

Université SETIF 2

THESE

Présentée à la **Faculté des Lettres et des Langues**
Département de Langue et Littérature Françaises
Ecole Doctorale de Français

Pour l'obtention du diplôme de

Doctorat en sciences

Option : Sciences des textes littéraires

Par Loubna ACHHEB

TITRE

**Quête de soi et désillusion dans L'escargot entêté de Rachid Boudjedra,
L'amour, la fantasia d'Assia Djébar et Le fleuve détourné de Rachid Mimouni.**

Membres du jury :

Président	Saddek AOUADI	Professeur	Université d'Annaba
Rapporteur	Said KHADRAOUI	Professeur	Université de Batna
Rapporteur	Charles BONN	Professeur	Université Lyon II . France
Examineur	Hadj MILIANI	Professeur	Université de Mostaganem
Examineur	Rachid RAISSI	MCA	Université d'Ouargla
Examineur	Philippe GOUDEY	HDR	Université Lyon II

Dédicace :

Je dédie ce modeste travail à mon fils Nazim, mon plus grand trésor dont le doux sourire et l'amour m'ont donnée l'énergie de faire ce travail, à mes parents qui furent à l'origine de ma passion pour les lettres françaises, à mes trois sœurs adorées : Lilia, Nesma et Hiba. A mes petits neveux : Imad et Mellina qui ont une place particulière dans mon cœur.

A tous ceux que j'aime...

Remerciements :

Pour pouvoir finaliser cette thèse qui me semblait interminable, il m'a fallu l'aide de plusieurs personnes à la valeur inestimable.

Je commencerai d'abord par remercier infiniment mes deux directeurs de recherche : Monsieur Bonn et monsieur Khadraoui pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apportée, pour avoir été à l'écoute et pour m'avoir aidée à venir à bout de ce travail si pesant. Je remercie mes parents pour avoir fait de moi celle que je suis à présent.

Je remercie tous ceux qui ont participé de près ou de loin à l'élaboration de ce travail.

Introduction

Introduction :

Au sein de l'univers labyrinthique de la littérature, la quête de soi nous semble être le fil d'Ariane menant vers un semblant de chemin jonché d'obstacles, cependant elle se révèle telle une lumière au firmament de ce monde fermé sur lui-même.

Pouvons-nous imaginer la littérature comme une discipline tranchant ses amarres et rompant le lien avec l'universel ? Certes pas. Nous pouvons croire en l'existence de différentes littératures à travers le monde, reflets de leur société ou miroirs déformants des réalités qui les entourent. Cependant ces littératures se trouvent à un moment ou à un autre de leurs histoires en rapport avec les autres littératures du monde, leur permettant un éternel recommencement.

«Unique certitude: tout pouvait désormais être connecté à tout, à tout moment, n'importe comment. Tout noué et dénoué et renoué sous multidimension, hétérogène, dispersant des ondes, des flux, des contacts, des dépassements, des retours en arrière, des bascules et des élévations, houles sans cesse proliférantes, se modifiant sans fin autour des invariances. Ce chaos, en irruption dans chaque endroit du monde, se confronte à l'écrire, car il déporte les blessures, les amplifie ou les dissimule. Il modifie les langues et les visions. Ejecte les individus de leurs vieilles traditions ou les y enfonce. Cogne les socles familiaux et les assises communautaires. Le possible libérateur et terrifiant duquel le lieu peut émerger. Sensibilités touchées. Connaissances ébranlées. Et il ajoute aux dominations locales attardées une domination devenue invisible. L'Ecrire regarde, et se voit regardé, par un briseur de regard. Une grande Geste me semblait à nouveau envisageable : le chant narratif neutre (riche de toutes les épopées) fondateur du lieu dans le total du monde.»¹

«La littérature est bien ce champ plastique, cet espace courbe où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles.»²

Ainsi nous nous faisons un point d'honneur de tenter d'éclairer un coin d'ombre au sein de la littérature algérienne d'expression française des années soixante-dix et

¹ Patrick Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 2002, Gallimard (1997), pp 315-316

² Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p 131

quatre-vingt. Cette ombre est née d'un besoin de l'étranger doublé d'un sentiment de haine, non sans raison car l'Histoire de la colonisation y a pris une grande part. Elle s'est étendue au-delà du monde réel pour investir l'encre des pages de nos auteurs choisis.

«La littérature maghrébine de langue française est en grande partie cette danse de désir mortel devant un miroir fabriqué par l'occident. Miroir qu'on ne cesse de briser et de reconstituer, pour mieux souligner le simulacre d'un projet de meurtre qui se retourne le plus souvent en quête d'amour et revendication d'une reconnaissance éperdue, et toujours contrite.»¹

Cependant ces deux sentiments contradictoires entremêlés créent un nouvel espace, celui qui consiste à effacer l'autre pour pouvoir mieux investir son écriture et tenter de capturer un soi fugitif. Mais tout cela n'est qu'apparences et mirages car le refus de l'autre devient vite un outil secondaire et permet à d'autres outils de référence d'échafauder notre citadelle.

Dans certaines études faites auparavant autour de la littérature algérienne d'expression française des années soixante-dix et quatre-vingt, la politique semble être le noyau d'un «désenchantement» (terme utilisé par les critiques de la littérature maghrébine pour parler de la littérature des années soixante-dix quatre-vingt) social. Cependant nous nous enfonçons en pleine illusion car la politique se révèle à nous telle une discipline en «trompe l'œil» (expression baroque).

Cette période littéraire désenchantée est ainsi définie par Hadj Miliani comme un moyen de représentation d'une réalité sociale décevante :

«L'écriture se manifeste comme raison d'être face au désenchantement du quotidien ou plus fortement comme une mémoire de l'étant...et par conséquent comme un moyen d'exorciser la mort.»²

Jean Dejeux la qualifie de «littérature de l'amertume» et fixe sa naissance autour des années quatre-vingt:

«Les années 1980 voient une progression de la production des romans et des recueils de nouvelles...La « littérature de transgression » (Wadi Bouzar) ou encore « littérature de l'amertume » (R. Mimouni) s'accroît.»³

1 Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p 5

2 Hadj Miliani, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p 198

3 Jean Dejeux, *Maghreb littéraires de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p 45

A son tour, Rabah Soukehal place cette littérature dans un cadre politique et lui donne le nom de «l'ère du désenchantement»:

«Cette gangrène étatique, qui est la corruption et la répression, est longuement relatée par l'écrivain qui se fixe comme mission de les combattre et de les anéantir...»¹

Ce désenchantement de l'écriture des années quatre-vingt est peut-être lié au monde de la politique. Mais en tant que discipline, la politique est loin d'être au centre de ces textes comme l'ont affirmé la majorité des critiques. A notre sens cette littérature est plus représentée par un désenchantement ancré dans les profondeurs d'une histoire, d'une esthétique.

En profondeur, notre souci majeur est de mettre en scène les deux piliers sur lesquels se dresse notre étude : le soi et la désillusion. Le premier étant au centre de la quête de l'être crée le mouvement, et le deuxième provoque le renversement du monde littéraire et la métamorphose au sein du texte. Ainsi nous pouvons nous poser les questions suivantes: Qu'est-ce que la quête de soi? Qu'est-ce que la désillusion? Comment se présentent ces deux notions dans les trois romans de notre corpus et par quoi se manifestent-t-elles?

Pour aborder en premier lieu la quête de soi, il nous faut définir la notion de soi qui a été au centre de plusieurs études dans les domaines de la philosophie, de la psychanalyse et de la critique littéraire.

Sartre découvre chez l'être deux notions du soi auxquelles il a donné le nom de «pour-soi» et d' «en-soi».

