

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche
Scientifique
Université El Hadj Lakhdar - Batna



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
École Doctorale de Français
Antenne de Batna

IDENTITE ET POLYPHONIE DANS :
L'ŒUVRE ROMANESQUE FASCINATION
DE RACHID BOUDJEDRA

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère

Option : Sciences des textes littéraires

Sous la direction du :

Pr. Jean Pierre MONTIER

Présenté & soutenu par :

Mme. Samira IBECHENINENE

Membres du jury :

Président : Pr. Said KHADRAOUI, PR. Université de Batna.

Rapporteur: Pr. Jean Pierre MONTIER, PR. Université de Rennes2.

Examineur : Dr. Abdelouaheb Dakhia, M. C. Université de Biskra.

Année universitaire

2006/2007

Mes plus sincères Remerciements

A mon directeur de recherche monsieur Jean-Pierre MONTIER, pour tous ce qu'il m'a appris, pour ses orientations, ses lectures, ses conseils et surtout ses encouragements.

Je remercie également Daniel Durand et Timothée Picard, dont les travaux sur la musique et la littérature m'ont été précieux.

Aux membres du jury, qu'ils soient remerciés de m'avoir fait l'honneur de juger mon travail.

Au directeur de l'école doctorale, et surtout pour son humanisme: Dr. Samir Abdelhamid

A tous mes professeurs, qui m'ont formé durant toutes ces années.

A Mr. S. Saïdi qui m'a fait découvrir *Fascination*.

A Mr. Mustapha Mir et Pr. R.Gharbi Mouhammed el hadi

A Doria Ben batta

A Samira Toumi, qui a su me prodiguer maints encouragements. Et dont l'amitié m'est chère.

Enfin j'exprime ma reconnaissance et ma sympathie à mes amies et mes collègues : Derbali Fouzia, Mokrane Hind, Khabour Awatef.

Hommage

A la mémoire de mon défunt frère Toufik, avec qui j'ai partagé le berceau et les berceuses, les premiers pas de mon enfance, et les bêtises de l'adolescence ; jusqu'à ce jour brusque et fatale, c'était le 06 décembre 2001, sans prévenir tu as quitté ce monde banal, ton absence est infernale...C'est si dur à croire, et dur à croire aussi, que le temps est passé ainsi. Et tant de choses sont arrivées sans toi ; ma route continue, mais tu n'es pas là. C'est comme si c'était hier, la douleur est tellement présente et meurtrière. Ton absence n'est pas facile. Pas facile d'avancer quand le cœur saigne, quand quelqu'un nous manque et que rien ne pourra le combler. Pourtant on se doit d'y arriver. Tu restes et resteras pour toujours dans nos cœurs, grâce à ta générosité, à ta tolérance, à ta gentillesse, et à ta sensibilité. La vie ne t'as pas épargnée mais tu ne t'en es jamais plaint, tu ne te plaignais jamais. C'est toi qui me donne la force de continuer aujourd'hui. Les jours passent, ton absence s'installe et malgré le fait que je n'accepte pas ta mort, je suis bien obligée de voir que tu n'es plus là aujourd'hui. Je reste seule à continuer !

Avec de chaudes larmes, j'écris ces lignes, pour honorer sa mémoire à travers ce travail, en priant le bon dieu, qu'il ait son âme en paix.

Dédicaces

Je tiens à adresser une pensée affectueuse à:

Mon père, qui m'a appris la persévérance et la rigueur.

Ma mère, qui a fait de moi une femme sur qui elle peut compter !

Mon mari pour sa patience et son soutien indéfectible.

A Toute ma famille, et en particulier à : Grand-mère Fazia, Farroudja, Moumouh, Rabeh, Hacene, Ouali, YUCEF et TAKI.

Je suis heureuse d'avoir pu lire de la joie et de la fierté dans leur regard.

Tendresse et affection envers mes enfants, Tahar, Mazhouna et Abdelhalim ; qu'ils me pardonnent de les avoir négligés pendant toutes ces années d'études.

A Yesguer Thassaadit et ses enfants.

Ma dernière pensée va à une personne qui m'a appris un jour, que vivre sans amis, c'est mourir sans témoins : À toi Kahina

INTRODUCTION

L'écriture comme expression « révélation » de soi dans son identité propre, est source de fascination. Cette fascination pour l'écriture dans son lien avec le plus intime de l'être est repérable dans des domaines divers. Difficile de donner une définition de l'identité : celle-ci, par essence mouvante, se tisse dans la relation, se situe aux carrefours. Elle n'est jamais donnée d'emblée, ni définitivement acquise, mais en perpétuelle devenir.

L'écrivain, passeur de mots et créateur de monde, redouble encore la question sur ce thème, mais la singularité de son œuvre est souvent rattrapée par les impératifs.

Pour cette approche initiale, nous nous proposons d'explorer une œuvre qui se dessine comme une vaste étendue scripturale. Espace à la fois saisissable et fuyant, l'œuvre inscrit cette spatialité comme élément constitutif, comme mesure dans la vie et l'œuvre de cet éternel errant dans la géographie comme dans l'écriture que fut Boudjedra.

nous avons remarqué que le mot « fasciné » revenait souvent dans les propos de Rachid Boudjedra : « J'étais fasciné par l'écriture face au drame familial dont j'ai été le produit littéralement parlant », « J'écris ce texte au Caire, El Kahira, capitale de l'Egypte, avec ce qu'elle a de fascinant », « j'ai été fasciné par une certaine

littérature », « particulièrement fasciné par la forme », « Fasciné par les textes de rupture », « fasciné par l'intertextualité consciente »...¹

En s'apercevant qu'il avait fini par mettre le titre *Fascination* sur une de ses œuvres, nous n'avons pu de s'empêcher de penser que c'était peut-être le roman où il révélait le plus de lui-même, une sorte d'un « roman récapitulatif ». Et qu'en creusant minutieusement, on trouverait certainement ce qui est formellement poétique dans son écriture, aussi complexe que fascinante, qu'il réclame lui-même comme condition nécessaire pour une littérature originale dont il est en persévérance quête.

Boudjedra est donc un adepte de l'évolution de l'écriture complexe et fragmentée qu'il définissait lui même :

« Comme une fermentation, un dépôt, une émulsion et qui laisse apparaître dans ses hésitations et ruptures le mouvement même de ses transformations [...]. L'écriture ne serait pas un agencement de mots. Le roman n'est pas un acte de narration d'histoires [...] L'écriture, c'est plus sérieux et, donc, plus complexe [...] L'écriture c'est : plaisir et savoir [...] Et pour en faire, il faudrait réussir à confondre textualité, poétique, structure et érudition. »² .

Suivant ses dires, on a donné la priorité dans notre étude à l'analyse de la composition de l'écriture de l'œuvre, sans pour autant négliger les autres éléments qui la constituent. Nous avons pu constater que sa construction est basée sur un terrain sur lequel s'est développée une polyphonie. On rappelle que Bakhtine entend par roman polyphonique un dispositif romanesque organisant la confrontation des discours, des idéologies, et des voix, sans qu'il y ait synthèse ni conclusion. Cela revient à dire que le texte ne s'organise pas autour d'une interprétation d'un thème central, il ne s'articule pas autour d'une conviction, mais il met en œuvre le

¹ Ces phrases sont extraites d'un article de journal : « Les chroniques de : Rachid Boudjedra, La fascination de la forme », Le Matin 24 juin 2003.

<http://dzlit.free.fr/fascin.html>

² Les chroniques de : Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin 2003

dialogue des convictions, des connaissances, des textes et des structures. La conséquence : ce sont moins les événements qui prévalent quantitativement que leurs interprétations ; moins les actions que les interrogations multiples sur ce qu'il conviendrait de faire ; et autant les commentaires de ceux qui entendent les discours des acteurs du roman que ces discours eux-mêmes. Ce glissement généralisé du récit d'action vers le faire interprétatif multiple se retrouve dans la structure de *Fascination*.

Dans quelle mesure l'auteur a-t-il usé de la polyphonie musicale pour exprimer le thème de l'identité à travers les constituants de son œuvre ? Cette œuvre, qui frappe par son double aspect morcelé et continu à la fois, par la singularité et la pluralité de la voix qui la rythme ; travaillée d'errance et de quête.

Pour démêler les fils de l'intrigue de *Fascination*, ne devrait-on pas passer par l'interprétation d'une certaine polyphonie, afin d'arriver à pénétrer dans la composition de l'écriture Boudjedrienne ?

Doit-on considérer que la démarche compositionnelle de Boudjedra consiste en une nouvelle mutation de l'écriture ?

La volonté de renouveler l'écriture et de conférer à des thèmes classiques de nouvelle perspective renvoie Boudjedra à varier sur le thème de l'identité, comme façon nouvelle de l'exposer dans son œuvre, et au lieu de suggérer des réponses aux interrogations des héros en crise, de par la fuite, l'exil et l'errance, il a désorienté le sens de la quête identitaire et modifié ses finalités, à travers une composition polyphonique. Telle est notre hypothèse.

Parler de la polyphonie comme composition de texte, dans le cas de ce roman, nous amène au sein d'une transposition musicale, dont les modèles deviennent une manière d'illustrer, de lire la réalité romanesque. Celle-ci est mieux explicitée quand nous parlons de mouvement contrapunctique, de subversion et de rythme.

Il ne serait pas impossible de reconnaître à un écrivain une pensée musicale originelle, inconsciente même, dont l'acte créateur accomplirait un transfert littéraire, où la musicalité verbale, les

images et figures de style, évocations insistantes d'œuvre et de techniques de composition, seraient, en leur diversité rassemblée, des signes et stigmates.

L'analyse de l'écriture Boujedrienne, à travers *Fascination*, nous amènera à démontrer son originalité, en dégagant les aspects qui lui donnent cet attrait. Cela nous conduira à déceler la manière dont il a traité de ce thème courant de l'identité, en procurant de nouveaux reflets à ses raisonnements, à travers l'omniprésence de l'errance, dans ses instances narratives et ses personnages fictifs en particulier, tout en confirmant sa fascination pour la forme.

L'alternance continue de la fiction avec la réalité elle-même, surtout dans le contexte familial et patriotique de l'œuvre, est une constance qu'il s'agira de détecter, pour mettre en évidence la remise en question perpétuelle des personnages et de leurs origines. Une quête qui reflète des personnages en crise, qui se cherchent en tant qu'individus subissant un malaise intérieur avec le soi et malaise extérieur au sein d'une société, poussés vers l'exil et l'errance. Cette aventure, il s'agira de l'interpréter et de mettre en valeur sa corrélation avec la recherche identitaire, à travers une composition d'écriture qui bouscule les modalités de l'écriture traditionnelle. Et pareillement de définir l'errance de l'écriture en tant que véhicule de formes esthétiques, et de thèmes étant l'objet de ce travail. Il s'agira donc d'analyser les dynamiques internes du roman, sans oublier de faire allusion à la déambulation de l'auteur, qui est exprimée fréquemment et à travers les différentes dimensions de l'œuvre, que ce soit dans la thématique, les structures internes, le cours de la narration.

Nous allons dans le premier chapitre tenter de saisir comment se présente au premier abord la production de Boudjedra, comme écrivain maghrébin d'expression française. Selon le classement thématique de ses spécialistes, il appartient à la catégorie qui a « une revendication individuelle d'authenticité », ou « qui est en quête d'identité », en « recherches d'écriture », ou vers un

« renouvellement des formes » ; certains même le classent dans le mouvement du Nouveau Roman, tellement il est influencé par ce genre. Boudjedra confirmant cela insiste sur l'algérianité de son écriture.

Notre intention ici est de dégager la matrice de son engagement dans cette écriture, les ressources qui l'alimentent et les moyens déployés, ainsi que les ingrédients qui la composent.

On commencera donc par l'analyse des caractéristiques de l'écriture du roman, qui reflètent sa complexité et sa construction. Ensuite, on étudiera les ingrédients que l'écrivain a utilisés comme les structures du roman : la subversion, la mémoire en tant que dédales, et l'intertextualité. Dans la vaste production littéraire de Rachid Boudjedra, l'intertextualité a un rôle qui a maintes fois été relevé par plusieurs critiques. Le procédé intertextuel est pour lui la façon même de regarder le monde et de concevoir son œuvre qui ne saurait se lire autrement. L'intertextualité assume plusieurs aspects : la présence massive de jalons qui se retrouvent dans tous ses romans, de thèmes obsessifs créant un réseau qui les entrelace tous. Cette intertextualité est quelquefois poussée à l'extrême jusqu'à prendre la forme de citation. L'écriture devient alors fugue et errance, mouvement perpétuel d'un texte à l'autre. Si le thème autobiographique traverse toute l'étendue de l'œuvre, fondant ainsi pour une large part sa continuité et son unicité, il ne s'inscrit pas pour autant dans l'œuvre comme affirmation, et il ne correspond pas à une sorte de fondement. Toutefois c'est la composition fuyante de l'écriture qui se transforme en moyen esthétique.

La deuxième partie de ce travail est consacrée à l'identité ou plus précisément, à la façon dont il a traité ce thème, qui est d'abord un système dynamique, à la fois processus et structure, qui bien qu'en construction permanente demeure une organisation stable. Interne au sujet, elle est également en interaction avec l'extérieur :

« Le soi représente le pôle complètement interne. Le moi est tourné vers la réalité extérieure et au moyen de ses fonctions

actives et adaptatives, il permet au sujet de s'accommoder à son environnement. ».³

Par cette définition, on s'est rendu compte de la variation qu'a opérée Boudjedra sur ce sujet autour du moi, Nous retrouvons ici, la corrélation établie par Camilleri entre « le soi idéal » (ontologique) et « l'identité réelle » (pragmatique, en prise avec la réalité). Les dimensions sociales (l'environnement, l'extérieur) et individuelles (internes au sujet) de l'identité s'interpénètrent donc intimement.

Après avoir explicité ce qui est la variation à l'origine, nous distinguerons trois aspects de crise de l'identité à travers nos personnages : l'ignorance du moi et des origines, le reniement de soi dans le déguisement, et la recherche de soi dans l'imitation. Au final, nous mettrons l'accent sur « Le désir mimétique », qui est une théorie unitaire élaborée par René Girard, où l'homme désire toujours selon le désir de l'Autre, dans un conflit tragi-comique dont les protagonistes deviennent interchangeable et transformés en doubles symétrique en miroir dans une relation duale de la rivalité qui conduit à la violence.

Ce thème est une réflexion sur la recherche d'un sens du moi et de la vie. À travers les destins croisés des quatre personnages, trois hommes et une femme, dans ce roman l'Histoire se mêle à l'histoire : les quatre personnages se racontent leurs vies en parcourant par le biais de la réflexion personnelle l'histoire de la guerre d'indépendance. Cependant, le roman n'a pas pour but de faire un tableau vivant d'une société bien spécifique seulement : il est également l'histoire des déracinés, de tous ceux qui essaient de se comprendre, de comprendre leur destin.

Ainsi, nous verrons comment l'ignorance et les interrogations ont amené nos héros à fuir la réalité en s'exilant, et en errant.

³ Leanza Yvan, Lavallée Marguerite, *Enfants de migrants : l'apparente double appartenance*. Collectif interculturel, 2(2), Québec, 1996, pp. 87-105.

Lorsque nous parlons du rapport entre l'enfant et la famille, nous observons deux réactions opposées : le désir de revenir au sein de la famille perdue, ou bien la nécessité de s'en éloigner pour retrouver l'identité. Les héros de Boudjedra, à la fin de son œuvre, feront partie surtout de la première catégorie parce qu'ils sont des enfants nostalgiques et rêveurs.

Cette même suite nous autorise à aborder l'œuvre dans une perspective unificatrice. Cependant, cette vision globale n'empêche pas de dire que si l'écriture est fragmentée, l'œuvre demeure toutefois ouverte, travaillée d'errance et de quête d'un point de vue thématique. À l'instar de J. Arnaud, nous avons tenté de « saisir une organisation de cette matière, complexe, chargée de thèmes enchevêtrés, obsessionnels et fugaces à la fois »⁴ qui transforment l'œuvre en chemins indéterminés, chemins de broussailles qui semblent mener vers « un ailleurs-devenir » se confondant avec « un ailleurs-autrefois », en une quête que seul le champ de l'écriture, que seul le « nulle part » de l'espace littéraire, rendent possible. On découvre alors la littérature comme lieu d'interrogation, d'exil et d'errance. La production de Boudjedra montre qu'ils ne sont pas uniquement de simples éléments littéraires, caractéristiques de la littérature maghrébine de langue française mais qu'ils renvoient à une pratique culturelle, celle du Maghreb, pour laquelle ils sont le fait du banni, du héros et du poète. Chez nombre de personnages associant ces trois figures, ils deviennent un principe de vie comme ils l'étaient chez Boudjedra lui-même. Ici, l'écriture déploie son interrogation sur l'exil extérieur et géographique mais surtout sur l'exil à soi, l'exil intérieur, à la fois pratique et quête à travers l'expérience scripturale. Rappelons que la thématique de l'errance et de l'exil occupe une place symbolique dans la culture et la littérature

⁴ Jacqueline Arnaud, *Le roman maghrébin en question chez Khair-Eddine, Boujedra et Ben Jelloun*, in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*. N°22, 2ème semestre, 1976, Aix-en-Provence, p. 63.

orale berbères⁵. Se pose alors la question de l'influence de celle-ci sur l'œuvre que nous étudions ici : le « système de l'errance ». Notre histoire a toujours été fondée sur l'errance. Qu'est-ce que l'errance ? L'individu migre comme les oiseaux ; il faut qu'il aille un peu plus loin, non pas pour découvrir sa pitance mais pour se découvrir soi-même. C'est un reflet d'un miroir, une focalisation.

L'errance, dans *Fascination*, se traduit dans le mélange des temps et des voix des personnages.

On arrivera ainsi à la troisième partie, consacrée à la polyphonie dans la composition de *Fascination*, de ce qu'implique ce concept, à travers la polyphonie intentionnelle dont dépend l'autonomie du/des héros et donc de la polyphonie structurelle, à la polyphonie réceptive. L'on fera le passage de la polyphonie romanesque à polyphonie musicale ; par transitivité on aboutira à la composition musicale dans notre œuvre.

L'objet de cette partie est l'écriture, c'est-à-dire le procédé par lequel le thème de l'identité est exprimé. La fragmentation, les répétitions et la temporalité sont des points communs entre polyphonie romanesque et polyphonie musicale. On verra que la fugue des personnages et le mouvement cyclique de la mémoire qui a produit le mouvement en spirale de l'intrigue, donnent lieu à des transpositions et interprétations musicales, même si ces images demeurent consciemment métaphoriques selon Milan Kundera.

Nous devrions chercher des écrits portant sur la composition musicale dans l'écriture romanesque contemporaine, et sur la modernité musico-littéraire. Pour que cela puisse nous conduire au modèle musicale de la création littéraire, but de la démarche que nous proposons : étudier la composition musicale dans l'écriture romanesque de *Fascination*. On aura recours, aux écrits sur la composition musicale dans le texte littéraire.

⁵ Pierrette Galand-Pernet, *Le thème de l'errance dans les littératures berbères*, in *Itinéraires et contacts de cultures, Les littératures du Maghreb*, N°4-5. Paris, L'Harmattan/Publications du Centre d'Etudes Francophones, Université Paris 13, 1984, pp. 269-310.
<http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>

On se proposera de transposer ce modèle de la composition musicale dans *Fascination*, on tentera de faire une permutation métaphorique sur l'œuvre, puisqu'il s'agissait, non pas d'appliquer sur cette œuvre littéraire une structure musicale qui serait censée en rendre compte, mais de faire concorder certains cas du texte.

CHAPITRE I

L'écriture de Rachid Boudjedra

CHAPITRE I: L'écriture de Rachid Boudjedra

I-1- La littérature maghrébine d'expression française:

I-1-1 Aperçu historique :

La littérature maghrébine d'expression française voit le jour au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, qui favorisa la prise de conscience nationale, et elle cohabite avec celle en arabe classique. Nourris de culture française, les écrivains maghrébins utilisent cette langue française pour affirmer leur volonté d'exister.

Elle privilégie largement la forme romanesque, sans doute la plus apte à rendre témoignage des difficultés, à dénoncer les injustices, à faire état des revendications. Elle n'oublie pas la poésie ni l'essai, l'une autorisant l'épanchement des sentiments personnels⁶ (par exemple les recueils de Jean Amrouche, de Nabile Farès, d'Abdellatif Laâbi), l'autre permettant de dissenter, d'argumenter⁷ par des articles consacrés à la décolonisation en Algérie, au Maroc⁸, en Tunisie⁹. Ce sont aussi les diverses études de Tahar Ben Jelloun sur l'immigration et le racisme ; d'Albert Memmi sur le colonialisme et les relations entre communautés. Elle néglige en revanche le théâtre, que viennent concurrencer des pièces populaires en arabe dialectal, comme l'illustre l'œuvre de Kateb Yacine.

La violence qui caractérise de nombreuses productions n'est pas seulement verbale : des auteurs sont morts assassinés, tels Mouloud Feraoun en 1962, Jean Sénac en 1973, Tahar Djaout et Youcef Sebti en 1993 sur le sol algérien...

I-1-2 Classement par générations:

⁶ *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, PUF, 2001, pp. 455-459.

⁷ *Dictionnaire des intellectuels*, Paris, Seuil, 1996 ; nouvelle édition 2002, pp. 57-58.

⁸ *Idem.*, pp. 910-911.

⁹ *Idem.*, pp. 1364-1365.

Si l'on s'efforce de « mettre de l'ordre » parmi les écrivains maghrébins¹⁰, on peut envisager un classement historique, par générations :

D'abord celle des fondateurs, des « classiques », marquée - pour simplifier - par la prise de conscience identitaire et la réflexion sociale. Ce sont surtout : en Tunisie, Albert Memmi (né en 1920), en Algérie, Mouloud Feraoun (1913-1962), Mouloud Mammeri (1917-1989), Mohammed Dib (né en 1920), Malek Haddad (1927-1978), Kateb Yacine (1929-1989). Au Maroc, Ahmed Sefrioui (né en 1913), Driss Chraïbi (né en 1926).

Puis la génération de 1970, qui traite des mêmes thèmes que ses aînés, mais souvent avec une violence accrue, et à la recherche d'une écriture originale. Quelques auteurs : en Algérie, Assia Djébar (née en 1936), Mourad Bourdoune (né en 1938), Nabil Farès (né en 1940), Rachid Boudjedra (né en 1941). Au Maroc, Abdelkebir Khatibi (né en 1938), Mohammed Khir-eddine (1941-1995), Abdellatif Laâbi (né en 1942), Tahar Ben Jelloun (né en 1944).

D'une troisième génération, principalement de romanciers, peut-être à l'écriture plus traditionnelle mais s'engageant davantage dans la réalité présente, sociale et politique, on retiendra notamment : en Tunisie, Abdelwahab Meddeb (né en 1946) ; en Algérie, Rachid Mimouni (1945-1995), Rabah Belamri (1946-1995), Boualem Sansal (né en 1948), Maïssa Bey (née en 1950), Tahar Djaout (1954-1993), Yasmina Khadra (né en 1955). Au Maroc, Abdelhak Serhane (né en 1950), Fouad Laroui (né en 1958).

I-1-3 Classement thématique :

Cependant, Jacques Noiray¹¹ ne cache pas sa préférence pour un classement thématique - celui qu'il adopte dans son étude - plus propre à souligner l'unité, à travers le temps, des grandes sources

¹⁰ Noiray Jacques, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, pp. 14-17.

¹¹ Op. Cit., pp. 16-17, et « Table des matières » pp. 191-192.

d'inspiration de la littérature maghrébine de langue française. Noiray discerne les thèmes suivant :

- « Une littérature de description réaliste », ou « le roman ethnographique et son évolution ».

- « Un tableau souvent critique de la famille et de la société », ou « peintures du milieu familial ».

- « Une rencontre de la littérature et de l'histoire », ou « misères sociales et guerre ».

- « Une revendication individuelle d'authenticité », ou « la quête d'identité ».

- « Recherches d'écriture », ou « le renouvellement des formes ».

Ainsi, quoique la littérature francophone ait pu passer pour une « anomalie » au Maghreb, force est de constater qu'elle s'engage avec franchise et originalité¹² sur des questions d'actualité, qu'elle conquiert un large public, autochtone mais aussi extérieur. Les premières générations sont encore en activité et les jeunes auteurs se multiplient, certains étant appelés à rejoindre, grâce à leur talent, les « classiques ».

Une littérature « cousine » est apparue depuis quelques années, celle des « Beurs » comme Azouz Begag, Farida Belghoul, Nina Bouraoui, Mehdi Charef, Nacer Kettane, Leïla Sebbar... Les thèmes peuvent être voisins, mais l'ancrage principal, lui, est européen.

Rachid Boudjedra comme on l'a déjà signalé dans le classement, fait partie de ces écrivains maghrébins d'expression française ; il est influencé par le Nouveau Roman, de sorte que Saighe Bousta dans son livre *Autobiographie et avant-garde*, à son tour, classe ainsi l'écriture boudjedrienne :

« L'écriture de Rachid Boudjedra se réclame de la modernité, à tel point que nombre de lecteurs et de critiques y reconnaissent des aspects propre au Nouveau

¹² Memmi Albert, *Anthologie des écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Présence africaine, 1985, pp. 8-14

Roman. Certains même jusqu'à classer cet écrivain maghrébin dans la même sphère que Alain Robbe-Grillet, Claude Simon ou Nathalie Sarraute. Ces considérations sont hautement significatives dans la mesure où elles stigmatisent à la fois une certaine valorisation de son écriture marquée par la modernité [...] et située par rapport à l'avant-garde qui se manifeste par l'autobiographie. ».¹³

I-2 L'écriture de Rachid Boudjedra entre la littérature maghrébine d'expression française et le Nouveau Roman :

I-2-1 La vie de Rachid Boudjedra

Romancier, poète, scénariste, Rachid Boudjedra s'est depuis longtemps imposé comme une plume majeure de notre temps, par la puissance de ses thèmes et les rythmes obsessionnels de son écriture. Auteur maghrébin d'expression française et arabe, revendiquant sans cesse ses engagements esthétiques et idéologiques, il affiche constamment l'ambition d'atteindre une littérature originale mais également subversive. Ce qui le place perpétuellement au centre d'une quête éprouvante du sens, privilégiant l'errance à la fixité.

En se nourrissant de voyages, et en s'exilant dans d'autres contrées et dans une autre langue, tout en s'appropriant un genre d'écriture plutôt contemporain, Boudjedra amorce sa trajectoire personnelle à travers laquelle il transpose sa propre expérience, sa propre quête, qui renvoie à ses tourments et à ceux de ses origines, rejoignant la quête littéraire.

On le constatera en évoquant la biographie de l'auteur, et l'on détectera cette projection sur son œuvre, *Fascination*.

¹³ Rachida Saighe Boustia, *Ecriture d'avant-garde et Autobiographie*, Gunter Narr verlag, tûbingen, 1992, p. 198.

Issu d'une famille bourgeoise, Rachid Boudjedra, « l'homme aux racines »¹⁴ - selon la signification donnée à son patronyme en arabe - naît le 5 septembre 1941 à Aîn-Beïda, village des hauts plateaux à une centaine de kilomètres au Sud-Est de Constantine, en Algérie. Les études commencées à Constantine sont poursuivies à Tunis au lycée Sadikia. L'enfance se passe à Aîn-Beïda, entre l'école primaire française dans la journée et l'école arabe le soir. Son père l'envoie ensuite en Tunisie pour les études secondaires, il suit le lycée franco-musulman avec une formation bilingue, française et arabe. Il reste sept ans interne. Puis, ayant passé son baccalauréat en 1956, il rejoint la lutte indépendantiste contre l'armée française, séjournant en URSS après une blessure, puis un an et demi en Espagne comme responsable du FLN, après qu'il regagne Alger. En 1962, à l'indépendance, tout en assumant des responsabilités syndicales, il poursuit des études de philosophie sanctionnées par une licence en Sorbonne en 1965, et un diplôme d'études supérieures sur « Création et Catharsis dans l'œuvre de Louis-Ferdinand Céline ». Ses engagements sont liés à sa découverte du marxisme à l'âge de dix-sept ans ; déjà sensibilisé au communisme par son grand-père et son oncle maternels, Boudjedra adhère au Parti Communiste Algérien à vingt-deux ans et en reste membre. Le choix de son sujet de DES souligne d'autre part une orientation littéraire et des goûts modernes.

Se mariant avec une Française, il commence sa carrière professionnelle comme professeur de philosophie au lycée de jeunes filles de Blida, puis il est en France de 1969 à 1972, date où il part enseigner au Maroc, à Rabat, jusqu'en 1975, avant de s'installer de retour en Algérie. Malgré les facilités de vie qu'elle lui offrait, il juge avoir souffert de cette période, ayant choisi l'exil pour des motifs avant tout littéraires. En Algérie, il a commencé par enseigner à l'université d'Alger, en 1977 ; il assumait des fonctions au ministère

¹⁴ Marc Boutet, *Boudjedra l'insolé : la vie de Boudjedra*, l'Harmattan, Paris, critique littéraire, 1994, pp. 9-10.

de l'information et de la culture. Il participe à la rubrique culturelle de la revue hebdomadaire *Révolution Africaine* en 1981, et à la création de la Ligue des droits de l'homme, dont est membre.¹⁵

Boudjedra commence sa carrière littéraire avec un recueil de poèmes *Pour ne plus rêver* (1965), publié aux Éditions nationales d'Alger, illustré par le peintre - déjà consacré alors - Mohamed Khadda, version censurée par l'éditeur. La deuxième version, *Grefte*, paraîtra en 1984 aux Éditions Denoël et sera traduite en arabe. Il est l'auteur de quelques essais : *La Vie quotidienne en Algérie* (Paris, Hachette, 1971), *Naissance du cinéma algérien* (Paris, Maspéro, 1971), *Journal palestinien* (Paris, Hachette, 1972). Mais c'est son œuvre romanesque qui le fait particulièrement connaître¹⁶. Et aussi l'écriture de scénario du film algérien de Mohamed Lakhdar Hamina : *Chronique des années de braise*, qui a eu la Palme d'or au Festival de Cannes 1975¹⁷.

Notre objectif n'est pas uniquement de mettre l'accent sur son statut d'écrivain maghrébin d'expression française, ce statut qui pourra définir automatiquement sa quête littéraire, mais nous

¹⁵ Jean Déjeux, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984, pp. 76-77.

¹⁶ Son premier roman, *La Répudiation*, édité chez Denoël en 1969, est couronné par le prix des Enfants terribles. Toujours chez le même éditeur paraîtront : *L'insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977), *Les 1001 années de la nostalgie* (1979), *Le Vainqueur de coupe* (1981), *Le Démantèlement* (1982), *La Macération* (1984), *La Pluie* (1987), *La Prise de Gibraltar* (1987). Boudjedra a également signé quelques scénarios, dont : *Ali aux pays des mirages* (Tanit d'Or du Festival de Carthage en 1980). Ses autres œuvres sont : *Le Désordre des choses*, Denoël, 1991. Traduction en français par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur de la version originale en arabe, *Faoudha al achia* (éd. Bouchène, 1990). *Fils de la haine* (Denoël, 1992; Gallimard Folio, 1994). *Philippe Djian* (éd. Rocher, 1992). *Barbés- Palace* (éd. Rocher, 1993). *Timimoune* (Denoël, 1994 ; Gallimard Folio, 1985). *Mines de rien*, théâtre (éd. Denoël, 1995). *Lettres Algériennes* (Grasset, 1995 ; le livre de poche, 1997). *La vie à l'endroit* (éd. Grasset, 1997 ; Le livre de poche, 1999). *Fascination* (éd. Grasset, 2000 ; Le livre de poche, 2002). *Le directeur des promenades* (éd. Rocher, 2002). *Cinq fragments du désert* (éd. Barzakhe , 2001 ; l'Aube, 2002). *Les Funérailles* (éd. Grasset, 2003). *Peindre l'Orient* (éd. Zulma, 2003). Et enfin sa dernière œuvre, qui est très récente : *Hôtel Saint-Georges* (éditions Dar el Gharb, 2007).

¹⁷ Christiane Achour et Simone Rezzoug, *Convergences critiques : Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, OPU, 1995, pp. 44-45.

tenterons de montrer comment l'auteur a constitué son œuvre à travers sa passion pour la modernité, d'un côté en programme idéologique révolutionnaire et intransigeant pour démanteler l'ordre ancien jugé oppressif, et d'un autre en programme littéraire : « Aussi polyphonique et riche ; son écriture rénovée telle est son œuvre. »¹⁸.

I-2-2 L'écriture de Boudjedra :

Depuis son éveil à la littérature, l'enfant terrible de la littérature maghrébine, d'ailleurs partisan du Nouveau Roman, n'a cessé de renouveler son écriture, puisant son inspiration dans les nœuds inextricables de sa vie, conférant à des thèmes classiques de nouvelles approches et perspectives.

De prime abord, l'écriture de Boudjedra, bien qu'elle se réclame de la modernité, ne peut se détacher du vécu de l'auteur, donc malgré la rénovation elle demeure algérienne, selon ses propres dires, lors d'une conférence intitulée *Écrire pour atténuer la douleur du monde* à l'université de Princeton (USA) en février 1992:

« Écrire algérien me semblait essentiel dans la mesure où, ayant parcouru un peu la littérature du monde vers l'âge de vingt ans, ayant lu sérieusement la littérature algérienne depuis que j'étais enfant, je me suis rendu compte qu'il manquait un élément essentiel à la littérature nationale, qui existait déjà, c'est-à-dire son algérianité, sa véritable identité, qui ne consiste pas en une superficialité. Parce que la société algérienne était une société bloquée, une société malheureuse, exploitée, colonisée, du coup, automatiquement, on considérait l'algérien comme un héros positif et tout ce qui n'était pas algérien était de l'ordre de l'héroïsme négatif. J'ai voulu montrer quand même que les algériens étaient des hommes tout simplement, et surtout m'introduire à l'intérieur de ma propre conscience d'algérien, d'enfant algérien en

¹⁸ Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, pp. 13-14.

particulier, pour dire ce qui n'a pas été dit par cette littérature qui, pour cela, m'avait beaucoup déçu. Donc j'ai écrit aussi en réaction à mes aînés. Quand je lisais certains romans des années 1950, je me disais : « Mais ce n'est pas ça, ce n'est pas ça du tout. On a oublié beaucoup de choses, c'est trop superficiel ! » On avait presque cette impression qu'à ce moment-là, ces écrivains que je lisais avec beaucoup d'amour, évidemment, écrivaient pour les autres. Ils écrivaient pour les colonisateurs, presque pour les supplier d'être plus gentils avec les algériens. Moi, pas du tout. Je voulais plutôt une dénonciation nécessaire de l'acte colonial et, en même temps, une dénonciation nécessaire de la mentalité du colonisé.»¹⁹.

