanves, Edicef, 1996, 271 pages.
- BOUTET DE MONVEL, Marc. Boudjedra l'insolé, Paris, L'Harmattan, 1994, 175 pages.
- DEJEUX, Jean. Littérature maghrébine de langue française - Introduction générale et auteurs, Québec, Naaman, 1973; 2^e édition revue et corrigée, 1978.
- GAFAÏ TI, Hafid. Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987.
- JOUBERT, (J.L.). LECARME, (J.). TABONE, (E.). VERCIER, (B.). Les littératures francophones depuis 1945, Paris, Bordas, 1986.
- MEMMI, Albert. Ecrivains francophones du Maghreb - Anthologie, Paris, Seghers, 1985, coll. P.S.
- MERAD, Ghani. La Littérature algérienne d'expression française, Paris, P.J. Oswald, 1976, 202 pages.
- TOSO RODINIS, Giuliana. Fêtes et défaites d'éros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, Paris, L'Harmattan, 1994, coll. Critiques littéraires, 233 pages.

3) Etudes universitaires:

- AÏ T-OUMEZIANE, Djamel. Représentation du religieux dans les romans de R. BOUDJEDRA, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par DUCHET Claude, Paris VIII, 1986.
- BERERHI, Afifa. L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid BOUDJEDRA, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par FAYOLLE (R.), Sorbonne Nouvelle Paris III, février 1988.

- FONTE LE BACCON, Jany. Le Narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid BOUDJEDRA, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par HUE (B.), Rennes II, Université de Haute Bretagne, 1989.
- GORALCZYK, Bozenna. Critique de la société dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par LAUNAY Michel, Université de Nice, U.E.R des Lettres et Sciences humaines, 1982.
- IBRAHIM-OUALI, Lila. Ecriture poétique et structures romanesques de l'œuvre de Rachid Boudjedra, thèse de doctorat de troisième cycle en littérature française et comparée, sous la direction de M. Alain Montandon, Université Blaise Pascal Clermont II, U.F.R. des lettres et des sciences humaines, 1995, 512 pages.
- MAOUATI, Jamel-Eddine. Ellipse de la pensée ou de la littérature, thèse de doctorat en philosophie, Yale University, mai 1993, 447 pages.
- MUFTI, Kamel. Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de R. BOUDJEDRA, thèse de 3^{ème} cycle dirigée par JEAN Raymond, Aix-en-Provence, 1982, 250 pages.
- SAIGH-BOUSTA, Rachida. Polysémie et béances des dire dans le roman maghrébin de langue française à partir de 1967 (écriture, mémoire et imaginaire) vol. II, doctorat d'Etat dirigé par BONN (C.), Paris XIII, juin 1988.
- SALHA, Habib. Cohésion et éclatement de la personnalité maghrébine, thèse de 3^e cycle sous la direction d'ARNAUD, Jacqueline, Paris XIII, 1981; Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de Manouba, 1990.
- SALHA, Habib. Poétique maghrébine et intertextualité, thèse d'Etat sous la direction de BONN, Charles, Université Paris XIII, 1992, Tunis, Publication de la Faculté des Lettres de Manouba.
- ZINE EL ABIDINE, M'Barek. BOUDJEDRA: Texte et intertexte, doctorat nouveau régime, dirigé par BRAHIMI Denise, Paris VII, U.F.R Sciences des textes et documents, 1994.

4) Articles:

- BACHAT, Charles. *Boudjedra ou le roman électro-choc*, in- Europe n° 567-568, juillet-août 1976, pp. 64-65.
- BONN, Charles. *Le jeu sur l'intertextualité dans L'Insolation de Rachid Boudjedra*, in- Littératures du Maghreb - Itinéraires et contacts de cultures vol. 4-5, Paris, L'Harmattan, 1984; pp. 235- 246.
- BONN, Charles. *Poétiques croisées du Maghreb*, in- Poétiques croisées du Maghreb. Paris, L'Harmattan, coll. Itinéraires et contacts de cultures, vol. 14, 2^e semestre 1991, 206 pages, pp. 3-6.
- BONN, Charles. *Deux ans de littérature maghrébine de langue française*, in- Hommes et migrations n° 1197, avril 1996, pp. 46-52.
- BONN, Charles, *Emigration immigration et littérature maghrébine de langue française, la béance des discours devant des espaces incongrus*, in- Maghreb-Machrek n° 123 janvier-février-mars 1989, Paris, La Documentation française, 267 pages, pp. 27-32.
- BONN, Charles. *L'érotique du texte, la différence et l'étrangeté*, in- Imaginaire de l'espace, espaces imaginaires, sous la direction de BASFAD, Kacem, Casablanca, EPRI, Faculté des Lettres et Sciences Humaines I, 1988; pp. 137-142.
- BONN, Charles. *Espace scriptural et production de d'espace dans L'Insolation de R. BOUDJEDRA*, n°XXII, pp.447-474, 1983.
- BONN, Charles. *Littératures maghrébines et espaces identitaires de lecture*, in- Présence francophone n0 30, 1987.
- BONN, Charles. *Le roman maghrébin et le concept de différence*, in- Horizons maghrébins n°6, Le droit à la mémoire, Toulouse, Avril 1986; pp. 74-84.
- BONN, Charles et BAUMSTIMLER, Yves. Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, France, L'Harmattan, 1991, sous la direction des Etudes littéraires maghrébines n°1.