«Nos recherches nous ont permis de répondre à la première de ces questions: le pour-soi et l'en-soi sont réunis par une liaison synthétique qui n'est autre que le pour-soi lui-même. Le pour-soi, en effet, n'est pas autre chose que la pure néantisation de l'en-soi; il est comme un trou d'être au sein de l'Etre...le pour-soi apparaît comme une menue néantisation qui prend son origine au sein de l'être; et il suffit de cette néantisation pour qu'un bouleversement total arrive à l'en-soi. Ce bouleversement c'est le monde. Le pour-soi n'a d'autre réalité que d'être la néantisation de l'être. Sa seule qualification lui vient de ce qu'il est néantisation de l'en-soi individuel et singulier et non d'un être en général. Le pour-soi n'est pas le néant en général mais une privation singulière ; il se constitue en privation de cet être-ci.»²

1 Rabah Soukehal, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Paris, Publisud, 2003, p 436

2 Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 2003, pp 665-666

Ces deux entités ainsi définies nous paraissent comme des voiles brouillant notre tentative de percevoir le soi. Car si l'en soi représente ce que l'être est et paraît aux yeux des autres, le pour-soi représente ce qu'il pourrait ou voudrait être. Dans cette perspective le pour-soi qui selon Sartre néantiserait l'être conduirait notre perception du soi à cette même néantisation.

Les questions que nous nous posons sur notre soi sembleraient surgir du plus profond du «pour-soi».

«Ainsi, le pour-soi est un absolu...ce que nous avons appelé un absolu non substantiel. Sa réalité est purement interrogative. S'il peut poser des questions, c'est que lui-même est toujours en question; son être n'est jamais donné, mais interrogé, puisqu'il est toujours séparé de lui-même par le néant de l'altérité; le pour-soi est toujours en suspens parce que son être est en perpétuel sursis.»¹

Le «pour-soi» n'étant point palpable serait donc à l'origine de la quête par l'être de son propre soi car il se présente comme fugitif et fuyant.

L'univers de la psychanalyse à son tour cherche à illuminer l'opacité dans laquelle a longtemps immergé la notion du soi. Daniel Fanguin évoque le modèle de Lacan intitulé « stade du miroir » et nous explique le rapport du soi à l'être.

«Jacques Lacan dénonce le détournement de la psychanalyse en une «psychologie du Moi». L'usage n'a retenu du concept freudien de Moi que sa fonction de synthèse et de maîtrise (avec ses mécanismes de défense et d'adaptation). On lui doit en effet une apparence d'unité et de maîtrise de soi, sans aucun doute nécessaire et fort rassurante, mais ce n'est qu'une apparence. Ainsi que Freud le dit «le Moi n'est pas maîtrise en sa demeure». Lacan prône un «retour à Freud» en soulignant, avec son modèle du stade du miroir, la dimension imaginaire du Moi. Il se forme en même temps que l'identification de l'enfant à son image spéculaire. Cette prise de conscience équivaudrait ainsi à une anticipation imaginaire d'une unité de soi alors même que l'intégration du schéma corporel n'est pas réalisée. Cette «unification» qui vient de l'extérieur constitue une étape importante du processus d'individuation (le passage d'un corps morcelé à un corps unifié), tout en présentant un risque de captation imaginaire et de méconnaissance de soi.»²

Le soi ainsi perçu par l'être à travers son reflet ne peut être reconnu que par l'effet d'une «prise de conscience». Nous ne pouvons ainsi parler d'«unité de soi» qu'à partir du moment où le reflété reconnaît son reflet.

¹ Sartre, *L'être et le néant*, op.cit, p 667

² Daniel Fanguin, *Le psychisme, Réalité et sujet psychiques*, Paris, Ellipses, 2009, p 81

Le soi aurait la capacité de se présenter sous des formes multiples, nous donnant ainsi l'occasion de chercher les diverses facettes de l'être pour ramasser ses morceaux rapiécés, et tenter de redéfinir ses contours selon les normes d'une esthétique étrangère associées à une philosophie religieuse.

Le soi est en ce sens divers mais nous semble la partie la plus saisissable de l'être car il se transforme et suit les fluctuations de l'univers terrestre, nous aidant par-là à investir l'idéologie du changement comme effet naturel menant le texte vers sa libération. Reconnaître son soi semble une mission assez ardue pour l'homme qui une fois mis face à son reflet pourrait se croire autre que ce qu'il pensait être. Il multiplie ainsi ses différents reflets et devient à son tour multiple.

«Lacan précise l'indispensable passage de l'autre à l'Autre, en référence aux deux fonctions de l'imaginaire et du symbolique, pour que le Sujet puisse advenir. Du registre de l'imaginaire, l'autre est celui de l'image spéculaire, de l'illusoire adéquation entre soi et le reflet du miroir, celui aussi de la confusion initiale entre l'image de soi dans le miroir et la perception d'un autre. Il peut être rapproché des concepts freudiens de Moi idéal et de narcissisme primaire. Un autre soi-même en quelque sorte, dont on pourrait rester captif.»¹

Le soi crée un rapport particulier avec la mémoire et sa perte pourrait contribuer à la création d'un soi nouveau. Cette notion qui est l'essence de notre étude renaît sans cesse de ses cendres mais elle est autre que celle des origines. Le soi est-il pour ainsi dire autant saisissable? Pouvons-nous par l'effet d'une quête au sein des textes étudiés espérer le capturer et d'y tenter une dissection pour pouvoir définir ses contours?

Le soi est éventuellement au centre de notre étude mais sans sa quête représentée par la tentative de l'être de se chercher il reste inactif et ne peut qu'immobiliser le texte. Les romans étudiés se meuvent grâce non au soi mais à sa quête, elle perdure et ne peut aboutir car à chaque fois l'effet de l'illusion nous donne l'impression d'un saisissement qui ne se révèle que sous la forme d'un mirage, cette désillusion faite donne à la quête de soi un nouveau souffle créant par là un déferlement du mouvement dans les trois textes.

Nous nous devons d'être à l'écoute de ce mouvement, de le déceler, d'essayer de le comprendre pour pouvoir déterminer son véritable sens. La quête de soi nous livre les diverses formes de l'illusion de nos trois textes, les indices relevés par nous au

¹ Daniel Fanguin, *Le psychisme, Réalité et sujet psychiques*, op.cit, p 82

sein de l'univers imaginaire de ces écrits nous permettent d'affirmer l'existence d'une esthétique baroque. L'impossibilité du saisissement du soi dans les trois romans ouvre les portes de la désillusion lui permettant d'inverser l'univers baroque pour créer un deuxième univers, celui du soufisme.

Les éléments d'une esthétique littéraire telle que le baroque pourraient mener l'être dans sa quête de soi vers une quête plus profonde. Cette quête serait représentée par les origines de sa propre création intégrant l'homme forcément dans une philosophie religieuse.

«Mais rien ne sert tant à l'âme pour s'élever à son auteur, que la connoissance qu'elle a d'elle-même, et de ses sublimes opérations que nous avons appelées intellectuelles.»¹

Le soi dans le texte littéraire est confronté à la notion du «je», et Paul Ricoeur nous illumine sur la différence entre ces deux termes:

«Dire soi, ce n'est pas dire je. Le je se pose - ou est déposé. Le soi est impliqué à titre réfléchi dans des opérations dont l'analyse précède le retour vers lui-même. Sur cette dialectique de l'analyse et de la réflexion se greffe celle de l'ipse et de l'idem. Enfin, la dialectique du même et de l'autre couronne les deux premières dialectiques.»²

Ricoeur focalise sur le soi comme entité menant vers une étude approfondie de l'être dans le texte. Le soi est plus important dans notre étude que le «je» car il donne libre cours à la dualité entre soi-même et l'autre. Ricoeur donne au soi le pouvoir de contourner la temporalité grammaticale, car le soi éclipse le «je» par l'effet de sa qualité vaporeuse. Il ne se combine selon Ricoeur qu'aux verbes à l'infinitif et dans ce cas il se révèle comme essentiel dans le mouvement de la quête de soi.