I-2-2 -1 La matrice de l'engagement de Boudjedra :

À partir du principe de l'algérianité de son écriture, on va tenter de cerner la matrice de l'engagement de Rachid Boudjedra, dans le cas de notre roman, et déterminer la conception de l'écriture qui en découle.

D'après Mohammed-Salah Zeliche, ces forces instinctives et obscures constituent la subjectivité profonde de l'écrivain. Ce sont elles qui non seulement s'expriment, par exemple, à travers l'esthétique boudjedrienne de l'excès et de la contradiction, mais aussi justifient « sa volonté de démanteler l'ordre premier et tout à la fois de réparer une perte originelle »²⁰.

On distingue en premier lieu, que dans son écriture, l'individuel et le collectif s'imbriquent profondément. L'acte de création plaide pour soi et témoigne autant de la société et de l'Histoire.

En second lieu, l'enfance manquée, qui revient sous diverses formes dans l'œuvre de Boudjedra. En reprenant le mot de Michael

¹⁹ *Écrire algérien*, Le Matin, 29 janvier 2003.

²⁰ Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique et politique des deux rives*, p. 112

Riffaterre, on peut dire qu'« elle se comporte, pour ainsi dire, comme le symptôme d'une névrose dont le refoulement le fait surgir ailleurs dans le texte [l'œuvre] en une véritable éruption d'autres symptômes, c'est-à-dire de synonymes ou de périphrases. »²¹.

Ce qu'on retrouve dans le personnage de Lam, dans *Fascination*. Les blessures symboliques : l'auteur s'attaque aux figures mythiques du Père dans ses livres : « Moi, ma blessure symbolique, c'est le rapport au père, extrêmement violent »²². Mais dans *Fascination*, durant plusieurs pages (p. 53 à 55), il expose les qualités du Père adoptif Ila, à l'image du père idéal qu'il aurait souhaité avoir. D'autre part, la blessure symbolique du sang. Il avoue un « [...] rapport extrêmement traumatique, extrêmement obsessionnel et fantasmatique avec le sang. Ce sera dans tous mes livres une blessure symbolique, [...] Voilà donc les constituants durs et inguérissables qui ont fait de moi un écrivain ». ²³

Ainsi dans *Fascination*, il parle du sang dans la blessure de Lam pendant la guerre (p.109), et du sang de l'inceste Lol avec Lam (p.135). Ces traits-là incarnent le « mythe personnel » de Boudjedra, selon l'expression de Charles Mauron dans ses *Métaphores obsédantes*²⁴. L'imagination de chaque écrivain semble bien s'attacher à un mythe personnel, à partir des « objets internes », qui en constituent les figures, se forment dans la personnalité. Les situations dramatiques reflètent des conflits internes. Il n'existe pas de relation simple entre la durée des événements biographiques, celle des processus inconscients et celle de la vie imaginative. Il n'y a pas non plus indépendance. C'est le phantasme qui est la nature et la force de l'influence sur la pensée consciente, et cela pour plusieurs motifs ; entre autre, le trauma qui implique une excitation assez forte pour mettre en péril le contrôle du moi conscient ; les "thèmes"

²¹ Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Paris, Seuil. 1978, p. 76.

²² Le Matin, *Les chroniques de : Rachid Boudjedra*, 24 juin 2003.

²³ Idem., *Les chroniques de : Rachid Boudjedra*.

²⁴ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti.1962.

d'une œuvre ne peuvent être attribués à un événement biographique mineur. En dehors de tout choc extérieur, le fonctionnement du psychisme peut entraîner des répétitions de phantasmes, ce cas est beaucoup plus fréquent que celui du trauma. Enfin, le simple jeu des échanges entre conscience et inconscient peut introduire dans la première l'image des conflits et des structures du second.

I-2-2 -2 Moyens et ressources littéraires déployés par Boudjedra :

Afin que Boudjedra aboutisse à son programme idéologique, il a déployé moyens et ressources littéraires nécessaires pour l'écriture de *Fascination* ; à ce stade, notre but est de les déterminer.

Comme on l'a déjà mentionné, l'écrivain est influencé par le Nouveau Roman : Alain Robbe-Grillet, M. Butor, N. Sarraute, à qui, il a emprunté certaines des esthétiques et des techniques narratives. Il emprunte aussi à L.-F. Céline, C. Simon et G. Garcia-Marquez, pour « en rendre perceptibles les mécanismes et les fonctions »²⁵ spécifiques dans son projet :

D'abord, ses narrateurs profèrent une langue au caractère oral/populaire. Cette composante célinienne, reconnue, sinon revendiquée, pousse la violence subversive du texte boudjedrien. Elle renforce le démantèlement de l'ordre traditionnel, celui de l'écriture romanesque tout comme celui, plus général, de toutes les attitudes anciennes.

Citons 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. »²⁶.

²⁵ Ibid., Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique et politique des deux rives*, p. 116.

²⁶ Rachid Boudjedra, *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, p. 47.

Il s'est inspiré de l'imaginaire simonien dans, le cas de notre roman, pour la construction subversive. Au niveau autotextuel, enfin, c'est la dimension cyclique de l'écriture qui est envisagée. De tous ces aspects se dégagent la portée poétique de l'itération dans l'œuvre de Boudjedra, et la tension constitutive qui l'innervent, cette dernière conduit de la répétition aux formes circulaires, elles-mêmes constamment compliquées vers la spirale. Donc, il a utilisé la répétition qui crée un mouvement de spirale au niveau de la lecture, puisque nous sommes continuellement renvoyés à un point antérieur, comme le mécanisme des souvenirs dans la mémoire²⁷.

« Je me suis souvenu que la mémoire est quelque chose en forme de spirale qui tourne sur elle-même, qui est répétitive. Et, en général, il y a peut-être une dizaine de phrases que je peux répéter toute la journée sans m'en rendre compte, qui me reviennent à l'esprit textuellement. Je ne vois pas pourquoi cette façon d'avoir quelque chose dans la tête, qui nous travaille, qui nous obsède pour la journée, a le droit de revenir, dans la vie quotidienne mais pas dans les livres. Je me suis dit qu'il fallait absolument récupérer cette façon qu'a la mémoire d'être sincère, de ne pas se faire de discours ou de théâtre. »²⁸

La subversion du texte par l'écriture en fragment l'explicitent dans *Fascination*, les textes cités qui ne sont pas coulés dans l'énonciation avec des ligatures plus ou moins apparentes, ils sont présentés avec références à l'appui et interrompent le cours de la narration. Ils introduisent ainsi cette diffraction du texte. Un intertexte qui s'offre à notre déchiffrement sans résistance mais comme dans un étalage savant de culture. Puis le collage des affiches publicitaires et les extraits de journaux. Aussi la description détaillée longue et anodine arrête la narration pour y insérer des séquences qui ralentissent sa progression. Ces descriptions digressives

²⁷ Cette forme spirale est illustrée en détail dans le tableau en annexe.

²⁸ Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin 2003.

interviennent soit sous l'effet d'un souvenir, soit à la suite d'une analogie et envahissent parfois tout l'espace textuel. Ce qu'illustre l'interruption du texte et sa reprise sur un mode différent²⁹. Cette surcharge d'images crée des effets sonores et rythmiques. « Comme si [...] le rythme régulier avait un pouvoir imageant que l'on dût compenser par un excès d'images », ainsi que l'explique Yvon Belaval dans *La Recherche de la poésie*³⁰.

D'après notre auteur ce n'est « pas une rupture mais un petit air de fugue ou d'évasion, comme une façon d'aller prendre l'aire », et « fragments de mémoire qui renvoient à ceux de l'écriture [...] éclats de pensée ; pensées soudaines, imprévues et surtout fragmentées. ». ³¹

L'écriture de Boudjedra, donc, n'obéit pas aux normes du roman traditionnel et impose au lecteur un rythme et une perspective éclairée par un processus de déconstruction. Chez cet écrivain, la notion de communication est en même temps critiquée et reprise de façon détournée et distanciée. Dans cette perspective, comparant l'écriture de Boudjedra à celle de ses modèles du Nouveau Roman en particulier, par rapport à leurs liens, mais aussi sur leurs différences, on note le fait que les romans de Boudjedra développent un discours politique et idéologique et ne rejettent pas le principe de la signification :

« Si pour les théoriciens du Nouveau Roman, le roman n'a plus rien à signifier dans un monde lui-même sans signification, dans les textes de Boudjedra, la signification est présente mais diluée au fil des pages, décalée par rapport à son référent et c'est au lecteur de reconstituer le puzzle éclaté qu'elle lui propose. ». ³²

²⁹ Voir la colonne de la progression du tableau en annexe.

³⁰ Belaval, Yvon, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947, p. 60.

³¹ Le Matin, *Les chroniques de : Rachid Boudjedra*, 24 juin 2003

³² Bahia Nabila Ouhibi-Ghassoul, *Pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra, Études et recherches littéraires maghrébines*, n° 5, Oran, Centre de recherches et d'informations documentaires en

Quant au lecteur de Rachid Boudjedra, il ne doit pas se contenter du plaisir de lire. Il est appelé à souffrir, à faire des efforts non seulement pour comprendre, mais aussi pour pouvoir partager le contenu et le message véhiculé par son œuvre littéraire, comme l'affirme 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. »³³.

I-3-Les ingrédients de *Fascination* :

I-3-1-Présentation :

Fascination contient tous les ingrédients de l'écriture boujedrienne : nœud familial, interrogations identitaires, réflexions sur l'histoire, écriture non linéaire, un certain langage anticonformiste et surtout l'entrechoquement entre deux entités antagoniques (orient/occident, tradition/modernité). Boudjedra n'y omet pas de s'entretenir avec quelques œuvres d'autres auteurs, une promiscuité qui n'a d'ailleurs rien à voir avec le plagiat mais qui montre au contraire la dimension universelle et contemporaine de son œuvre.

En s'inspirant des voyages, de différentes littératures, et en empruntant une autre langue, tout en s'imprégnant de sa littérature maghrébine et de sa culture arabo-musulmane, il écrit ce roman de l'errance et de l'inassouvissement, qui s'adosse à l'Histoire pour tenter de donner un sens au monde, afin d'atteindre une littérature nouvelle et originale.

sciences sociales et humaines (C.D.S.H., C.R.I.D.S.S.H.), 1983, pp. 79-108

³³ Lila Ibrahim-Ouali, *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, p. 157.

Dans ce roman de 250 pages, Boudjedra, rompu aux techniques de la narration, nous introduit dans un univers grouillant de personnages que le choix de les désigner par des prénoms réduits à une syllabe unique (charpentée par la lettre L, en arabe « lam ») charge de mystères.

D'abord Lam, le fils adoptif le plus jeune de Lil et d'Ila, dont nous suivrons l'itinéraire, de Tunis, à Moscou, Pékin, Hanoi, Barcelone, Alger et Paris, dans les entrecroisements d'une quête dont il ne connaîtra que tardivement le véritable sens.

Ila, propriétaire d'un haras prospère dans l'Est algérien, est animé d'une immense passion pour les chevaux, qui le conduit à aller chercher ses étalons dans les endroits les plus incroyables de la terre. Il les croise avec des pur-sang mongols, ou anglais, ou andalous, ou même des mustangs américains qu'il allait choisir lui-même en Europe, en Amérique, et jusque dans le désert de Gobi. Autant de lieux mythiques où le roman nous transporte dans des rêves si prégnants que l'on croit parfois les avoir visités. Ila, qui ne peut avoir d'enfant - et soulignons d'emblée combien la question de la stérilité masculine est rarement abordée : une audace, donc, ici - adopte des orphelins qu'il dote de son patronyme et affuble de prénoms de trois lettres (Lam, Lol, Ali et son double Ali Bis) qui sonnent en réponse à la générosité du patriarche. Il est également à la tête d'une lignée de prestigieuses pouliches. La plus fougueuse porte le nom : Inhibar, "Fascination".

L'auteur nous fait donc prendre en charge par un de ses personnages, Lam, dès la première ligne du premier chapitre intitulé « Constantine ». Ce jeune homme d'une densité psychologique et d'une vraisemblance qui se font progressivement, jusqu'à la fin du livre, est entouré de l'affection enveloppante, protectrice à l'excès, de Lol. Cette dernière est un personnage fascinant, d'un anticonformisme entêté et désinvolte, homosexuelle mais qui se donnera à Lam dans une véritable étreinte incestueuse mais est-ce

bien certain ?..., la veille du départ du jeune pour le maquis, après ses études dans un lycée de Tunis.

La jument de race, *Fascination II*, du nom d'une autre fille adoptive d'Ila, offerte à Lam, l'attend pendant ce temps ; une grave blessure à la jambe le conduit à Moscou. Une fois guéri - miraculeusement - sans avoir été amputé, grâce aux soins dévoués d'Olga, il est envoyé en mission successivement à Pékin, puis à Hanoi, enfin à Barcelone, où il doit acheter des armes clandestinement. Là-bas, malheureux, se croyant impuissant, Lam découvre aussi l'alcool, la viande de porc, et l'athéisme. Quand il arrive à Alger le 6 juillet 1962, le peuple fête son indépendance. Dans la kasbah, il se retrouve nez à nez avec Ali, qui lui raconte ses aventures de guerre.

Le roman s'ouvre sur la blessure qu'est pour Lam l'ignorance de sa véritable naissance. Il la portera d'une cité à l'autre, accompagnée de la culpabilité dont le couvre « l'inceste ». Par ailleurs, ces villes énumérées où Lam est chaque fois conduit par les hasards et nécessités de l'histoire sont autant de lieux réels où prospèrent des fantômes de bombardement et de sang, des villes qui ont vécu la guerre et son atrocité. Sur les routes de son errance, hérissées de fragments de mémoire, Lam subit aussi le fardeau d'une incompréhensible impuissance qui l'accable dès les premières étapes de ses tribulations. Mais elle renvoie Lam à chaque fois à cet « inceste » avec Lol et donc à la culpabilité, alors qu'il n'y est pour rien. Et puis surtout, il est hanté de ce désir d'imiter Ila, le père.

Ali et Ali Bis, tous les deux liés à la famille de Lil et Ila, se ressemblant au point que le second, dont on apprendra qu'il se prénomme en réalité Mohamed, n'a choisi de se prénommer Ali que parce qu'il s'identifiait parfaitement au premier cité. Les deux compères, dont le premier est un vétérinaire titulaire d'un diplôme authentique délivré par la grande école française de Maisons-Alfort, partiront, Ali à la poursuite d'Ali Bis. Un jour, fêtant comme d'habitude dans une maison close d'Annaba - Bône à l'époque - une

expédition de chevaux vers l'Europe, Ali Bis profite du sommeil de son complice pour s'enfuir avec l'argent de la vente, accompagné de sa bien-aimée Moly. Les événements se déroulent en 1940, Ali et Ali Bis ne se retrouveront qu'au lendemain de l'indépendance, dans une ruelle de la kasbah d'Alger, après s'être croisés sans jamais se rencontrer, en France durant l'occupation allemande, en Indochine et dans les maquis algériens pendant la Guerre de Libération. Aux coudes du labyrinthe, apparaissent des interrogations qui envahissent Lam puis qui se dissolvent avant de ressurgir. Pourquoi Ali Bis s'est-il enfuit, emportant avec lui la sacoche gonflée du paiement de plusieurs chevaux de race ? Que faire de cette insulte à la générosité du père ?

Après la mort d'Ila, Lol dirigera le haras de main de maître, reprenant, après ces années de lutte, de sang et d'espoir, Ali et Ali Bis, revenus avec l'argent. Lam arrêté à Paris par la DST en 1969, raconte ses combats.

S'il y a une symbolique, et elle existe incontestablement, qu'on pense à cette omniprésence du « L » comme liberté, littérature, libertinage...

I-3-2-L'intertextualité :

La créativité pure n'existe pas. Le plus original des textes s'affirme répétition ou au moins inscription neuve s'incrétant dans un déjà-là, page précédemment écrite et sur laquelle on décide d'écrire, sans effacer ce qui précède, ce qui lui délivre raison d'être, c'est ainsi en termes poétiques ce que la critique appelle l'intertextualité.

Selon J. Kristeva :

« Le mot (le texte) est un croisement de mots (textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un texte. A la place de la

notion d'intersubjectivité s'installe celle de l'intertextualité, et le langage poétique se lit au moins, comme double. ».³⁴

Cette notion s'impose comme façon d'envisager l'écriture de Boudjedra. Sur son origine, sur sa vie, et ses sources d'inspiration. Son roman n'échappe pas à la règle, l'écrivain étant un grand lecteur, il est logique que son texte porte les traces de ses lectures ; l'intertextualité, dimension constitutive de ses écrits, brouille le repérage de la voix énonciative. Dans le texte de *Fascination*, c'est parfois plusieurs textes qui se font entendre. Il convient donc de repérer la façon dont les fragments rapportés ont été intégrés à l'hypertexte.

À travers les ligatures du texte, Boudjedra a usé de l'opération d'intégration³⁵, dont les citations avec leurs références³⁶. Ainsi sont convoqués les dictionnaires, Salluste (en latin), Ibn Khaldoun, Ibn Batouta, Joyce, Faulkner, Proust, Marco Polo, des textes publicitaires. Cette démarche permet à l'auteur d'authentifier son récit et de créer un cadre aisément vérifiable à tous ses dires. En même temps, nous sommes entraînés dans une spirale de mots et de rappels complexes d'œuvres à œuvre. Citation-preuve ou citation-culture selon les catégories de Dominique Maingueneau³⁷, ces fragments de textes interviennent pour donner plus de valeur au récit romanesque. Cette façon de procéder apparaît tardivement dans l'œuvre de Boudjedra, et s'il est habituel de présenter un fragment dont le nom de l'auteur est présenté, comme le fait Sartre dans *Les Mots*, il est plus rare d'en donner le titre.

Boudjedra, justifie à son tour la présence de l'intertextualité dans son roman en disant :

³⁴ Julia Kristeva, *Séméiotiké*, Paris, le seuil, Points, 1969, pp.84-85.

³⁵ Christiane Achour, Amina Bekkat, *Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II*, Blida, tell, Clefs pour la littérature, 2002, pp.112-113.

³⁶ *Fascination*, pp. 16-43-71-88-93-99-140-141-147-148-176-194-195-197-226.

³⁷ Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

«tout simplement je me suis rendu compte en lisant Proust qu'écrire c'était se souvenir des textes des autres. C'est Proust qui le dit. C'est juste !, l'intertextualité consciente. Elle me fascinait parce que, de plus en plus, elle était dans les autres livres. ». ³⁸

On doit souligner ici que cette intertextualité contribue au caractère continu et à l'unicité de l'œuvre autour du fil conducteur que constitue la quête d'une personnalité à la fois individuelle et collective, quête du moi insaisissable et inachevée. Ainsi, l'œuvre est ouverte sur le devenir, sur son propre devenir, espace-temps paradoxal car l'ouverture y est aussi clôture, caractéristique de inachèvement.

Fascination donc n'est pas un roman de l'enfermement, mais de l'ouverture. La quête n'est pas désorientée, les villes et les cultures qui sont implicitement déclinées dans cet itinéraire de citations, ont une portée symbolique évidente, il s'agit de choix historiques, de valeurs éthiques et politiques qui sont approchées.

I-3-3- Usage des souvenirs dans *Fascination* :

Le roman *Fascination* se présente comme une transcription d'événements au fur et à mesure de leur émergence, sans recul et subordonnés étroitement au point de vue du sujet et à son vécu, qui devient ainsi fragmentaire. L'utilisation de la mémoire du romancier permet à son premier personnage, Lam, à travers une vision subjective de soi fortement émotionnelle, de mieux assumer et assembler les éléments constitutifs de sa destinée, et permet surtout à Boudjedra de tisser l'originalité d'une esthétique du souvenir qui joue sur la superposition des temporalités.

Cet effet digressif du récit est le fruit d'une attitude mimétique du véritable fonctionnement de la mémoire : un souvenir en appelle un autre ou bien entraîne une idée. Une réflexion conduit elle-même

³⁸ Rachid Boudjedra, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin 2003.

à une autre pensée, un autre souvenir. Cette répétition constitue une frise, une arabesque tressée dans le récit comme forme signifiante d'une quête identitaire, tressée elle-même aux spirales de l'Histoire. Nous empruntons cette idée à une thèse de doctorat³⁹.

Une phrase extraite du roman de Semprun *Federico Sanchez* semble s'adapter parfaitement à l'esthétique du souvenir entretenue par l'écrivain : « Il n'y a pas de mémoire vraie sans structure artistique du souvenir. »

Ainsi est sollicitée l'activité propositionnelle du lecteur de *Fascination* qui, rendu inquiet, est invité à hasarder des hypothèses, à ordonner un matériau en attente de l'être, et à configurer un cours d'événements possibles, en laissant parler les faits dans leur incongruité apparente, leur décousu surprenant⁴⁰. S'impose à lui la tâche de leur découvrir un sens, de résoudre l'énigme, de reconstruire la phrase à partir de bribes ; bref, il est invité, ce lecteur, à devenir à son tour historien, et non à rester un simple amateur de livres d'histoire, à produire une histoire, et non à être simplement le consommateur d'un récit.

Le sujet dans ce roman délibère avec lui-même, par délégation, par interprétation, des personnages, donc par simulation. Délibérer, c'est peser le pour et le contre ; ce processus se déroule à l'intérieur d'un sujet (Lam) divisé, incertain, qui ne prend pas appui sur les béquilles des vérités établies, quelles qu'elles soient, mais pour qui la vérité (sur le monde et sur lui-même) est justement ce qui fait problème. La fiction apparaît dès lors comme une manière de quête, la recherche d'une réponse aux questions que le sujet de Boudjedra pose au monde et se pose lui-même.

³⁹ « La répétition dans l'œuvre de Semprun : forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'histoire », thèse portant sur l'œuvre autobiographique de Jorge Semprun, et soutenue à Montpellier par Madame Françoise Nicoladze-Gargaros en décembre 1996.

⁴⁰ Picasso disait d'ailleurs : « C'est dans ce sens que je suis subversif, c'est-à-dire que j'oblige le lecteur à se poser des questions, donc à être politiquement et métaphysiquement inquiet. » Ce propos est rapporté par Boudjedra à H. Gafaiti, dans *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 36.

En superposant les temporalités, Boudjedra ne saisit pas le moment historique comme une étape dans un événement temporel univoque (comme le veut le récit d'histoire canonique), mais plutôt comme une série d'époques coexistantes et juxtaposées à l'intérieur d'un moment unique. Il s'ensuit qu'appréhender le monde, c'est moins l'établir dans le devenir, au moyen de relations d'enchaînement entre le passé, le présent et le futur, que le saisir dans sa simultanéité. Les personnages Lol et Lam, Ali et Ali Bis, s'affrontent en un lieu où simultanément passé et futur coexistent dans le présent. Cette tendance à penser les choses dans la coexistence, à orchestrer les voix idéologiques diverses et contradictoires dans l'unicité d'un moment nous permet de rapprocher cette attitude de l'aptitude que Bakhtine, dans son ouvrage sur Dostoïevski⁴¹, reconnaît à l'auteur des *Frères Karamazov*. Celle de voir et de penser son monde principalement dans l'espace et non dans le temps, d'en réfléchir les différents contenus dans la simultanéité et de décrire leurs relations sous l'angle d'un moment unique, autant de singularités qui ont préparé le terrain sur lequel s'est développé son roman polyphonique.

⁴¹ M. Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 158-169.

CHAPITRE II

L'identité chez Boudjedra

CHAPITRE II: l'identité chez Boudjedra

II-1- La variation sur le thème de l'identité

II-1-1 L'identité :

L'identité est la connaissance de ce que l'on est, par soi-même ou par les autres, elle fournit à l'individu la reconnaissance, le consentement et l'amour des autres dont il a besoin pour se sentir exister en tant qu'individu à part entière ; en psychanalyse, on peut parler de représentation de soi, et donc du moi. Qu'est ce que le moi ? Lipiansky propose que l'identité du sujet puisse être définie comme s'articulant autour d'une distinction entre identité du moi et identité du soi :

« Le soi est l'aspect spécifiquement autoperceptuel. Cet aspect contient trois niveaux : la perception de soi, qui est l'ensemble des perceptions primaires brutes : le concept de soi, qui est l'ensemble des représentations de soi et le sentiment de soi, qui est la dimension affective. L'identité du moi renvoie aux fonctions cognitives actives et adaptatives, tournées vers la réalité. Ainsi, si l'identité est un processus cognitif et affectif par lequel le sujet se conçoit et se perçoit, elle est aussi la structure psychique qui résulte de ce processus. C'est avec cette structure interne que le sujet va appréhender non seulement sa propre personne, mais également le monde qui l'entoure. ».⁴²

Les groupes d'appartenances et les rôles sont utilisés par les individus comme éléments pour créer leur identité. De nombreuses contraintes s'imposent à l'individu, mais malgré cela, le côté subjectif de son identité lui permet d'avoir la possibilité d'accéder à

⁴² Edmond-Marc Lipiansky, *Identité et communication*, Paris, PUF, 1992.

une sorte d'autonomie, c'est-à-dire de gérer les contraintes qui s'imposent à lui et de donner un sens à son existence.

II-1-2 La variation :

Boudjedra reprend le thème de l'identité sur lequel il va multiplier les variations. Dans *Fascination*, ce thème n'est pas un sujet unique qui tourne autour d'une intrigue qu'incarnent un ou plusieurs personnages, mais il est exposé sous une variété d'aspects selon les différents cas, caractères, et personnalité de chacun.

Comme on le verra, les quatre personnages de *Fascination* comportent chacun une forme de quête identitaire, les héros essaient de se reprendre, de remettre le puzzle de leur vie en place ; et ce sont les élans, les tentatives de reconquête d'eux-mêmes et de leur dignité qui se brisent constamment contre le réel.

Leur identité est précisément ce qui est en question. Ces personnages sont des figures en crise, se posant le problème de savoir où ils vont. Les personnages ne sont pas prévisibles et, au regard de la psychologie, ils peuvent paraître incohérents. Non réglés d'avance par le déterminisme de leur caractère, ni par conséquent asservis à cette intrigue de prédestination, ils sont éminemment contradictoires. Cette instabilité essentielle, on aurait tort sans doute de ne l'imputer qu'à un réalisme psychologique dont Boudjedra serait ici le porteur et qui l'opposerait à l'idéalisme abstrait des romanciers, partisans des personnages au tracé linéaire et empaquetés dans des définitions fermes.

On a constaté que dans le roman de Boudjedra, à l'image du traitement de l'identité chez Kundera, à travers la polyphonie et l'empreint à la technique musicale, s'effectue un jeu de variations autour d'un thème (télescopage des personnages, des temps et des espaces fictionnels), faisant émerger une forme musicale particulière, la fugue, que nous exposerons ultérieurement.

Rappelons d'abord que la variation est un procédé de composition musicale, entraînant la transformation d'un thème qui est repris sous différents aspects, thème néanmoins reconnaissable

sous ces travestissements. Cette transformation peut s'effectuer par ornementation, diminution, figuration, simplification, transformation rythmique, changement modal ou tonal. L'adjonction courante est d'ordre polyphonique ou harmonique.

L'esthétique de la variation développée par la musicologie s'est étendue aux autres arts, à l'écriture notamment. Ainsi, Marguerite Duras fait de son œuvre une variation avec pour thème la mère et la relation triangulaire. La variation implique dans sa composition la surimposition mélodique qu'amène le contrepoint. L'esthétique de la variation est marquée par la fatalité de la répétition dans ses aspects formels et sémantiques que l'on retrouve également ici⁴³.

La variation va élargir l'aire d'application d'un thème ou d'une pensée par le renouvellement qu'elle lui confère. L'œuvre romanesque est comme une mélodie, un thème ; le thème est ce noyau à partir duquel le tout est créé, il est dans toutes les mélodies qui s'élèvent de ce thème, et font son contrepoint. La pensée de l'auteur s'intègre, se superpose dans le même rythme à l'écriture du roman. Le roman semble être une fugue, l'art du roman l'art de la fugue.

Prenons l'exemple de la technique variationnelle, au sein *des Testaments trahis*, de Kundera, et qu'on retrouve aussi chez boudjedra, où elle prend la forme d'une obsession de la définition, ou plutôt de la redéfinition, qui se manifeste toujours dans une perspective polémique autour d'un détail devenu «diamant à découvrir»⁴⁴, clé d'une réalité à (re)découvrir. Ce précieux détail prend la forme d'un mot devenu «métaphore-définition», «idée-

⁴³ Voir le tableau en annexe.

⁴⁴ Milan Kundera, Préface à *Bacon, Portraits et autoportraits*, Paris, Les Belles lettres/Archimbaud, 1996, p. 11. Nouveau sens, d'un autre « éclairage temporel », comme le remarquait Eva Le Grand Voir la très éclairante partie sur la variation dans les romans de Kundera in Eva Le Grand, p. 79-171. Dans un texte intitulé «Le Geste brutal du peintre», Kundera fait état de ce qu'il retient de la phénoménologie de Husserl, à savoir «l'importance des variations pour la recherche de l'essence d'un phénomène ».

personnage», ou encore «mot-clé» ; ce mot-clé, règle générale, « [a] le caractère d'un concept et dépasse la signification définie par les dictionnaires»⁴⁵. Dans l'écriture, ce contact avec l'essentiel est rendu possible par la répétition. Si un mot est plusieurs fois répété, c'est qu'on doit reconnaître à cette répétition une «importance mélodique»⁴⁶, un caractère de notion-clé. Dans ses aspects formels et sémantiques⁴⁷.

Cette tactique en mode majeur qui possède des sonorités gaies et lumineuses ou parfois s'oppose en cela au mode mineur, plus sombre, et plus intériorisé. Elle répond à une motivation critique : réévaluer sémantiquement certaines réalités. Il n'y a qu'à penser à des mots comme plaisir, extase, entrain, gaieté, amour, petite nation, extravagance, transparence, métaphore, générosité, tendresse, beauté, et trahison, inceste, délire, chagrin, tristesse ou sombrement, fugue, errance, brouillage, qui sont (ré) investis et (re)définis au fil des pages de *Fascination*.

Cette incursion au cœur des mots puise à la source d'autres discours, discours de critiques, d'interprètes, de traducteurs, de littérateurs appelés à servir de puissant moteur de confrontation du sens. La voix de l'autre donnée à lire par le discours rapporté est le point de départ d'un questionnement sur une idée, souvent reçue. À travers les multiples variations vues dans le thème principal de l'identité, un nouvel éclairage intervient, souvent inattendu, produit d'un glissement de sens, pour ne pas dire un retournement de sens.

Faut-il préciser que ce changement de perspective est une conséquence de l'établissement, dans le texte, du «grand contexte»⁴⁸, lequel oblige à une lecture correctrice, pour ainsi dire, ayant pour rôle de redéfinir. Cela donne lieu à un texte difficile à résumer,

⁴⁵ Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, p. 264.

⁴⁶ Ibid., *Les testaments trahis*, p.137.

⁴⁷ Voir notamment Milan Kundera, *L'Insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, Folio, 1984, pp. 13-20. Et le Colloque «Milan Kundera, une œuvre au pluriel», ULB, 14-15 décembre 2001.

⁴⁸ Op.cit., *Les testaments trahis*, pp. 57-295.

impossible à saisir par une appropriation fragmentaire ou partielle, et donc, difficile à réduire. En effet, il faut lire jusqu'au bout, d'autant que cette stratégie du lego sémantique est mise en place avec une claire intention polyphonique, car chaque partie reprend un aspect du thème principal (développement dit horizontal) mais cet aspect du thème est aussi repris parallèlement (verticalement) dans une sorte de mouvement contrapuntique d'égale importance.

Cette façon d'appréhender le monde fait en sorte que, contrairement à la démarche cartésienne de la pensée et de la vérité, cette approche cognitive radicalement différente propose une vision plurivocale, polysémique, voire conflictuelle de la réalité d'où peut émerger une autre possibilité, une autre vérité.

Dans les différents chapitres de *Fascination*, on pourrait dégager les variations à partir du thème initial de l'identité, et remarquer que le roman a été minutieusement composé dans un éblouissant tissu contrapuntique. Essayons d'étudier ce que Boudjedra, tel un artisan dans son atelier romanesque, a conçu autour de ce thème.

II-1-3 Étude de la variation sur l'identité.

L'identité est donc ce thème central du roman *Fascination*. Celui-ci va engendrer toute une série de réflexions et d'interrogations qui, à leur tour, vont en amener d'autres et tout ceci va être intimement entrelacé et imbriqué au long des chapitres pour nous permettre d'apprécier toutes les facettes, toutes les nuances et toutes les variations possibles du thème initial, inscrivant d'une manière romanesque cette recherche comme connaissance de l'homme et du monde.

Nous allons dégager l'aspect d'identité qu'incarne chacun des personnages de Boudjedra, ce qui prouve la variation sur ce thème,

pour ainsi mettre l'accent sur les répétitions à travers lesquelles celle-ci est exprimée⁴⁹.

II-1-3-1 L'ignorance du moi et des origines :

Lam : premier personnage de ce roman, déjà dès la première page, les premières lignes est présenté souffrant de l'ignorance de son identité réelle, de son lieu de naissance, et son prénom bizarre. Qui suis-je? Où-suis-je? Quel est mon nom? Mon prénom? Le lieu de ma naissance? Telles sont les interrogations de Lam. L'ambiguïté de ces détails, lui donne le mal de vivre jusqu'à la nausée.

Ce « moi » qui est en contact avec l'extérieur d'abord avec la famille ensuite avec l'autre entourage, se définit en identité sociale, elle est « objective », et englobe tout ce qui permet d'identifier le sujet de l'extérieur et qui se réfère aux statuts que le sujet partage avec les autres membres de ses différents groupes d'appartenance (sexe, âge, origine, métier, ...).

Cette identité sociale situe l'individu à l'articulation entre le sociologique et le psychologique. Elle envisage, comme le souligne Tajfel, le rôle joué par la catégorisation sociale qui selon lui :

«Comprend les processus psychologiques qui tendent à ordonner l'environnement en termes de catégories : Groupes de personnes, d'objets, d'événements [...] en tant qu'ils sont équivalents les uns aux autres pour l'action, les intentions ou les attitudes d'un individu.»⁵⁰

Selon les théories de l'identité de Tajfel : les individus tentent d'accéder à (ou de maintenir) une identité sociale positive. Cette dernière est basée, pour une large part, sur les comparaisons favorables qui peuvent être faites entre le groupe d'appartenance et certains autres groupes pertinents. Le groupe doit être perçu comme positivement différencié ou distinct des autres groupes pertinents.