- BOUDJEDRA, Rachid. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, in- Cahier d'études maghrébines n°1, « Maghreb et modernité », sous la direction de HELLER-GOLDENBERG, Lucette, juin 1989; pp. 41-47.
- DEJEUX, Jean. *Jeh'a ou la saillie*, in- Etudes littéraires maghrébines n°1, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 106-121.
- FARES, Nabile. La littérature maghrébine de langue française, in *Le français dans le monde* n° 189, novembre-décembre 1984, Librairie Hachette et Larousse, p. 68.
- GAFAI TI, Hafid. *L'affirmation de la parole féminine dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, in- Littératures maghrébines, vol. 2, L'Harmattan, Paris, 1990, coll. Jacqueline Arnaud, 191 pages.
- HARTMANN, Pierre. *Le rat et l'escargot - textanalyse de L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra*, in- Littérature n°89, février 1993, Paris, Larousse et Département de littérature française de l'Université Paris VIII; pp. 68-89.

Ecriture et lecture

- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte, Paris, Seuil, 1973, collection Points Essais, 105 pages.
- BARTHES, Roland. *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in- Communications n°8, Paris, Seuil, 1966, 171 pages; pp. 1-27.
- BERGEZ, Daniel - GERAUD, Violaine - ROBRIEUX, Jean-Jacques. Vocabulaire de l'analyse littéraire, Paris, Dunod, 1994, 234 pages.
- GENETTE, Gérard. Figures III, Paris, Seuil, 1972, collection Poétique, 281 pages.
- GENETTE, Gérard. *Frontières du récit*, in- Communications n°8, Paris, Seuil, 1966, 171 pages; pp. 152-163.
- MANGUEL, Alberto. Une histoire de la lecture, essai traduit de l'anglais par LE BŒUF, Christine, Paris, Actes Sud, 1998, 428 pages.

- PICARD, Michel. La littérature et la mort, Paris, P.U.F, coll. « Ecriture » Dirigée par DIDIER, Béatrice, 1995, 193 pages.
- PICARD, Michel (sous la direction de). La Lecture littéraire, Colloque de Reims (14-16/06/1987), Paris, éd. Clancier-Guénau, 1987, 328 pages.
- PICARD, Michel. Lire le temps, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1989, 188 pages.
- PICARD, Michel. La lecture comme jeu, Paris, Minuit, 1986, coll. Critique », 319 pages.
- TODOROV, Tzvetan. Poétique de la prose, France, Seuil, 1971; réédité, 1980, collection Point.
- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*, in- Communications n°8, Paris, Seuil, 1966, 171 pages; pp. 125-151.

Psychanalyse:

- ASSOUN, Paul-Laurent. Littérature et psychanalyse, Paris, Ellipses, coll. Thèmes et études dirigée par VALETTE, Bernard, 1996, 144 pages.
- ANZIEU, Didier. Créer détruire. Paris, Dunod, 1996, 280 pages.
- KAUFMANN, Pierre (sous la direction de). L'Apport freudien – Eléments pour une encyclopédie de la psychanalyse, Paris, Bordas, 1993; 635 pages.
- LAPLANCHE, Jean - PONTALIS, J-B. Vocabulaire de la psychanalyse, sous la direction de LAGACHE, Daniel, Paris, P.U.F, 1967, 12^e édition, 1996, 523 pages.
- MANNONI, Octave. Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène, Paris, Seuil, 1969, coll. Le champ freudien, 318 pages.

Dictionnaires et encyclopédies :

- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de. COUTY, Daniel, REY, Alain. Dictionnaire des littératures de langue française, ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Paris, Bordas, 1984, 3 volumes, 2637 pages.

- CAZENAVE, Michel (sous la direction de). Encyclopédie des symboles, Paris, Le livre de poche, 1996, 818 pages.
- DEMOUGIN, Jacques (sous la direction de). Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures - Littératures française et étrangère, anciennes et modernes, Paris, Larousse, 1985; 2e édition, 1987, 2 volumes, 1862 pages.
- GAFFIOT, Félix. Dictionnaire Latin / Français, Paris, Hachette, 1934; 44e édition, 1990, 1719 pages.
- MITTERAND, Henri (sous la direction de). Dictionnaire des œuvres du XX^e siècle - Littérature française et francophone, Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. Les usuels, 1995, 621 pages.
- MORIER, Henri. Dictionnaire de poétique et de Rhétorique, Paris, P.U.F, 1961; 4^e édition, 1989, 1320 pages.
- VAN TIEGHEM, Philippe. (sous la direction de) Dictionnaire des littératures, Paris, P.U.F, 1968; 2e édition, 1984, 4 volumes, 4348 pages.
- Le nouveau dictionnaire des auteurs de tous les temps et de tous les pays, Paris, Robert Laffont, 1994.
- Grand dictionnaire des Lettres, Larousse.
- Encyclopédia Universalis.
- Grand Larousse de la langue française en VII volumes, Paris, Larousse, 1986; réédité, 1989.