««soi» est un pronom réfléchi de la troisième personne (il, elle, eux). Cette restriction toutefois est levée, si on rapproche le terme «soi» du terme «se», lui-même rapporté à des verbes au mode infinitif-on dit: «se présenter», «se nommer». Cet usage, pour nous exemplaire, vérifie un des enseignements du linguiste G.Guillaume, selon lequel c'est à l'infinitif, et encore jusqu'à un certain point au participe, que le verbe exprime la plénitude de sa signification, avant de se distribuer les temps verbaux et les personnes grammaticales; ... Ce détour par le «se» n'est pas vain, dans la mesure où le pronom réfléchi «soi» accède lui aussi à la même amplitude omnitemporelle quand il complète le «se» associé au mode infinitif: «se désigner soi-même»³

¹ Bossuet, *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, Fayard, 1990, 1722, pp 191-192

² Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p 30

³ Ibid, pp 11-12

Le soi nous semble être le noyau de ce travail de recherche, mais pouvons-nous réellement le contenir? Est-il possible de suivre le tracé de cette quête de soi dans les trois textes étudiés et aurait-elle à ce point un effet de désillusion? Quel est le but profond de cette recherche de soi et quel lien peut-elle établir avec l'univers de la désillusion?

Le premier sens donné au mot de désillusion et qui est d'ailleurs le plus simple, est celui que nous trouvons dans le dictionnaire : « Désillusion : perte de l'illusion »¹. Mais pour pouvoir l'expliquer, il faut d'abord passer par l'illusion : « Illusion : erreur des sens, qui fait prendre l'apparence pour la réalité, le mirage est une illusion de la vue »²

L'axe central sur lequel repose notre étude est celui de la quête de soi, une quête autant du texte, de l'auteur que de l'esthétique et de la spiritualité. Cette quête s'effectue sous l'emprise de l'empire romanesque qui ne peut se soumettre à l'œil du lecteur que sous une forme de désillusion. Les trois textes se mettent en mouvement, perdus dans une instabilité et une inconstance apparentes. Ils se cherchent mais en même temps se cachent derrière des masques. La métamorphose de leur univers se trouve une réalité inévitable pour la survie de leur cadence.

Ces textes deviennent des mirages enveloppants mais dont l'illusion s'estompe aussitôt pour laisser place à une désillusion amère conduisant l'être vers son désenchantement. Cependant, l'être désenchanté se trouve une issue de secours pour échapper à cette finalité décourageante, car meurtrière, d'une esthétique dont les différentes notions de l'artifice abordé auparavant s'évaporent peu à peu pour donner au baroque (esthétique de toutes les illusions) son contrepoids dans ces trois romans algériens, et qui n'est autre que le soufisme.

La désillusion métamorphose les éléments du baroque de manière à ce qu'ils créent une forme nouvelle ancrée aux profondeurs mêmes du soi maghrébin, dont la philosophie musulmane se révèle comme le seul moyen de la fulgurance de la vérité de l'être.

1 Larousse, 1975

2 Ibid

La désillusion est donc le point qui relie le baroque au soufisme, car elle est la baguette magique par laquelle le texte donne aux éléments du baroque la capacité de dévoiler un esprit soufi caché derrière leurs apparences illusoires.

Ainsi donc, nous pouvons considérer cette désillusion comme l'une des étapes du mouvement des trois textes étudiés. Elle est essentiellement le point de jonction ou le miroir reflétant de l'illusion du texte dont l'esthétique est baroque, et dont le reflet s'inverse pour sortir du monde des apparences et s'ancrer plus dans un monde spirituel, utilisant ces mêmes éléments anciennement baroques et les retournant pour en faire des piliers du soufisme.

La collision entre les deux mondes: occidental et oriental a créé un bouleversement social affirmé et chez l'être s'est tissé un problème identitaire qui s'est par la suite reflété à travers ses écrits:

«La crise identitaire, on y reviendra, définit diverses situations individuelles et de groupe qui en dehors de tout déterminisme pathogène provoque une confusion dans les limites subjectives du moi en altérant le sentiment d'unité et de continuité qu'une personne en situation normale éprouve habituellement vis-à-vis d'elle-même et du monde qui l'entoure.»¹

L'être rejette son reflet et refuse de se mettre face au miroir de sa réalité car il est autre que ce qu'il croyait.

«Qu'on le veuille ou non, nous avons été mis en contact avec d'autres civilisations, d'autres cultures. Cela s'est fait dans la violence et la coercition. Mais cela s'est fait et la marque est indélébile...Et notre rancœur bute inlassablement sur la terrible réalité. Tel l'homme défiguré nous refusons le miroir et si nous l'avons devant nous, la réaction est douloureuse.»²

Mais dans la douleur, ce viol social a engendré une littérature « hybride » (terme inventé par Bhabha), une nouvelle littérature est née renvoyant aux deux mondes à la fois :

«La critique postcoloniale peut interroger, plus largement, le cosmopolitisme ou plutôt le caractère hybride...pour utiliser un terme consacré par H. K. Bhabha, de l'histoire (post-)moderne. Cette «hybridité»...peut être présentée comme: «Un site de négociation politique, un site de la construction du symbolique, la construction du

1 Nouredine Toualbi, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, CASBAH, 2000, p 20

2 Khaled Benmiloud, *Qui sommes-nous ?*, in Jean Déjeux, *La culture algérienne dans les textes*, Paris, PUBLISUD, 1995, p 52

sens- qui non seulement déplace les termes de la négociation, mais permet d'inaugurer une interaction ou un dialogisme dominant/dominé.»»¹

Nous pensons qu'effectivement «l'hybridité» existe dans la recherche que nous avons effectuée, cependant contrairement à la théorie de Bhabha, nous pensons qu'elle est un outil utilisé par les trois auteurs pour affirmer la différence de leurs écrits de ceux des occidentaux.

«Edouard Glissant déclare qu'il écrit en présence de toutes les langues et pointe ainsi cette conscience de la plurivocalité qui devient constitutive de tout acte d'écriture. Ce qu'il signale est me semble-t-il, étranger à l'idée de métissage telle qu'elle est communément déployée...Il faut d'ailleurs remarquer que Glissant refuse le terme de métissage.»²

Le baroque occidental est une forme empruntée aux européens par nos trois auteurs, non pour les aider à intégrer la «littérature du centre» (comme en parlent les adhérents du post-colonialisme), mais pour pouvoir mettre en lumière une philosophie soufie les intégrant dans les profondeurs mêmes de leurs origines orientales. Ils se font exorciser en quelque sorte de l'esprit occidental, en utilisant une esthétique européenne comme arme à double tranchant dans le but d'amputer cette littérature de sa dépendance du «centre» (le pays colonial chez les critiques post-colonialistes).

Pour mettre en lumière notre problématique, nous nous sommes appuyés sur de multiples théories s'insérant dans les domaines de la socio-critique, psycho-critique, analyse interne du roman et d'une philosophie religieuse soufie.

De la socio-critique nous avons emprunté l'idée de l'interinfluence entre la société et l'individu, un concept qui est omniprésent dans cette recherche:

«...la sociocritique définie par Claude Duchet vise le texte lui-même comme lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité.»³

La psycho-critique est à son tour une discipline sans laquelle nous n'aurions jamais pu comprendre la profondeur des textes et particulièrement l'univers interne des personnages de fiction:

¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p 156

² Zineb Ali-Benali, « Ecrire en l'absence des autres langues, les « premières ». Ecrire dans un genre « inconnu » », in *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2 des actes du colloque « paroles déplacées » du 10 au 13 mars 2003, université Lyon 2, Paris, L'Harmattan, 2004, p 11

³ Pierre Barberis, « La sociocritique », in Daniel Bergez et alii, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990, p 123

«Charles Mauron tient à distinguer nettement sa «psycho-critique» des travaux de psychanalyse littéraire classique...Le but de la psycho-critique n'est pas d'établir, à travers l'œuvre littéraire, le diagnostic de névrose de l'écrivain; l'essentiel à ses yeux reste...l'œuvre elle-même, et l'utilisation des instruments psychanalytiques reste au service de la critique littéraire.»¹

«La psychanalyse ne nous apprendra donc rien sur l'origine et la spécificité de ce don qui fait que l'artiste est un artiste; ce qui nous est seulement donné, c'est «un désir que nous ne connaissons que par les traces qu'il a laissées dans l'œuvre»»²

L'analyse interne du roman relève d'une profondeur incontournable, que nous avons utilisée particulièrement à travers les critiques de Gérard Genette, d'Umberto Eco et autres. Cette forme de recherche nous a permis de nous immerger dans l'univers de la fiction du roman et d'être à l'écoute de ses fluctuations. Ce qui nous a aidés à détecter une esthétique baroque à travers ce défilé de signes.