⁴⁹ Illustration dans le tableau en annexe.

⁵⁰Tajfel H., Bilig M., Bundy R.P., Flament C., *Social catégorisation and intergroup behaviour*, European Journal of Social Psychology, Nelson-Hall, 1986.Cité et traduit par Geneviève Vinsonneau, *Inégalités sociales et procédés identitaires*, Armand colin, Paris, 1999.pp.149-178.

Lorsque l'identité sociale est insatisfaisante, les individus tentent soit de quitter leur groupe pour rejoindre un groupe plus positif, et/ou de rendre leur groupe distinct dans un sens positif.

Dans le cas de Lam, il choisit le retirement, concrétisé par l'exil qui mène l'errance, à travers son engagement dans la guerre, du moment où il est incapable de se projeter, d'exister en avant de soi. Son existence est une inquiétude, une insomnie au cœur du Même. Il accuse surtout de l'inceste. La faute barre le chemin qui conduit à l'ouverture du futur :

« ...Il pressentait - alors - très confusément que c'était sa manière à lui d'effacer l'inceste et de s'absoudre définitivement de cette faute qui pourrissait sa vie. »⁵¹.

Le soi devient importun à lui-même, en permanence remise en cause, le rapport du moi à lui-même est bien plus exposé que son rapport au monde.

« Et puis ce lieu de naissance que Lam n'a jamais pu élucider sérieusement, le vivant comme une humiliation ou une blessure, comme s'il était né dans deux ou trois lieux différents. Et puis ce prénom, ou plutôt ce sur-nom [...] il souffrait beaucoup de ces deux bizarreries qui commençaient à dévorer sa vie. »⁵².

⁵¹ *Fascination*, p.150.

⁵² *Fascination*, p.9.

II-1-3-2 Reniement de soi dans le déguisement :

Lol : son cerveau est bourré d'agglomérats, de phrases imaginaires, schizophréniques et étranges, la traversant quand elle était en crise. Elle était obsédée par les chaînes de nombres et les codes combinatoires, hantée par les chuchotements interférant à l'intérieur de son plus profond sommeil.

Ses parents sont morts dans un massacre, et elle n'avait pas droit à son héritage car elle était mineure par son âge et mineure par son sexe, selon la loi qui régissait le droit musulman. Probablement c'est à cause de cette injustice qu'elle est rebelle à sa société, à sa religion et même à son sexe. Traumatisée par sa grand-mère paternelle, elle devient provocatrice.

Lol se déguise alors en homme comme pour renier son sexe, elle s'évade pour aller dans la station balnéaire de Bougie ; elle souffre d'une crise identitaire, on constate ce dilemme lorsqu'elle se comporte en garçon manqué, elle a un penchant vers les femmes comme les hommes. Et pourtant elle se donne à Lam la veille du départ de ce dernier au maquis. Le conflit c'est aussi lorsque sa nature de femme apparaît dans son entretien pour la maison et d'autres habitudes féminines, par exemple lorsqu'elle passe son temps à confectionner de superbes bouquets de fleurs, et parfois lorsqu'elle met des robes décolletées qui lui donnent une apparence féminine très séduisante. Lol semble promouvoir une identité qui permet de se glisser d'un Moi à l'autre sans toutefois perdre de vue le fait que le personnage est toujours lui-même.

Le malaise entourant les troubles d'identité se révèle par ailleurs à travers la relation à l'autre sexe ; celle-ci se montre en effet difficile en raison de la distance, de l'incompréhension ou de l'ébranlement intérieur de soi, la vieille fille de vingt ans selon l'auteur⁵³ se bat pour trouver son Moi dans une société patriarcale, qui cherche à préserver ses valeurs désuètes dans une société soi-

⁵³ Voir le tableau en annexe p. 1.

disant moderne et surtout hybride. Lol se penche sur la fragilité de la femme dans ses rapports avec son corps et avec l'homme ; ainsi, le corps du personnage féminin s'effrite en fragments de verre sous la voix de l'homme.

II-1-3-3 Recherche de soi dans l'imitation :

Ali et Ali Bis : d'abord le lien de parenté entre eux est non défini. Ils ignorent leurs origines, la ressemblance entre eux est frappante, Ali et son sosie Ali Bis, et presque son frère. Ali Bis est toujours dans le sillage, l'ombre et l'admiration d'Ali.⁵⁴

Après leur disparition avec quatre juments, Ali Bis à son tour s'enfuit avec moly à jamais en emportant la sacoche d'argent pour se venger d'Ali car depuis toujours il était le préféré de tout le monde. Depuis ce jour Ali est parti à la poursuite d'Ali Bis son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel.

En fait Ali Bis, qui s'appelle en réalité Mohamed, est rongé intérieurement, non seulement il ignore ses origines, en plus il se sent en position inférieure par rapport à Ali. Alors que c'est un excellent vétérinaire, et major de sa promotion, il se sous estime, autrement dit, il éprouve une insatisfaction intérieure entre le soi et le moi, la comble par l'imitation d'Ali puisque ce dernier est apprécié par son entourage.

Ali Bis révèle dans son journal le pourquoi de cet acte :

« (...) Avec aussi une envie furieuse de me venger d'Ali qui avait les faveurs d'Ila et de tout son clan. ».⁵⁵

On fait référence ici à l'identité personnelle, qui est subjective, elle renvoie le sujet à ce qu'il a d'unique, à son individualité. Elle englobe des notions comme la conscience de soi et la représentation

⁵⁴ *Fascination*, pp. 23-73.

⁵⁵ *Fascination*, p.80.

de soi, engendrant l'estime et la reconnaissance de soi. Codol⁵⁶ pense qu'il ne s'agit en fait que d'une « appréhension cognitive de soi ». Elle englobe trois caractères qui vont ensemble : constance, unité, reconnaissance du même. Il ne s'agit cependant pas d'une constance mécanique et d'une analogie réifiée, ni de l'adhésion stricte à un contenu invariant et figé mais d'une « constance dialectique »⁵⁷ et dynamique impliquant le changement dans la continuité, dans une dynamique d'aménagement permanent des divergences et des oppositions.

Lol n'aime pas les hommes, mais elle les imite et se comporte en garçon manqué, et se penche vers les femmes, par vengeance des hommes et de la société qui l'a déshéritée, rien que parce que c'est une femme. Ali Bis (bis veut dire double) qui s'identifie à Ali, l'imité au point de devenir comme son ombre pour s'affirmer, et se sentir exister, mais il devient rival et ennemi en lui volant l'argent. On constate que le phénomène de l'identité est du ressort du paradoxe existentiel où le sujet se rend à la fois être identique et différent, comme le « désir mimétique » de l'enchevêtrement de la logique du désir dans son projet de différenciation avec la logique du mimétisme qui conduit à une similarité croissante dans l'identification. Voilà ce que Boudjedra, dévoile dans une autre œuvre à ce propos :

« J'ai compris que chaque homme était une guerre civile en soi, intestine [...] La vraie guerre civile c'est celle qui se déroule entre l'homme et son être, son ombre, son sosie, son homologue son double, etc... ».⁵⁸

⁵⁶ Codol J-P., *Une approche cognitive du sentiment d'identité*, in « Information sur les sciences sociales », SAGE, Londres et Beverly Hills, pp. 20-1, pp.111-136.

⁵⁷ Hanna Malewska-Peyre, *L'identité comme stratégie*, in Pluralité des cultures et dynamiques identitaires, Hommage à Carmel Camilleri, sous la dir. de Jacqueline Costa-Lascoux, M-A Hily et G. Vermès, Paris, l'Harmattan, 2001.

⁵⁸ R. Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Seuil, 1982, p. 265.

Le « désir mimétique » est une théorie unitaire élaborée par René Girard ⁵⁹, exploitant un seul et même mécanisme, l'imitation, pour engendrer et expliquer tous (ou presque) les phénomènes concernant l'homme, aussi complexes soient-ils, dans notre cas la psychologie et la sociologie.

Ce que le désir imite est le désir de l'autre. L'autre désigne le désirable en le désirant lui-même. Il s'agit d'un dispositif qui fait sortir la rivalité du mimétisme et se renforcer le mimétisme sous l'effet de la rivalité avec cette implacable logique dite « circulaire », en emballement et épuisement des protagonistes.

Sur le plan individuel, les hommes se haïssent parce qu'ils s'imitent. Les protagonistes d'un tel conflit tragique ou comique ne voient pas qu'ils sont interchangeables, symétriques, des « doubles », mais l'observateur extérieur le voit : il y a double logique, celle du désir et celle de l'imitation. L'erreur tragique du désir ne relève pas de l'inconscient, mais d'une incompatibilité entre sa propre logique - le projet différentiel - et la logique à laquelle il est soumis qui est celle du mimétisme et qui va dans le sens d'une croissante indifférenciation. En d'autres termes faire de l'autre un modèle, c'est faire de lui un rival.

« [...] Lorsque l'imitation est revendiquée comme telle ou que la distance est infranchissable, c'est une médiation externe. Lorsque le médiateur se rapproche ou que l'imitation devienne moins bouffonne ou plus réaliste, une rivalité s'installe et se développe entre le disciple et le modèle. Le sujet désirant ne voit plus son médiateur comme "modèle", mais comme un obstacle à la réalisation de son désir et le 'modèle' voit dans son disciple un rival. Dans la médiation interne, l'Autre, de modèle, est devenu obstacle. Intervertissant l'ordre chronologique et logique du désir, le sujet désirant croit rivaliser pour un objet qu'il a désiré spontanément et se met à détester celui qui lui en barre

⁵⁹ Girard René, *Celui par qui le scandale arrive*, entretiens avec Maria Stella Barberi, Hachette, col. Littératures, Paris, 2001.

l'accès ou le lui dispute. Il s'agit d'une "haine impuissante", car non seulement elle coexiste avec l'admiration, mais elle la renforce et en est inséparable. On comprendrait mieux une "envie haineuse" si l'on ne part pas de l'objet de la rivalité.»⁶⁰

Il fait aussi allusion à ce qu'on appelle l'altérité physique qui sert aussi à accentuer l'altérité d'un personnage. Selon Paterson :

« L'altérité se construit également par la description des traits physiques, vestimentaires, langagiers et onomastiques du personnage de l'Autre. »⁶¹

Les traits physiques deviennent les critères visibles de l'altérité d'un personnage. À partir du thème du moi, de l'identité, le romancier tire donc toute une série de variations qui lui ont permis de cerner cette interrogation existentielle sous tous ses aspects, balayant au passage tous les dogmes actuels comme celui du subjectivisme par exemple ou de l'autonomie du moi. En lisant cette phrase, on a l'impression de palper ce thème majeur, que nous trouvons dans le roman de Kundera *L'identité*. Et qui nous rappelle aussi *La métamorphose* de Franz Kafka, qui semble répondre en écho à l'interrogation de Boudjedra. Un homme, Gregor Samsa, se transforme en un insecte tout en gardant son âme humaine. Cette grave blessure, dont Gregor souffrit plus d'un mois - personne n'osant enlever la pomme, elle resta comme un visible souvenir, fichée dans sa chair - parut rappeler, même à son père, qu'en dépit de la forme affligeante et répugnante qu'il avait à présent, Gregor était un membre de la famille, qu'on n'avait pas le droit de le traiter en ennemi et qu'au contraire le devoir familial imposait qu'à son égard on ravalât toute aversion et l'on s'armât de patience, rien que de patience. « Et pourtant, un jour sa sœur dit : " Il faut juste essayer

⁶⁰ Thanh H. Vuong, Jorge Virchez, *Communauté économique de l'Asie-Pacifique*, Presses Inter Universitaires, Cap Rouge, Québec, Canada, 2004, p. 90.

⁶¹ Janet Mary Paterson, *Pour une poétique du personnage de l'Autre*, Texte, vol. 23/24, Toronto, U. Toronto P., 1998, p. 110.

de te débarrasser de l'idée que c'est Gregor ". »⁶² Plus loin elle s'interroge « Mais comment est-ce que ça pourrait être Gregor ? »⁶³

La frontière serait-elle l'enveloppe de chair qui maquille notre âme ? Non, semble répondre le roman de Franz Kafka à travers son personnage Gregor Samsa qui, malgré son apparence, reste... Gregor Samsa. Il pense, sent, est ému par la musique, songe à ses parents et à sa sœur avec attendrissement et amour. Et pourtant... Gregor Samsa va mourir, seul, délaissé, méprisé. Tout le monde a oublié qu'il avait une âme pour ne voir que sa répugnante apparence. Boudjedra prolonge l'interrogation de Kafka en ce sens qu'il est difficile de nier les répercussions occasionnées sur notre âme lorsque notre apparence physique change à cause de la douleur, de la maladie, ou comme dans *La métamorphose*. Cette dialectique entre l'apparence et l'être, entre ce que nous sommes et l'image que nous nous faisons de nous-mêmes.

II-2- Exil et interrogations existentielles :

II-2-1- L'exil :

Que faut-il comprendre par "exil"? En apparence le terme semble clair et les répercussions psychologiques de l'exil sans équivoque. Dans la pensée occidentale, l'exil est souvent associé à toute une série de sentiments négatifs tels que la solitude, l'isolement, l'aliénation et le dépaysement. De plus, l'exil incarne une opposition implicite entre l'espace idéalisé que l'exilé a quitté et l'espace hostile de son exil qu'il a été conduit à occuper de gré ou de force. Cependant, un examen plus détaillé de l'exil révèle d'autres significations qui mettent en évidence la complexité du thème. Il n'est pas facile, par exemple, de savoir où l'exil commence et où il

⁶² Franz Kafka, *La Métamorphose*, Ed Garnier-Flammarion, p 77.

⁶³ *Ibid.*, p 88.

finit, notamment lorsqu'il est question d'expatriation dite volontaire comme le cas dans notre roman.

Si, comme le soutient Geneviève Menant-Artigas, les termes de "banni", de "proscrit" et d'"émigré" correspondent à des réalités juridiques, historiques et économiques, le mot "exil", quant à lui, est « aussi insaisissable que l'amour ou la haine, aussi authentique, aussi éloquent, et puissant sur le cœur de l'homme, l'exil est un sentiment. »⁶⁴ On comprendra dès lors l'impossibilité de trouver une formule unique pour rendre compte de cette réalité hautement subjective. Admettons tout de même qu'un élément permet de rapprocher toutes les œuvres de l'exil : l'écriture. On sait que l'exil est depuis toujours un terrain propice à la création littéraire. Ce rapport créateur entre exil et écriture s'inscrit en surimpression des sentiments négatifs, renforçant ainsi l'indéniable ambiguïté de cette condition.

L'exil représente dans l'écriture boujedrienne « un espace dont chaque élément est à la fois perçu comme un négatif chargé de laideur et d'inhumanité et, à des moments privilégiés de paix, comme un lieu révélé, un univers positif et accueillant. »⁶⁵

L'approche boujedrienne de l'exil offre un paradigme de l'exil qui ne va pas sans rappeler la hantise du passé, la solitude et la remise en question de sa propre identité, ce qui donne naissance à une nouvelle expression poétique de l'exil.

L'expression de l'exil dans la littérature maghrébine de langue française émerge de la rencontre coloniale de l'Afrique du Nord avec l'Europe. Le colonisé maghrébin est éloigné de sa véritable identité et connaît la rupture avec son passé. Comme le suggère l'intellectuel tunisien Albert Memmi, l'image du colonisé naît « d'une série de négations. Le colonisé n'est pas ceci, n'est pas cela. Jamais il n'est

⁶⁴ Geneviève Menant Artigas, *L'Exil*, Paris, Hachette, Thèmes et parcours littéraires, 1974, p.5.

⁶⁵ Jacques Madelain, *L'Errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983, p.73.

considéré positivement : ou s'il l'est, la qualité concédée relève d'un manque psychologique ou éthique. ».⁶⁶

Le manichéisme inhérent aux sociétés coloniales et son influence sur la perception identitaire des uns par les autres, sont présentés par le psychiatre martiniquais Frantz Fanon. Ce dernier nous permet de poser la question de la réalité spatiale de l'exil du colonisé:

« Le monde colonisé est un monde coupé en deux. La ligne de partage, la frontière en est indiquée par les casernes et les postes de police. [...] La zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque: il n'y a pas de conciliation possible. ».⁶⁷

Cette vision de l'histoire d'Algérie contribue à exacerber le sentiment d'un éloignement géographique de la terre-mère. Dès lors, Boudjedra se sent effectivement exilé à l'intérieur de son propre pays, et l'on s'étonnera moins que le thème de l'exil ait exercé une fascination certaine sur lui. Cette influence, ajoutée à un dédoublement culturel, donne lieu à un déchirement : une position particulière au cœur de l'exil de l'écrivain.

Si Paris est le lieu géographique de l'exil le plus fréquemment cité par les auteurs maghrébins d'expression française, Boudjedra va plus loin au sens propre et figuré : il va à leur rencontre en voyageant ailleurs (les pays visités dans *Fascination*).

II-2-2- L'exil collectif et individuel :

⁶⁶ Albert Memmi, *Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur*, 1957, Paris, Payot, 1973, p.109.

⁶⁷ Frantz Fanon, *les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, Folio, 1961, pp.68-69.

Éclatement des formes dans une tension croissante entre l'identité de la société et l'identité individuelle des personnages, l'exil ne se définit plus chez Boudjedra par la simple opposition entre l'Algérie et d'autres contrées, mais entre ses personnages qui évoluent dans leurs propres sociétés. Cela s'explique par des réalités de plus en plus complexes où les origines familiales sont floues et l'identité sexuelle, de Lol par exemple, deviennent des facteurs individuels importants. Le réseau des relations (personnages, société, histoire) supplante le statut social des personnages, dont les origines méconnues se définissent de plus en plus par une hybridation croissante de leurs identités ; cette dernière conduit à un véritable brassage qui caractérise l'écriture boudjedrienne et qui mène à une remise en cause de l'identité individuelle et collective, donc nationale.

Les personnages de Boudjedra sont en crise, et en quête de leur identité, s'exilent dans d'autres pays, ou à l'intérieur d'eux-mêmes, pour fuir les interrogations, ou pour chercher des réponses, l'exil serait une parenthèse qui modifierait le sens de la quête. L'exilé se trouve, tout comme Lam, en marge de la société, pour lui l'expérience est encore plus dramatique, il sent l'ignorance de ce qu'il est comme une négation de lui-même, et le motif à la collectivité pour le limiter :

« Il n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise d'une façon si brève et si courte comme une sorte de négation de lui même. ».⁶⁸

Son départ est voulu pour une cause noble, l'indépendance de son pays. Chez Lam, de même qu'Ali et Ali Bis, l'exil est volontaire et suppose l'éloignement du centre, mais en même temps il aide à la réinvention des origines.

Le mélange des races qui caractérise *Fascination* et les formes identitaires hybrides qui en résultent n'offrent pourtant pas à Boudjedra une solution à l'exil. Tout au plus soulignent-elles un

⁶⁸ *Fascination*, p.37.

élargissement du problème. L'hybridité ne signifie pas la fin de l'étrangeté, et elle ne marque pas non plus la fin des inégalités de race, de classe et de sexe dont l'épreuve douloureuse de l'exil porte la marque. L'écrivain ne renonce pas face au défi universel qui est en jeu dans l'exil ; l'écriture lui permet de faire face à sa fascination pour la rupture dans le cadre d'une esthétique sans cesse renouvelée.

Comme le souligne Glissant dans ses théories sur le Tout-Monde :

« Je parle de cet exil intérieur qui frappe des individus là où des solutions ne sont pas, ou ne sont pas encore [...] l'exil intérieur est le voyage hors de cet enfermement. Il introduit de manière immobile et exacerbée à la pensée de l'errance. ».⁶⁹

II-3- la quête identitaire à travers l'errance et le voyage :

« Le voyageur songe à sa propre vie. Comme cette existence, elle est faite des fragments de tout ce qui est arrivé : les situations qu'il a vécues, les extraits de livres qu'il n'a pas oubliés, les enseignements de son maître, des histoires que lui ont contées un jour ses amis, des réflexions sur son époque et sur les rêves de sa génération...et il s'efforce de comprendre sa propre construction spirituelle. ».⁷⁰

L'écriture s'envisage ici comme quête et conquête de l'espace, la quête de sens, la quête de vérité et celle de soi-même, telle que nous la montre l'évolution même de l'œuvre et l'omniprésence de l'errance.

Cette thématique dominante renvoie à l'identité, où dans l'exil, le voyage vers les géographies lointaines, se dessine la quête de Soi

⁶⁹ Edouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, NRF, 1990, p. 32.

⁷⁰ Paulo Coelho, *Maktub*, Paris, traduit du portugais (Brésil) par Françoise Marchand-Sauvagnerdes. Édition Anne Carrière. Hachette (4ème page de la couverture).écrit en 1994-traduit en 2004.

à travers l'Autre ; alors la quête de l'accomplissement de soi signifie l'ouverture vers l'Autre. Chez Boudjedra, il est au principe même de son écriture.

Voyage, errance, et quête ont des points communs. Le voyage est conçu comme une quête avec un but, qui va au-delà du dépaysement, même si le voyageur n'en est pas toujours conscient : il s'agit pour lui de transcender l'humaine condition, en touchant comme Ulysse aux portes de la mort, ou comme Énée en descendant aux Enfers, et d'en ressortir autre, selon un schème initiatique bien connu.⁷¹

Dans cet esprit, nous fonderons notre approche d'abord sur les liens qui unissent littérature et quête identitaire, en nous appuyant sur un texte de l'auteur français J.M.G. Le Clézio intitulé *La quarantaine*⁷², qui s'enracinent dans l'aire géoculturelle, et le récit de l'écrivain sud-africain André Brink, *Les imaginations du sable*⁷³, texte qui narre le retour des protagonistes en terre sud-africaine.

En effet, le voyage, l'errance structurent l'écriture de l'œuvre qui se manifeste elle-même en mouvement continu et en marche

⁷¹ Simone Vierne, *Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la quête*, in Loxias 2-3, Eclipses et surgissements de constellations mythiques. Littératures et contexte culturel – champ francophone, p. 143.

⁷² J.M.G. Le Clézio, *La quarantaine*. En ce qui concerne le texte de l'auteur français, il met en scène deux récits qui s'interpénètrent : d'une part, le séjour de Léon Archambau, frère de Jacques, qui se rend sur l'île Maurice au XIXe siècle pour rejoindre la propriété familiale, Anna, d'où leurs parents avaient été exilés. Une épidémie à bord du bateau les contraint à séjourner en quarantaine sur l'île Plate située en face de Maurice. D'autre part, le voyage de Léon Archambau, petit-fils de Jacques qui se rend au XXe siècle sur les traces de ses ancêtres dans l'aire des Mascareignes croise le récit du Grand-Oncle Léon. Par ailleurs, de nombreux récits légendaires entrecoupent le texte et ouvrent le roman sur la dimension spatio-temporelle des légendes hindoues.

⁷³ André Brink, *Les imaginations du sable*. Ce roman se déroule à la veille des élections démocratiques sud-africaines de 1994 et met en scène le retour de Kristien en Afrique du Sud après plusieurs années d'exil. Sa grand-mère Ouma Kristina, grièvement blessée après un attentat, rappelle sa petite-fille auprès d'elle pour lui transmettre la connaissance familiale de toutes les femmes qui les ont précédées. Le récit de Kristien est entrecoupé des légendes qui racontent les origines de l'histoire sud-africaine mais aussi les origines de la domination de la femme.

nomade. Le parcours de *Fascination* est à cette image, l'activité scripturale éclaire un espace, un temps et un itinéraire.

Ceux-ci portent la marque d'un processus inéluctable qui va se manifester notamment dans le fonctionnement cyclique qui caractérise tout le déroulement du récit, essentiellement celui de la quête en elle-même⁷⁴.

II-3-1 L'errance des personnages dans *Fascination* :

À cette image de l'errance aussi sont les personnages dans le roman, qui, en perpétuelle partance souhaitent, à travers leur quête identitaire, et la quête de leurs origines, maîtriser leur vie et choisir leur avenir. Ils passent une partie de leur vie à déchiffrer l'énigme de leur existence. L'errance devient alors signe et symbole de cette quête ; ils étaient initiés par la démarche de leurs père adoptif, qui a consacré sa vie, à adopter des enfants, et à voyager autour du monde, par passion d'abord, et en quête du miraculeux ensuite, pour compenser sa stérilité. Ce manque qui le dérange en soi comme l'explique Lol : « Maintenant je peux lever le voile sur la vraie nature d'Ila, sa stérilité, sa « flottation » pathétique, sa perplexité légendaire et son errance à travers le monde à la recherche du cheval miraculeux. Toute cette activité n'était en fait qu'une façon de se fuir »⁷⁵. Et une façon de se légitimer soi-même, ensuite légitimé par ses enfants adoptifs, dont il a falsifié les noms, et caché les origines, pour mieux les sentir siens.

Le fil conducteur, unissant la suite de morceaux, leur « fugue », est la quête infatigable des héros qui les mène, dans leurs déplacements, au « fin fond des villes en guerre et sous les

⁷⁴ Voir tableau dans l'annexe.

⁷⁵ *Fascination*, p. 182.

bombardements », symbolisant la recherche de liberté de leur pays que les personnages défendent tout au long de ce roman.

II-3-2 L'errance de LAM:

«L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer»⁷⁶, dit Glissant.

Nous allons nous appuyer sur certaines théories de Glissant pour construire cette identité qui s'inscrit dans l'errance.

Pour lui, l'errance permet de forger son identité en puisant à l'intérieur de différentes sources et racines.

Lam, dans notre roman, s'engage dans la guerre, par devoir et par conviction, et aussi par refuge, pour fuir les questions qui le hantent sur ses origines et sa véritable identité. Il rejette la faute sur cette ignorance qui l'a conduit à l'inceste qui pèse sur lui (s'il connaissait son lien de parenté avec Lol, il n'aurait pas regretté cette nuit d'amour qu'il avait passé avec elle). Il est incapable de surmonter ses tourments, qui l'accablent au plus profond de ses délires :

« Lam avait un seul but. Il tentait surtout d'échapper à cette confusion dont il souffrait à cause de cette identité falsifiée, faussée et complètement chamboulée pour une raison qui lui échappait complètement ; et dans le but, enfin d'échapper à ce remords qui le tenaillait non pas depuis qu'il avait consommé l'inceste avec Lol mais depuis toujours. »⁷⁷

⁷⁶ Op.cit., Edouard Glissant. *Traité du Tout-monde*, Gallimard, NRF, 1997, p. 63. Glissant est un théoricien connu des Antilles qui essaie, au fil de ses *Poétiques*, d'arriver à une nouvelle conceptualisation du monde comme le produit de la rencontre entre différentes cultures et civilisations, c'est-à-dire, comme créolisé. Il a aussi tenté de redéfinir certains termes comme celui de nomadisme, par exemple. Selon Glissant, il existe deux types de nomadisme : circulaire et en flèche, le premier étant positif et désignant les peuples nomades dans un territoire entre autres et le second se référant aux incursions dans un pays afin de le conquérir ou le coloniser, comme les Huns en Asie.

⁷⁷ *Fascination*, p. 131.

Il s'exile, se déplace d'une ville à l'autre, et voyage d'un pays à l'autre, dans une longue errance. Cette quête identitaire a souvent déterminé un geste de repli sur soi et, en conséquence, d'enfermement et de négation de l'autre :

« À Hanoi, il devient enfin adulte mais refusa de se séparer de son patrimoine, accumulé pendant l'enfance et l'adolescence, devenu pour lui un repère capable de l'aider à reconstituer le passé démantelé par tant de mois passés dans le maquis : cette structure urbaine à la fois dense et spacieuse qui attisait son sentiment de l'errance interminable; le menant de pays en pays. A l'image d'Ali parti à la poursuite d'Ali Bis toujours introuvable. ».⁷⁸

Donc :

« Il décida de s'exiler à l'intérieur de lui-même. Il se renfrogna. Il pensait tout le temps à Lil, à LoI, et à Fascination II. Son chagrin déborda de toute part mais il se fabriqua sa propre citadelle. ».⁷⁹

La contemplation extérieure provoque une métamorphose intérieure, résultat du choc entre deux cultures, une sorte de traumatisme affectif qui aura comme résultat la séparation de Lam par rapport à soi-même. Pour lui, le voyage dépasse la notion purement géographique et devient un voyage vers une autre identité. Au long de cette aventure, il abandonne ses racines, tout en éprouvant la nostalgie du passé.

Forcément, il est quand même influencé par les nouvelles choses qu'il a découvertes : des endroits où il a erré, des difficultés qu'il a rencontrées et des expériences qu'il a vécues ; il a changé et il s'est construit une identité, car l'identité n'est pas innée, telle une source de soi unique, stable et à préserver à tout prix, comme la conçoivent les Puritains. À l'instar de l'héroïne de Maryse Condé, en nous appuyant sur les théories de l'identité issues des réflexions sur

⁷⁸ *Fascination*, p. 154.

⁷⁹ *Fascination*, p.178.

la migration et sur les théories féministes⁸⁰, nous envisageons l'identité comme une construction de soi, plurielle, souple, changeante et non hiérarchisée. Ce n'est pas un état, mais un processus. Ainsi :

« Lam ne fut pas que malheureux à Barcelone. Il eut quelques moments de bonheur et quelques bons souvenirs. C'est dans cette ville qu'il but de l'alcool pour la première fois de sa vie; c'est là, aussi, qu'il enfreignit l'interdit coranique de manger du porc. C'est là, enfin et surtout, qu'il devint athée. ». ⁸¹

À partir de ce postulat, on reprend l'idée de Glissant concernant le fait de forger son identité en puisant à l'intérieur de différentes sources et racines.

L'imaginaire qui se dévoile à travers ce roman de Boudjedra, met en évidence le fait même qu'à travers cette errance, on peut se découvrir par l'autre, mieux se connaître, ou complètement changer.

II-4- La Métamorphose après la quête identitaire :

La quête d'identité emprunte les voies de la métamorphose. Le déplacement y constitue le mode privilégié de l'exploration de soi-même. La condition humaine dans son ensemble s'y trouve traduite en rythmes, territoires et itinéraires psychiques. On assiste donc, dans cette œuvre, à une multiplication de mouvements, aussi bien physiques (par les voyages ou les mises à l'épreuve du corps) que mentaux (par le travail de l'imaginaire ou l'expérience de la rêverie et du dérèglement intérieur provoqué) ou encore formels (par l'invention verbale et la création picturale)⁸². Mais chaque

⁸⁰ Chantal Maillé, *Migrations femmes, mouvement et « refondation » du féminisme*, Revue : Recherche féministe, Volume 15, numéro 2, « *Migrations* », Université Laval, 2002.
<http://www.erudit.org/revue/rf/2002/v15/n2/006508ar.html>

⁸¹ *Fascination*, p.196.

⁸² Voir le tableau en annexe dans la progression de l'intrigue de chaque personnage.

déplacement est aussi dégagement : à la fois mise à jour d'un sens enfoui, recherche d'un "grand secret", et libération d'une contrainte. C'est là l'aspect magique de l'œuvre de Boudjedra : son écriture vise à intervenir dans l'être, les déplacements et les dégagements sont donc à la fois pour Boudjedra une fatalité et une méthode, une façon de subir et une réponse insoumise à la persécution du moi.

Le déroulement du parcours du « héros » ou des « héros », le passage d'un état à un autre, le plus fréquemment à travers des épreuves qui ont pour but la transformation intime de la personnalité, l'évolution de l'être et, par conséquent, sa mort puis sa renaissance ; de la découverte de nouvelles valeurs et l'acquisition de nouvelles connaissances, les personnages, exemplifient le parcours douloureux de l'initiation, car cela implique la modification de leur être, de leur pensée, et de leurs manières de vivre. Et par conséquent, la mort à leur état antérieur pour donner naissance à un nouvel être. La fin du récit annonce le début d'une nouvelle vie et d'un nouvel être.

Dans une lecture très minutieuse de ce texte de Boudjedra, à travers les différentes stratégies narratives telles que l'errance du personnage et sa quête d'identité et de liberté, l'auteur aborde l'identité à la fois comme une question ouverte et comme un problème. Les personnages voyagent et se métamorphosent ; les voyages symbolisent la quête utopique du bonheur et même si le héros quitte la terre pour un autre but qui est dans notre cas la guerre, il ne disparaît pas totalement, puisqu'il demeure dans la mémoire à travers les photographies.

II-4-1 La métamorphose des personnages :

Effectivement, dans le roman de Boudjedra, les protagonistes, effectuent une trajectoire, faisant de l'aventure et de l'errance un moyen pour arriver à leur but, qui est la requête d'une identité. On découvre la renaissance de chacun, et si on fait allusion à la

mort/renaissance, il ne faut pas non plus négliger la renaissance de nos personnages après la mort de leur père adoptif Ila, qui est à la fois modèle et catalyseur de toutes ces quêtes !

Reprenons donc :

Lam : il est le personnage qui paraît le plus touché et le plus influencé par Ila ; dans sa quête, il s'identifie et se réfère à chaque fois à lui. Il comprend ce qu'est l'errance :

« C'est à Paris que Lam comprit ce que c'était que l'errance, parce qu'il passait son temps à marcher, à arpenter et à déchiffrer la ville à la façon des grands voyageurs et des grands géographes que Ila. ». ⁸³

Et puis, à travers cette errance, il arrive à comprendre le monde, à se comprendre, et à se découvrir lui-même :

« Il avait la conviction que Ila était impuissant et donc stérile et que sa propre impuissance momentanée, et vécue presque sereinement à Moscou, Hanoi et Barcelone, n'était pas due aux remords qu'il éprouvait d'avoir fait l'amour avec Lol la veille de son départ pour le maquis, mais à une sorte de mimétisme inconscient vis-à-vis d'Ila qu'il avait tant aimé...une façon d'aimer son père adoptif et donc de l'imiter. ». ⁸⁴

Lam se métamorphose intérieurement, en donnant un sens nouveau à sa quête d'identité et d'origines, il décida de vivre entre Alger et Paris, à cause de la mort d'Ila, peut-être de la disparition de *Fascination II*, et à cause de l'inceste, certainement. Constantine ne devrait plus être qu'un souvenir, pour fuir l'incroyable fascination qu'exerçait encore Lol sur lui, alors :

« Toute sa vie, Lam allait, lui aussi, faire de l'errance un mode de survie, une façon intelligente d'agir sur le monde, de le connaître et de l'aimer. ». ⁸⁵

⁸³ *Fascination*, p.244.