Et en voulant prouver l'existence de la philosophie soufie comme reflet du monde baroque, il nous a fallu passer par les diverses représentations du soufisme pour mettre en effigie notre thème de départ.

Nous avons utilisé dans ce présent travail un ensemble d'éléments. Ces éléments ne peuvent se compléter et prendre un sens profond qu'une fois mis les uns à côté des autres pour nous permettre de les comprendre dans leur ensemble. Les parties deviennent ainsi des morceaux de puzzle ne pouvant être comprises qu'une fois bien réparties et perçues dans leur globalité.

«Partant du principe fondamental de la pensée dialectique, que la connaissance des faits empiriques reste abstraite et superficielle, tant qu'elle n'a pas été concrétisée par son intégration à l'ensemble qui seule permet de dépasser le phénomène partiel et abstrait pour arriver à son essence concrète, et implicitement à sa signification, nous ne croyons pas que la pensée et l'œuvre d'un auteur puissent se comprendre par elles-mêmes en restant sur le plan des écrits et même sur celui des lectures et des influences. La pensée n'est qu'un aspect partiel d'une réalité moins abstraite: l'homme vivant et entier; et celui-ci n'est à son tour qu'un élément de l'ensemble qu'est le groupe social.»³

C'est pour cela d'ailleurs que nous avons opté dans la première partie de notre travail pour une quête de l'histoire romanesque, cette analyse s'insère ensuite dans la quête de soi chez l'auteur dans la deuxième partie pour lui donner un effet plus

1 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p 133

2 Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p 678

3 Lucien Goldman, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959, p 16

globalisant, et cette dernière s'insère à son tour dans la quête de la littérature algérienne de la troisième partie entre sa forme baroque et ses profondeurs soufies.

La quête de soi et la désillusion, dans *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra, *L'Amour, la fantasia* d'Assia Djebar, *Le fleuve détourné* de Rachid Mimouni, est relative à notre propre quête de sens au sein des textes étudiés. Notre tâche est ardue, la route est longue et parsemée d'obstacles que nous espérons pouvoir dépasser pour aboutir à la concrétisation de notre problématique.

Partie 1: Quête de l'histoire romanesque

Partie 1 : Quête de l'histoire romanesque

La quête de soi et la désillusion sont les deux piliers sur lesquels repose notre présente étude. Nous avons vu qu'elle se déploie sous trois formes différentes, et sa première face se traduit sous les traits d'une quête de l'histoire romanesque.

Nous voulons d'abord tenter une insertion dans les profonds abysses du texte, pour essayer de déceler les ficelles de son tissage ambigu. La quête de soi hante toute parcelle de cet univers scripturaire. Elle est la matrice et le noyau insufflant au texte l'esprit du mouvement.

La quête de soi repose sur la désillusion des personnages et notamment celle du texte pour perdurer et poursuivre sa recherche à l'infini. Les récits nous semblent par cet effet un amas d'histoires sans fins se poursuivant dans une spirale continue. Les textes par conséquent se déploient devant nous lecteurs, en se modelant sous différentes figures, et nous plongent dans les corridors de l'illusion.

Une étude intrinsèque du roman s'impose à nous, et pour ce faire nous devons passer par quatre étapes jugées impératives au sein de notre analyse, et en contrepartie nous avons relevé une forme textuelle particulière aux trois romanciers choisis à laquelle nous avons donné le nom de: Mirages textuels.

L'étude du roman comprend au premier abord une étude du récit sous sa forme en boucle, ensuite le déploiement de ce dernier se révèle selon un tracé inachevé. L'espace et le temps laissent leur empreinte dans la quête du récit, le menant vers sa propre désillusion.

Les mirages textuels se propagent dans les trois romans des trois romanciers et prennent d'abord dans *L'Escargot entêté* une apparence de multiples démenées de l'écriture, ensuite ces mirages dans *L'Amour, la fantasia* projettent à l'unisson des textes palpitant aux rythmes d'une danse orientale aux divers voiles, et pour finir, *Le fleuve détourné* emprunte plusieurs ponts pour aboutir à la désillusion du texte et

donner un nouveau souffle à la quête de cette histoire romanesque ne trouvant point de rive pour amarrer.

Chapitre I : Etude intrinsèque du roman

I- Etude intrinsèque du roman

Dans ce premier chapitre, nous voulons commencer par l'analyse interne du roman. Le récit prend à nos yeux une grande ampleur dans la mise en exergue de cette quête de soi qui se termine toujours par une désillusion.

Le réel et l'imaginaire se nourrissent l'un de l'autre, et la fiction ne déploie sa grandeur que par le biais de son apparent réalisme. L'univers romanesque des trois textes étudiés ne peut s'empêcher de converger vers les éléments du roman qui à notre sens sont dotés du pouvoir de l'illusion menant vers la preuve appliquée de notre théorie. Comment ces éléments peuvent-ils nous aider dans la mise en application de la quête de l'histoire et de sa désillusion?

Nous ne pouvions le faire qu'en tentant de comprendre la manière dont les fils de l'histoire ont été ficelés par l'auteur. En le faisant, nous nous sommes engagés sur des sentiers périlleux qui risquaient de ne point aboutir. Fort heureusement les éléments relevés par nous étaient la preuve vivante non seulement de l'existence de cette quête des textes mais en plus de leur désillusion.

Ainsi nous avons mis les personnages au centre de cette tentative d'analyse du récit, pour donner à cette étude un sens de quête de soi. Le soi de l'histoire pourrait correspondre au « je » des personnages en quête de reconnaissance de leurs intimités. L'espace et le temps ne peuvent être que les outils clés de cette recherche par les personnages, de leur être profond.

«...Hamburger appelle des «énoncés de réalité», actes de langage authentiques accomplis à propos de la réalité par un «je-origine» réel et déterminé. Dans la fiction, nous avons affaire non à des énoncés de réalité, mais à des énoncés fictionnels dont le véritable «je-origine» n'est pas l'auteur ni le narrateur, mais les personnages fictifs- dont le point de vue et la situation spatio-temporelle commandent toute l'énonciation du récit...»¹

1 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004, p 101

Nous assistons dans cette analyse à une personnification du récit, qui d'abord se forme en boucle, tend vers l'inachevé, mais en arrière-plan nous sommes confrontés à des cercles qui ne cessent de se briser et de se reformer à l'infini. Chaque élément de l'histoire prend un sens voué à l'éternelle inscription de l'essence de l'auteur en son sein.

«Or c'est cet invraisemblable, atteint quand on rompt le seul cercle social, qui contient la révélation du vrai, de la contingence universelle. Et le regard du romancier se pose sur la métamorphose des objets que le texte, lui, parviendra peut être à fixer.»¹

Nous assistons à la formation de textes empruntant la philosophie particulière de l'écrivain. L'étude intrinsèque des trois romans nous dévoile plusieurs structures des textes mais portant en elles le même noyau (quête de soi), et la même finalité (désillusion).

¹ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2003, p 29

I.I.1. Récits en boucles:

Les trois romans sur lesquels nous avons axé notre présent travail font preuve d'une désillusion apparente, représentée par l'histoire, les personnages et l'univers environnant qui régule les lecteurs et les conduit vers d'obscurs sentiers.

Cependant pour évoquer la question des récits en boucles, nous devons d'abord esquisser certaines des définitions du récit en question.

«-Le récit est d'abord un énoncé narratif, c'est-à-dire un type de discours, totalement ou partiellement confondu de l'œuvre, qui se fixe pour but de raconter en écartant tout ce qui ne relève du narratif...Le récit est ensuite une série d'événements, d'épisodes réels ou fictifs considérés indépendamment de toute référence esthétique...Le récit est enfin un acte, celui d'un narrateur qui raconte un ou plusieurs événements.»¹

Tout n'est que déchéance et inaccomplissement dans ces différentes diégèses. Elles emportent d'abord les âmes de leurs héros sur des cieux de rêverie et d'ensorcellement, pour les faire tomber par la suite et de plus belle au fin fond du cataclysme où le trouble et le désordre sont les mots d'ordre d'une idéologie nouvelle aux portes de la perte de soi.