⁸⁴ *Fascination*, p.245.

⁸⁵ *Fascination*, p.244.

Ali : il avait un regard non pas triomphant, non pas arrogant, non pas reconnaissant, mais comme incertain, comme perplexe à la manière d'Ila :

« Comme s'il regardait au-delà des gens, des lieux et du monde, quelque chose dont il ne connaissait lui-même ni l'origine ni la nature peut-être pensait-il, en ce moment précis, à son destin chaotique, à ses errances à travers le monde entier, aux bouleversements géographiques, aux révolutions géographiques, aux révolutions politiques. ».⁸⁶

Ali et Ali Bis, sont repris au service de Lol, réconciliés et revenus, trop tard, à Constantine, quelques semaines après la mort de *Fascination II*, l'un pour remettre la somme d'argent volée en 1940 par Ali Bis et l'autre pour demander pardon à Ila, mais il était mort depuis déjà quelques mois. Les deux hommes, restés vigoureux mais dévorés par le chagrin et le remords, portèrent le deuil d'Ila et de *fascination II* jusqu'à leur mort.

Après l'errance, les deux personnages se livrent à la fixité et la stabilité, le sens de la quête est alors désorienté, ils se donnent à fond à la gestion des haras hérités d'Ila, afin qu'ils se rachètent, pris par les remords de leurs trahisons, à jamais.

Ila avait aussi influencé Lol, de la même manière que Lam, discrètement et indirectement, pour en faire non pas vraiment une voyageuse mais une rebelle, une fugueuse, une femme libre :

« Lol fuguait à Bône, Philippeville, Bougie, et poussait parfois jusqu'à Alger et Oran, pour se prouver qu'elle était vivante. »⁸⁷

Lol n'a jamais été guérie de la correction démesurée de sa grand-mère, et sa vie durant elle allait vivre dans la provocation et

⁸⁶ *Fascination*, p.210.

⁸⁷ *Fascination*, p.248.

l'excès, passant brusquement d'un état à un autre. Par la seule force de son imagination, par sa volonté de briser le carcan qui l'entoure, elle retrouve en elle-même la force de lutter et, surtout, de faire face à ses propres failles, c'est-à-dire reconnaître qu'elle s'est laissée envahir par la haine.

« Ce n'est qu'après la mort de Ila qu'elle décida de vivre plus tranquillement et se voua corps et âme aux haras qu'elle dirigea de main de maître. ».⁸⁸

II-4-2 La métamorphose, une remontée vers la surface de l'identité:

Quête identitaire, quête de vérité, quête de paix intérieure ou quête de sens sont le plus souvent les clefs qui ouvrent la porte du chemin et le justifient. Ici, ce sont les clefs qui ouvrent la conscience de nos personnages à un parcours semé d'épreuves qui visent à tester leurs qualités personnelles, mais aussi leurs facultés à surmonter les différentes étapes de leur angoisse.

L'intérêt majeur de *Fascination*, des contenus et des approches qui le composent, offre une idée assez précise de la complexité de la notion abordée, de la multiplicité des facettes que peut emprunter l'identité et des enjeux d'une recherche qui travaille sur du « vivant ». L'ouvrage fait le point sur les notions de « crise » et de « quête » qui cristallisent l'idée même de métamorphose, ce portera à son tour sur la manière dont le thème littéraire de la métamorphose, en articulant le même et l'autre, l'identité et l'altérité, se fait porteur d'une réflexion paradoxale à la fois d'ordre philosophique - où se formule le statut du sujet et de son rapport au monde -, et d'ordre esthétique ou poétique.

Au XXe siècle en revanche, la métamorphose tend à figurer l'irruption de l'altérité la plus radicale et à faire preuve d'un pouvoir

⁸⁸ Idem., p.248.

d'altération illimité. Rapportée à l'œuvre, la notion de métamorphose témoigne de la même ambiguïté. D'un côté, en identifiant l'œuvre de l'art à l'œuvre de la nature, elle l'inscrit dans l'idée du tout organique, de l'unité, de la continuité. D'un autre côté, elle représente bien un danger pour toute esthétique de l'achèvement et de la clôture, dès lors qu'elle déplace l'attention des formes proprement dites aux forces qui leur donnent lieu, des instants à valeur d'éternité aux états transitoires, de l'œuvre achevée au processus créateur.

Pour terminer cette étude sur l'identité, on revient à Milan Kundera, qui évoque dans son roman *L'identité*, ce qui est, être un moi, un moi bien distinct des autres, original, dans une société où, à travers les pressions sociales, presque tout est organisé en troupes, aussi bien les vacances, les loisirs, la culture que le travail. Où un écart entre le moi et l'autre se construit automatiquement. Le seul acte de courage que l'homme puisse faire est d'en prendre connaissance pour moins en souffrir.

La métamorphose constitue donc une remontée vers la surface de l'identité, voire une identification de soi à fleur de peau.

Nous allons voir dans le chapitre suivant comment la métamorphose est d'avantage, dans ce roman, qu'un simple thème, ou même une question. Elle devient formellement structurante, grâce à la composition polyphonique et musicale.

CHAPITRE III

*La polyphonie dans la composition de l'œuvre *Fascination**

CHAPITRE III : La polyphonie dans la composition de l'œuvre *Fascination*

III-1-polyphonie romanesque et polyphonie musicale :

III-1-1-Polyphonie:

Le mot est décalqué du grec *poluphōnia* signifiant d'après l'étymologie « multiplicité de voix ou de sons ». Utilisé d'abord dans le vocabulaire de la musique vocale, le terme désigne « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques ». Par métaphore, le mot a été introduit en théorie littéraire en Europe de l'Ouest dans les années 60 par les ouvrages du chercheur russe Mikhaïl Bakhtine (1895-1975 ; il produit ses œuvres majeures dès les années 30), relayés par Julia Kristeva avant leur traduction pour décrire les phénomènes de superposition de voix, de sources énonciatives dans un même énoncé. Il peut être défini comme la réalisation littéraire romanesque de ce qui est un principe épistémologique bakhtinien, celui de dialogisme. Bakhtine voit dans la polyphonie dialogique la particularité constitutive du roman moderne, du moins depuis Dostoïevski : ses romans mettent en scène des personnages comme autant de consciences indépendantes mais en interrelation dialogique, qui parlent de manière individuée, de sorte que :

« Le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage. ».⁸⁹

Le terme est ensuite souvent entendu dans un sens plus large, désignant globalement une multiplicité de voix à l'œuvre dans un

⁸⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 156.

texte. Mais il s'agit là d'un appauvrissement du concept (parce que l'on fait alors l'économie du dialogisme).

Parallèlement, le mot est inscrit par Bakhtine lui-même dans une perspective linguistique. En opposition avec le structuralisme saussurien, il pense que les énoncés ne sont pas une simple actualisation d'une langue immanente, mais résultent de toute une interrelation humaine ; il veut fonder une « translinguistique » qui s'apparente en fait à une linguistique de l'énonciation et à une pragmatique du dialogisme « translinguistique ». On ne sera donc pas étonné que le mot ait été repris par les linguistes qui ont exploré la notion de polyphonie énonciative⁹⁰. Cette approche linguistique est particulièrement féconde pour l'étude des textes littéraires, et surtout du roman du XXe siècle. Le concept de polyphonie, souvent repris du fait de son pouvoir évocateur, pose dès l'origine, des problèmes de définition et de terminologie. Simultanément, il pose des problèmes de délimitation de domaines : selon la discipline qui l'utilise, son champ d'application et sa définition se modifient. Il ne peut guère s'aborder que par des relations en « et » : polyphonie et dialogisme, polyphonie et énonciation, polyphonie et intertextualité, polyphonie et genres littéraire. En étudiant le phénomène polyphonique qu'il expose dans *Les problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1929/1962), Bakhtine se réfère *pratiquement* de manière exclusive à l'œuvre de Dostoïevski : « Dostoïevski est le créateur du roman *polyphonique*. Il a élaboré un genre romanesque nouveau »⁹¹. Il considère en tout cas Dostoïevski comme le premier véritable auteur polyphonique. Plus tard dans ce même livre, il nuancera ses propos en soulignant que l'emploi du terme de polyphonie emprunté à la musique et appliqué à la littérature ne peut être que métaphorique. Il faut remarquer que la comparaison que nous établissons nous-mêmes n'est rien de plus qu'une figure

⁹⁰ Ducrot Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.

⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Seuil, 1970/1998, p. 35.

analogique. L'image de la polyphonie et du contrepoint indique seulement les nouveaux styles qui surgissent quand la structure du roman sort de l'unité monologique habituelle, de même qu'en musique de nouveaux problèmes se firent jour lorsqu'on eut dépassé le stade du monovocalisme. Mais les matériaux de la musique et du roman sont trop différents pour qu'il puisse s'agir d'autre chose que de comparaison approximative, de métaphore. Nous nous servons cependant de cette image dans l'expression « roman polyphonique ». Il ne faut simplement pas en oublier l'origine métaphorique⁹².

Dans ce travail, nous reprendrons à notre compte ce terme, et tenterons de l'appliquer à la recherche littéraire.

Concrètement, nous tenterons de montrer comment Boudjedra applique la polyphonie au texte et aussi à la réception. Enfin, nous tenterons de mettre en parallèle la polyphonie romanesque et polyphonie musicale avec la conception herméneutique de la littérature telle que Paul Ricœur l'introduit dans le chapitre consacré à la « triple mimésis » dans *Temps et Récit*⁹³.

III-1-1-1-Polyphonie intentionnelle:

La polyphonie intentionnelle dans la conception bakhtinienne s'oriente selon deux axes : un premier axe général exotopique qui est applicable à toute la littérature selon lequel le « soi » de l'auteur s'ouvre à « l'autre » jusqu'à devenir le « soi-autre » (dans lequel

⁹² Ibid., Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 56.

⁹³ Dans son ouvrage *Temps et récit I.*, Paul Ricœur affirme que le temps devient une notion humaine et perceptible à partir du moment où ce dernier se traduit sur le mode narratif, dans la mise en intrigue (p. 105) [La notion "d'intrigue" ou de "mise en intrigue" chez Ricœur renvoie évidemment à la conception aristotélicienne de cette dernière, c'est-à-dire à la transformation par le poète de la matière en forme ou encore "l'agencement des actes accomplis" (Cf. Aristote, *Poétique*, Paris, Édition Livre de poche, 1991, p. 111)]. Dans l'article consacré à « la triple mimésis », il revient sur les trois moments clefs de cette mise en intrigue : « Je prends pour fil conducteur de cette exploration de la médiation entre temps et récit l'articulation évoquée plus haut, et déjà partiellement illustrée par la Poétique d'Aristote, entre les moments de la mimésis que, par jeu sérieux, j'ai dénommés mimésis I [la composition de l'intrigue], mimésis II [le royaume de la fiction ou du comme si], mimésis III [intersection entre le monde du texte et du lecteur] » p. 106.

intervient la dimension intérieure), pour enfin revenir à « soi ». Bakhtine décrit donc ici un double processus complexe *d'identification-intégration* du processus créatif. Le second axe est plus particulier à chaque auteur pris individuellement, il dépend de ce que Bakhtine appelle le « dessein artistique » ou encore « la dernière instance de signification ». Dans le cas de Dostoïevski, le dessein artistique ou encore la conception créatrice est polyphonique, l'auteur ne cherche à aucun moment à se positionner comme conscience « imposante ». C'est de ce second aspect polyphonique de l'intention créatrice que dépend l'indépendance du/des héros et donc de la polyphonie structurelle que nous nous permettrons de présenter à présent.

III-1-1-2- Polyphonie structurelle:

Le monde du héros représenté par Dostoïevski est un monde qui souffre et *qui se cherche*. La polyphonie au niveau du héros est un phénomène structurel complexe, mais elle est représentative du dessein de l'auteur puisqu'elle ne propose pas de solution définitive :

« Dans l'œuvre de Dostoïevski, le moi conscient, jugeant le monde en tant que son objet n'est pas seul mais devient plusieurs "moi". [...] Au lieu de ses rapports entre le "moi" conscient et le monde, il place au centre de son œuvre le problème des interrelations entre ces différents "moi" conscients et critiques. »⁹⁴

La structure polyphonique d'une œuvre se réalise enfin dans l'interrelation de ces différentes consciences dialogiques d'où émerge la complexité du phénomène décrit par Bakhtine. Les combinaisons dialogiques sont dès lors illimitées. La polyphonie structurelle n'est pas seulement une confrontation de consciences distinctes, elle est aussi une division au sein même du sujet.

⁹⁴ Op.cit., Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 153.

III-1-1-3- Polyphonie réceptive:

Le rôle joué par le *lecteur* dans le processus polyphonique est un phénomène beaucoup moins abordé par Bakhtine dans son analyse de la poétique de Dostoïevski, mais il n'est pas absent :

« Tout véritable lecteur, celui qui perçoit ses romans d'une manière non monologique et sait se hisser jusqu'à la nouvelle position de l'écrivain, ressent *un élargissement actif* de sa propre conscience, non pas tant du fait qu'il se penche sur des objets nouveaux [...], mais avant tout parce qu'il établit un contact dialogique particulier, jamais éprouvé auparavant, avec des consciences d'autrui autonomes et s'introduit dialogiquement dans les profondeurs infinies de l'homme. »⁹⁵

Le rôle du lecteur ici n'est pas encore perçu en tant que composante du phénomène polyphonique, mais Bakhtine parle d'un effet direct et spécifique du caractère polyphonique de l'œuvre sur la conscience du lecteur : « l'élargissement actif de sa propre conscience. »

La polyphonie dans le cadre de la réception peut donc être définie comme dans le cas de l'intention et de la structure de deux manières. Elle correspond tout d'abord à la division du sujet en une multiplicité de "moi-s" : le lecteur au cours de la lecture effectue également un mouvement d'identification-intégration avec le héros/personnage. Il a besoin d'intégrer le récit dans un premier temps, de vivre l'histoire de l'intérieur pour pouvoir ensuite l'analyser depuis sa localité particulière. Dans un second temps, la polyphonie pourrait être considérée comme l'interrelation de consciences, cette fois-ci entre le lecteur et le personnage, et donc entre le lecteur et l'auteur. Mais cette interrelation pourrait aussi être imaginée entre consciences réceptives. La réception d'une œuvre donne naissance à une sémantique interprétative, derrière chaque

⁹⁵ *Ibid.*, Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, p. 115.

auditeur se cache un locuteur mais aussi un interprétant. On peut dès lors imaginer que chaque interprétation « dialogue » avec ses prédécesseurs et qu'elle le fera avec ses successeurs. La polyphonie est donc également une polyphonie sémantique, un phénomène proche d'un *polysémantisme interprétatif*.

III-2-1-Les points communs entre polyphonie romanesque et polyphonie musicale :

Selon Kundera, le contraire d'une composition unilinéaire. Elle est l'équivalent de la polyphonie musicale, si on suit son raisonnement dans *L'art du roman* et à propos de ce qu'il appelle « la polyphonie romanesque »⁹⁶, le modèle rigoureux de la fugue peut inciter le romancier à sortir de la construction linéaire du récit traditionnel. Il est tout à fait conscient que le terme « polyphonie romanesque » : « N'est qu'une métaphore qui peut inspirer au caractère linéaire du récit littéraire mais une métaphore qui peut inspirer une forme originale de construction. »⁹⁷

De la même façon que Lévi-Strauss veut prouver que la fugue a récupéré les structures du mythe en proposant l'applicabilité de l'analyse structurale des mythes à la musique, la preuve de la narrativité de la musique serait donnée, dans les travaux musicologiques d'inspiration narratologique, par la possibilité d'utiliser les catégories de l'analyse structurale des récits, notamment celles proposées par Greimas. En admettant qu'elles soient pertinentes pour l'analyse littéraire.

Aussi, pour reprendre l'expression de Lévi-Strauss sur laquelle on reviendra tout à l'heure, la fugue d'un roman ne peut être « qu'une fugue mise à plat ». Mais la succession de ces figures topiques transforme-t-elle pour autant l'œuvre musicale en récit, comme les tenants de l'analyse narratologique en musique font plus que le suggérer ?

⁹⁶ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 92.

⁹⁷ Idem., Milan Kundera, *L'art du roman*, p.92.

III-2-1-1-Le temps

Il nous semble capital de rappeler que la musique partage avec la littérature le déroulement dans le temps, mais avec un sens de la construction formelle que les romanciers peuvent lui envier. Pourquoi ? Parce qu'elle est, au niveau de son fonctionnement syntaxique, jeu de formes. À la différence du langage, en effet, la syntaxe musicale ne gère pas une première articulation, pour parler comme Martinet, c'est-à-dire la syntaxe d'unités constituées d'un signifiant et d'un signifié. Elle gère ce qui est l'analogue de l'organisation phonologique du langage, une seconde articulation, celle des hauteurs définies par une échelle musicale et, dans la musique occidentale, les structures harmoniques qui en sont faites, selon les principes propres à chaque système, comme le cycle des quintes dans la musique tonale ou les règles sérielles dans la musique dodécaphonique.

Cela ne veut pas dire que la musique soit dépourvue d'unités porteuses de contenu sémantique, bien au contraire, même si certains musiciens comme Stravinsky et Boulez, dans la tradition ouverte par Hanslick, l'ont cru ou ont voulu le croire. Les chercheurs que nous avons cités et qui s'inspirent de la narratologie, dont la sémantique musicale qui repose sur une perspective psychologique à la fois expérimentale et psychanalytique, ont abondamment prouvé l'existence d'une dimension sémantique en musique. Donc la prédominance du facteur temps à divers égards :

« Dans ce genre de musique [celle de Beethoven] et pour qui sait l'écouter, toutes les mesures qui depuis le début du morceau ont précédé une mesure donnée, concourent à son effet. C'est comme un mouvement continu, que rien n'arrête ni dévie, de "pénétration" ou de "progression dans les profondeurs de l'espace" ici dans les

profondeurs du déploiement temporel puisqu'il s'agit de cet art temporel qu'est la musique ».⁹⁸

La musique est devenue l'art temporel, puisque toute vie organique se déroule dans le temps. Enfin :

« Le temps est indispensable pour faire connaissance avec une œuvre, surtout lorsqu'il s'agit de musiques sans texte ni programme ». ⁹⁹

Le musicologue André Boucourechliev estime que la musique est un langage qui s'inscrit dans le Temps. Dans l'introduction de son livre *Le langage musical*, il écrit :

« Avant d'aborder le langage musical lui-même, ses mécanismes et son fonctionnement tout en s'interrogeant sans cesse sur le traitement du temps comme fondateur de tout phénomène sonore, il faut rappeler certaines propriétés fondamentales de la musique... »¹⁰⁰

C'est par le rythme (Boucourechliev cherche à le redéfinir) que la musique s'inscrit dans le Temps :

« Si la moindre différence - d'harmonie, de durées, d'intensités, de timbre, de registres (en tant qu'indissociables) - crée une griffe, une petite ou une profonde blessure sur le temps, elle produit un rythme [...] Ainsi le rythme est constitué par la combinaison incessante de tous ces événements inscrits dans le temps. [...] Se dessinent également les contours d'un modèle de fonctionnement de la structure musicale. Ce modèle relève de deux échelles temporelles : celle du court terme qui régit les rapports sonores immédiats et celle du long terme

⁹⁸ Cette idée est extraite du livre : Wilhelm Furtwängler, *Musique et Verbe*, traduit de l'allemand Won und Ton, Pluriel, Albin Michel/Hachette, 1953, 1963, 1987, pp. 170, 171.

⁹⁹ op.cit., Milan Kundera, *L'art du roman*, p. 34. 12

¹⁰⁰ André Boucourechliev, *Le Langage musique*, Paris, Fayard, 1993, p. 9.

où s'exercent les rapports de la structure dans la forme.¹⁰¹ ».

Dans le chapitre intitulé *Clauses du discours*, Boucourechliev s'intéresse au mécanisme de la *répétition* (un phénomène sur le quelle se portera notre attention dans l'étude du texte boudjedrien) :

« Plus nuancées et subtiles sont les répétitions non textuelles. Tout se passe comme si elles prenaient elles-mêmes en charge cette modification qu'engendre le passage du temps. ». ¹⁰²

En littérature, Paul Ricœur se penche sur la notion de Temps dans le récit de fiction.¹⁰³ Il prend en considération les travaux des principaux représentants de la linguistique de l'énonciation qui se sont intéressés au texte de fiction : Emil Staiger, Käte Hamburger, Benveniste, Harald Weinrich, Gtintner Miller, Gérard Genette, Mikhaïl Bakhtine¹⁰⁴. Dans le chapitre intitulé *Les jeux avec le temps*, il étudie la distinction opérée par Harald Weinrich entre le temps phénoménologique et le temps verbal. Quoique très fructueuse, cette distinction appliquée de manière trop systématique empêche Weinrich de voir qu'un certain usage des temps grammaticaux - en l'occurrence ceux de la référence au passé - signale la *mise en intrigue* par une sorte de neutralisation de la visée réaliste de la mémoire. Selon Ricœur, c'est une erreur que de couper les temps verbaux du temps dont l'homme fait l'expérience.

En s'inscrivant en faux par rapport aux extensions de la théorie de Weinrich, Ricœur ouvre sa réflexion sur le vaste champ du temps comme expérience partagée par les personnages du récit et par le lecteur.

¹⁰¹ Idem., *Le Langage musique*, p.33- 34.

¹⁰² Idem., p 55.

¹⁰³ Paul Ricœur, *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

¹⁰⁴ Op. Cit., *Le Langage musique*, p.112.

Ce constat engendre une réflexion de Ricœur sur une autre distinction, à son sens plus féconde, celle qui fut introduite par Gunther Miller puis reprise par Gérard Genette : il s'agit de la distinction entre le *temps du raconter* ; ou temps mis à raconter et le *temps raconté*, autrement dit d'une distribution entre énonciation et énoncé.

En ce sens nous déduisons que l'élément du temps est partagé entre la polyphonie romanesque et la polyphonie musicale.

Alors que nous ne pourrons jamais vivre notre mort, ce moment que nous ne garderons pas en mémoire, la temporalité musicale nous offre une image ramassée du temps qui s'écoule, mais une image que nous pouvons saisir, contempler et dominer. À l'irréversibilité du temps vécu l'œuvre musicale oppose le reflet en raccourci des événements qui, dans notre vie, se sont heurtés à lui, même si, en écoutant la seule musique, nous nous savons ni de quels événements ni de quels personnages il s'agit. Au moment où la musique aide à vivre le temps retrouvé, la littérature fait vivre le temps vécu.

III-2-1-2 La fragmentation :

La fragmentation est un procédé qui existe dans la musique tout comme dans la littérature, qui donne une caractéristique subversive au texte, elle se fait par le truchement d'une surabondance d'images, d'une accumulation de passages descriptifs qui visent à poétiser le récit tout en rendant cette violence de l'espace. Faute de métrique et de vers, Boudjedra le surcharge d'images multiples et agressives. Dans *Fascination*, nous retrouvons cette surcharge d'images exprimées par l'*ekphrasis*.

III-2-1-2- 1 L'ekphrasis dans *Fascination* :

Un procédé d'écriture, qui est la description, subit un traitement spécial, dans le roman *Fascination*, car au lieu de

montrer, de présenter, d'induire, de préciser¹⁰⁵, elle occulte, elle ralentit, elle stoppe le récit. Nous n'allons pas exposer les différentes fonctions de la description, notant seulement la plus fréquente : l'introduction d'une pause dans le récit¹⁰⁶ dont le modèle de référence reste le roman balzacien. Dans le texte de Boudjedra, la description se fait tellement précise qu'elle relève de l'anatomie de l'objet décrit, chercher ce qui n'est pas apparent et moins soupçonné. Ce détail nous rappelle un genre particulièrement noble et érudit de description : l'*ekphrasis*, description d'image, description de tableau...

Ainsi cette citation de *Fascination* dans laquelle la description se perd dans des considérations oiseuses et oublie le motif qu'elle introduit :

« Le chat était orgueilleux. Farouche. Intouchable. Il ne réclamait jamais à manger. Mais surgissait brusquement au-dessus de la table familiale lors des repas plantureux, et d'un seul coup de gueule emportait ce qu'il y avait de meilleur. Juste un éclair noir avec cette rayure bleue (les yeux) comme lui barrant la gueule... ».¹⁰⁷

En quoi le fait de connaître la description physique et du comportement du chat enfermé dans la chambre de Lol fait-il avancer la narration ?

Dépassant, puis oubliant l'objet induit, la description finit par le considérer comme un trop plein à ces digressions. Elle aboutit en fait au rejet de la concision du mot juste au profit d'une accumulation de détails tellement superflus et anodins, parfois extra-textuels, qui ne font plus voir. Le texte n'avance plus, il se répète et se joue du lecteur. Un autre exemple, celui d'Ali Bis au cinéma. On retrouve une longue description de lui et des indiens qu'il

¹⁷ Françoise Argod-Dutard, *La linguistique littéraire*, Paris, Armand Colin, synthèse, lettres, 1998, p. 66.

¹⁸ Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes, Campus, linguistique, 2000, p. 108.

¹⁰⁷ *Fascination*, p. 33. La description s'étale jusqu'à la p. 34.

regarde pp. 30-31; ces descriptions à rallonge, ces adjonctions font piétiner le récit. D'autres exemples similaires se retrouvent ailleurs. Ainsi la description de la ville de Constantine. Le personnage ne s'y trouve pas, et par là même, le lecteur est en but à des descriptions dégressives. Constantine, comme un personnage, occupe un rôle dans le roman :

« Constantine aperçue d'une fenêtre apparaît aux yeux de Lol comme un volume énorme blanc et ocre qui dégringole par paliers successifs entre le rocher et la plaine ; pour ainsi dire gribouillées, telle une tache sur le cadastre des formes accumulées, stratifiées et surchargées. La Kasba très vieille a l'air fragile, poreuse et dentelée. Elle donne l'impression de se briser en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau, un peu plus loin. Se conglomerant. Se boursouflant. Se dédoublant. Se surchargeant. Selon un rythme halluciné. Fluorescences zébrées d'éclairs. Violacées. Orangées. Se croisant comme des lignes de fuites. Se dilatant. Se tordant. Sans interruption. Constantine, qu'il connaissait aussi par les nombreux guides et autres prospectus concernant tant de villes visitées par Ila... ». ¹⁰⁸

Après un passage historique entre deux tirets, collé en italique, puis une phrase latine en caractère gras majuscules accompagnée de sa référence à la page 16, l'auteur reprend la description à la page suivante:

« Une sorte de rumeur à la fois concrète et confuse. Molle. Élastique. Elle apparaissait d'une façon évidente voire criarde, telle une structure émanant de ce grouillement de détails agglomérés au premier plan. Avec ses toitures couvertes de tuiles rouges comme des écailles volumineuses aux nuances prune, sanguine ou grenadine. Ainsi : ville méditerranéenne, bien que située loin de la mer. Caricaturale. Avec le linge qui sèche aux fenêtres. Signes grouillants donc. En trois, quatre, voire cinq plans au moins. Trop abrupts au

¹⁰⁸ *Fascination*, p.15.

premier. Sommaires. Hachés. Elliptiques. Pointillés aux deuxième et troisième. Passés, fragmentés, dissous aux quatrième et cinquième plans. Rangées de fenêtres, de terrasses, de coupoles, de falaises beiges et roses, de cadastres agricoles vert délavé. Puis, ocre, jaune, cinabre, jonquille, comme un patchwork, ton sur ton. Mais les couleurs changent très vite et passent de l'éclat violent à quelque chose de doux. ».¹⁰⁹

La réflexion qui sera proposée ici¹¹⁰ part de l'œuvre littéraire et plus particulièrement du roman. Il n'est pas rare dans le roman moderne (disons de Balzac à nos jours) qu'une œuvre musicale soit évoquée de façon précise et substantielle. Ces évocations ne se confondent pas avec le discours théorique du roman sur la musique, tel qu'on le trouvait par exemple chez Rousseau, ou qu'on le trouve encore chez Kundera. Elles consistent plutôt en une sorte d'*ekphrasis* qui convoque la musique dans le texte fictionnel (au lieu des arts plastiques), c'est-à-dire qu'elles constituent des *représentations verbales d'œuvres musicales*. Étant donné qu'elles interviennent au sein d'un roman, la réflexion ne saurait se limiter aux intentions déclarées ou présumées du romancier ni même au fonctionnement structurel du roman. Elle doit envisager également le rapport à l'œuvre musicale que ces évocations révèlent ou trahissent chez l'écrivain et les valeurs qu'elles prennent au-delà de leur contexte romanesque. Ainsi peut-on parfois leur accorder une fonction critique (elles commentent et interprètent l'œuvre évoquée) voire philosophique (elles s'inscrivent dans un débat, véhiculent des idées qui dépassent le roman et la musique). Ces fonctions ne s'excluent pas, elles se combinent. Il est souvent délicat mais néanmoins utile d'établir une hiérarchie entre celles qu'assume une même évocation. Mais on peut y voir aussi et surtout une tentative

¹⁰⁹ *Fascination*, p.17.

¹¹⁰ La réflexion est inspirée d'un Colloque international, *Musique et roman*, Faculté et Conservatoire de Bayonne - mai 2007. Information publiée le samedi 8 octobre 2005 par Marielle Macé.

de transmutation des beautés musicales du Prélude en beautés littéraires et les rattacher ainsi à une entreprise qui dépasse les limites du genre romanesque.

Du point de vue de la théorie littéraire, une telle approche devrait faire apparaître les limites d'une assimilation de ces évocations à l'*ekphrasis*, compte tenu des spécificités de l'art musical, et nous renseigner sur la nature et l'intérêt d'une typologie de leurs fonctions. Du point de vue de l'histoire littéraire, elle devrait indiquer si certaines fonctions sont attachées à certaines époques, à certains auteurs plus qu'à d'autres et si la volonté de « reprendre à la Musique leur bien » n'appartient qu'aux écrivains de la période symboliste. Le roman, genre emblématique de la littérature moderne, présente l'avantage, y compris quand il est mauvais, de refléter les modes et les goûts de son temps. Il peut donc nous renseigner aussi sur la perception de telle musique à telle époque et contribuer à une histoire de la réception des œuvres musicales ou plus simplement, suggérer aux musiciens une interprétation qu'il ne soupçonnait pas. Aussi devrait-on constater plus d'une fois que, si le roman se sert de la musique, il sait aussi lui rendre service.

L'*ekphrasis* est donc un procédé qui appartient, par tradition, au riche répertoire narratif de la digression. Tout comme la catégorie du détour, dont elle est souvent un synonyme. Très utilisée dans l'épopée classique et médiévale, l'*ekphrasis* comporte une parenthèse narrative qui arrête ou suspend temporairement la narration principale. Mais elle présente un aspect qui la caractérise plus particulièrement : elle est déclenchée par une description.

Puisque celle-ci réunit, dans un seul procédé, le domaine rhétorico-littéraire et le domaine visuel-artistique, nous pourrions adopter la définition générale d'une *ekphrasis* en tant que « représentation verbale d'une représentation visuelle »¹¹¹. Plus

¹¹¹ C'est nous qui traduisons : James A. W. Heffernan, *l'ekphrasis est la représentation verbale de la représentation visuelle*, Musée des mots. La poétique d'Ekphrasis de Homer à Ashbery, Chicago-London, P. U. Chicago, 1993, p. 3.

précisément, Gérard Genette propose de la définir comme « une représentation non-verbale (le plus souvent visuelle) que le narrateur convertit en récit en décrivant lui-même cette sorte de document iconographique »¹¹².

En ce qui concerne l'*ekphrasis* classique, lorsqu'elle relevait encore du talent rhétorique s'appliquant à la « description d'une œuvre d'art figuratif »¹¹³, les exemples de référence en la matière sont : le bouclier d'Achille dans *l'Iliade*¹¹⁴, le temple de Junon dans *l'Énéide* de Virgile¹¹⁵, les hauts-reliefs de marbre entaillé dans le dixième chant du *Purgatoire* de Dante¹¹⁶.

Les problèmes au sujet des limites du concept et de son application critique semblent persister dans les ouvrages théoriques correspondants, surtout lorsqu'ils disposent d'un large corpus littéraire, des exemples classiques aux plus modernes. En effet, l'*ekphrasis* demeure une catégorie assez controversée dans la théorie littéraire moderne : elle coïncide tantôt avec l'exercice stylistique de la description, tantôt avec la parenthèse narrative issue de cette même description. Dans le premier cas, l'*ekphrasis* désigne une forme spécifique de récit, faisant partie du récit principal, assimilable de surcroît à la catégorie genettienne de la description, l'un des quatre mouvements narratifs qui constituent le récit romanesque¹¹⁷.

Dans le deuxième cas, en revanche, elle correspond à un procédé responsable de l'emboîtement narratif, à savoir l'insertion d'une histoire au deuxième degré.

¹¹² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 241.

¹¹³ C'est nous qui traduisons : Andrew Sprague Becker, *Description d'un travail d'art visuel : Le bouclier d'Achilles et la Poétique de l'Ekphrasis*, Lanham-London, Rowman et Littlefield, 1995, p. 2.

¹¹⁴ *Iliade*, XVIII (478-608). Cf. Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1992, Tome III, p. 185-190.

¹¹⁵ *Énéide*, VIII (628-732). Cf. Virgile, *Énéide*, texte établi et traduit par Jacques Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1987, tome II, p. 142-146.

¹¹⁶ *Dante, Purgatoire*, X, 28-99. Cf. *Commedia*, sous la direction d'Emilio Pasquini et Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1987, p. 486-490 ; *Divine Comédie*, in *Œuvres*, trad. et commentaires d'André Pézard, Paris, Gallimard, 1965, p. 1184-1187.

¹¹⁷ Gérard Genette, *Figures III*, op. Cit., pp. 128-129, pp. 133-138.

Giovanni Battista Tomassini, qui l'inclut parmi les catégories abordées dans son essai sur l'emboîtement narratif - tout en admettant que son rôle y est marginal - propose par ailleurs de définir comme une *ekphrasis narrative* la deuxième catégorie, à savoir celle qui « consiste à introduire un récit en décrivant l'histoire représentée sur un objet ou sur une œuvre d'art »¹¹⁸.

Le théoricien de la digression tel que Tomassini la considère comme un procédé désuet¹¹⁹, nous avons l'impression que l'*ekphrasis* demeure un procédé stimulant et original pour quelques écrivains modernes et contemporains, c'est le cas de Boudjedra.