Les récits de ces trois œuvres nous apparaissent à première vue comme des histoires sans structure. Différents récits nous sont contés au sein d'une même histoire où la poutre essentielle de leur écriture est celle de l'interruption de la linéarité et de l'ordre chronologique, par différents procédés que chacun des écrivains a personnalisés. Mais ces différents écoulements des histoires dérivent vers une seule mer matrice de cette littérature «désenchantée»: celle de l'enroulement et de la structure en boucles.

Georges Poulet parle d'une structure circulaire créée par le héros de son histoire qui «tourne en rond», mais il la met en relation directe avec l'effet de la temporalité:

«...qu'à chaque voyage, Gérard ne fait rien d'autre que de tourner en rond...et il ne retrouve jamais ce qu'il avait quitté la fois d'avant. Si bien qu'il convient d'approuver Georges Poulet, qui a vu dans cette structure circulaire une métaphore temporelle : ce n'est pas tant Gérard qui tourne dans cet espace, c'est le temps, son passé qui danse en cercle autour de lui.»²

¹ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005, p52

² Umberto Eco, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, p 70

Le passé devient l’emblème de la structure circulaire chez Poulet. Et ce même passé contribue dans une certaine mesure à la formation de quelques boucles au sein des trois romans étudiés. Les trois romanciers utilisent des « analepses » et tentent de faire mouvoir leurs histoires entre le présent et le passé.

«Gérard Genette appelle «analepses narratives» les retours en arrière qui permettent d’évoquer après coup un événement antérieur au point de l’histoire où l’on se trouve. En intégrant dans la narration des faits plus anciens, elles permettent de justifier les conjonctions les plus surprenantes...»¹

Une évidence se fait valoir c’est celle de la structure uniforme rassemblant différentes histoires de trois auteurs hétérogènes n’ayant en aucun cas en apparence les mêmes modes de pensées, mais qui à la fin se rejoignent sans le vouloir dans l’inconscient collectif régissant à l’époque des années soixante-dix quatre-vingt, et créant un courant littéraire dont les fondements sont encore flous et que nous tenterons d’éclaircir dans notre recherche.

Le noyau central de cette littérature n’est autre que le soi original de l’être. Emporté par la magie de la fiction, l’être tente de se retrouver et de chercher sa part de différence faisant de lui l’être unique, mais à la fin tous tombent en plein désespoir : les personnages, l’auteur, le lecteur. Tous se retrouvent englobés et participent à l’élaboration des boucles des histoires qui vont contribuer à leur enfermement effectif.

« Pourtant ces héros sont souvent aussi très attirants, bien sûr. Ils semblent être l’incarnation d’une entreprise de subversion à laquelle le romancier lui-même a renoncé- sauf dans la mesure où il compatit avec son héros solitaire et généralement voué à l’échec. »²

La tentative de «subversion» tant clamée par Boudjedra, Djebbar et Mimouni, conduit vers la déchéance de leurs héros respectifs. Et ces personnages entraînent avec eux dans une ronde infinie nos trois romanciers, ainsi que leurs groupes de lecteurs.

Nous allons essayer de prouver l’existence non d’une seule boucle dans chacune des histoires mais de plusieurs boucles combinées de façon à donner vie à l’idéologie sous-jacente de chaque auteur, laquelle semble différente au début mais finalement découle de la même source.

¹ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p 55

² Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », in R Barthes, L Bersani, Ph Hamon, M Riffaterre, I Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp 67-68

I.I.1.1. Le vertige de l'escargot:

Rachid Boudjedra structure le récit de *L'Escargot entêté* sous la forme d'une grande boucle insérant en son sein diverses petites boucles connectées les unes aux autres et tournant sans cesse en créant ce que nous appelons le vertige de l'écriture.

Au premier abord, ce récit raconte l'histoire d'un quadragénaire, fonctionnaire travaillant dans le domaine de la dératisation, fidèle à l'état et dont les obsessions journalières prennent une place de choix. Il conteste l'idée du mariage et de la procréation, il aime les rats, et sa mère, mais il déteste par-dessus tout la pluie, l'escargot et être en retard au travail.

La première boucle que nous pouvons mettre en relief est celle du quotidien de notre protagoniste, car il tient à ce que ses journées se passent toujours de la même manière. Tous les jours de la semaine mis à part le vendredi sont consacrés à ses allées et venues à son travail. Il tâche d'être ponctuel, et une fois rentré chez lui il se met à rassembler les morceaux de papier cachés dans les poches de son imperméable et sur lesquels il a écrit ses pensées intimes. Il étudie également l'effet de différents poisons sur les rats qu'il a emprisonnés dans sa cave. Le week-end, il reste chez lui, fait le ménage, et prend le temps de faire des lectures. Toutes ses journées se ressemblent et se reproduisent à l'infini, encerclant son quotidien et produisant une boucle.

Cette boucle, Boudjedra tente de la briser par l'effet de différents éléments : la pluie et l'escargot. La pluie conduit à l'apparition de l'escargot, et ce dernier brise sa temporalité et bouleverse ses journées.

«L'Escargot surgit pour la première fois comme un sujet inconnu, associé aux perturbations du temps. A partir de ce moment, l'escargot- toujours anonyme- devient le centre de l'intrigue. Comme dans un roman policier, c'est au lecteur de découvrir l'identité de cet «autre» mystérieux...»¹

Notre protagoniste finit par arriver en retard au travail, il perd sa concentration, et se découvre somnolant, lui l'insomniaque invétéré. Boudjedra crée par là des fissures dans le quotidien du héros qui finissent malheureusement par se recouvrir en solidifiant la boucle car l'escargot se retrouve écrasé par le dératiser.

¹ Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans *L'Escargot entêté* de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 2000, p 204

La deuxième boucle, nous la percevons chez l'escargot, car sur sa coquille se dessine une sphère, celle de l'éternel recommencement. Il apparaît dès qu'il pleut, puis disparaît aussitôt que la pluie s'arrête. Le narrateur associe la pluie à l'automne, une saison cyclique et encerclante car elle revient chaque année et n'interrompt pas cette rythmique, créant par-là la boucle météorologique. Notre héros écrase l'escargot pour détruire sa sphère mais ne peut influencer la saison de l'automne.

«...L'Escargot s'associe à tout ce qu'il craint, tout ce qu'il méprise- la pluie, la sexualité, la nostalgie, les Aztèques- tout ce qui menace de troubler le temps linéaire ou l'efficacité brutale de la bureaucratie...les mots et les idées juxtaposés des illogismes laissent apparaître, en fin de compte, les grands parallèles entre le protagoniste et l'escargot-ennemi. Le fonctionnaire est en proie à la contradiction : tout ce qu'il raconte se défait. Cette révélation sape l'humour apparemment capricieux du récit. Les phobies qui au début du roman avaient l'air si comiques et si exagérées à la fin relèvent plutôt de la tragédie pendant que le délire secret du fonctionnaire se transforme en satire de la culture officielle du Maghreb et contre la mentalité bureaucratique partout dans le monde. »¹

La troisième boucle est celle de la narration. Nous retrouvons le narrateur qui essaie de faire progresser son récit, mais le problème est que ce même récit régresse dès que notre protagoniste annonce des faits contradictoires. Ainsi du point A de la narration, il va vers le point B, pour revenir vers le point A quand il annonce une version différente de la première version apportée à une de ses aventures créant par cet effet une boucle. Nous pouvons donner comme exemple celui des deux versions de l'histoire de sa mésaventure avec les rats lorsqu'il était enfant. Dans la première il nous parle de les avoir tués lui-même, ensuite il nous dit que c'est un homme qui l'a sauvé. Par cet effet le récit se retrouve empêtré dans une boucle qui l'empêche de progresser créant un vertige chez notre protagoniste et notamment chez le lecteur.