Souvent dissimulée dans l'art de la description que maîtrisent si bien les romanciers du XIXe siècle, l'*ekphrasis descriptive* demeure secondaire par rapport à celle-ci, mais garde la fonction particulière de décrire une image (peinture ou portrait). Vouée à une réinterprétation radicale, elle ne pourra que réapparaître en tant que technique narrative originale chez les écrivains qui sont constamment en quête d'innovations et de virtuosités narratives.

III-2-1-2-2 Ekphrasis et photographies dans *Fascination* :

La pratique de l'*ekphrasis* chez Boudjedra, est aussi, conçue comme une parenthèse descriptive d'une certaine ampleur. L'on va analyser la démarche ekphrasistique qui caractérise la description de la photographie dans son œuvre.

Cette expérience originale d'écriture ekphrasistique se développe dans *Fascination* à travers les photographies qu'envoie Lol à Lam, pour faire connaître Ali et Ali Bis. La description d'images joue en effet, un rôle assez original dans ce roman. À chaque fois que Lam reçoit des photos de Lol, elles lui construisent dans son imaginaire les moments qu'il n'avait pas vécus, et les personnes

¹¹⁸ C'est nous qui traduisons : Elle consiste d'introduire un récit en décrivant l'événement représenté sur un objet ou dans une œuvre d'art, Giovanni Battista Tomassini, *le récit dans le récit. Analyse théorique des procédures d'insertion narrative*, Rome, Bulzoni, 1990, p.5.

¹¹⁹ Ibid., p. 54.

qu'il n'avait pas connues. Les informations qu'elles contiennent font appel à des souvenirs qui font entrer à leur tour le lecteur dans d'autres histoires labyrinthiques, à travers la photographie que l'auteur a su si minutieusement décrire.

Lam, ne pouvant s'appuyer sur un souvenir de ses frères adoptifs, en entreprend la description à l'aide de quelques photographies qui se trouvent en la possession de Lol. Au cours du récit jusqu'à la rencontre de Lam avec Ali, la connaissance est faite à partir de descriptions de photographies qui servaient de relais entre eux. Cela correspond aux pages : 70, 133, 136, 144, 145, 210 du roman, ainsi que les photographies que le père avait ramené de ses voyages des capitales visitées pendant l'absence de Lam (p.136, 137) que Lol lui avait aussi apportées. On remarque qu'à travers la photographie, on fait voir à l'absent ce qu'il a raté, les villes visitées par Ila pendant ses longs voyages, les aventures d'Ali et Ali Bis, les triomphes de la jument Fascination II.

Une autre photo envoyée par Ali, représentait :

« [...] un gros bébé assis sur un pot de chambre entrain de jouer avec le papier hygiénique déroulé sur toute la longueur de la pièce, recouverte elle-même d'un tapis aux motifs très peu apparents, presque abstraits, aux tons bleu et gris... ».¹²⁰

La description de cette photo donne lieu à une *ekphrasis* : une digression descriptive interrompt la narration, afin d'introduire un souvenir qui rappelle à Lam qu'il n'aura peut-être jamais d'enfant. Le narrateur décrit donc une photographie dans laquelle il y a une publicité ; il n'hésite pas à étaler la description durant trois pages pour dire à la fin qu'il avait vu la même affiche sur la photo une quinzaine d'années plus tard en débarquant la première fois à Paris, annulant ainsi l'éventualité d'une simple narration d'un épisode qui aurait introduit une progression de manière plus cohérente et logique.

¹²⁰ *Fascination*, pp. 145- 146- 147.

La description est précise et minutieuse, comme si elle avait été le fruit d'une longue contemplation. L'œil attentif de l'observateur enregistre tous les détails concrets de l'image concernant les vêtements, l'expression du visage, l'attitude du personnage. De plus, aux pages 169 et 170, il y a des notes concernant certaines informations complémentaires : l'*ekphrasis* se poursuit, en fournissant, entre autres, quelques détails supplémentaires de la photo (des photos jaunies par le soleil), des indices sur l'état et le moment où la photo a été prise (photographie découpées dans les journaux vietnamiens, une photo prise après une attaque aérienne pendant la guerre). Le narrateur s'engage à poursuivre une description subjective, pleine de sentiments, de dégoût et de haine pour la guerre. Mais l'attitude du narrateur, comme à d'autres moments du roman, semble motivée par le souhait de creuser la distance critique nécessaire qui lui permette d'aborder un sujet aussi délicat et douloureux¹²¹, en occurrence la guerre : l'*ekphrasis* se révèle un procédé susceptible de l'aider dans cette tâche.

Dans le roman, le narrateur fait intégrer d'autres photographies, la photo de la grand-mère sur son lit de mort (p. 26), celles que Lol a ramenées à Lam de son père Ila, de sa jument Fascination II, d'Ali et Ali Bis, celles d'autres membres de la famille. L'on trouve aussi la photo qui comporte à son tour une affiche publicitaire, la photo d'Ali où un général décorait la poitrine d'Ali, enfin une photo placardée partout à Paris, d'une mère et son fils. Il est normal que les descriptions relatives soient plus nombreuses. En effet, la technique de l'*ekphrasis* se prête admirablement au choix stylistique de sobriété, à l'image de celui que Boudjedra adopte ici, au détriment d'un récit discursif qui donnerait des commentaires plus personnels. L'*ekphrasis*, proliférant de détails, se fait plus que jamais débordante, inexorablement vouée

¹²¹ Sur la distance critique que ce roman présente, cf. Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998, pp. 35- 47.

à l'épuisement de l'image. Le résultat est fort intéressant. La photographie et la description qui en est faite fonctionnent comme moteur narratif.

Le narrateur décrit nettement l'image, les figures, les habits et l'expression du visage. Pourtant, des passages touchent au domaine des sentiments, que l'art du photographe dévoile, ce qui est plutôt atypique dans ce contexte. L'un concerne les malheurs de la guerre, réels ou affichés, l'autre concerne le bonheur, l'enfant sur l'affiche publicitaire, souriant, heureux¹²². Ce sont des effets profonds suscités par l'image qui sont mis en valeur ici, et non une particularité visuelle. Il s'agit néanmoins d'une impression donnée par la photographie et pas seulement d'une opinion exprimée par le narrateur. Le procédé de l'*ekphrasis*, repris dans son motif narratif traditionnel (la description minutieuse d'une image) et dans ses aspects les plus saillants (adhésion à l'image jusqu'à son épuisement, attention portée aux détails), est pourtant radicalement renouvelé, comme les exemples pris en compte le montrent bien : le prolongement dans la description permet de raconter des histoires qui sortent du cadre de l'intrigue principale, dont on avait déjà parlé plus haut. Le narrateur dans la description d'une photographie fait allusion à un souvenir, cela est nouveau par rapport à la tradition, et Boudjedra a recours à ces nouveautés sans aucune hésitation, fidèle à sa recherche constante d'innovations narratives.

Le choix de Boudjedra semble répondre à une recherche bien précise : si, d'un côté, il augmente la sensation d'égarement du lecteur, produite par la technique digressive et accentuée par la drôlerie de l'objet décrit, de l'autre côté, il suspend la narration dans l'attente d'une clarification qui ne survient qu'après coup. L'emploi tout personnel de la technique de l'*ekphrasis* se révèle un expédient pour diversifier, prolonger et renouveler le récit.

Boudjedra modernise ainsi l'*ekphrasis* et fait de la description - de la relation au réel - un problème.

¹²² Les deux exemples sont pp. 147- 169 de *Fascination*.

III-2-la composition musicale dans l'écriture romanesque contemporaine.

III-2-1- La modernité musico-littéraire :

La musique et la littérature au XXe siècle renvoient à une période que d'aucuns ont pu qualifier d'« empire éclaté »¹²³, de « tumulte croissant causé par des voix séparées »¹²⁴. La modernité musico-littéraire, sans doute en raison de son éclectisme, n'a pas encore suscité d'étude de synthèse analogue à celles qui ont été consacrées au siècle des Lumières, à l'âge romantique, ou encore la période postmoderne¹²⁵. Cependant, dans le Nouveau Roman, au cours de ces dernières années, il semble que la musique ait pris une place croissante dans l'univers fictionnel. Si les ouvrages de Marcel Proust, Romain Rolland, André Gide, Boris Vian ou Danielle Sallenave demeurent bien présents, un grand nombre d'œuvres littéraires récentes s'ouvre largement aussi à l'art sonore, devenu source d'inspiration dont l'incidence est non seulement thématique mais aussi formelle. La musique confère aux romans différentes spécificités, à commencer par l'intertextualité particulière créée par les références et les citations musicales. Ainsi, Romain Rolland ou André Hodeir, en insérant dans leurs textes des fragments de partitions, passent momentanément d'un système sémiotique à un autre, ce qui pose, on s'en doute, un problème de compétence du point de vue de lecteur : « Des notes de musique dans un livre - écrit J.- L. Backès -provoquent très souvent la réaction qu'exprimaient en leur latin devant d'autres signes jugés inintelligibles¹²⁶ ». Le procédé d'« anagramme musical », que permet le système de notation

¹²³ M. Fano (réal.), *Musique et modernité, Introduction à la musique contemporaine* (1er partie), INA. 1980.

¹²⁴ P. Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez*, Paris, Fayard, 1992, p. 165.

¹²⁵ Aude Locatelli, *Littérature et Musique Au XXe siècle*, Que sais-je, 2001, pp. 2-55.

¹²⁶ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature*, Essai de poétique comparée, P.U.F, 1994, p. 44.

musicale utilisé dans les pays germaniques, où les notes sont désignées par des lettres de l'alphabet, offre un exemple plus complexe de ce phénomène intertextuel. Utilisé dans *La Suite lyrique*, construite sur les initiales d'A. Berg et de H. Fuchs - HFAB, soit *si, fa, la, si bémol* -, ce procédé trouve un prolongement littéraire dans *Le Docteur Faustus* de T. Mann, où Adrian Leverkühn inscrit dans la trame de son œuvre le nom de la prostituée syphilitique qui l'a initié au mal, l'Hetœra Esmeralda, ainsi que dans le roman de Guy Scarpetta, qui s'inspire explicitement de la structure de l'œuvre de Berg et qui reprend le jeu des initiales, les lettres H. F. renvoyant à la fois à Hanna Fuchs et à Hélène Founnent, modèle d'un tableau de Rubens qui fascine le protagoniste¹²⁷.

Au-delà de l'intertextualité, les romans inspirés par la musique ont surtout l'intérêt, du point de vue de la poétique, d'inviter à réfléchir au rapprochement analogique entre certaines structures et certains procédés musicaux et littéraires. On peut en effet se demander dans quelle mesure la musique peut servir de modèle formel à la littérature et poser l'hypothèse selon laquelle la culture musicale des romanciers peut faire l'objet d'une transposition littéraire.

La présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la musique et la littérature. Or, la musicalité d'une œuvre n'est pas nécessairement liée au fait qu'elle prenne pour objet la musique. Sans évoquer thématiquement la musique, des textes s'inspirent de structures ou de procédés musicaux comme *Contrepoint* d'Aldous Huxley, *Passacaille* de

¹²⁷ Op.cit., Aude Locatelli, *Littérature et Musique Au XXe siècle*, p. 84.

Robert Pinget ou encore l'œuvre de Jack Kerouac influencée par le style *be bop* de Charlie Parker, *Visions de Cody*¹²⁸.

Cette fascination des écrivains pour la musique a amené certains d'entre eux à revendiquer une écriture spécifiquement « musicale ». R. Rolland, qui s'est lui-même adonné à l'interprétation et à la composition musicale¹²⁹, n'hésite pas à revendiquer le statut d'écrivain-musicien et à fonder une théorie du roman « musical »¹³⁰. T. Mann, qui dédicace à sa traductrice L. Servicen, la photographie de sa table de travail en écrivant: «Voilà mon piano à queue »¹³¹, affirme quant à lui avoir trouvé dans la musique d'A. Schönberg le modèle du « constructivisme musical », l'« idéal formel » mis en œuvre dans *Le Docteur Faustus*¹³².

La revendication d'une écriture musicale, qui fait le plus souvent partie du paratexte, ne permet évidemment pas à elle seule d'affirmer la possibilité d'une contribution de la musique à la création romanesque. Cependant elle témoigne indéniablement d'une demande de la part de la littérature envers les modèles formels offerts par la musique. La tâche qui incombe au critique consiste dès lors à démontrer, sans céder à la facilité des métaphores, dans quelle mesure il peut y avoir transposition, comme le fait par exemple L. Gillet en analysant la structure symphonique du roman rollandien¹³³.

Des études ont été menées dans une perspective analogue à partir des notions de « roman polyphonique » et de « contrepoint » (pour *Le Feu* de D'Annunzio, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, et sur

¹²⁸ *Ibid.*, p.72

¹²⁹ H. et M. Vermorel, *S. Freud et R. Rolland, Correspondance (1923-1936)*, PUF, 1993, p. 79.

¹³⁰ B. Duchatelet, *Les débuts de genèse*, Paris, thèse, Paris VII, 1976, p. 145.

¹³¹ Jacqueline Ott, *L'émotion musicale transposée dans l'œuvre romanesque de T. Mann*, *Revue de littérature comparée*, n° 3, Juillet-septembre 1987, p. 307.

¹³² Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus*, Bourgois Christian, 1994, p. 61.

¹³³ Louis Gillet, *Sur Jean-Christophe*, *Europe*, novembre-décembre, 1965, pp. 132-134.

tout le roman de Huxley, *Contrepoint*¹³⁴), à partir des notions de thème et de variation, qui sont capitales, par exemple, dans la structure du *Livre du rire et de l'oubli* ou de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Kundera, à partir enfin de la notion de *jazz idiom* et de l'idée selon laquelle le « langage » utilisé dans le jazz a pu être transposé par des écrivains comme J. Kerouac, J. Cortazar ou encore T. Morrison.

Ces approches posent cependant inévitablement un problème d'exactitude terminologique. La difficulté soulevée par la question de l'influence formelle de la musique sur la littérature tient en effet au caractère nécessairement métaphorique du rapprochement analogique de la musique et du langage. Comme le souligne F. Escal : « la conservation à l'identique d'une forme donnée, de la musique à la littérature, reste un *telos*, une butée »¹³⁵. La notion de « roman polyphonique », que Bakhtine s'est attaché à définir par opposition à la tradition monologique du roman et par référence à l'égalité des voix, à la pluralité des visions, à la multiplicité des centres de narration propres, selon lui, au roman dostoïevskien¹³⁶, devrait par exemple correspondre, *stricto sensu*, à une œuvre dans laquelle l'auteur parviendrait à faire entendre simultanément les voix de différents personnages. Or la littérature, qui est par nature monodique et linéaire, peut difficilement, contrairement à la musique, superposer les voix, y compris dans les œuvres de J. Romains ou d'A. Gide qui, rattachées à ce que l'on a nommé le « simultanésisme », tendent à donner l'illusion de cette superposition en rendant compte d'événements parallèles par une alternance narrative rapide.

Cela invite à s'avancer prudemment sur le terrain des analogies musico-littéraires qui semble particulièrement exposé au danger de

¹³⁴Jean-Louis Cupers, *Aldous Huxley et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1985.

¹³⁵ Op. Cit., Jean-Louis Cupers, *Aldous Huxley et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, p.340.

¹³⁶M. Bakhtine, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G. venet, l'Age d'homme, 1970.

la « mauvaise » métaphore. Cependant la métaphore n'est pas, en soi, nécessairement subversive, et sa condamnation trop hâtive équivaudrait, comme l'écrit J.-L. Cupers, à la « méconnaissance grave du fait que les métaphores donnent lieu par définition à tout un jeu de réseaux artistiques sur lesquels jouent précisément les écrivains »¹³⁷ lorsque, « consciemment ou inconsciemment, [ils] (re)constitu[ent], à l'intérieur de [leur] art propre, des modules formels plus ou moins semblables à ceux de l'art frère inspirateur »¹³⁸. Ainsi, l'œuvre littéraire qui se prête, comme le souligne ce critique, « plus malaisément aux phénomènes de répétition qui caractérisent si fondamentalement [l'œuvre musicale] »¹³⁹ peut pourtant présenter des schèmes de répétition et de variation de caractère musical. C'est le cas dans de longs romans comme *Jean-Christophe* ou *Le Docteur Faustus*, où l'on observe à la fois la présence de répétitions à de longs intervalles mises au service de la lisibilité de l'œuvre et celle de motifs - comme celui du fleuve chez R. Rolland et celui du démon chez T. Mann - dont la récurrence est suffisamment prégnante *pour* participer à la structure de l'œuvre et qui s'apparentent en ce sens à des *Leitmotive*. Certaines formes brèves - que l'on songe aux *Exercices de style* de R. Queneau - présentent, quant à elles, un schème de répétition et de variation qui se rapproche de la musique, dans la capacité qu'elle possède, comme la poésie, à redire sans se répéter. Le roman de T. Bernhard offre à cet égard un exemple extrême de manie répétitive, manie d'ailleurs érigée en système par certains compositeurs tels que T. Riley, S. Reich et P. Glass¹⁴⁰.

¹³⁷ Jean-Louis Cupers, *méconnaissance grave du fait que les métaphores donnent lieu par définition à tout un jeu de réseaux artistiques sur lesquels jouent précisément les écrivains*, Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1988, p. 84.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 78

¹³⁹ *Ibid.*, p. 119

¹⁴⁰ Jean-Yves Bosseur, *Musique répétitive*, Vocabulaire de la musique contemporaine, Paris, Minerve, 1992. pp. 143-145.

Le personnage surnommé le « naufragé » y est soudainement traumatisé en écoutant G. Gould interpréter de manière inégalable l'aria qui suit la dernière variation Goldberg, laquelle donne lieu, par un effet de ricochet, à toute une série de variations sur ce choc éprouvé par le personnage. La référence musicale fait ainsi l'objet d'un maniement parodique. Tandis que l'œuvre de Bach, correspondant à une structure de « thème varié », est construite selon un principe de gradation, les variations littéraires qui en découlent obéissent au contraire à un principe de dégradation, épousant, comme l'indique le titre de l'œuvre, la ligne du naufrage et offrant ainsi un exemple de variations à rebours.

III-2-1-La fugue de Jean-Sébastien Bach, modèle pour la création littéraire :

Se rapporter aux modèles de Bach, de la fugue et du contrepoint, relève la plupart du temps d'un désir de parrainage spirituel, davantage que d'une réalité littéraire clairement visible.

Trois écrivains parmi les plus représentatifs de leur temps et de leur nation se mettent, en l'espace d'une petite décennie, à placer leur création littéraire sous le signe de Jean-Sébastien Bach¹⁴¹, et, plus spécifiquement, de la technique de composition dans laquelle celui-ci a excellé au point d'en devenir le parangon : la fugue et le contrepoint. Ce sont T. Mann, dans les *Considérations d'un apolitique* (*Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918), A. Gide, avec *Les Faux-Monnayeurs* (1926), et des fragments du *Journal* datant de 1921, et Huxley, avec *Contrepoint* (*Point Counter Point*, 1928), là aussi selon un mouvement annoncé par divers écrits antérieurs. On trouverait un semblable phénomène de coïncidence à la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec *La musique consolatrice* de Georges Duhamel (1944), *Fugue de mort* de Paul Celan (*Todesfuge*, 1945,

¹⁴¹ Notons que cette partie est extraite de l'étude de Professeur Timothée Picard (Rennes II) *Sous le signe de Jean-Sébastien Bach : Le modèle de la fugue et du contrepoint dans la littérature européenne du XXe siècle*.

paru dans *Pavot et Mémoire* [*Mohn und Gedächtnis*]), ou certains essais de Hermann Broch parus dans *Création littéraire et connaissance* (*Dichten und Erkennen*, 1955-mais pour la plupart écrits bien avant).

Rappelons tout d'abord les termes célèbres d'un désir coïncidant. Thomas Mann écrit dans les *Considérations d'un apolitique* : « L'art en tant qu'éthique sonore, fugue et contrepoint, une sereine et grave ferveur, un édifice dont la destination ne soit pas profane, où un élément s'imbrique dans l'autre, judicieusement, raisonnablement sans mortier et maintenu « par la main de Dieu » - *cet art pour l'art* est véritablement mon idéal de l'art, et si je ne le représente nullement, je cherche toujours à m'en rapprocher. »¹⁴². De son côté, Gide confie à son *Journal* le 1^{er} décembre 1921 : « Ce qui me satisfait le plus aujourd'hui, c'est Bach, et peut-être surtout son *Kunst der Fuge*, dont je ne puis me lasser »¹⁴³, cependant qu'il fait dire à son personnage Edouard, ce double distancé des *Faux-monnayeurs* : « Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature... »¹⁴⁴. Enfin, dans *Contrepoint* d'Huxley, on peut lire cet extrait du carnet de Philip Quarles : « Musicalisation du roman. Non pas à la manière symboliste, en subordonnant le sens aux sons. Mais sur une grande échelle, dans la construction. [...] Tout ce qu'il faut, c'est un nombre suffisant de personnages, et des intrigues parallèles, contrapuntiques. »¹⁴⁵. Ces formules ont ceci de commun qu'elles ont une visée programmatique, tiennent lieu d'art poétique. Elles sont - fait signifiant lui-même fort célèbre - incluses dans l'œuvre romanesque, qu'elles mettent ainsi mise en abyme.

¹⁴² Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Bernard Grasset, 1975, p. 270.

¹⁴³ André Gide, *Notes sur Chopin ; Fragments du « Journal »*, Paris, l'Arche, 1983, p.61.

¹⁴⁴ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Folio Gallimard, 1995 [1925], p. 187.

¹⁴⁵ Aldous Huxley, *Contrepoint*, trad. Jules Castier, Le livre de Poche [Plon], p. 343.

Précisant que ce qui est en jeu tout d'abord une question de poétique romanesque. Il s'agit de redéfinir les enjeux d'un genre qui semble le plus libre de tous : une liberté qui fascine et inquiète, et qui rattacherait servilement les romanciers d'alors à l'ordre du réel, alors que, si principe organisateur il doit y avoir, il faut qu'il soit d'un autre ordre : « Est-ce parce que, de tous les genres littéraires, discourait Edouard, le roman reste le plus libre, est-ce peut-être pour cela, par peur de cette liberté même (car les artistes qui soupirent le plus après la liberté, sont les plus affolés souvent, dès qu'ils l'obtiennent) que le roman, toujours, s'est si craintivement cramponné à la réalité ? »¹⁴⁶. La poétique romanesque est si fondamentalement en jeu que, chez Gide comme chez Huxley, la figure du romancier, mise en abyme, vient compenser le risque d'une matière profuse et anarchique, et lui livre du même coup le sujet en forme de non-sujet qui lui fait défaut. La question de la liberté romanesque se resserre sur ses conditions d'existence, parce qu'elle les regarde en face, On trouverait un semblable type de considération chez Huxley et Gide

Selon nos romanciers, la somme fluctuante et évolutive qui fait une société à un instant donné tient du jeu combinatoire, à la fois parallèle et cumulé, antagoniste et complémentaire, des parties individuelles ou semi-collectives (groupe social), en tant qu'elles sont déterminées par leurs motivations propres (actes, idées, sentiments, inconscient, déterminismes, etc.), et la pression exercée par les motivations d'autrui. D'où l'analogie proposée avec le modèle de la fugue et du contrepoint, mais aussi du thème et de la variation : il permet de rendre compte de ce mode d'être au monde par effet de combinatoire, d'enchâssement, de tressage et d'arborescence de propositions, le tout relié par l'entremise d'un choix très concerté de quelques éléments considérés comme structurants, à une architecture d'ensemble qui assure en souplesse, à travers le temps et l'espace, la cohérence des entités convoquées.

¹⁴⁶ *Op. Cit.*, André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, pp. 182-183.

Huxley exprime de façon très claire l'éventail des possibles : les éléments structurants sont saisis à des niveaux divers (personnages, groupes d'individu, société entière), et déclinés selon diverses composantes individuelles ou socialisées (inconscient, sentiment, acte, idée, etc.). L'infléchissement de ces éléments (appelé analogiquement « modulation » par Huxley) vient soit des éléments eux-mêmes, dans l'évolution de leur logique propre et réciproque, soit du romancier, qui peut choisir de modifier l'instrument d'approche (ton, registre, genre, référent épistémologique, etc.). En dernier ressort, un surcroît de sens jaillit alors des différents types de mise en relation choisis par l'écrivain, et que Philipp dénomme « transition », « contrepoint », « redoublement », « variation », etc.

Citons ce long extrait de *Contrepoint*, qui synthétise ces différents développements :

« Méditer Beethoven. Les changements de modes, les transitions abruptes. (La majesté alternant avec la plaisanterie, par exemple, dans le premier mouvement du *quatuor* en si bémol majeur. La comédie suggérant soudain des solennités prodigieuses et tragiques dans le scherzo du quatuor en ut dièse mineur). Encore plus intéressantes, les modulations, non pas seulement d'un ton à un autre, mais de mode à mode. Un thème est exposé, puis développé, changé, imperceptiblement déformé, jusqu'à ce que, tout en restant reconnaissablement le même, il soit devenu tout à fait différent. Dans les séries de variations, le procédé est porté un pas plus loin. Par exemple, ces incroyables variations sur un thème de Diabelli. Toute l'étendue de la pensée et de l'émotion – et tout cela en rapport organique avec un petit air de valse ridicule. Mettre cela dans un roman. Comment ? Les transitions abruptes ne présentent aucune difficulté. Tout ce qu'il faut, c'est un nombre suffisant de personnages, et des intrigues parallèles, contrapuntiques. Pendant que Jones assassine sa femme, Smith pousse la voiture d'enfant dans le parc. On alterne les thèmes. Plus intéressantes, les modulations et les variations sont aussi plus difficiles. Le romancier module en redoublant les situations et

les caractères. Il montre plusieurs personnages devenant amoureux, ou mourant, ou priant, de façons différentes, - des dissimilitudes résolvant le même problème. Ou, *vice versa*, des personnages semblables confrontés avec des problèmes dissemblables. De cette façon, on peut moduler de façon à présenter tous les aspects du thème, on peut écrire des modulations sur un nombre quelconque de modes différents. - Autre procédé : Le romancier peut s'arroger le privilège divin du créateur, et se contenter de considérer les événements de son histoire sous leurs divers aspects, - émotif, scientifique, économique, religieux, métaphysique, etc. Il modulera de l'un à l'autre, - par exemple de l'aspect esthétique à l'aspect physicochimique des choses, au religieux au physiologique ou au financier. Mais peut-être est-ce là une façon trop tyrannique pour l'auteur d'imposer sa volonté. Il y a des gens qui le penseront. Mais l'auteur doit-il rester toujours à l'arrière-plan ? Il me semble que, de nos jours, nous sommes un peu trop froussards au sujet des apparitions personnelles. »¹⁴⁷.

Pour autant, si le principe d'une analogie entre une conception du monde, le modèle de la fugue et du contrepunt, et l'idée de leur mise en œuvre littéraire, semble pouvoir s'établir clairement, il n'en reste pas moins que l'application pratique de cette équivalence, tout comme celle du leitmotiv, pourtant de maniement bien plus souple, ne peut pas être menée strictement et pleinement en littérature - sauf peut-être dans un passage romanesque à caractère fortement expérimental (la scène dite des « Sirènes » dans *Ulysse* de Joyce, mais au prix de nombreuses restrictions), ou dans certains exercices poétiques (voir *Todesfuge* et surtout *Engführung* de Celan), cadre dans lequel l'entreprise de lecture littérale et la tentative de mise à plat structurale qui en découle, semblent plus légitime. Cette question a été déjà abondamment abordée, et nous n'y reviendrons pas ici en détail. Pierre Brunel a ainsi bien montré combien le jeu de

¹⁴⁷ Françoise Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

auquel s'était prêté Guy Michaud à partir des *Faux-monnayeurs* pouvait s'avérer vain et peu convaincant¹⁴⁸. C'est que pour s'adonner à un tel exercice, il faut partir du principe que le sujet de la fugue romanesque appartient entièrement à l'ordre du signifié, et non à celui du signifiant - ce qui, bien sûr, n'est pas le cas en musique. Sans ce principe, il n'y aurait certes probablement pas de roman, mais avec lui, il n'est plus possible de parler de fugue et contrepoint au sens strict. Du reste, Huxley le reconnaît lui-même, lorsqu'il déclare dans *Art and artists* : « Il n'y a pas d'équivalent en littérature d'un contrepoint qui serait soutenu ou de l'unité spatiale d'éléments multiples mis en contact de sorte qu'on puisse les percevoir d'un seul coup d'œil comme constituant un tout significatif. »¹⁴⁹. A nos yeux, il semble donc mieux venu, et plus fécond, d'analyser non les modalités véritables de la réalisation d'un tel désir, que ce que ces désirs peuvent bien révéler.

D'autant que les discours des écrivains sont en la matière des plus fluctuants. Dans les *Considérations d'un apolitique*, Thomas Mann place ainsi ses œuvres tantôt sous le signe de la fugue et du contrepoint, tantôt sous le signe du leitmotiv. Même chose pour Joyce dans *Ulysse*. Quant à Edouard, le narrateur des *Faux-Monnayeurs* déclare lui-même que « l'illogisme de son propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. »¹⁵⁰. C'est que tantôt les mots sont interchangeable, et renvoient essentiellement à un imaginaire de l'architecture romanesque élaboré en analogie empathique avec le modèle musical, tantôt ils ne le sont pas du tout - et pour des raisons précises qui, nous le verrons, sont extérieures à la

¹⁴⁸ Pierre Brunel, *Basso continuo : musique et littérature mêlées*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 54 ; Guy Michaud, *Connaissance de la littérature. I. L'Œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957. Andrée-Marie Harmat, lors des journées d'études qui ont été à l'origine de ces actes, nous a cependant brillamment montré que, dans quelques cas particuliers (*La Paix des profondeurs* de Huxley [*Eyeless in Gaza*, 1955]), une telle lecture pouvait être non seulement possible mais pertinente.

¹⁴⁹ Cité par Jean-Louis Cupers, in *Aldous Huxley et la musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1985, p. 205.

¹⁵⁰ André Gide, *Les Faux-monnayeurs*, op. Cit., p. 186.

fois à la musique et à la littérature. Le meilleur exemple de ce caractère fluctuant nous est fourni par un écrivain pourtant singulièrement au fait de la chose musicale : Milan Kundera dans son *Art du roman* (1986). Pour Kundera, l'art du roman est « composition », ce qui équivaut à peu de choses près au principe gidien de la « stylisation » : c'est « un art du dépouillement radical qui permet [...] d'embrasser la complexité de l'existence dans le monde moderne sans perdre la clarté architectonique ». Et cette « composition » - c'est ce que l'on comprend à un long éloge de Broch - passe de façon privilégiée par un « nouvel art du contrepoint romanesque, susceptible de souder en une seule musique la philosophie, le récit et le rêve »¹⁵¹. Sur le plan de ce qu'il appelle « polyphonie » (terme bakhtinien dont le caractère polysémique est lui aussi à interroger), Kundera établit ainsi une sorte de complexification et de raffinement croissant entre le roman cervantin, dans lequel on assiste à un simple emboîtement de nouvelles dans la trame principale, celui de Dostoïevski, qui entrecroise savamment des trames mais pas des genres différents, et enfin celui de Broch, qui associe cinq genres et trois trames, mais sans cependant qu'il y ait un lien de nécessité entre ces différentes matières.

Kundera place sa propre œuvre au terme de ce parcours. Il avoue ainsi la fierté qu'il a pu avoir après l'achèvement des troisième et sixième parties du *Livre du rire et de l'oubli*, ou encore de la sixième partie de *L'insoutenable légèreté de l'être*. Il s'en explique ainsi :

« Je me souviens du jour où j'ai fini la troisième partie du *Livre du rire et de l'oubli*, intitulée *Les anges*. J'avoue que j'étais terriblement fier, persuadé d'avoir découvert une nouvelle façon de construire un récit. »¹⁵²

¹⁵¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Folio, Gallimard, 1986, p. 89.

¹⁵² Idem., p.89.

En apparence, la comparaison semble s'établir rigoureusement, mais plus loin, le doute s'installe. Il est d'abord précisé que « La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique. ». Et lorsqu'on demande à Kundera ce qu'est finalement pour lui un thème, il répond : « 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 conduit à insister : le roman est fondé tout d'abord sur quelques mots fondamentaux. C'est comme la « série de notes » chez Schönberg. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, la « série » est la suivante : l'oubli, le rire, les anges, la « litost », la frontière. Ces cinq mots principaux sont, dans le cours du roman, analysés, étudiés, définis, redéfinis, et ainsi transformés en catégorie de l'existence. »¹⁵³.

III-3- A la recherche de la structure musicale de *fascination*

Dans le cas précis sur lequel est centrée notre recherche, le roman *Fascination* de l'auteur Rachid Boudjedra, comment peuvent fonctionner dans une même œuvre ces deux formes d'expression ? Sous quels modes, selon quelles modalités, directes ou indirectes, la musique peut-elle être présente dans notre œuvre littéraire ?

III-3-1 La composition musicale dans le texte littéraire :

L'approche des textes consacrés à la musique, nous aidera à mieux cerner les relations complexes qu'entretiennent le domaine littéraire et le domaine musical. Le vaste domaine des fictions inspirées par la musique qui, lorsqu'elles se réclament de modèles structurels musicaux, offrent une piste de lecture stimulante au critique, est tenu cependant de ne pas céder à la tentation du rapprochement analogique gratuit et de garder à l'esprit de la

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 95 et 104.

dimension métaphorique de tout parallèle compositionnel. Les rapports de la musique et de la littérature au XXe étaient envisagés de manière diachronique, à travers les différents mouvements - tels l'impressionnisme, l'expressionnisme, le futurisme, le dadaïsme - qui furent, par leur dimension pluridisciplinaire, le lieu de rencontres entre compositeurs et écrivains.

Cette approche permet, du point de vue de la poétique, de réfléchir à l'évolution des formes musico-littéraires, aux fictions littéraires inspirées par l'art sonore et à certaines notions, telle l'« œuvre ouverte », qui sont au centre des préoccupations de la modernité musicale et de la modernité littéraire.

Pour ce, nous nous sommes d'abord appuyés sur les travaux de comparatistes qui offrent une ouverture sur les littératures musicales modernes et contemporaines.