«Sur le plan métatextuel, la structure-coquille produit la logique circulaire, marquée par les digressions et les suppressions à travers lesquelles la vie du fonctionnaire à la fois s'écrit et se cache. Le résultat est un drame psychologique qui invite le lecteur à le relire pour en abstraire un travail onirique du type décrit par Freud. Des indices disparates, des parallèles, des associations permettent de reconstruire des vérités provisoires et des conclusions à rebours. A force de poursuivre une lecture digressive, on se rend compte que le fonctionnaire, en fin de compte, ne réussit pas à délimiter son être par l'entremise de l'écriture.»²

Les rats sont à leur tour emprisonnés par notre héros dans des labyrinthes, et leur encerclement n'est autre que celui des personnages de l'histoire. Cette version

¹ Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 19

² Ibid, p 204

miniaturisée sous forme de labyrinthe en cercle du récit, met en scène les rats traversant ce parcours et tentant de s'en débarrasser mais sans espoir car ils finissent tous par l'adopter et par jouer le jeu de notre personnage principal, et à notre tour, lecteurs, d'emprunter, ce même labyrinthe récit.

Les obsessions du protagoniste constituent une autre boucle : rats, escargot, port, gazoduc, cimetière. Ces éléments sont les poutres sur lesquelles Boudjedra a fondé *L'Escargot entêté*, il en parle sans cesse et en fait une véritable fixation. Il commence par détailler chaque constituant puis il le globalise pour en faire la partie d'un tout clôturant le récit et le condamnant à tourner sur lui-même.

Ces diverses boucles créées par le soin du narrateur, qu'il tente en même temps de néantiser, finissent par prendre le pas sur le récit et créent le vertige de l'écriture. Cet enivrement des personnages dépasse les frontières de l'écrit pour atteindre le lecteur dans sa dimension parallèle.

I.1.1.2. Mémoires d'outre-tombe:

Assia Djébar écrit son roman *L'Amour, la fantasia* pour mettre bien en évidence deux piliers essentiels : elle montre d'abord celui du face à face entre l'être et le social, et ensuite elle confronte deux temporalités, celles du passé et du présent.

Elle raconte donc l'histoire de sa vie selon les caractéristiques de l'autobiographie et en parallèle elle nous raconte l'Histoire d'Algérie depuis l'invasion française en 1830, jusqu'à la période de la guerre. Elle intègre dans son écriture plusieurs mécanismes dont les deux essentiels sont les suivants : Elle narre à ses lecteurs l'histoire de sa vie et dans d'autres chapitres elle passe à l'édifice de l'Histoire qu'elle tente d'ailleurs de personnaliser, ce que nous analyserons plus tard dans la deuxième partie. L'histoire personnelle et l'Histoire générale sont exploitées par elle dans des chapitres indépendants entre lesquels elle n'admet pas le mélange. Elle clôt par-là ces deux formes dans les cases sociales et littéraires qui leur sont destinées et s'enferme avec son récit dans une boucle générale comportant deux sphères parallèles et différentes en apparence.

Elle se permet pourtant des écarts dans ses tranches historiques, car en plus de l'apport scientifique des différents noms célèbres qu'elle fait défiler dans sa narration du passé, elle intègre ses propres histoires pour fausser son objectivité et tente une interprétation personnalisée par laquelle elle donne l'opportunité à son soi de jongler

d'une boucle vers une autre. Elle crée par là un passage entre ces deux mondes poutres de la boucle centrale.

Ce couloir lui donne l'illusion de se défaire de sa boucle obsessionnelle, celle de l'image de la femme algérienne enfermée depuis des décennies entre les murs de sa maison. Elle réussit à faire intégrer son être au sein de l'Histoire générale et à assouplir ses contours en brisant le silence des femmes de l'époque en leur donnant un rôle à jouer. Nous avons l'exemple de Badra et celui des femmes anonymes et leurs réactions durant l'invasion française, mais la boucle reste et ne se défait point car tenter de faire parler un muet représente non les propos du muet mais ceux de l'être qui le représente. Elle contamine son Histoire par ses diverses interventions car elle tente de la personnaliser et met en doute l'objectivité historique qui n'est à la base que l'enjeu de certaines subjectivités se cachant derrière le masque de l'objectivité.

Djebar nous raconte l'histoire de l'invasion française, et suit les étapes ayant conduit l'Algérie peu à peu à sombrer dans l'encerclement colonial, une boucle dans laquelle s'est créée une brèche libératrice, celle de l'indépendance. Mais les traces laissées par les français sont indélébiles et forment d'autres boucles à l'infini. Nous pouvons donner comme exemple la langue française, qui longtemps après l'évaporation de la colonisation est devenue l'outil de prédilection de notre écrivaine.

Mais cette même langue sensée apporter l'expiation à notre narratrice, l'enferme à perpétuité dans cette boucle infernale. La narratrice se cantonne dans cette opposition entre les deux langues arabo-berbère et française, en accordant à la première le sens de l'intimité et à la deuxième celui de la mise à nu et de la libération. Cependant la langue française loin de son but de dévoilement des réalités sociales contribue à son tour à l'encerclement du texte.

L'Autobiographie de notre écrivaine est une boucle dans laquelle s'est enfermée notre narratrice. Elle nous semble de prime abord l'outil de prédilection de la narratrice pour essayer de créer le dévoilement de sa vie et de sa société qui n'aura pas lieu. L'Autobiographie en tant que genre n'est qu'une illusion, car nous sommes loin des révélations complètes et de la mise à nu totale de l'écrivaine. Des zones d'ombres jonchent l'univers révélateur du roman, conduisant le lecteur et la romancière vers une désillusion amère.

Djebar évoque l'enfermement de la femme comme une réalité sociale à briser. Elle tente d'abord de dessiner les contours de cette claustration dont les frontières marquent les demeures, les corps et les esprits des protagonistes de sa diégèse. Ces différents cercles, elle essaie de les abolir, en multipliant ses déplacements entre l'Algérie et la France, en portant l'habit occidental et en voulant se libérer l'esprit par le fait même de son écriture et de ses confessions intimes. Hélas, à la fin de l'histoire, ces boucles perdurent et ne sont en aucun cas ébranlées car elle est toujours prisonnière des murs invisibles de sa société, son voile est tout aussi imperceptible et son esprit sans le vouloir réitère l'encerclement initial.

Les diverses boucles relevées dans le texte djébarien représentées par les différentes images de: L'Histoire, l'Autobiographie, la condition de la femme, la langue, l'auteur et son œuvre; sont autant d'éléments formés en boucle et contribuant à la création de nouvelles boucles dans le but de créer l'encerclement perpétuel de l'œuvre. Cette dernière boucle conduit l'écrivaine à se prendre dans les filets de sa propre diégèse sensée être libératrice et capture les lecteurs au sein d'une désillusion ambiante.

I.1.1.3.Souvenirs de prisonniers:

Le fleuve détourné est structuré selon des spasmes de récits intercalés et parallèles. Intercalés car le narrateur principal de l'histoire du roman est également le personnage principal autour duquel l'histoire se déroule, raconte son passé et le fait alterner avec le récit de son présent. Les chapitres correspondent donc à des tranches temporelles qui se chevauchent et se poursuivent à chaque fois que le personnage narrateur principal rouvre son récit, soit du passé soit du présent.

Les deux récits ne s'entremêlent jamais. Il semble que le présent est l'excuse de l'écrivain ou la plate-forme sur laquelle le héros se tient pour justifier son recours au passé. Ce qui lui confère un certain pouvoir sur la diégèse:

«Si la narration est conduite au passé, narration ultérieure et rétrospective, le narrateur est automatiquement en situation de transcendance par rapport à la matière romanesque dont il a entière maîtrise, il travaille sur une intrigue finie dont il organise les pièces depuis l'achevé, d'où les anticipations et les procédés visibles de gestion du récit ; sa vision se rapproche de l'omniscience, et l'impression de déterminisme en est accentuée.»¹

¹ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001, p 43

L'histoire commence par notre protagoniste sans nom mis en prison et critiquant son actualité et les dangers de la subversion. Cette idée reste la base de tout le récit, c'est ce qui lui a d'abord permis de laisser ses souvenirs errer loin de son actualité et lui a donné une telle liberté dans ses mouvements corporel et spirituel à la fois, il se montre ne serait-ce que par sa narration l'élément majeur de la subversion.