Françoise Escal fait référence à une hypothèse de Claude Lévi-Strauss, dans un ouvrage où elle envisage tour à tour la musique comme « imaginaire de la littérature » et la littérature comme « imaginaire de la musique », pour expliquer que la littérature des temps modernes soit « grande consommatrice » (selon ses propres termes) de titres musicaux¹⁵⁴. Nous avons eu recours aux termes exacts de l'explication de Lévi-Strauss :

« Or, il semble bien que le moment où musique et mythologie ont commencé d'apparaître comme des images retournées l'une de l'autre, coïncide avec l'invention de la fugue, c'est à dire une forme de composition qui, je l'ai plusieurs fois montré [...], existe pleinement constituée dans les mythes où, depuis toujours, la musique eût pu aller la chercher. Que se passe-t-il donc à l'époque où elle la découvre ? Cette époque correspond aux temps modernes où les formes de la pensée mythique relâchent leur mainmise au profit du savoir scientifique naissant, et cèdent le pas à de nouveaux modes d'expression littéraire.

¹⁵⁴ Op.cit., Françoise Escal, *Contrepoints : Musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990.

Avec l'invention de la fugue et d'autres formes de composition à la suite, la musique assume les structures de la pensée mythique au moment où le récit littéraire, de mythique devenu romanesque, les évacue. Il fallait donc que le mythe mourût en tant que tel pour que sa forme s'en échappât comme l'âme quittant le corps, et allât demander à la musique le moyen d'une réincarnation. En somme, tout se passe comme si la musique et la littérature s'étaient partagé l'héritage du mythe, En devenant moderne avec Frescobaldi puis Bach, la musique a recueilli sa forme, tandis que le roman, né à peu près en même temps, s'emparait des résidus déformalisés du mythe, et désormais émancipé des servitudes de la symétrie, trouvait le moyen de se produire comme récit libre. On comprend mieux ainsi les caractères complémentaires de la musique et de la littérature romanesque depuis le XVII^e ou le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours : l'une faite de constructions formelles toujours en mal de sens, l'autre faite d'un sens tendant vers la pluralité, mais se désagrégeant lui-même par le dedans à mesure qu'il prolifère au dehors, en raison du manque de plus en plus évident d'une charpente interne à quoi le nouveau roman tente de remédier par un étalement externe, mais qui n'a plus rien à supporter. »¹⁵⁵

Lévi-Strauss révèle ici de manière assez convaincante l'existence et les origines d'une complémentarité entre la musique et le roman, qui ne peut manquer de conforter dans la poursuite de ses travaux celui qui se livre à une étude comparative sur ce terrain.

Dans le chapitre intitulé *Une symphonie commerciale*, Françoise Escal étudie la fonction de la référence à la Cinquième symphonie de Beethoven dans le roman de Balzac *César Birotteau*. Il est maintenant communément admis que cette symphonie a pour thématique le Destin. Ainsi, Beethoven lui-même aurait dit à propos des quatre premières notes constituant la cellule rythmique sur

¹⁵⁵ Claude Levi-Strauss, *L'homme nu*, in *Mythologiques IV*, Finale, Plon, 1971, pp. 583- 584.

laquelle tout est construit : “So pocht das Schicksal an die Pforte.”, qui veut dire en français « le destin est près de nous » Selon F. Escal, *César Birotteau* et la 5^e symphonie ont une thématique commune : pour Balzac, les premières années de la Restauration sont, selon les termes de F. Escal, « le matériel romanesque qui joue comme moteur des passions et agent du destin. » Dans *César Birotteau*, la 5^e éclate à deux moments du récit (à la fin du bal et lors de la réhabilitation finale de Birotteau). Ainsi, “la figure musicale dans le roman devient un élément rhétorique d’amplification.” Et Françoise Escal poursuit en disant que la Cinquième a une fonction d’écho, de rappel, qui structure le roman puisque les deux incises de cette symphonie terminent symétriquement les deux grandes parties du roman, à savoir « César à son apogée » et « César aux prises avec le malheur ». Elle conclut en résumant le mécanisme d’intégration de la musique dans le roman de la sorte :

« De Beethoven à Balzac, le signifiant sonore qui s’est transmué en matière linguistique, en message verbal écrit, recouvre quelque chose de son origine perdue, quand le thème littéraire qu’il est devenu (unité de contenu), auquel il a donné lieu dans le roman, est employé musicalement: disposé, composé comme signifiant à la surface de l’énoncé ... ». ¹⁵⁶

Dans une autre étude portant sur le roman *Consuelo* de Georges Sand, elle estime que la musique est présente à trois niveaux distincts :

- 1 - le roman raconte la vie de musiciens “réels” ou inventés comme Haydn ou le Porpora.
- 2 - le récit emprunte certaines de ses formes à la musique.
- 3 - il y a un discours sur la musique (l’œuvre a une portée didactique)

¹⁵⁶ *Contrepoints*, op. cit., p. 64.

Pour Françoise Escal, *Consuelo* est par conséquent “un roman musical”. Les caractéristiques qu’elle résume, nous trouverons certaines d’entre elles dans l’œuvre de Boudjedra. Sont-ils “musicaux” pour autant ? Il nous appartiendra de le dire.

Pour l’instant, nous nous limiterons à constater que les critiques se sont maintes fois intéressés à l’influence de la musique dans la littérature.¹⁵⁷

C’est notamment le cas des linguistes. Françoise Escal elle-même, dont le propos n’est pourtant pas à proprement parler “linguistique”, utilise des termes comme “surface de l’énoncé”, “signifiant”, etc.

On le voit: les relations entre la littérature et la musique sont loin d’être simples. Elles ne sauraient se restreindre aux affinités électives entre musique et poésie. En effet, la littérature intègre la thématique musicale et peut vraisemblablement s’inspirer des formes de la musique, d’autre part l’inspiration musicale puise à l’occasion ses sources dans la littérature.

Nous essaierons de montrer qu’inversement, une lecture adéquate à la composition du texte boudjedrien requiert une part de perception sonore de ce réseau d’échos des motifs que Barthes nomme la *signifiance* du texte, Genette sa *diction*.

Enfin, d’après Dahlhaus, dans la relation entre le motif et ses variations (ou ses variantes), cette relation formelle, compositionnelle, s’impose plus à la perception que le matériau initial, concret, qui formait le motif, l’anticipation d’un motif musical dans une zone tonale (ou thématique) précédant celle dans laquelle il apparaîtra est chose courante en musique. Anticipations et rappels sont fréquemment usités (souvent assortis d’un tronquage de

¹⁵⁷ Signalons l’existence d’un article de Horst Petri intitulé : *Strukturparallelen et de Forin - dans la littérature et la musique*, un commentaire qui, paradoxalement, vaut plus pour les exemples d’œuvres littéraires qu’il donne, que pour une véritable confrontation des formes. In : *La littérature et musique*, un manuel à la théorie et à la pratique d’une région frontalière komparatistischen, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

la cellule, du motif ou du thème) dans le *développement* de l'*allegro* de sonate.

Or, précisément, nous montrerons que dans *Fascination* de Boudjedra, l'imbrication des plages temporelles (et partant des intrigues) les plus diverses participe d'une écriture romanesque préoccupée avant tout de la composition, c'est-à-dire la forme - par rapport au contenu de sens des divers motifs tel qu'il le déclare :

« En ce qui concerne la technique, c'est-à-dire comment j'écris, c'est très essentiel car je suis particulièrement fasciné par la forme. Et si le systématisme des piétinements, des digressions et des ratages de la narration peut décourager plus d'un lecteur, cette forme effilochée mime en quelque sorte les difficultés de la Société à se dire, à se constituer dans sa parole. Elle laisse pressentir à quel point cette Société était devenue inénarrable pour elle-même. Fasciné par la technique, par le formalisme que j'ai trouvé très bien structuré chez les Français du Nouveau Roman, je voulais un peu cette technicité, ce formalisme, chez moi. ».¹⁵⁸

On tentera de démontrer que l'écriture de *Fascination* est, en ce sens, une écriture de type "musical".

III-3-1 La fugue comme modèle de composition musicale dans *Fascination*:

Notre recherche étant préoccupée tout particulièrement, de l'utilisation, par l'écrivain, d'un modèle musical qui est la fugue, quels éléments de cette dernière peuvent trouver leur équivalent dans notre récit littéraire?

La fugue renvoie à une certaine image de la musique. Non pas une image de pure expressivité, mais une image de forme, de structure. Le sens s'insère dans un cadre rigoureux ; en l'occurrence,

¹⁵⁸Le Matin 24 juin 2003 - Les chroniques de : Rachid Boudjedra.

sept strophes reprennent et varient les mêmes thèmes, un sujet et un contresujet s'emboîtent en des modulations et reformulations diverses, et deux courts vers, assimilables à la strette de la fugue, les ramassent et les intensifient pour les mener vers le dénouement conclusif.

La fugue est une forme d'écriture contrapunctique exploitant le principe de l'imitation, qui est en tant que procédé d'écriture, la répétition par une voix d'un fragment mélodique exécuté préalablement par une autre voix. Le fragment exécuté en premier est dit « antécédent », sa reproduction (imitation) le conséquent. L'imitation est dite « régulière » lorsque le conséquent est identique à l'antécédent.

On désigne, à partir du XVII^e siècle du nom de « fuga » (de fugare, fuir, en latin) une composition entièrement basée sur ce procédé : « fuir », parce que l'auditeur a l'impression que le thème de la fugue fuit d'une voix à l'autre¹⁵⁹.

La pratique de la fugue demande de très solides compétences. On considère généralement que les nombreuses fugues écrites par Jean-Sébastien Bach en sont le modèle insurpassable. Néanmoins, tous les grands compositeurs ont pratiqué avec succès la fugue, y compris les grands romantiques, à l'exception notable de Chopin, le seul à l'avoir ignorée.

La fugue commence par l'exposition d'un thème, dit « sujet », suivi de ce que l'on appelle la « réponse », qui n'est autre que le sujet répété au ton, soit de la dominante, soit plus rarement de la sous dominante, par une autre voix. Cette réponse est accompagnée par la première, qui expose alors ce que l'on appelle le contre-sujet, qui n'est qu'un accompagnement du sujet en contrepoint renversable. On appelle contrepoint renversable une mélodie dont l'accompagnement peut être placé sans incorrection au

¹⁵⁹ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fugue>

dessus ou en dessous de celle-ci. Cette exigence entraîne d'épineuses difficultés d'écriture¹⁶⁰.

Lorsque les trois ou quatre voix (voire cinq) ont exposé le thème, survient alors, après des « Divertissements » prenant généralement la forme de marches harmoniques (lesquels utilisent généralement des fragments du sujet ou du contre-sujet), ce qu'il est convenu d'appeler le développement. Toutes sortes de procédés d'écriture sont alors mises à contribution pour utiliser, voire déformé, le sujet ou le contre-sujet: variations, mutations, ornements, « minorisation » ou « majoration », etc. Cette partie de la fugue permet une plus grande liberté apparente. La cadence finale approchant, sont souvent utilisées ce que l'on appelle des strettes, autrement dit des canons où le sujet se chevauche lui-même, révélant alors qu'il a été écrit préalablement en prévision de cet épisode canonique.

On va prendre comme exemple de la fugue dans un récit : *Prochain Épisode* d'Hubert Aquin, publié en 1965. Il nous raconte bien l'histoire de deux quêtes, celle de K. et celle de H. de Heutz, à moins qu'il ne s'agisse de fuites- la fugue, fuite de la femme aimée et fuite dans la mort, provoquées par deux ordres de réalité insurmontables : une situation sociale aliénante et l'écrasant métier de vivre.

Prochain Épisode appartient à cette catégorie des romans fugués dont Pierre Brunel nous propose *Contrepoint* de Aldous Huxley, *Les Variations Goldberg*, le premier roman de Nancy Huston, et son *Prodige : polyphonie*, les troisièmes et sixièmes parties du *Livre du rire et de l'oubli* de Kundera, la sixième partie de son *Insoutenable Légèreté de l'être*¹⁶¹.

Nous allons nous permettre de tenter de faire une transposition métaphorique sur *Fascination*, puisqu'il s'agit ici, non pas de

¹⁶⁰ Ibid., <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fugue>

¹⁶¹ *Littérature et musique dans la France contemporaine*, textes réunis par Jean-Louis Backès, Claude Coste, Danièle Pistone. P.U. de Strasbourg, 2001, p. 42.

plaquer sur telle œuvre littéraire une structure musicale qui serait censée en rendre compte, mais de faire correspondre certains moments du texte à ce que l'auteur donnait lui-même comme un noyau central de sa stratégie créatrice.

Le roman contient dix chapitres, l'analyse poétique nous conduit à les regrouper en trois parties, au sein desquelles on peut retrouver le jeu du sujet, contre sujet et de la réponse :

1 - **L'exposition** : (chapitre I : « Constantine » à chapitre III : « Quelque part en Algérie »)

1 - A- Le sujet : Lam souffrant de l'ignorance de son identité, de son lieu de naissance, et son prénom bizarre, l'ambiguïté de ces deux détails, lui donne le mal de vivre, comme tête de sujet. Ali et Ali Bis, enfants adoptifs, dont la ressemblance est frappante, et lien de parenté non défini, s'occupent de la vente des chevaux arabes de pur sang. Lol aussi sœur adoptive, extravagante et homosexuelle, elle nie sa nature de femme comme pour nier son identité. Ila le père adoptif : responsable de toute cette ambiguïté et se (doute) éleveur de pur-sang arabes (dont une lignée de juments porte le nom de *Fascination*), il souffre d'une stérilité qui le ronge et passe sa vie à croiser ses chevaux de pure sang avec d'autres races.

1 - B - Le contre sujet : l'inceste commit entre Lam et Lol, la trahison d'Ali et Ali Bis, en volant l'argent de Ila, puis le silence de sa dernière. la mort de sa fille *fascination*

1 - C -La réponse : le départ de Lam au maquis comme pour fuir, est en rapport contrapuntique avec l'inceste qu'il avait commit, et les interrogations à propos de sa réelle identité ; plus la fuite des deux enfants adoptifs avec l'argent et double fuite d'Ali Bis à son tour avec la sacoche d'argent ; Ila fait le deuil *Fascination* et de la trahison de ses enfants adoptifs, ces motifs sont comme une variation polyphonique¹⁶².

1 - D - Codetta : l'exil et la perpétuelle errance de Lam, d'Ali et Ali Bis. Sonne comme une cadence, c'est-à-dire en musique conclusion, ponctuant les premiers chapitres.

2- **Le développement** (chapitre IV : Moscou à chapitre VII : Barcelone) va s'articuler principalement autour du sujet et de la réponse : Lam au service de la résistance, il parcourt le monde pour faire connaître sa cause, qui est la libération de son pays. Atteint d'une blessure de guerre, dans son délire et sa solitude il fait revivre ses souvenirs ; dans sa mémoire défilent le mystère de son identité, son inceste avec Lol, l'anticonformiste ne cessant de fuguer de la maison, et puis l'errance du père adoptif à travers le monde, à la recherche d'un étalon magique, façon de se fuir lui-même et de fuir sa stérilité, s'ajoute l'infini poursuite d'Ali à Ali Bis. Donc il y a thème et variations. À travers l'évolution de l'intrigue, il existe une forme sonate, qui la progression, tandis d'un rythme lent et parfois d'un rythme rapide d'un chapitre à l'autre.

3 - **La strette finale** (chapitre VIII : Alger à chapitre IX : Paris), qui désigne l'ultime section d'une fugue, au cours de laquelle les différentes voix entrent de manière très rapprochée. Et où les différents thèmes alternent rapidement à un moment particulier de la tension du récit, une réexposition de thèmes déjà entendus, sujet et réponse se rejoignent :

3- A -Sujet : (chapitre VIII) le retour de Lam en Algérie après l'indépendance, sa rencontre avec Ali, qui est parti à la recherche d'Ali Bis, après ses errances à travers le monde entier, quête perdue, il ne l'a jamais retrouvé ! Mais quand même, entre temps, il eut de nombreuses femmes toutes divorcées, et une trentaine d'enfants, comme pour compenser la stérilité d'Ila ; Lam cessa de souffrir d'impuissance et de croire qu'il était stérile, en fin de compte c'était une sorte de mimétisme poussé envers Ila, comme pour lui rendre hommage et lui manifester sa reconnaissance, il s'en aperçoit

lorsqu'il rencontre Ela, et devient père de *Fascination*. Cela coïncida avec le décès d'Ila et la mort de *Fascination II*. Ila mourut tranquille après l'indépendance du pays, et légua à Lol la responsabilité des haras. Sans avoir trouvé l'étalon magique !

3 – B - Réponse : (chapitre IX) Ila le père adoptif influence ses enfants. Lam faisait de l'errance un mode de survie, une façon intelligente d'agir sur le monde. Lol de la même manière, mais indirectement, pour en faire une fugueuse, une rebelle, une femme libre. Après la mort d'Ila, elle décide de vivre plus tranquillement et se voue au haras qu'elle dirige. Ali et Ali Bis réconciliés, revenus trop tard à Constantine, pour remettre de l'argent et pour demander pardon à Ila, Lol les reprend à son service, dévorés par le chagrin et les remords, ils portèrent le deuil d'Ila et de *Fascination II* jusqu'à leur mort.

Par contre, dans *Fascination*, le sujet n'est jamais musical, c'est une « Fugue » en tant qu'architecturisation d'un réel chaotique et fuyant, et « fugue » en tant que « fuite », émancipation intégrale par rapport à tous les déterminismes : tel est l'enjeu profond de notre roman, il raconte une histoire de quête et de fuite. Au-delà de la relation oblique et métaphorique entre la structure polyphonique musicale et la polyphonie romanesque, il y a une analogie de contenu entre cette intrigue et le rapport au monde suggéré, pour l'auditeur, par le déroulement d'une fugue. Au plan existentiel, la fugue est comme un modèle réduit de notre destin et de notre existence. Elle parle aux êtres à la recherche de leur moi profond grâce aux analogies qu'elle présente avec certains grands moments de l'existence : la quête, la poursuite, les retrouvailles. Tout ce mouvement trouve sa source, grâce à sa technique spécifique, dans un matériau musical initial, bref et dense dont tout est tiré, ce « lieu immobile » ponctuel et originel dont on peut induire tout le développement conduisant à une résorption ultime dans la strette finale. Car au-delà de l'opposition entre le sujet et la réponse, une fugue, c'est, au terme de son déroulement et d'une

longue fuite, la musique de l'ultime réconciliation, et sans doute de la réconciliation avec soi-même, dans la paix ou dans la mort : le moment du repos enfin atteint, le moment où le Temps s'abolit.

Et c'est sans doute pourquoi l'analogie entre fugue et récit littéraire doit sans doute être trouvée non pas entre deux histoires racontées mais au niveau de ce que Kundera appelle fort justement « les changements d'espaces émotionnels », présents aussi bien en musique qu'en littérature, et dont il cite un exemple dans la juxtaposition.

L'élaboration de *Fascination* est indissociable d'une réflexion sur les rapports (affinité et contrastes) entre littérature et musique. L'écrivain, qui ne trouve son identité et son originalité que dans une transgression de l'ordre verbal et sonore, communément admis, tel qu'il a été domestiqué par le langage conceptuel, exige de lui-même une exploration des limites entre composition poétique et composition musicale.

CONCLUSION

CONCLUSION

Notre analyse a proposé l'existence d'une quête identitaire très forte chez Boudjedra. La vraie compréhension du texte s'est faite par la reconstruction du point de départ, de l'origine. Nous remarquons ici le fait qu'à la base de l'écriture nous avons la vie de notre écrivain et son enfance. Il s'agit d'une quête multiple, d'une transformation de diverses personnalités, entre autre celle de l'auteur. Cependant, on a délibérément fait seulement allusion à sa biographie, juste pour avoir des indices pour des repères extérieurs à l'œuvre, étant donné que dès le départ, on a opté pour une analyse interne du roman, selon l'importance qu'a donnée Boudjedra à la structure du roman, à la composition de l'écriture, et à l'esthétique de la forme.

Notons aussi que l'écriture de Boudjedra est une poétique qui se situe entre deux rives, l'occident et l'orient, comme l'a démontré Mohammed-Salah Zeliche. Il s'agit d'une esthétique qui renvoie aux structures profondes du moi de l'auteur, qui brise les formes existantes pour en construire d'autres. Par cette esthétique, Rachid Boudjedra se situe dans le mouvement littéraire (le nouveau roman) qui répond le mieux à ses préoccupations éthiques, mais il en appelle aussi à ses sources arabes (Ibn Arabi, Hllâgdj, Khayyam...) et à son vécu algérien. Les modèles ont tout juste inspiré une technique du regard.

Boudjedra est en quête d'originalité. Dans les différents chapitres de *Fascination*, on a dégagé une variation à partir du thème initial de l'identité, à travers la consistance de chaque personnage : d'abord, l'ignorance du moi et des origines chez Lam, le soi devient importun à lui-même, en permanence remis en cause, le rapport du

moi à lui-même est exposé à son rapport au monde, il souffre d'une crise d'identité sociale. Avec Lol, il y a un reniement de soi dans le déguisement : Lol se penche sur la fragilité de la femme dans ses rapports avec son corps et avec l'homme. Ainsi, s'exprime le malaise intérieur d'une crise d'identité psychique. Enfin, chez Ali on constate une recherche de soi dans l'imitation, il éprouve une insatisfaction intérieure entre le soi et le moi, la comble par l'imitation d'Ali puisque ce dernier est apprécié par son entourage ; donc on détecte une crise identitaire sociale et psychique.

Cette variation nous fait prendre conscience d'un prolongement de l'interrogation de Kafka par Boudjedra, dans le sens qu'il est difficile de nier les répercussions occasionnées sur notre âme lorsque notre apparence physique change à cause de la douleur, de la maladie, ou comme dans la métamorphose. Cette dialectique entre l'apparence et l'être, entre ce que nous sommes et l'image que nous nous faisons de nous-mêmes devient tourment mortel.

Ces tourments font de l'exil un passage incontournable chez les personnages de Boudjedra ; soit dans d'autres pays, ou à l'intérieur d'eux-mêmes, ils trouvent en lui une réponse à leurs interrogations existentielles. L'exil introduit de manière immobile et exacerbée à la pensée de l'errance.

Pour Glissant, l'errance permet de forger son identité en puisant à l'intérieur de différentes sources et racines. Le présupposé qui se dévoile à travers ce roman de Boudjedra met en évidence le fait même qu'à travers cette errance on peut se découvrir par l'autre, mieux se connaître, ou complètement changer. L'auteur a désorienté le sens de la quête identitaire et modifié ses finalités ; pour lui elle emprunte les voies de la métamorphose. Le déplacement y constitue le mode privilégié de l'exploration de soi-même, le passage d'un état à un autre, le plus fréquemment à travers des épreuves qui ont pour but la transformation intime de la personnalité. Finalement, toutes les actions de ces personnages se déroulent pour retrouver le centre, et l'équilibre, sans pour autant trouver d'issues à leur quête.

L'auteur a usé de la polyphonie pour exprimer le thème de l'identité à travers les constituants de son œuvre subversive : la description, l'intertextualité et l'usage des souvenirs qui fragmentent le récit, et génèrent des digressions qui entravent le cours de l'intrigue.

Pour démêler les fils de l'intrigue de *Fascination*, on est passé par l'interprétation de cette polyphonie, afin d'arriver à pénétrer dans la composition de l'écriture, qui est selon Kundera, le contraire d'une composition unilinéaire. Elle est l'équivalent de la polyphonie musicale. On a suivi son raisonnement dans *L'art du roman*, à propos de ce qu'il appelle la polyphonie romanesque, dont le modèle rigoureux de la fugue, qui peut inciter le romancier à sortir de la construction linéaire du récit traditionnel. Dans *Fascination* cela structure la poétique tant revendiquée par Boudjedra.

La polyphonie comme discours et comme texte, nous a mené au sein de la musique savante, explicitée quand nous parlons de processus, d'écriture et de grammaire. Le texte a ici le sens d'un donné médiateur entendu comme lieu de figuration de l'élaboration des gestes d'écriture permettant la reproduction des processus à partir de l'interprétation qui en est donnée, laquelle peut partiellement se comprendre comme une herméneutique dont la traduction a lieu, non dans le langage verbal, mais dans le langage musical.

On a découvert que la présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la musique et la littérature, s'inspirent de structures ou de procédés musicaux, telle que la fugue de Jean-Sébastien Bach, modèle pour la création littéraire. La fugue renvoie à une certaine image de la musique. Non pas une image de pure expressivité, mais une image de forme, de structure. « La polyphonie romanesque est beaucoup plus poésie que technique »

toujours selon Kundera ; cette procédure justifie la démarche que nous avons proposée comme étude de la composition musicale dans l'écriture romanesque de *Fascination*.

S'il fallait tenter d'affilier la perspective et les résultats à une tradition de la musique dodécaphonique, nous citerons comme œuvre parente la Deuxième Sonate de Boulez. Si cette hypothèse a quelque consistance, elle implique qu'effectivement les architectures de *Fascination* se donnent dans des processus très vastes où les figures sont générées déductivement en engendrant de puissantes constellations sonores acceptant des détails rythmiques très analytiques mais dont la perception ne peut toujours vraiment bénéficier.

Les structures complexes des énoncés sont l'outil d'une poétique longuement recherché par l'auteur, on a noté que le roman est organisé comme une Fugue, tandis que le thème de l'identité paraît comme un ensemble de variations.

Pour conclure, quel que soit le degré d'importance que nous voulons accorder à l'irrégularité de l'univers romanesque de Boudjedra, jamais à même de fonctionner uniquement avec la réalité, il fascinera le lecteur justement par la beauté de la forme et implicitement par l'attrait de la crise identitaire.

L'œuvre du romancier algérien Rachid Boudjedra suscite les réactions les plus contrastées. Captatrice et dévoratrice, elle fascine ou irrite de façon aiguë. C'est qu'elle évolue dans des registres divers et souvent dérangeants, du réalisme cru, confinant fréquemment au scabreux, à l'outrance hallucinatoire et excessive. C'est surtout qu'elle repose sur un processus de constant ressassement, d'ostensibles réécritures, qui fait toujours apparaître sous un texte de surface un autre sous-jacent, issu aussi bien des traditions populaires et religieuses que des modernités littéraires. Faisant la part belle aux métaphores obsédantes, l'écriture boudjedrienne élabore un mythe personnel.

Cette œuvre est une sorte de texte expérimental, qui aurait pour fonction de reconstituer comme en une expérience de laboratoire, les tissus formant l'écriture, afin de montrer qu'elle ne constitue pas un système clos (n'étant « jamais achevée » comme Picasso le disait d'une peinture), et se révèle à travers ses métaphores, la phrase musicale obsédante. Elle s'épanche sans cesse sur elle-même, réfléchit sur ses sources d'engendrement, sa littérarité. Cette écriture de soi par un sujet lucide, inscrit dans l'Histoire qui le traverse, reflète aussi et interprète les contradictions dont la société algérienne est continuellement travaillée.

Nous espérons avoir montré ici la complexité de l'écriture d'un roman qui paraît important, sans prétendre toutefois nous hausser à la hauteur des exigences de l'Aragon surréaliste ! :

« Je demande à ce que mes livres soient critiqués avec la dernière rigueur, par des gens qui s'y connaissent, et qui sachant la grammaire et la logique, chercheront sous le pas de mes virgules les poux de ma pensée dans la tête de mon style. ».¹⁶³

¹⁶³ Aragon, *Le Traité du style*, Gallimard, L'Imaginaire, p. 47.

Bibliographie

I- Œuvres de BOUDJEDRA RACHID :

Pour ne plus rêver, poèmes, dessins de Mohammed Khadda, Éd. N.A., 1965; SNED, 1981.

La Répudiation, Denoël, 1969; Gallimard Folio, 1981, avec une couverture de Benanteur.

La Vie quotidienne en Algérie, Hachette, 1971.

Naissance du cinéma algérien, Maspero, 1971.

L'Insolation, Denoël, 1972; Gallimard Folio, 1987.

Journal Palestinien, Hachette, 1972.

L'Escargot entêté, Denoël, 1977.

Topographie idéale pour une agression caractérisée, Denoël, 1975; Gallimard Folio, 1986.

Les 1001 Années de la nostalgie, Denoël, 1979; Gallimard Folio, 1988.

Le Vainqueur de coupe, Denoël, 1981; Gallimard Folio, 1989.

Extinction de voix, poèmes, SNED, 1981.

Le Démantèlement, Denoël, 1982.

La Macération, Denoël, 1984.

Greffe, Denoël, 1985.

La Pluie, Denoël, 1987.

La Prise de Gibraltar, Denoël, 1987.

Le Désordre des choses, Denoël, 1991. Traduction en français par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur de -la version originale en arabe, *Faoudha al achia*, éd. Bouchène, 1990.

Fis de la haine, Denoël, 1992; Gallimard Folio, 1994.

Philippe Djian, Éd. du Rocher, 1992.
Barbès-Palace, Éd. du Rocher, 1993.
Timimoune, Denoël, 1994; Gallimard Folio, 1985.
Mines de rien, théâtre, Denoël, 1995.
Lettres algériennes, Grasset, 1995; Le Livre de Poche, 1997
La Vie à l'endroit, Grasset, 1997; Le Livre de poche 1999.
Fascination, Grasset, 2000; Le Livre de poche 2002.
Le Directeur des promenades, Éd. du Rocher, 2002.
Cinq Fragments du désert, Barzakh, 2001; Éd. de l'Aube, 2002.
Les Funérailles, Grasset, 2003.
Peindre l'Orient, Éd. Zulma, 2003.
Hotel Saint-Georges, Ed. Dar el Gharb, 2007.

I-2-Articles et textes divers :

BRINCOURT ANDRE, *L'amour de la haine*, Le Figaro littéraire 26 juin 2003.
Les chroniques de Boudjedra Rachid, *La fascination de la forme*, Le Matin 24 juin 2003.

BOUDJEDRA RACHID, *Ecrire pour atténuer la douleur du monde*, Le Matin 17 juin 2003.

BOUDJEDRA RACHID conférence prononcée à l'université de Princeton (USA) en février 1992. Le Matin 29 janvier 2003.

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.

II-Ouvrages critiques consacrés à BOUDJEDRA RACHID :

II-1-livres :

BOUTET MARC, *Boudjedra l'insolé*, l'Harmattan, Paris, critique littéraire, 1994.

GAFAITI HAFID, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Seuil, 1987.

GAFAIT HAFID, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion : Autobiographie et histoire*. Paris, Harmattan, 1999.

SAIGHE BOUSTA RACHIDA, *Ecriture d'avant-garde et Autobiographie*, Gunter Narr verlog, tubingen, 1992.

ZELICH MOUHAMMED-SALAH, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poétique des deux rives*, Paris, Kartala, critique, 2005.

II-2- thèses :

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.

OUHIBI-GHASSOUL BAHIA NABILA, *Pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra, Études et recherches littéraires maghrébines*, n° 5, Oran, Centre de recherches et d'informations documentaires en sciences sociales et humaines (C.D.S.H., C.R.I.D.S.S.H.), 1983.

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.

II-3-Articles :

ARNAUD JACQUELINE, *Le roman maghrébin en question chez Khaïr-Eddine, Boujedra et Ben Jelloun*, in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*. N°22, 2ème semestre, Aix-en-Provence, 1976.

PIERRETTE GALAND-PARNET, *Le thème de l'errance dans les littératures berbères*, in *Itinéraires et contacts de cultures, Les littératures du Maghreb*, N°4-5. Paris, L'Harmattan/Publications du Centre d'Etudes Francophones, Université Paris 13, 1984.

III-Ouvrages critiques consacrés à la littérature maghrébine d'expression française :

ACHOUR CHRISTIANE, Anthologie de la littérature algérienne de langue française, Paris, Bordas, 1990.

ACHOUR CHRISTIANE ; AMINA BEKKAT, Clefs pour la lecture des récits : convergences critiques II, Blida, tell, Clefs pour la littérature, 2002.

ACHOUR CHRISTIANE; REZZOUG SIMONE, Convergences critiques, Introduction à la lecture du littéraire, Alger, OPU, 1995.

BURTSCHER BECHTER BEATE ET MERTZ-BAUMGARTNER BIRGIT, Subversion du réel: stratégie esthétique dans la littérature algérienne contemporaine, Paris, L'Harmattan, études littéraires maghrébines n° 16, 2001.

BENAOUDA LEBDAI, Chronique littéraire (1990-1993). Alger, OPU, 1994. De n°189. Paris, Librairies Hachette et Larousse, 1984.

DANINOS GUY, Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française, Québec, Naaman, 1983.

DEJEUX JEAN, Bibliographie méthodique et critique de la littérature algérienne de langue française 1945-1977, SNED, Alger, 1979.

DEJEUX JEAN, Anthologie de la littérature algérienne (1950-1987), introduction, choix, notices et commentaires de Charles Bonn, Le Livre de Poche, Paris, 1990

GEOFFROYES YOUNES et NEFISSA, Le Livre des prénoms arabes, Vivre l'Islam, Paris, 1991.

MEMMI ALBER, Anthologie des écrivains francophones du Maghreb, Paris, Présence africaine, 1985.

MEMMI ALBER, Portrait du colonisé, précédé du portrait du colonisateur, 1957, Paris: Payot, 1973.

IV- Ouvrages consacrés à l'identité, l'exil, l'errance :

ARTIGAS GENEVIEVE MENANT, L'exil, Paris, Hachette, thèmes et parcours littéraires, 1974.

BRINK ANDRE, *Les imaginations du sable*, Vintage, 1995, trad. R. Fouques-Duparc, Ed. Stock, 1997.

COELHO PAULO, *Maktub*, Paris, traduit du portugais (Brésil) par Françoise Marchand-Sauvagnerdes. Édi Anne Carrière .Hachette (4ème page de la couverture).écrit en 1994-traduit en 2004.

CODOL JEAN-PIERRE, Une approche cognitive du sentiment d'identité, in *Information sur les sciences sociales*, SAGE, Londres et Beverly Hills, 1988.

FANON FRANTZ, *Les damnés de la terre*, Paris, Gallimard, folio, 1961.

GALAND-PERNET PIERRETTE, Le thème de l'errance dans les littératures berbères, in *Itinéraires et contacts de cultures*, Les littératures du Maghreb, N°4-5. Paris, L'Harmattan/Publications du Centre d'Etudes Francophones, Université Paris 13, 1984.

GLISSANT EDOUARD, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, NRF, 1990.

HANNA MALEWSKA-PEYRE, L'identité comme stratégie, in *Pluralité des cultures et dynamiques identitaires*, Hommage à Carmel Camilleri, sous la dir. de Jacqueline Costa-Lascoux, M-A Hily et G. Vermès, Paris, l'Harmattan, 2001.

KAFKA FRANZ, *La Métamorphose*, Ed Garnier-Flammarion, Paris, 1988.

LE CLEZIO J.M.G., *La quarantaine*, Paris, Gallimard, 1995.

LEANZA YVAN et LAVALLEE MARGUERITE, *Enfants de migrants: l'apparente double appartenance*, Collectif interculturel, 2(2), Québec, 1996.

LIPIANSKY EDMOND-MARC, *Identité et communication*, Paris, PUF. 1992.

MADELAIN JACQUES, *L'Errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad, 1983.

NICOLADZE-GARGAROS FRANCOISE, *La réitération dans l'œuvre de Semprun : forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'histoire*, La réitération dans l'œuvre de Semprun: forme signifiante d'une quête identitaire tressée aux spirales de l'histoire, thèse de Doctorat portant sur l'œuvre autobiographique de Jorge Semprun, et soutenue à Montpellier par Madame Françoise Nicoladze-Gargaros en décembre 1996.

PATERSON JANET- MARY, *Pour une poétique du personnage de l'Autre*, Texte, vol. 23/24, Toronto, U. Toronto P., 1998.

RENE GIRARD, *Celui par qui le scandale arrive*, Entretiens avec Maria Stella Barberi, Hachette, col. Littératures, Paris, 2001.

TAJFEL H., BILIG M., BUNDY R.P., FLAMENTC., *Behavbiour social de catégorisation et d'intergroup*, Journal européen de la psychologie sociale, Nelson-Hall, 1986. Cité et traduit par Geneviève Vinsonneau, *Inégalités sociales et procédés identitaires*, Armand colin, Paris, 1999.

THANH VUONG H, VIRCHEZ JORGE, *Communauté économique de l'Asie-Pacifique*, Presses Inter Universitaires, Cap Rouge, Qc, Canada, 2004.

YANOSHEVSKY GALIA, *Les discours du nouveau roman*, Paris, presses universitaire du Septentrion, Perspective, 2006.

V- Ouvrages théoriques ou littéraires sur la polyphonie et la musique :

V-1 Ouvrages

HUXLEY ALDOUS, *Contrepoint*, Paris, trad. Jules Castier, Plon, Le livre de Poche, LGF, 1961(1953).

BACKES JEAN -LOUIS, *Musique et littérature*, Paris, Essai de poétique comparée, P.U.F, 1994.

BAKHTINE MIKHAÏL, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, Coll. Tel. 1978.

BAKHTINE MIKHAÏL, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Seuil, 1970/1998.

BAKHTINE MIKHAÏL, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, trad. G.venet, l'Age d'homme, 1970.

BOSSEUR JEAN-YVES, *Musique répétitive : Vocabulaire de la musique contemporaine*, Paris, Minerve, 1992.

BOUCOURECHLIEV ANDRE, *Le Langage musique*, Paris, Fayard, 1993.

BRUNEL PIERRE, *Basso continuo : musique et littérature mêlées*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

DUCHATELET B., *Les débuts de genèse*, Paris, thèse, Pans VII, 1976

CUPERS JEAN-LOUIS, *Aldous Huxley et la musique. À la manière de J.-S. Bach*, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis ,1985.

CUPERS JEAN-LOUIS, *méconnaissance grave du fait que les métaphores donnent lieu par définition à tout un jeu de réseaux artistiques sur lesquels jouent*

précisément les écrivains, Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique, Bruxelles, P. U. de Saint-Louis, 1988.

ESCAL FRANCOISE, Contrepoints : Musique et littérature, « Méridiens » Klincksieck, Paris, 1990.

FANO MICHEL (réal.), Musique et modernité, Introduction à la musique contemporaine (1er partie), INA. 1980.

GIDE ANDRE, *Notes sur Chopin : Fragments du « Journal »*, Paris, l'Arche, 1983.

GIDE ANDRE, *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Folio Gallimard, 1995[1925].

GILLET LOUIS, Sur Jean-Christophe, Europe, novembre-décembre, 1965.

GRIFFITHS PAUL, Brève histoire de la musique moderne de Debussy à Boulez, Trad. de l'anglais par Marie-Alyx Revellat, Paris, Fayard, 1992.

JAMES A. W. HEFFERNAN, l'ekphrasis est la représentation verbale de la représentation visuelle, Musée des mots, La poétique d'Ekphrasis de Homer à Ashbery, Chicago-London, P. U. Chicago, 1993.

KUNDERA MILAN. L'Art du roman, Paris, Gallimard, Folio, 1986; réédité, Gallimard, 1994, N.R.F.

KUNDERA MILAN, Les testaments trahis, Paris, Gallimard, N.R.F, 1993.

KUNDERA MILAN, l'identité, Edition Gallimard, 1998.

LE GRAND EVA, Kundera ou la mémoire du désir, Paris, L'Harmattan, 1995.

LEVI-STRAUSS CLAUDE, L'homme nu, in Mythologiques IV, Paris, Plon, Finale, 1971.

LOCATELLI AUDE, Littérature et Musique Au XXe siècle, Que sais-je, 2001.

MANN THOMAS, *Le Journal du Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen, Paris, Christian Bourgois, 1994.

MANN THOMAS, *Considérations d'un apolitique*, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Bernard, Grasset, 1975.

OSWALD DUCROT, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.

OTT JACQUELINE, L'émotion musicale transposée dans l'œuvre romanesque de T. Mann, Revue de littérature comparée, n° 3, Juillet-septembre 1987.

PASQUINI EMILIO et QUAGLIO ANTONIO Dir., Dante, Purgatoire, X, 28-99. Cf. *Commedia*, Milano, Garzanti, 1987.

PASQUINI EMILIO et QUAGLIO ANTONIO Dir., Divine Comédie, in Œuvres, trad. et commentaires d'André Pézard, Paris, Gallimard, 1965.

RICARD FRANCOIS, *Variations sur l'art de la variation*, in: Jacques et son maître de Kundera, Paris, Folio, 1998.

RICŒUR PAUL, *Temps et récit I : l'intrigue et le récit historique*, Paris, Point, Essai, Seuil, 1983.

RICŒUR PAUL, *Temps et récit II: la configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984.

RICŒUR PAUL, *Temps et récit III: Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.

RICŒUR PAUL, *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, Point, Essai, 1998.

SPRAGUE BECKER ANDREW, Description d'un travail d'art visuel : Le bouclier d'Achilles et la Poétique de l'Ekphrasis, Lanham-London, Rowman et Littlefield, 1995.

VERMOREL H. et M. (sous la direction de), Sigmund Freud et Romain Rolland : Correspondance, 1923-1926, Paris, PUF, 1993.

WILHELM FURTWÄNGLER, Musique et verbe, Paris, Albin Michel/Hachette, collection Pluriel, 1979.

V-2 Articles :

Textes réunis par BACKES JEAN-LOUIS, CLAUDE COSTE, DANIELE PISTONE, *Littérature et musique dans la France contemporaine*, Actes du colloque des 20-22 mars 1999 en Sorbonne, P.U. de Strasbourg, 2001.

HORST PETRI, *Strukturparatelen et de Forin : dans la littérature et la musique*, In : La littérature et musique, un manuel à la théorie et à la pratique d'une région frontalière komparatistischen, Berlin, Erich Schmidt, 1984.

Texte établi et traduit par PAUL MAZON, Iliade, XVIII (478-608). Cf. Homère, Iliade, Paris, Les Belles Lettres, 1987-1992, Tome III.

Texte établi et traduit par PERRET JACQUES, *Énéide*, VIII (628-732). Cf. Virgile, *Énéide*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, tome II.

PICARD TIMOTHEE (Rennes II) Sous le signe de Jean-Sébastien Bach : Le modèle de la fugue et du contrepoint dans la littérature européenne du XXe siècle. Colloque international, Musique et roman, Faculté et Conservatoire de Bayonne - mai 2007.

VI- Théories et critiques littéraires générales :

CHARLES MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.

DELCROIX MAURICE ET HALLYN FERNAND, *Introduction aux études littéraires : méthode du texte*, Paris, Duculot, 1995.

DETRIE CATHRINE, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, Lexica, 2001.

GENETTE GERARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

JOUE VINCENT, *La poétique du roman*, 2^e éd. Paris, Colin, Campus, lettre, 2001.

KRISTEVA JULIA, *Séméiotiké*, Paris, le seuil, Points, 1969.

LEJEUNE PHILIPPE, *Les brouillons de soi*, Paris, Le Seuil, 1998.

MAINGUENEAU DOMINIQUE, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

MICHAUD GUY, *Connaissance de la littérature*, 1. L'Œuvre et ses techniques, Paris, Nizet, 1957.

RIFFATERRE MICHAEL, *La Production du texte*, Paris, Seuil, 1978.

SCARPETTA GUY, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981.

TOMASSINI GIOVANNI BATTISTA, *le récit dans le récit*, Analyse théorique des procédures d'insertion narrative, Rome, Bulzoni, 1990.

YVON BELAVAL, *La Recherche de la poésie*, Paris, Gallimard, 1947.

VII- Ouvrages de Linguistique :

ARGOD-DUTARD FRANCOISE, *La linguistique littéraire*, Paris, Colin, synthèse, lettres, 1998.

BERTRAND, DENIS. *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, fac, Linguistique, 200. 272.

DERRIDA JACQUES, *Le monolinguisme de l'autre : ou la prothèse d'origine*, Paris, Galilée, 1996.

MAINGUENEAU Dominique, *Linguistique pour les textes littéraires*, 4ème. éd. Paris, COLIN, lettres SUP., 2005.

TISETT CAROLE, *Analyse linguistiques de la narration*, Paris, Sedes, Campus, linguistique, 2000.

Dictionnaires:

Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours, Paris, PUF, 2001.

Dictionnaire des intellectuels, Paris, Seuil, 1996, nouvelle Edi, 2002.

DEJEUX JEAN, *Dictionnaire des auteurs maghrébins de langue française*, Paris, Éditions Karthala, 1984.

Sites web :

-<http://dzlit.free.fr/fascin.html>.

-<http://www.limag.refer.org/Textes/Manuref/lmlf.htm>.

Kasereka Kavwahirhi. «Rachid Boudjedra, un auteur scandaleux?». @analyses, Recensions, Automne 06. 2006-10-24.

-<http://www.revue-ana> Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra. Poét(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, 353 p.
[p.lyses.org/document.php?id=200](http://www.revue-ana.org/document.php?id=200)

-MAILLE CHANTAL, *Migrations : femmes, mouvement et « refondation » du féminisme*, Revue : Recherche féministe, Volume 15, numéro 2, « Migration», Université Laval, 2002.

<http://www.erudit.org/revue/rf/2002/v15/n2/006508ar.html> .

-VIERNE SIMONE, *Des romans du Graal aux romans de Jules Verne : surgissements et éclipses du mythe de la quête*, in *Loxias* 2-3, *Eclipses et*

surgissements de constellations mythiques. Littératures et contexte culturel champ francophone. <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=47>

-<http://fr.wikipedia.org/wiki/Fugue>.

ANNEXE

Progression et évolution de l'intrigue dans *Fascination* :

répétitions et progressions à travers les Chapitres	Personnages			
	Lam	Ila	Ali et Ali Bis	Lol
Chapitre I : Constantine Le roman commence par « et puis » comme s'il y avait déjà un antécédent à enchaîner ou une masse de souvenirs dont il se rappelle chaque fois tour à tour. P.18 : Lol passait son temps à, confectionner de superbes bouquets de fleurs jaunes, et à recevoir une de ses amies avec la quelle elle s'enfermait répétition : P.35 : Lol toujours en train d'arranger ses magnifiques fleurs jaunes, ou s'enferme avec son amie dans sa chambre, Ou en train de frotter énergiquement ses cuivres P.20 : lol vieille fille déjà à vingt ans malgré sa beauté. P.26 : Vieille fille à vingt ans,	P.9 : Lam souffre de l'ignorance de son prénom et son lieu de naissance P.33 : Passionné par l'histoire de la fuite d'Ali et Ali Bis dont Ila ne voulait jamais parler, il croyait qu'il s'agissait d'une légende inventé par l'imagination de Lol P.37 : Lam , n'avait jamais rien compris à son surnom que chacun prononçait à sa guise d'une façon si brève et si courte comme une sorte de négation de lui même. P.38 : des interrogations incessantes sur sa vraie identité, on distingue dans cette partie le motif de la quête identitaire de Lam.	P.10 : Ila responsable de toute cette ambiguïté et se (doute) il n'avait jamais voulu l'expliqué, et avait laissé les choses baigner dans une ambiguïté, pour maîtriser les vies de ses enfants adoptifs, car il est tout le temps, en voyage, afin de croisé ses chevaux de pure race arabe avec d'autre race, dans l'espoir de faire naître l'étalon miraculeux, quête éternelle d'Ila -la déception d'Ila après la fuite de ses enfants adoptifs, Ali et Ali Bis, refusant de porter plainte vu le lien de	P.10 : ressemblance frappante, entre Ali et Ali Bis, et lien de parenté non définit. -Ali et son sosie Ali Bis, son ami et presque son ombre. P.19 : la fugue d'Ali et d'Ali Bis « Ali Bis son assistant, son sosie et maintenant son complice » P.21 : Ali et Ali Bis : Habitué à passer la nuit dans la plus grande maison closes de Bône à chaque fois qu'ils convoyaient les chevaux pour les expédier en Europe	P.10 : Lol occupe un rôle important dans la maison. Amoureuse d'Olga la femme de l'associé d'Ila. Lol homosexuelle ayant un langage non soutenu P.13 : Description des habitudes de lol et son attitude avec les enfants. la ville de Constantine comme un personnage occupant un rôle dans le roman, une longue description de Constantine aux yeux de lol. P.18 : Lol se déguise en homme comme pour renier son sexe pour aller dans la station balnéaire de

déjà, aux yeux des autres, Lol était lesbienne d'une façon désinvolte. P.28 : l'entourage et les voisins la rangèrent très vite dans la catégorie des vieilles filles, passée à l'âge de vingt-deux ans. P.34 : vieille fille, déjà, à vingt-cinq ans, Lol était superbe. P.20 : répétition à propos de la fugue d'Ali et d'Ali Bis avec une progression « Ali bis son assistant, son sosie et maintenant son complice. P.23 : La disparition d'Ali Bis avec Mol a jamais, « Ali a la poursuite d'Ali Bis son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel. » P.22 : Ali Bis un excellent vétérinaire, major de sa promotion de l'école Maisons-Alfort. Répétition P.24 : Autant Lol savait terroriser les hommes, les sidérer et les tétaniser, autant Ali savait amadouer [...] les chevaux de grande race. P.25 : à son tour Lol avait terrorisé tous les hommes excepté Ila qu'elle vénérât, et Ali avec lequel elle avait érigé des rapports de fraternité. Répétition P.40 : odeur de mûre transformée en confiture, d'abricots transformés en pâte à la fois gélatineuse et	P.39 : Chez Lam Le paysage mental jamais acquis définitivement à cause de ce prénom (surnom ?) qu'on écorchait et de cet état-civil fallacieux. répétitions à la P.62. P.43 : en dehors de son prénom à consonance variable et de son état-civil chaotique, Lam était subjugué par le destin à la fois formidable et rocambolesque d'Ali qui aurait trahi la confiance d'Ila en se volatilissant un jour du mois de février 1940, quelque mois avant la naissance de Lam, avec quatre superbes juments aux noms aussi superbes et prestigieux. Ali, parti à la recherche d'Ali Bis qui avait subtilisé l'argent de la vente des chevaux, dont une pouliche du nom de Fascination I, va donc faire le tour du monde, plusieurs guerres et quelques mariages. Pour rien !	parenté vague avec Ali P.20 « Ila qui n'avait jamais voulu expliciter le lien de parenté de Lol avec le reste de la famille »	P.23 : La disparition d'Ali Bis avec Mol à jamais, « Ali a la poursuite d'Ali Bis son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel. » P.22 : Ali et Ali Bis à chaque fois que une fois les chevaux expédiés et l'argent empoché, les deux hommes se précipitent dans la maison close [...] » P.23 : la disparition d'Ali et Ali Bis avec quatre juments. -Ali à la poursuite de son sosie, son ombre et maintenant son ennemi mortel Ali Bis après avoir voler la sacoche d'argent	Bougie.... P35 : Lol neurasthénique. P.34 : Indomptable. Bizarre. Mais toujours terrorisée par sa grand-mère, elle demandait souvent à séjourner dans une clinique psychiatrique. P.36 : durant ses crises récente, elle se réfugia dans le lit de Lam lui avait à peine 10 ans, elle se contentait de se blottir contre lam ou de le prendre dans ses bras, puis rassurée, elle s'endormait à son tour, en suçant son pouce. Elle avait déjà plus de vingt ans. P.40 : « la cigarette de Lol qui fumait plus par provocation que par envie. »
---	--	--	---	---

onctueuse, baignant dans l'huile d'olive, de coulis de tomates séchant dans des bacs en bois...et à la P.41 : odeur des mûres donc, et des abricots baignant dans l'huile d'olive, à l'intérieur d'ancestrales jarres barbares, posées là... Chapitre II : TUNIS P.46 : Lol avait vite compris que le départ de Lam (qu'elle rejoignait souvent dans son lit en cas de cauchemar ou insomnie) pour Tunis, était irrémédiable. P.46: Ila très riche et très renommé éleveur de pur-sang arabes, les croisant avec des pur-sang mongols ou anglais ou andalous ou même des mustangs américains qu'il allait choisir lui-même en Europe, en Amérique et jusque dans le désert de Gobi P.49 : Cet ancêtre lointain de Lol, et par la suite légataire de dix-neuf horloges siciliennes en matière précieuse et dont Lol seul héritier. P.52 : à Tunis, c'est dans cette ville	P.45 : Lam à peine âgé de dix ans, quand t-il a été interné. P.47:l'internat de Lam dans un collège prestigieux à Tunis cela va durer pendant 7 longues années. Quelques heurs avant le départ de Lam vers la gare de Constantine, Ila lui offre, une très jeune jument, disant que c'est la vraie descendante de Fascination I et qu'il peut l'appeler Fascination II. PP.58-60 : Lam parti dans son exil Tunisois, Lil et Lol s'armèrent de patience. P.62 : Lam voulant fuguer de l'internat à la manière de Lol, mais il ne voudrait pas faire de la peine à Ila qui pourrait prendre ça pour une vengeance de son exile, et ne voudrait pas occasionner du chagrin à l'Ila P.62 : Lam savait que son père (avait falsifié son prénom et son état civil pour des raisons politique ou juridique ?) P.68 : Tunis, internat du collège Sadiki,Lam mène un rythme de vie épuisant.	P.45 : il n'était pas sûr d'envoyer Lam à Tunis, il hésitait, mais il juge que c'est nécessaire. P.46 : Ila ne disait jamais rien en l'air et posait toujours calmement et patiemment les jalons de ce dont il voulait convaincre les autres et surtout son entourage immédiat, constitué de Lil, de Fascination, son dernier enfant adoptif (qui mourra quelques mois après son arrivée chez lui, d'une maladie sournoise et difficile à diagnostiquer et dont le nom sera donné à toute une lignée de pouliche qui feront la gloire d'Ila), de Lol, d'Ali, d'Ali Bis et de Lam dont le patriarche avait tracé le destin dès son adoption. P.53 « ILa était vraiment un homme merveilleux » P.55 : la façon dont Ila entraîne les chevaux, digne de l'estime de tout le monde. Nationaliste et revendiquait clairement l'indépendance du pays.		P.46 : Elle, le garçon raté, l'aventurière pleine de remous et de rêves fous..., était prise de panique à l'idée de cette séparation. P.49:Lol connaissant bien ses origines elle trace l'arbre généalogique par cœur, fier de ses origines nobles contrairement à Lam qui ignore tout. - Lol seul héritier à douze ou quinze ans, Ila à due intervenir, pour qu'elle puisse reprendre possession, puisqu'elle n'y avait pas du tout droit car elle était mineure par son
--	--	---	--	--

qu'Ila purgea une peine de cinq ans de prison fermes pénibles et humiliantes, pour raison politique. P.60 : l'internat donnait sur une grande place publique ornait en son milieu d'une prison militaire française où...ila y'avait donc passé cinq longues années).P.62 : la famille avait eu la cruauté de l'envoyer dans cette prison face à la prison militaire où Ila... P.57 : un extrait du livre d'Ibn Khaldoun qui parle de l'histoire de l'islam et de l'Algérie - l'histoire des arabes et des berbères- ainsi que des Juifs algériens de l'époque. P.71 : Rupture de l'intrigue pour un passage historique sur Tunis	P.69 : Lam assuré l'exil avec courage, il récrivait des lettres accompagné d'un mandat chaque mois, de la part de Ali et de Ali Bis, et lui racontèrent leurs aventures, à l'époque où ils travaillaient dans les Haras d'Ila.		P.69 : Ali et Ali Bis écrivaient des lettres accompagnées d'un mandat chaque mois à Lam, et lui racontèrent leurs aventures, à l'époque où ils travaillaient dans les Haras d'Ila. Ils étaient au courant de tout, mais ne dévouaient aucune nouvelle les concernant. P.70 : Ali et Ali Bis n'étaient vus par Lam qu'à travers les photographies que Lol lui montrait.	âge et mineur par son sexe, selon la loi qui régissait le droit musulman, en matière d'héritage. P.54 : les revendications de Lol : devenir la première femme jockey du pays. PP. 63-64 : la famille adoptive et la famille d'origine redoutaient la réaction de Lol après l'internement de Lam ajouté à la disparition d'Ali et Ali Bis. -Le père de Lol était un autodidacte il avait de l'autorité sur la tribu, les oncles haïssaient Lol la fille du chef redoutable, elle se trouve orpheline après le massacre de 1945, puis adopté par un nouveau père qui l'éleva dans la tolérance et le libéralisme. P.66 : avec la disparition brutal des parents de Lol, elle tomba dans une sort de neurasthénie chronique (délire) faisait et refaisait-déjà !- ses incroyables bouquets de fleurs
---	--	--	--	---

Chapitre III : QUELQUE PART EN ALGERIE P.73 : descriptions psychique et physique d'Ali et Ali Bis habitués de bordel et de maison close. P.88 : l'intégration d'un fragment du livre MARCEL PROUST, Un amour de Swann P.90 : Ali Bis pour faire plaisir à Mol, fuyant avec elle après avoir volé la sacoche bourrée d'argent P.93 : selon lol les deux hommes ne se sont jamais rencontrés depuis 1940 ou Ali s'était lancé à la recherche d'Ali Bis parti avec Mol en emportant la sacoche de l'argent PP.93-94 : l'intégration d'un texte de MARCO POLO, <i>Le devisement du monde</i>. juste après répétition à propos	P.92 : Lam allait partir pour le maquis après l'obtention de son baccalauréat, accompagné jusqu'à cette ville par Lil et Lol l'accompagnaient comme elles l'ont toujours fait. P.95 : Lam dix huit ans plus tard avait le souffle écourté par la vindicte de l'inceste consommé avec Lol, la Vielle de son départ au maquis, Il ne s'était plus agi que Lol vint se réfugier dans son lit ou dans ses bras pour sucer son pouce, s'apaiser et s'endormir, ce passage a déjà était écrit à la P.36 : durant ses crises récente, elle se réfugia dans le lit de Lam...mais cette fois-ci il s'agissait de bien autre chose. en plus il interroge lol sur ses origines, son identité en morceaux... P.96 : Lam avait harcelé Lol jusqu'à qu'elle lui expliquant dans le détail que S.N.P voulait dire son non patronymique. P.97 : Lam est tombé sous le charme de Lol, ensuite l'inceste, ensuite les remords... P.100 : le lendemain Lam partit pour le maquis à Batna les deux femmes l'accompagnèrent. Répétition P.101 : la Veille du départ de Lam, Lil lui avait préparé un repas pantagruélique	P.75 : Ila savait, comme personne, accoupler les juments aux étalons qu'il fallait, et croiser les pur-sang arabes avec les pur- sang anglais ou même les pur-sang mongols, non seulement pour satisfaire sa passion pour les voyages, mais parce qu'il était persuadé, à juste titre, que ses croisement donnerait naissance un jour, au meilleur cheval que l'humanité ait jamais connu. P.91 : à Souk- Ahras, Ila avait été exilé pendant deux ou trois ans pour ses activités politiques, il a purgé aussi deux autres années à Lambèse dans la région de Batna ou Lam allait partir pour les maquis en 1957.	P.77 : Notes d'Ali Bis concernant son ami surnommé le muezzin P.80 : Ali Bis avoue son intention de voler la sacoche d'argent et les raisons qui le poussent à le faire. P.90 : Ali Bis était tenaillé par l'envie de trahir Ali et Ila, de se venger, et de leur donner une leçon et de faire plaisir à Mol en fuyant avec elle après avoir volé la sacoche bourrée d'argent. P.91 : fin des notes d'Ali Bis P.92 : Ali et Ali Bis qui ne cessaient d'écrire à Lam et à Lol. Ils n'écrivaient jamais à Ila et les correspondances restaient un secret	jaunes. elle oublia ses crises d'angoisse grâce à Ali . P.97 : Lol la nuit où l'inceste avait été commis, elle avait exaspéré Lam par sa raideur, et avoue que s'étais la faute au chagrin. Lol avoue aussi que c'est la première fois qu'elle fait l'amour avec un homme, et que c'est avec lui P.98 : Lol dit à lam : « ne nous somme pas frères que se sache !? ni de sang ni de lait... » P.99 : et lui disant aussi « mais c'est un faux inceste, comme tu es un faux frère et que je suis une fausse sœur et que nous avons un faux père et une fausse mère...c'est cela que tu ne veux pas reconnaître, car le faire c'est nous ramener tous, à une sorte de vie vide.»
---	---	---	--	---

d'Ali: c'est ce matin là qu'il se rendit compte de la disparition d'Ali Bis d'abord, puis de celle de la sacoche et enfin de celle de Mol P.99 : Lol lit un texte à Lam extrait du livre de : <i>Le bruit et la fureur</i> de WILLIAM FAULKNER Chapitre IV : MOSCOU P.103 : Moscou journal de Lam. Maquis été 1957. P.110 : il parle de lol exclue de ses rêves...avant de l'accompagner le lendemain jusqu'à Batna en compagnie de Lil qui l'avait gravé de sa gestionnaire raffinée. P.107 : « nous nous méfions même des boussoles dérégées » répétition à la P.114 : « il nous arrivait souvent d'être trahi par nos boussoles qui se déréglaient à cause de notre trouille indicible et les battements de nos cœurs tenaillés par une sorte d'incertitude qui est devenu une seconde nature » P.115 : fin du journal de Lam. Aurès	auquel il ne toucha pas, et lol lui offrit sa première véritable nuit d'amour, puis vinrent les remords. PP.103-106: Lam parle des montagnes, de la peur, de la guerre, et du sang ... P.107 : « la nuit, nous nous méfions même des boussoles dérégées (qui sait ? après tout, Lol faisait bien exprès de dérégler les dix- neuf horloges siciliennes de son corsaire d'ancêtre, pour les réparer elle-même et tromper ainsi l'ennui) par notre magnétisme en effervescence.» P.109 : « nous sûmes ainsi et très vite que la guerre c'était l'enfer arrosé de sang et de vomi » P.110 : lol était exclue de ses rêves, malgré la nuit incroyable qu'elle lui a offerte... lol la seule personne qui recevait ses lettres de maquis. P.111 : Lam à travers l'écriture à lol, se recomposer sa propre histoire, et surtout se donne un peu de courage. PP.115-116 : lorsque lam obtenait une permission de quelques jours, il passait à Constantine, et s'installait sous une fausse identité dans l'hôtel le plus chic, Lol le rejoint			
---	--	--	--	--

été 1957 Rupture : P.117 : « il était arrivé à Moscou, avec une jambe blessé ...ne comprenait pas la langue. » P.121 : dans son délire et sa souffrance l'inceste fait surface, il le tenaillait autant que sa jambe écrabouillée. Les souvenirs effrayants (l'inceste, l'accident qu'il faillit avoir alors qu'il était monté sur fascination II ; la fugue de lol des son arrivé chez Ila) étaient les seul à calme sa peur dans l'hôpital. P.127 : photo de lui en tenue militaire lui rappelant les photos d'ALI et d'Ali Bis détenu par lol en douce. Chapitre V : PEKIN Répétitions P.131 : à force de frôler la mort d'un coma à l'autre, Lam avait un seul but était d'échapper à cette confusion dont il souffrait, à cause de cette identité falsifie et d'échapper à ce	déguisée en homme, il lui raconte les horreur de la guerre et elle écoute sans s'enlacer, Lam, tenaillé par le remord de ce qu'il croyait être inceste, malgré toutes les explications et les dénégations de Lol .il est étonné de la voir si attentive. PP.118-119 : dans l'hôpital pris par la douleur et la peur d'être amputé tomba dans le délire de ses souvenirs. P.120 : la douleur de jambe droite est insupportable, à lui donner de se suicider et d'en finir, grâce aux soins d'Olga la jeune chirurgienne, il se remet peu à peu. P.130 : Lam ne fut pas amputé de sa jambe droite grâce à la persévérance d'Olga. P.135 : Lam se perdait dans le labyrinthe du sang et de l'inceste ne sachant plus où il en était malgré l'aplomb de Lol. P.139 : Lam ne voulait pas croire ces révélations de Lol, tellement elles étaient invraisemblables. Surtout cette incroyable libération de la mairie des Lilas où selon LoI se trouve, maintenant, une plaque commémorative en hommage à Ali, avec son véritable nom. Elle	P.136 : Ila continuait à courir le monde à la manière des géographes et des navigateurs anciens qu'il ne cessait de lire et d'admirer. Toujours à la recherche de nouvelles races, de nouveaux étalons ou pouliches afin de les croiser avec ses propres chevaux. Il refusait obstinément de vendre Fascination II que les	P.138 : Ali devint chef d'un groupe de résistants dans le Val-de-Marne, et plus précisément à Maisons-Alfort où Ali Bis fit ses études vétérinaires; il tint bon avec son réseau jusqu'à la débâcle de l'armée allemande et libéra, en juin 1944, la mairie des Lilas à Paris, à la tête de ses hommes et reçut pour	P.133 : lol vient rendre visite à lam dans l'hôpital de Moscou avec des photographies des membres de la famille et tous cheveux des haras,
--	---	--	--	--

remord de l'inceste avec Lol, mais depuis toujours, C'est-à-dire depuis que, tout petit, lol venait se glisser dans son lit.... Répétition P.135 : Lam percevait la trajectoire pathétique à travers une sorte de désespoir refoulé avec une volonté et une rigueur impitoyables. A la manière de ces dix- neuf horloges siciliennes qu'elle avait amenées avec elle de son village natal. P.139 : En effet, lorsque Ali Bis s'enfuit de Bône avec la sacoche pleine d'argent en compagnie, de Mol, Ali se lança à sa poursuite et prit le bateau pour Marseille, sachant pertinemment que Jeanne surnommée Mol, la mauvaise égarée d'Ali Bis, ne pouvait partir que vers la France. Pendant vingt ans Ali poursuivit, (en vain, Ali Bis, bien qu'il le côtoyât presque tout le temps. Il voulait retrouver son ancien assistant et le ramener auprès d'Ila devant lequel il devait avouer son crime et sa trahison	mit du temps à le convaincre de la véracité de tous ces événements abracadabrants. P.139 : Lam, heureux d'avoir conservé sa jambe droite, mais encore affaibli, incrédule et ahuri par ce récit qui lui semblait trop loufoque, avec trop de coïncidences. P.140 : Lam passe six mois à Moscou, il apprend la langue russe tente d'oublier lol et l'inceste, il découvre qu'il était impuissant. Il fut envoyé par la résistance en chine il résida à Pékin pour faire connaître la révolution Algérienne. P.144 : Lam s'empressa tout de suite de voir là une façon détournée pour Ali de rappeler à Lol qu'elle devrait se marier et avoir au moins un enfant, Cela intéressait d'autant plus Lam qu'il pensait à cette époque qu'il était lui même impuissant, à l'instar d'Ila. P.145 : il imitait ainsi Ila pour qui il n'avait pas de l'amour, mais plus encore, une sorte d'attendrissement mêlé d'une sorte de reproche, de rancune peut-être, parce qu'il lui en voulait d'être si ambigu au sujet de ses origines escamotées.	acheteurs lorgnaient, depuis le départ de Lam à la guerre, pensant peut-être que le fils d'Ila mourrait certainement au maquis ou qu'il serait vite pris par l'armée française, vite torturé, vite condamné à mort et vite guillotiné. P.148 : Ila considéré la fuite d'Ali et Ali Bis d'une façon très sereine, le laissant, certes, perplexe, ne cessant de répéter à ce sujet: « Ça ne lui ressemble pas à Ali de se comporter de la sorte... Ça ne lui ressemble pas du tout...P.149 : Ila donc, perplexe et plutôt amusé, certains jours, inquiet du sort d'Ali, certains autres, mais faisant toujours semblant d'avoir enterré cette affaire, n'en parlant presque jamais, sinon pour plaisanter et dire : « Va savoir s'il n'est pas en Chine, avec Lam, en train de se promener à Pékin, tranquillement. Qui sait?	cela les félicitations du général Leclerc. Après la Résistance, tous deux partirent pour l'Indochine dès 1950 où ils firent la guerre et acquirent quelque grade subalterne. Ils avaient ensuite, toujours séparément, déserté l'armée française à Diên Biên Phu en 1954 pour rejoindre les maquis algériens où ils se trouvaient à l'heure actuelle. p.139 : Il y avait un tel mimétisme entre Ali et Ali Bis, déjà à l'époque glorieuse où ils dirigeaient les haras d'Ila, qu'il était presque normal que leurs deux destinées continuassent à fonctionner parallèlement, voire à se chevaucher, à s'enchevêtrer l'une dans l'autre, sans jamais se rencontrer.	dont fascination II, toujours éblouissante. P.138 : à L'Hôpital lol apprit à lam qu'Ali et Ali Bis s'étaient engagés séparément, dans la résistance il avait fait prisonnier par l'armée allemande. et s'étaient évadés après quelques mois de détention Répétition de P.54, P.140 : lol Revel à Lam qu'elle voudrait devenir la première femme jockey dans le monde. P.144 : carte postale ou photographie envoyée par Ali, comme une provocation ou un geste de tendresse et qu'il avait dû prendre dans le métro où se dressent les affiches publicitaires tapissant les murs d'une façon systématique, selon les explications de Lol lorsqu'elle vint le voir à l'hôpital de Moscou. P.148 : Ali envoya photographie représentant une publicité pour papier hygiénique à Lol sans qu'Ila
--	--	---	---	--

et, du coup, l'innocenter . P.141 : passage historique sur Pékin Répétition « de Moscou à Pékin » il voyage pendant six jours dans un train. P.145 : photographie envoyée par Ali représentait un bébé. Répétition P.144 : cette photographie qu'avait envoyée Ali à Lol, de Paris. Ali parti à la poursuite d'Ali Bis fuyant avec l'argent de la vente des quatre chevaux arabes dont une jument exceptionnelle et prénommée Fascination I, en compagnie de Mol; toujours en fuite depuis maintenant plus de vingt ans. Avec Ali sur ses traces mais n'arrivant jamais à le rattraper. Longue description et répétition P.145 : La photographie, envoyée par Ali, représentait, un gros bébé assis sur un pot de chambre en train de jouer avec le papier hygiénique déroulé sur toute la longueur de la pièce, recouverte elle-même d'un tapis aux motifs très peu apparents, presque	P.146 : le bébé rappelle à Lam son impuissance et sa stérilité parce qu'il avait contracté les oreillons étant enfant, et il ne s'est pas laissé Soigner par le Dr Bloch. P.147 : Une quinzaine d'années plus tard, Lam verra la même affiche en débarquant pour la première fois à Paris. Il verra aussi le complément de cette affiche vantant le charme d'une île tunisienne. P.149 : Lam n'avait en fait jamais connu Ali et Ali Bis, mais Lol lui en avait tellement parlé qu'il avait l'impression de les connaître. En effet, Lam n'était pas encore né lorsqu'Ali quitta le port de Bône et s'embarqua à Marseille, à la poursuite d'Ail Bis. - A Pékin, Lam constata aussi que ses souvenirs du pays natal s'étaient brouillés. P.150 : Il avait l'impression que ces villes avaient été recouvertes d'une chape qui en faussait les repères. Il pressentait -alors -très confusément que c'était sa manière à lui d'effacer l'inceste et de s'absoudre définitivement de cette faute qui pourrissait sa vie. P.151 : Dans un train en bois les			en sûr rien. Lol ne montra cette carte qu'à Lil. Mais les deux femmes ne surent pas très bien s'il s'agissait d'une provocation de la part d'Ail disparu depuis si longtemps ou d'un geste de tendresse désespéré. Ou encore un clin d'œil douteux, voire raciste sur les mœurs quelque peu scatologiques.
--	--	--	--	--

abstraits, aux tons bleus et gris. Le bébé joufflu a la peau comme badigeonnée de rose, les cheveux blonds et bouclés, les yeux bleu pastel. Il a le sourire polisson et les menottes dodues. Il porte un tricot blanc rayé de bleu qui s'arrête au niveau des fesses. Chapitre VI : HANOI P.153 : passage historique sur Hanoi. PP.155-156 : cette structure urbaine à la fois dense et spacieuse qui attisait son sentiment de l'errance interminable; le menant de pays en pays. A l'image d'Ali parti à la poursuite d'Ali Bis toujours introuvable ; se retrouvant engagé dans la guerre. Répétition : s'évader d'Allemagne ; rejoignant en juin 1944 la mairie de Lilas occupée par l'armée Allemande, pour être fait prisonnier puis très vite libéré et partir dans un maquis algérien, après avoir passé quelque jours dans cette même ville Hanoi où Lam séjournera plusieurs mois.	souvenirs de Lam dus à une sorte de paramnésie et qu'il n'avait jamais quitté Constantine. P.153 : Lam arriva sous les bombardements américains à Hanoi, ville bombardée jour et nuit P.154 : à Hanoi, il devient enfin adulte mais refusa de se séparer de son patrimoine, accumulé pendant l'enfance et l'adolescence, devenu pour lui un repère capable de l'aider à reconstituer le passé démantelé par tant de mois passés dans le maquis. P.155 : Lam, se retrouvait dans cette ville bombardée quotidiennement mais où régnait-paradoxalement- un calme surprenant, avec ce monde grouillant, et découvre aussi les belles filles. P.159 : Lam découvrait cet Extrême-Orient dont il avait tant rêvé, autant à travers le personnage joycien de Bloom écrasé par ses rêves asiatiques et les formes rebondies de Molly que par les récits fabuleux faits par Ila à son retour de ce continent et par les lectures des livres de Marco Polo, d'Ibn Batouta et d'autres voyageurs encore	P.157 : Ila ne cessa d'évoquer la fascination de l'Asie, dans ses diversités et son paradoxe, il alla jusqu'à appeler l'une de ses filles adoptives Fascination, puis sa jument préférée (qu'il n'accepta jamais de vendre malgré les offres faramineuses) Fascination II et dont il fera cadeau à Lam pour ses dix ans. Peut-être était-ce aussi pour exorciser le mauvais sort qui avait amené Ali et Ali Bis à lui voler l'argent qu'avait rapporté la vente de Fascination et de trois autres juments.		P.163 : Lol explique ce qui est l'inceste pour, d'après elle c'est un tabou d'origine primitive.
---	--	--	--	--