L'histoire narrée est subversive à son tour car elle change les règles de l'écriture classique. Le narrateur se déplace du présent vers le passé sur tous les chapitres du roman mais dans un ordre frénétique. Le relais s'opère sans relâchement présent/passé et ça continue jusqu'à la fin du roman. Ce passage entre les chapitres est un enroulement permanent du récit car déjà en se référant à la temporalité le livre débute par le présent et se ferme sur le présent, il enroule donc les spasmes du passé et contribue à la mise en cercle de l'aspect général de l'histoire.

Ensuite vient à nous l'idée de la mobilité du héros. Il prend comme point de départ son village, tant qu'il est cordonnier il se trouve au centre (village) mais dès son enrôlement chez les moudjahidines, il quitte le centre vers la montagne et devient par là un élément « subversif ». Sa passivité ancienne devient débordement actif. Cela le conduit, lui et ses amis actifs, vers la marginalisation, eux (les moudjahidines) par leur mort physique et lui ensuite par sa mort spirituelle (perte de mémoire). La perte de mémoire le mène hors des frontières non seulement algériennes mais encore du cercle du récit et de la société. Il se perd en pleine latence, le temps est en suspend et l'histoire avec car le héros ne bouge plus. Il lui faut un stimulus pour lui rendre sa mémoire et lui permettre de retrouver le rang des vivants, par-là, il repart à l'intérieur du cercle récit et regagne son village centre. Au village un autre stimulus, l'absence de sa femme et de son fils et leur déplacement, le pousse à faire pareil et à tenter de les rejoindre sur une ville côtière. Pour l'affront de ses voyages et de ses tentatives de se glisser hors du cercle en se dirigeant vers la mer, il trouve la néantisation de ses vœux et le prolongement de l'enroulement et des frontières du récit au-delà de la mer, car loin d'être une libération cette étendue d'eau salée devient un marécage dont l'immensité sert plus l'illusion et les déformations du reflet de la ville et de ses pions. Il finit par retrouver sa femme et la tue pour finir en prison, ce qui met en image la parfaite représentation de l'enfermement entre les murs frontières de l'espace, du temps car il valse entre passé et présent et il se

retrouve esclave de cette mobilité, et de l'histoire le condamnant à rester éternellement entre les frontières du récit.

Les autres narrateurs prennent la parole l'un après l'autre pour raconter l'histoire de leurs vies passées. Ils sont tous de la même prison que notre héros, et utilisent le même procédé que lui, ils parlent d'abord de leur actualité puis plongent en pleines réminiscences de leur vécu. Chacun d'eux est marginal à sa façon, ils se meuvent dans un univers compressant et racontent leurs déraillements du passé et ce qui les a poussés à être mis dans la boucle la plus étroite et la plus apparente de l'histoire : la prison.

Nous avons l'histoire de Rachid le sahraoui. Cet homme a osé vouloir entreprendre une relation avec une cliente derrière sa boutique étatique, cette dernière étant consentante, mais il fut empêché par le chauffeur de cette dernière. Cette histoire le pousse à brûler la coopérative. Ici, il a effectué un double dépassement de l'ordre social : D'abord sa volonté de satisfaire ses besoins sexuels loin de la religion et de la tradition est une tentative de briser l'ordre social, de s'affirmer et de se montrer sous son vrai jour. Malheureusement sa volonté n'était qu'une simple illusion, il tomba en plein désenchantement. N'ayant point pu se retrouver il commet un délit, étant devenu pyromane et hors la loi, il est mis en prison et il devient l'un des personnages «subversifs» de l'histoire.

Ensuite l'histoire de Vingt-Cinq est celle d'un homme qui a osé engrosser sa cousine sans être son mari. Il est en plus zoophile et le plus beau c'est qu'il milite en prison avec les autres prisonniers pour l'installation d'un bordel à l'intérieur. Tout tourne autour de la sexualité, moyen de transgression des lois et de l'ordre établi. Ses actes le conduisent vers la boucle centrale et rétrécie: la prison.

L'écrivain est subversif par ses écrits, mais le devient beaucoup moins en prison où il n'est plus rien, il se fait discret car l'enfermement l'a dépourvu de son don, ses écrits ne parvenant plus à un public ont fait de lui l'être anonyme et social qu'il redoutait de devenir auparavant. La boucle prison lui a fait perdre son soi et a fait de lui un être désenchanté.

Omar le jeune malade est condamné à l'avance par sa maladie et le devient doublement par son enfermement. Il utilise son passé amoureux pour fuir cette boucle infernale mais elle le poursuit même dans ses songes car sonoureuse

Hamida est morte et donc il revient vers le présent avec l'enroulement de la mort qui le persécute et qui finira par l'emporter.

Ces trois histoires des trois narrateurs représentent chacune à son tour une petite boucle, comprises toutes les trois dans la boucle principale celle du récit du héros. Nous avons remarqué l'existence d'une boucle en reclus, celle de la machination du récit central vers les récits secondaires. Elle contribue à l'enroulement de ces derniers pour la mise en effigie d'un récit enivrant, perpétuant le désenchantement de l'être ayant perdu son soi et le cherchant indéfiniment.

I.1.2. Inachèvement et récits perdus:

Qu'est-ce que l'inachèvement? Plusieurs théories sont émises à propos des œuvres inachevées dont la finalisation a été interrompue d'une manière ou d'une autre. En face d'une multitude de définitions devant lesquelles nous pouvons nous noyer, une définition un peu plus simplifiée nous est proposée dans ce qui suit:

« En premier lieu, on peut regrouper des œuvres non terminées, soit par interruption...soit par abandon...L'idée est ici celle d'un processus interrompu, et Gérard Genette montre que quelqu'un peut achever ce qui n'a pas été terminé par son auteur...En second lieu, la notion de non fini introduit l'idée de perfection...La genèse d'une œuvre est alors conçue comme un processus impliquant des phases de dégrossissage et de polissage. C'est la conception héritée de l'antiquité (la lime du sculpteur)...Assez curieusement, cette idée coexiste avec la notion romantique d'inspiration, qui implique au contraire la fulgurance du génie, de sorte qu'il y'a (au moins) deux processus dans l'acte créateur : l'inspiration, qui peut être interrompue, et le travail de correction, qui peut ne pas être effectué. Enfin la notion de non achevé dévoile les cartes et montre le jeu. Un ouvrage achevé on l'imprime.»¹

Ce qui nous intéresse dans l'inachèvement se trouve au-delà de ces trois définitions, car les œuvres étudiées se révèlent comme telles dans le cadre de la diégèse ou bien de l'histoire du roman. L'inachèvement peut se trouver dans une œuvre publiée pour présenter la philosophie de l'auteur, dans ce cas bien précis il peut servir une combinatoire illustrée par l'écrivain dans le but de mener à bien son idéologie.

«Toutefois, ces critères lexicologiques créent des catégories qui s'interpénètrent, et il n'est pas certain qu'elles aident réellement à

¹ Jean-Louis Lebrave, « L'écriture inachevée », in Dominique Budor et Denis Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Mars 2001, pp 22-23

organiser le chaos initial. Par exemple, la Vie de Marianne est achevée en tant qu'œuvre publiée, elle est finie, mais on peut la considérer comme non terminée du point de vue de la diégèse, puisqu'elle abandonne l'héroïne avant la fin de l'histoire, et que celle-ci peut être continuée et menée à son terme en dénouant l'intrigue.»¹

Les trois romans étudiés nous permettent de mettre en évidence une réalité poignante, celle de l'inachèvement des trois récits. L'inachèvement correspond à l'inaptitude de l'être à terminer et finaliser son travail, ce qui est beaucoup plus réaliste car toutes les histoires ne finissent pas forcément bien ou mal. Il est plus vraisemblable de trouver des coins d'ombre dans l'acheminement d'une vie et encore plus réaliste de se trouver face à des histoires incomplètes, ce qui amplifie notre problématique et lui donne un souffle nouveau.