P.161 : malgré ce long séjour, il n'oublia jamais les souvenirs de son pays natal, et de Constantine, surtout les souvenirs de Lol, répétition : fugueuse, se déguisant en homme P.164 : avec cette fébrilité contagieuse, de Lol, doublée d'une véritable passion du monde et des gens, subjuguait Lam, même s'il avait l'impression d'être fatalement et à jamais souillé par l'inceste commis avec la complicité de Lol et qui allait encore compliquer son rapport à lui-même, avec cette identité branlante où ni son lieu et sa date de naissance ni son prénom n'étaient authentique. Répétition P.168 : lam avec May ne pensait qu'à Lol et à Fascination II. A ce moment, les souvenirs, du pays natal l'écrasaient de leur poids. P.169 : Interruption à cause de l'intégration d'un extrait d'IBN Batouta, <i>Les voyages</i>. Soudain, les murs de la chambre tremblèrent et une partie du plafond s'effondra. Ils eurent juste le	et dont il connaissait certains passages par cœur. ...réveillé en sursaut, il est pris par ses doutes, ses remords et l'énigme concernant sa véritable identité. Il ignorait le lieu exact de sa naissance : dans quelle ville?) Dans quel village? Dans quel pays? Il n'avait jamais répondu clairement à cette interrogation obsédante. Même Lol se taisait à ce sujet, rétorquant, pour dissiper la lourde atmosphère qui régnait dans ces moments de grande tension. P.165 : Lam avait rendez-vous avec May, une jeune Vietnamiennne espiègle dont il avait fait la connaissance sur une plage du Song kôï. Elle avait tout fait pour le séduire, Mais quand elle arriva dans la chambre où Lam l'attendait avec anxiété, parce que depuis cette nuit avec Lol il se sentait mal à l'aise et sa sexualité: Il avait peu de désir et avait fini, à l'époque de son hospitalisation à Moscou, par lasser Olga qui s'en était éloignée après l'avoir beaucoup aimé et sauvé de l'amputation. L'idée de l'inceste s'était donc introduite irrémédiablement dans son esprit, et son corps. il était impuissant. P.169 : Lam n'oublia jamais cette attaque aérienne et			
--	---	--	--	--

temps de comprendre que la ville était à nouveau bombardée par l'aviation américaine Ils quittèrent. précipitamment la chambre Longue. description PP.170-171 : les photos de la ville de Hanoi, mise sens dessus dessous Chapitre VII : BARCELONE P.176 : passage historique sur la ville de Barcelone. Répétition P.177 : Lam rêvait sans cesse de Constantine, d'Ila, de Lil, de Lol, d'Ali, d'Ali Bis, des chevaux, de Fascination II, sa jument préférée et admirée de tous pour sa beauté racée. P.178: Il décida de s'exiler à l'intérieur de lui-même. Il se renfroga. Il pensait tout le temps à Lil, à LoI, et à Fascination II. Son chagrin déborda de toute part mais il se fabriqua sa propre citadelle.	meurtrière dont il était sorti miraculeusement indemne et dont on avait parlé dans le monde entier P.175 : à Barcelone, la mission de Lam était délicate, qui consistait à acheter des armes clandestinement et à les envoyer en Algérie en les faisant passer par le Maroc. P.177 : Lam allait séjourner une année entière et passer d'un hôtel lépreux à un hôtel de passe, vivant sous un faux nom, fréquentant les trafiquants de tout acabit; faisant là la première fois l'apprentissage de la vie vraie, dure, impitoyable et dangereuse, qu'il devait passer coûte que coûte pour Barcelonais natif de la ville. P.179 : Lam qui croyait que les voyous avaient des principes et un vrai code de l'honneur. Il comprit que c'était faux, que dans la jungle du trafic d'armes, tous les coups étaient permis et que la tricherie était le seul principe fondamental chez tous ses acolytes. Il apprit à ruser lui aussi. A mentir. Vivant au jour le jour, il se mit à transcrire maladroitement ses	P.178 : Ila, malgré quelques hésitations, ne donna jamais son accord, se comportant comme à son habitude, ne disant jamais non, laissant faire la vie, esquivant les problèmes, comme il l'avait fait une vingtaine d'années plus tôt, lorsque Ali et Ali Bis avaient disparu avec un très gros butin, sans qu'il fit le moindre commentaire à ce sujet. Avec seulement, dans les yeux, cette perplexité qui ne devait jamais plus les quitter! P.182 : Ila en perpétuelle errance		P.178 : C'était Lol qui, durant cette longue absence de Lam, était chargée de l'entretien de Fascination II, comme elle était la seule à l'entraîner. C'est, peut-être, à ce moment-là (ou beaucoup plus tôt?) qu'elle commença à vouloir devenir jockey.
--	--	--	--	--

P.182 : toute sa vie mon père adoptive avait été mû par une sorte de tendresse excessive à l'égard des gens, due, peut être à sa stérilité. répétition P.183 : Ila fut donc mû par une sorte de tendresse pathétique, sa vie durant. Jusqu'à ce qu'il meure en 1965 sans avoir jamais eu aucune nouvelle d'Ali et Ali Bis, sans avoir jamais compris de quoi il s'était agi. P.188 : en plus de son identité ambiguë, lam se déplaçait à Barcelone sous fausses identités : « Dans ses poches intérieures, il camouflait ses multiples et faux papiers d'identité, ses fausses feuilles de paye et ses fausses cartes de sécurité sociale ainsi que les mille pesetas nécessaire et exigibles par la loi. » P.189 : Lol raconta à Lam dès son retour à Alger...Répétition P.192 : Lol raconta donc à Lam, dès son retour à Alger, comment les femmes avaient	sentiments, ses peurs, ses nausées et ses malaises nocturnes. P.181 :Lam, se défoule à travers l'écriture comme une sorte de thérapie, pour vaincre l'exil «J'attends la nuit avec impatience, pour faire cette charge affective. Je griffe alors le papier avec mon stylo et y laisse des traces minuscules que je n'arrive pas à lire, parfois. Mon écriture est l'expression de mon désarroi et mon exil interminable. Rentrerais-je un jour à Constantine? Reverrais-je Ila et Lil qui se font vieux? Depuis ce terrible jour où j'avais quitté Hanoi, May et Nguyen, le malheur s'était abattu sur moi. Je fis face. J'eus honte au début d'évoquer toutes ces choses. Ila m'avait inculqué l'idée qu'il était honteux de débiller » P.189 : Lam rentra chez lui, à Alger, un an plus tard. P.192 : Lam avait inscrit des slogans politiques à la craie jaune sur le sol de la terrasse. C'était en 1950. C'est à ce moment-là qu'il avait attrapé les oreillons. Les enfants l'avaient poursuivi de leurs quolibets parce que son cou avait énormément enflé. Il y eut, cette année-là, une	P.190 : Ila avait depuis longtemps que la guerre allait être dure mais il n'avait jamais pensé que les femmes s'en mêleraient. La guerre battait alors son plein et les rives du Rhume P.191 : Ila passionné par l'histoire (sur la quelle il porte une réflexion personnelle), les langues, les mathématiques, la théologie, et les chevaux.	P.193 : ils étaient tous les deux dans le maquis algérien qu'ils avaient rejoint séparément l'un à l'ouest, l'autre à l'est du pays à quelques mois d'intervalle; après avoir, tous les deux, déserté en	P.189 : Lol raconta à Lam dès son retour à Alger, au quel elle ne s'y attendait pas de si tôt. les péripéties d'une manifestation qui s'était déroulée à Constantine en 1960 et à laquelle elle avait participé avec Lil et des milliers d'autres femmes.
--	---	---	--	---

couvert l'espace avec leurs voiles noirs. Les oiseaux, ce jour-là, avaient préféré se cacher, tellement elle avait résonné des slogans des femmes, cette ville qui avait été conquise en 1846 par 10 000 soldats français sous la direction du duc d'Aumale qui défît ainsi Ahmed Bey et son frère Salah Bey... P.194 : un extrait du livre de JAMES JOYCE. <i>Ulysse</i>, et au milieu du passage, l'auteur enchaîne avec « Lam non plus ne mangeait pas le porc. Le rite, tiens! Jusqu'au jour où le train supposé relier Barcelone à Madrid, mais tombé en panne pendant deux jours, était resté en rade comme ça pendant quarante-huit heures en pleine Mancha désertique et glaciale. Au deuxième jour d'attente, Lam mourant de faim mangea une rondelle de saucisson qui traînait par terre... Depuis Lam mangeait du porc avec délectation. P.195 : l'auteur reprend	prière de l'Absent dite dans toutes les mosquées de la ville. Lam s'était demandé : Ali et Ali Bis étaient-ils les absents? Certains disaient qu'Ali et Ali Bis étaient morts. D'autres, qu'ils étaient vivants. P.196 : Lam ne fut pas que malheureux à Barcelone. Il eut quelques moments de bonheur et quelques bons souvenirs. C'est dans cette ville qu'il but de l'alcool pour la première fois de sa vie; c'est là, aussi, qu'il enfreignit l'interdit coranique de manger du porc. C'est là, enfin et surtout, qu'il devint athée.		Indochine l'armée française dans laquelle Ali avait le grade de sergent et Ali Bis celui de capitaine puisqu'il était un vétérinaire accompli alors qu'Ali avait arrêté ses études après le baccalauréat (ou le brevet élémentaire? Là aussi les avis différaient) préférant s'occuper tout de suite des chevaux d'Ila. Ali Bis était cantonné au groupement de Cavalerie de Saumur, tandis qu'Ali était dans le corps des Spahis toujours à la poursuite d'Ali Bis qu'il croisa en France et en Allemagne pendant la Seconde Guerre mondiale, au Vietnam (de 1947 à 1956) et en Algérie à partir de cette dernière année. Qu'il croisa, donc, sans jamais le rencontrer, le trouver, lui demander des comptes au sujet du vol qu'il avait commis au détriment d'Ila, en s'enfuyant avec	
--	---	--	---	--

le passage Chapitre VII : ALGER P.197 : passage historique sur Alger P.200 : Alger sillonnée, pendant plusieurs jours, par des cortèges interminables, bariolés, avec des drapeaux. P.201 : Foule algéroise donc, en liesse, en ce jour mémorable du 5 juillet 1962 (rappelant bien sûr le 5 juillet 1830 et le débarquement du général de Bourmont sur une crique nommée Sidi Ferruch, à l'ouest d'Alger)... des nouveaux policiers engoncés dans leurs tenues neuves, malgré cette joie contagieuse, peu sensibles à la liesse générale parce qu'il leur fallait maintenant surveiller ce peuple, l'avoir	. P.19 8: Lam n'avait jamais mis les pieds à Alger jusqu'à cette journée du 5 juillet 1962, alors que la ville était en liesse (malgré les dégradations qu'elle avait subies ces derniers mois de la part d'une organisation dite secrète et composée de vieux généraux et de quelques Bachaghas algériens) P.203 : Lam pris dans les remous de cette foule insatiable, pensait que, toute révolution, toute libération doit absolument devenir le contraire de ce qui a fait ses valeurs, son essence et ses principes...Toute la ville était donc dehors, Lam avait vu plusieurs femmes, de tout âge et de toutes conditions sociales déchirer et même brûler leurs voiles. P.204 : Lam était en extase à cause de cette ville d'Alger qu'il découvrait pour la première fois et où Ila avait une affaire d'import-export. et où		un butin appréciable.	
--	---	--	-----------------------	--

à l'œil, le contrôler, le réprimer quand il le fallait et quand il ne le fallait pas. Alors qu'eux-mêmes venaient des maquis ou sortaient à peine des prisons. P.202 : Passage d'IBN KHALDOUN, <i>L'autobiographie</i>. P.205 : Alger donc, où tout juste après la fin des festivités, la guerre des clans s'était installée d'une façon pernicieuse d'abord, puis d'une façon concrète, ensuite. Les gens sortirent à nouveau dans la rue non pour festoyer mais pour demander aux différents clans de cesser la guerre. Un slogan apparut partout. P.207 : Cette même kasba où, un jour de l'hiver 1963, il tomba nez à nez avec Ali qu'il reconnut instinctivement malgré toutes ces années passées, peut-être parce que Lol lui en avait tellement parlé et qu'elle lui avait montré tant de photos, la description physique d'Ali. Répétition P.208 :	Lol venait souvent pour rencontrer Françoise. P.206 : Lam, avec quelques amis nouvellement connus, se mêla aux manifestations pacifistes. le chef du groupe accusa Lam d'être un espion français parce qu'il était très blond et avait les yeux bleus. Lam eut beau exhiber sa carte d'identité et ses papiers de démobilisation, s'exprimer en arabe et en berbère, on allait quand même l'amener devant la foule. soudain, une vieille femme proclama qu'elle était sa grand-mère, le sauva. P.207 : le groupe le laissa en lui recommandant de ne plus remettre les pieds à la Kasba. P.208 : La rencontre de Lam avec Ali pour la première fois eut lieu devant une petite mosquée, il se demandait comment il a fait pour rester un adolescent de cinquante-quatre ans! Comment a-t-il fait malgré ses déboires avec Ali Bis, ses nombreuses guerres, ses innombrables mariages. Lam mit longtemps à demander à Ali		Des répétitions à propos du parcours d'Ali et d'Ali Bis PP.208-209-210-211-212-213-214-215 : Ali répondit à Lam alors, avec cette même façon qui avait fait le bonheur des prostituées du Chat Noir, comme se libérant, comme si pendant ces vingt-trois ans, exactement, sa rage d'avoir été roulé par Ali Bis ne s'était pas encore calmée, bien au contraire! malgré les guerres, les résistances, (avec cette histoire rocambolesque et invraisemblable à laquelle Lam ne voulait pas croire; cette fameuse libération de la mairie des Lilas, dans le 19^e arrondissement de Paris, par Ali à	
---	--	--	--	--

... où on aime bien les chevaux de pure race arabe, ou croisés de chevaux mongols, anglais, andalous auxquels Ila commençait à s'intéresser... ou bien de mustangs américains rétifs, fougueux, incroyablement rebelles, mais que Ali et Ali Bis arrivaient à dompter...Répétition :ce fameux Ali parti à la recherche d'Ali Bis un jour de 1940, en pleine débâcle de l'armée française qui fuyait devant l'armée allemande. Ils entrèrent dans le jardin de la mosquée, s'embrassèrent s'étreignirent et parlèrent timidement de tout et de rien. De la P.208 jusqu'à la P.217 : Lam et Ali continuaient à remuer le passé, ce qui donne certes plus d'explication, mais aussi autant de répétitions, car cela a été déjà évoqué à travers les chapitres précédant. P.218 : description avec admiration,	s'il avait enfin retrouvé Ali Bis. P.213 : Lam pensait que les explications d'Ali étaient très courtes quand même, il a été faire toutes les guerres françaises, d'accord, mais huit épouses et toutes divorcées à l'heure qu'il est, et une trentaine d'enfants...c'est un peu trop. A moins qu'il n'ait voulu compenser la stérilité d'Ila, lui donner autant de petits-enfants que Lol n'a pas voulu faire. P.216 : Lam incitait Ali à rendre l'argent à Ila puisque il l'avait économisé pendant toutes ses années, mais lui il préfère retrouver d'abord Ali Bis, envers lequel il éprouvait une rancune éternelle pour tout ce qu'il lui avait fait, même en l'imitant ! P.219 : Dans la ville d'Alger que Lam cessa de souffrir d'impuissance et de croire qu'il était stérile, comme s'il avait voulu, auparavant, pousser le mimétisme vis-à-vis d'Ila jusqu'à son paroxysme. C'est dans cette ville, aussi, qu'il connut Ela. La rencontre coïncida avec le décès d'Ila et la mort de Fascination II. C'était en 1964. il réalisa qu'il n'avait jamais vraiment	P.219 : Ila est décédée en 1964. Comme s'il avait attendu l'indépendance du pays qu'il avait tant désirée pour pouvoir mourir tranquillement et léguer à Loi la responsabilité des haras, sachant pertinemment que celle-ci était plus	la tête d'un groupe de résistants à qui il avait donné le nom de code de Fascination II, cette jument de Lam qu'Ali n'avait jamais vue mais dont il connaissait la mère (Fascination I) pour l'avoir vue naître, l'avoir dressée, entraînée, convoyée jusqu'au port de Bône et embarquée pour Marseille, Gênes ou Barcelone; après avoir touché l'argent de sa vente et de celle de deux, trois ou quatre autres chevaux, avant d'aller passer la soirée au Chat Noir accompagné d'Ali Bis qui voulait se volatiliser avec la sacoche contenant cet argent, en compagnie de Mol. La libération de la mairie des Lilas, à laquelle Lam ne voulait absolument pas croire; comme il ne voulait pas croire qu'Ali était devenu le chef d'un groupe de résistants français, avec ce nom incongru: Fascination II...	
--	--	--	---	--

d'Alger vue de haut. Répétition P.219 : Lam connu Ela... et à la P.220 avec les détails : Lam rencontre Ela, une femme qu'il aimera toute sa vie, à l'exception d'une passion qu'il n'avait jamais pu oublier, vint briser ce cercle infernal dans lequel il se complaisait, sous l'influence faste ou néfaste de Lol! Cette femme en fit non seulement un père, un reproducteur grégaire, mais aussi un père adoptif puisqu'elle avait un enfant d'un premier mariage que Lam allait s'empresser d'élever, d'aimer et de choyer; comme si, encore une fois, il voulait imiter Ila, lui rendre hommage! P.220 : ...après sa mort et celle de Fascination II. Deux morts dont il n'allait jamais guérir réellement. Répétition ensuite progression, P.221 : Depuis le décès d'Ila et la mort de Fascination II, il était devenu plus	souffert de cette impuissance, qu'il avait fait partie de cette race d'hommes qui, à l'image d'Ila, avait l'élégance et l'originalité de ne pas être des reproducteurs stupides et béats ni des procréateurs prédestinés, un peu à la façon des étalons qu'Ila allait chercher; condamnés à saillir hâtivement et négligemment les femmes, non pas par une fatalité physiologique ou un atavisme biologique, mais comme un devoir et un honneur qui donnaient un sens à leur vie. P.220 : Lam comme s'il voulait, par cette contradiction fondamentale dans sa vie, pousser le mimétisme envers Ila jusqu'au paroxysme le plus douloureux, en se croyant impuissant et stérile en suite adoptant un enfant, comme pour lui manifester sa reconnaissance, quelques années après sa mort et celle de Fascination II. Deux morts dont il n'allait jamais guérir réellement.	douée que Lam pour s'occuper des chevaux, gérer les affaires et les faire fructifier, si possible. P.224 : Ila avait cette manie de donner des surnoms à ses enfants adoptifs, comme pour mieux les accaparer et se les approprier, avec ce ((L» qui apparaissait partout, un peu celui de son propre prénom et de celui de Lil. Comme si ces surnoms qu'il leur choisissait devaient effacer toute trace de leurs parents		P.223 : Lol qui fascinait toujours Lam, toujours pleine de fougue et de désinvolture, restait indifférente, ne montra pas beaucoup son chagrin au décès d'Ila. Ni après la mort de Fascination II. Elle la montait, pourtant, une fois par an, le 25
--	---	---	--	---

fragile encore. Enfant, déjà, seule Lol arrivait à le déridier avec cette excentricité pleine de fougue et de désinvolture, avec ses toilettes affriolantes qu'elle exhibait devant les colons riches, dans les tribunes d'honneur de tous les hippodromes d'Algérie, et qu'elle exagérait quelque peu pour en rajouter et leur en mettre plein la vue. Chapitre IX : PARIS Répétition de plusieurs éléments qui ont déjà été dit P.224 : Lam était né dans ce silence-là. Epais et transparent en même temps, perçant à travers les dits et les non-dits de Lol, les presque-dits, timides et très vite gommés de Lil, et les silences d'Ila. Du plus loin qu'il s'en souvienne, il y eut toujours ce mystère à la fois crucial, effrayant et cocasse de la disparition d'Ali et d'Ali Bis, de leur mort ou de leur résurrection, avec cette	P.227 : Lam arriva à Paris le 24 juin 1969, vingt-cinq ans, jour pour jour, après la libération de la ville par le général Leclerc, et de la mairie des Lilas par Ali. Plan de la ville que Lam connaissait presque par cœur depuis qu'il était adolescent. PP.228-229-230 : la description d'une photographie d'une mère et son fils, placardée par tout, qui inspire à Lam la joie de vivre, et par laquelle Il est très touché. P.230 : Il est tellement touché qu'il repense à cette photographie envoyée par Ali à Lol, prise peut-être dans ce même métro et exhibant un	biologiques, et qu'il pût, ainsi, les aimer et se faire aimer d'eux, sans aucune retenue, d'une façon non pas passionnée, mais tranquille et sereine Ce qui expliquerait peut-être cette falsification de l'identité de Lam d'origine psychologique et non pas politique. reflétant cette peur qui l'amenait à tout brouiller, tout fausser. En fait Ila vivait dans le silence!	P.230 : Ali fait allusion à Lol à propos du mariage et du bébé à travers la photographie, et Lui qui s'était déjà marié une douzaine de	juillet, jour anniversaire de la naissance d'Ila qui organisait, à cette occasion.
--	---	---	---	---

poursuite incroyable à travers le monde entier, l'un derrière l'autre, l'un ratant l'autre de quelques jours, de quelques pays, de quelques villes, dont Paris. Intégration d'un passage historique. Puis reprenant la narration avec d'autres répétitions P.227 : où Ali, à la tête d'un groupe de résistants, libéra la Mairie des Lilas occupée par les Allemands, le 24 juin 1944... P.237 : Lam se rappelant du flic de la DST avec ses questions gênées. Répétition de l'idée à la P.239 : La première fois que Lam mit les pieds à Paris, il ne put voir la ville qu'il avait seulement pressentie à travers son plan et les nombreux livres qu'il avait lus à son sujet. Dès qu'il débarqua à l'aéroport, les policiers de la DST l'emmenèrent dans une voiture aux vitres fumées qui l'empêchèrent de voir les rues.	gros bébé joufflu,...répétition de la même idée à la p.144 : Etait-ce une provocation de sa part, pour inciter Lol à se ranger et devenir une épouse respectable et mère de plusieurs enfants. PP.231-232 : à travers la photographie il repense à sa discussions avec Ali, et aux supplices d'Ela, pour avoir un enfant, lui aimerait bien avoir une fille et la prénomma Fascination VI. P.232: Lam se prépare à s'enfoncer dans le dédale incroyable de la ville, comme s'il était sécurisé, maintenant, par cet accueil photogénique, malgré sa méfiance, après son arrestation par la DST, dès son arrivée à l'aéroport d'Orly où il avait été amené menottes aux poignets, au centre d'interrogatoire où il avait passé quarante-huit heures. P.235 : Lam comprit combien Paris est un vrai métissage, non seulement de races et de langues mais d'architectures. C'est en ce sens que cette ville grandiose, fabuleuse et en même temps effrayante et désagréable le fascina.		fois, essayant de par le monde; éparpillant ses enfants sur tous les continents.	
---	--	--	---	--

P.244 : Lam quitta le siège de la DST presque en larmes devant l'attitude du flic dont il était devenu l'ami, en pensant qu'il n'avait pas encore tout dit, allait presque lui parler de maître Lévy, l'avocat et l'ami d'Ila, du docteur Bloch, le médecin de famille de M. Cohen, le banquier, d'Ali, d'Ali Bis, de Fascination I, II, III, et surtout de la mort de Fascination II, du décès d'Ila, de son mariage avec Ela et de la naissance de sa fille prénommée Fascination par Lol, sans aucune hésitation. Mais il s'abstint pour ne pas trop attendre le flic devenu maintenant son copain. P.244 : Toute sa vie, Lam allait, lui aussi, faire de l'errance un mode de survie, une façon intelligente d'agir sur le monde, de le connaître et de l'aimer. P.245 : Lol, les deux hommes se mirent à harceler Lam afin qu'il revienne pour s'occuper de Fascination	P.240 : Arrivés au siège de la DST, Lam fut conduit sans ménagement, mais sans brutalité, sous bonne escorte, dans un bureau. P.241 : lors des interrogatoires, Lam parla de tout et ne cacha rien, Il parla de sa blessure, du séjour à l'hôpital moscovite, de ses voyages en Chine, au Vietnam et en Espagne, du trafic d'armes qu'il y faisait, des gargotes du Barrio Chino, de cet épisode du train espagnol où il mangea pour la première fois de sa vie une rondelle de saucisson qu'il trouva par terre... PP.242-243 : l'officier informe Lam qu'il a été suivi pendant toute sa trajectoire. P.244 : C'est à Paris que Lam comprit ce que c'était que l'errance, parce qu'il passait son temps à marcher, à arpenter et à déchiffrer la ville à la façon des grands voyageurs et des grands géographes que Ila...P.245 : Il avait la conviction que Ila était impuissant et donc stérile et que sa propre impuissance momentanée, et vécue presque sereinement à Moscou, Hanoi et Barcelone, n'était pas due aux remords qu'il éprouvait d'avoir fait l'amour avec Lol la veille de son départ pour le maquis, mais à une sorte de mimétisme inconscient vis-à-vis d'Ila qu'il avait		P.247 : Ali et Ali Bis, reprit au service de Lol, réconciliés et revenus, trop tard, à Constantine, l'un pour remettre la somme d'argent volée en 1940 par Ali Bis et l'autre pour demander pardon à Ila, mais il était mort depuis déjà quelques mois. Ali avait retrouvé Ali Bis par hasard, dans une gargote de la Kasba d'Alger quelques mois après la mort d'Ila dont ils ignoraient tout et quelques semaines après la mort de Fascination II. Les deux hommes, restés vigoureux mais dévorés par le chagrin et le remords, portèrent le deuil d'Ila et de Fascination II jusqu'à leur mort; cette jument qu'ils n'avaient jamais connue sinon à travers les	P.247 : Ila avait influencé Lol, de la même manière que Lam, discrètement et indirectement, pour en faire non pas vraiment une voyageuse mais une rebelle, une fugueuse, une femme libre. Elle ne pouvait pas rester trop longtemps dans le même état psychologique parce que, dès qu'elle sentait qu'elle s'installait dans la sérénité et la tranquillité, elle s'ennuyait très vite. P.248 : Lol fuguait à Bône, Philippeville, Bougie, et poussait parfois jusqu'à Alger et Oran, pour se prouver qu'elle était vivante. Mais Lam savait que cette tendance était très ancienne. Dès son adoption par Ila, Lol, à peine âgée d'une dizaine d'années, avait quitté Constantine de
--	--	--	--	---

III, la dernière descendante de Fascination II, et prendre sa part dans la gestion des haras, mais il décida de vivre entre Alger et Paris, à cause peut-être de la disparition de Fascination II, et à cause de l'inceste, certainement, Constantine ne devrait plus être qu'un souvenir, pour fuir l'incroyable Fascination qu'exerçait encore Lol sur lui. Qu'elle serait le sort de Fascination III ?	tant aimé, et donc imiter.		lettres et les photos que Lol leur envoyait secrètement, les suivant, pas à pas et d'une façon épistolaire, dans, leurs, pérégrinations interminables, leurs aventures incroyables et leurs guerres successives.	nuit. Arrivée dans sa maison natale, elle se faufila jusqu'à la chambre de ses parents, où elle passa plusieurs jours. Elle fut découverte par sa grand-mère. la corrigea sévèrement, Lol ne guérit jamais de cet échec et de cette correction démesurée, et sa vie durant elle allait vivre dans la provocation et l'excès, passant brusquement d'un état à un autre, Ce n'est qu'après la mort de Ila qu'elle décida de vivre plus tranquillement et se voua corps et âme aux haras qu'elle dirigea de main de maître.
--	-----------------------------------	--	---	---

--	--	--	--	--

Table des matières

Introduction	7
CHAPITRE I : L'écriture de Rachid Boudjedra	15
I-1- La littérature maghrébine d'expression française	15
I-1-1 Aperçu historique	15
I-1-3 Classement thématique	16
I-2-1 La vie de Rachid Boudjedra	18
I-2-2 L'écriture de Boudjedra	21
I-2-2 -1 La matrice de l'engagement de Boudjedra	22
I-2-2 -2 Moyens et ressources littéraires déployés par Boudjedra	24
I-3-Les ingrédients de <i>Fascination</i>	27
I-3-1-Présentation	27
I-3-2-L'intertextualité	30
I-3-3- Usage des souvenirs dans <i>Fascination</i>	32
CHAPITRE II: l'identité chez Boudjedra	36
II-1- La variation sur le thème de l'identité	36
II-1-1 L'identité	36
II-1-2 La variation	37
II-1-3 Étude de la variation sur l'identité	40
II-1-3-1 L'ignorance du moi et des origines	41
II-1-3-3 Recherche de soi dans l'imitation	44
II-2- Exil et interrogations existentielle	48
II-2-1- L'exil	48
II-2-2- L'exil collectif et individuel	50
II-3- la quête identitaire à travers l'errance et le voyage	52
II-3-1 L'errance des personnages dans <i>Fascination</i>	54
II-3-2 L'errance de LAM	55
II-4- La Métamorphose après la quête identitaire	57
II-4-1 La métamorphose des personnages	58
II-4-2 La métamorphose, une remontée vers la surface de l'identité	61

CHAPITRE III : La polyphonie dans la composition de l'œuvre	
<i>Fascination</i>	644
III-1-polyphonie romanesque et polyphonie musicale	64
III-1-1-Polyphonie	64
III-1-1-1-Polyphonie intentionnelle	66
III-1-1-2- Polyphonie structurelle	67
III-1-1-3- Polyphonie réceptive	68
III-2-1-1-Le temps	70
III-2-1-2 La fragmentation	73
III-2-1-2- 1 L'ekphrasis dans <i>Fascination</i>	73
III-2-1-2-2 Ekphrasis et photographies dans <i>Fascination</i> :	79
III-2-la composition musicale dans l'écriture romanesque	
contemporaine	83
III-2-1- La modernité musico-littéraire	83
III-3- A la recherche de la structure musicale de <i>fascination</i>	95
III-3-1 La composition musicale dans le texte littéraire	95
Conclusion.....	107
Annexe.....	124
bibliographie	114