«...là aussi, les manuscrits de genèse nous rappellent qu'il ne suffit pas d'avoir écrit le mot « fin » pour en avoir fini avec un texte...»²

La quête de soi de l'histoire se poursuit toujours, car rien n'entrave notre recherche. Les fins de récits se présentent comme inachevées, selon plusieurs formes que nous nous engageons à démontrer. Ainsi les trois histoires plongent l'auteur, les personnages et les lecteurs en pleine désillusion, car leur soif n'est pas assouvie et donc leur soi flâne toujours sans pouvoir se réaliser.

I.1.2.1. L'escargot écrasé et les débuts de l'inachevé:

Rachid Boudjedra dans *L'Escargot entêté* présente une forme d'inachèvement à part. Il insère son roman dans le cadre du fantastique en choisissant pour emblème et pour intitulé l'idée d'un escargot entêté.

«La juxtaposition de deux termes relevant de deux champs sémantiques distincts manifeste clairement une intention polémique et une déviation sémantique. La désignation de l'ouvrage évoque l'intervention, la mise en scène d'un animal doté d'un esprit, et entêté de surcroît. L'animalité jointe à un attribut humain suppose un bestiaire de l'ordre du monstrueux et esquisse un univers mental particulier et, pourquoi pas, déficient voir délirant: l'adjectif «entêté» supposerait un esprit figé sur la même idée, ressassant la même obsession; on n'est jamais bien loin de la répétition, symptomatique, selon Freud, de la névrose.»³

¹ Jean-Louis Lebrave, « L'écriture inachevée », in Dominique Budor et Denis Ferraris, *Objets inachevés de l'écriture*, op.cit, p 23

² Ibid, p 22

³ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand(France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 204

L'image d'une bête monstrueuse à la poursuite d'un personnage névrotique trouble la réalité du roman, le naturel et le surnaturel s'entrechoquent créant une ambiance morbide au sein du texte:

«Mais et c'est là que réside la différence entre le merveilleux et le fantastique, le surnaturel loin de s'intégrer harmonieusement à la réalité vient la troubler, parfois la menacer...»¹

Le surnaturel contamine la réalité du roman et finit écrasé sous la semelle de notre protagoniste. Cette même chaussure, qui renvoie à un présage de mort, contribue à la mort du fantastique ou presque, car si un escargot s'entête à poursuivre un être humain et possède des facultés extraordinaires ne se pourrait-il pas qu'il soit immortel? Ainsi l'auteur peut-il vraiment effacer les traces du fantastique de son œuvre et du coup nous permettre de la prendre sous un angle plus réaliste? Ceci n'est-il pas une forme d'inachèvement d'un genre loin d'être choisi mais plutôt imposé par l'histoire?

Cet escargot ne cesse de poursuivre notre personnage principal qui est également sans nom durant tout le récit. Etre sans nom n'est-ce pas là les traces et les prémisses d'un récit dérivant vers l'inaccompli?

L'histoire se déroule sur six jours durant lesquels le seul élément motivant et créant le nœud de l'histoire est représenté par cet escargot, hermaphrodite et se concrétisant comme le reflet brouillé du protagoniste. Celui-ci refuse de se reconnaître et d'accepter son propre miroitement, ses conséquences obscurcissent encore plus l'histoire puisqu'il finit par écraser ce qu'il est réellement ou bien son soi tant recherché à travers l'écriture et ses tentatives d'être hors norme.

Il tue l'escargot mais n'extermine pas la source de ses problèmes, car l'escargot n'était que l'image véhiculée par la pluie miroir et comme faire disparaître la pluie est en dehors de ses capacités de mortel, le doute persiste sur sa capacité à fuir son soi et donc l'inachèvement prend une place d'honneur dans cet univers où l'être est prisonnier de ses propres sens et ne peut conjurer vers un aboutissement.

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, op.cit, p 203

I.1.2.2. Une fantasia incomplète et un récit sans fin:

Assia Djébar retrace l'histoire de sa vie, celle de son enfance, de son adolescence et plus tard celle de sa condition de femme en parallèle avec l'Histoire d'Algérie. Ce qui ouvre une brèche à l'inachèvement pour envahir l'histoire et la prendre de force.

Le premier inachèvement consiste en l'histoire d'amour brisée et jamais effacée par Djébar. L'histoire consiste en une lettre d'amour reçue par Djébar d'un destinataire anonyme. Trouvée par son père, elle fut déchiquetée tout comme son récit de vie est haché par interstices par l'Histoire.

Cette histoire de lettre et de sentiments inaboutis présage le cheminement d'une histoire qui prendra les apparences d'inachèvement. Ses histoires d'amour se terminent sur des échecs affectifs, et ce roman est une réécriture de sa vie pour prendre le contrôle sur son existence. Elle manifeste en grand plan ses différentes tranches de vie qui ne correspondent pas à l'essentiel. Elle peut se permettre de créer des histoires sans fin et donc sans revers de fortune. Comme elle parle de son histoire personnelle, il est évident que l'histoire sera incomplète, car nous n'avons que les événements passés avant l'écriture du roman et l'histoire d'une vie ne se résume pas en un roman.

Pour revenir à l'Histoire d'Algérie, Djébar évoque l'histoire de l'enfumade des Ouled Riah, devenue sujet de polémique en France parce que l'histoire fut rapportée par le gradé responsable du délit à travers ses mémoires. En tentant de littériser l'événement, il a transmis toute la douleur d'un peuple asservi. Cette histoire se présente par Djébar comme achevée car la mort de ces algériens n'est pas passée sous silence.

L'inachèvement se place plutôt dans une histoire similaire d'une autre tribu enfumée dont les échos cette fois-ci furent mis en sourdine. Ne pas parler d'un meurtre équivaut au véritable ensevelissement. Et l'histoire de ces victimes demeure dans les béances de l'inachèvement. Ne pas connaître la fin et ne pas en parler aussi contribue à faire fructifier l'inaccompli.

L'Histoire générale est également un amoncellement d'histoires qui ne pourra jamais atteindre sa fin. L'Histoire donc d'un pays sera inachevée tant qu'il existera sur cette terre des êtres humains.

L'alliage entre l'Autobiographie et l'Histoire est une pure configuration par Djear de l'apport influant de l'inachèvement sur sa vision du monde. L'inachèvement montre la désillusion de l'auteur par rapport à son univers environnant. Par conséquent, elle cherche à faire perdre le fil de l'histoire pour s'accorder une deuxième chance.

I.I.2.3. Une histoire détournée pour des vies perdues:

Dans *Le fleuve détourné* plusieurs histoires de vies se chevauchent pour se heurter à des finalités inachevées. D'abord nous commencerons par le récit du personnage principal sans nom dont la vie a changé complètement de destination.

Il doit tout d'abord devenir fellah ou agriculteur à l'image de ses ancêtres du moins c'est ce à quoi il aspire, mais le rêve n'en demeure pas moins qu'une illusion et la réalité s'avère comme obscure. C'est sa première frustration. Ensuite, en acceptant son métier de cordonnier, cela lui permet de s'élever dans les rangs de la société, car son savoir-faire l'aide à rejoindre les camps des moudjahidines. Mais cela ne dure pas longtemps et par conséquent il se perd en perdant sa mémoire suite aux bombardements de son ancienne milice. Il perd suite à cela, tout ce qui est cher à son cœur c'est-à-dire : sa famille, sa patrie, et même son propre soi.

Il reprend sa mémoire, mais le seul problème c'est qu'il est rejeté par sa société car l'administration le considère comme mort, par sa famille car sa femme ne veut plus de lui, son fils le rejette et son père lui est indifférent, même par l'histoire du roman car il finit en prison après avoir tué les amants de sa femme.

L'inachèvement de cette histoire correspond à l'attente interminable dans laquelle se trouve notre personnage sans nom, car il espère toujours une reconnaissance de son soi de la part de la société qui n'aboutira jamais laissant ainsi l'histoire ouverte et sans fin. Il reste dans l'attente interminable et nous laisse en pleine confusion, donnant à l'histoire un plus grand réalisme laissant dériver l'histoire sans fin.

Pour les autres personnages de l'histoire ils finissent tous en prison mais chacun y trouve sa rédemption. Rachid choisit sa fin et se suicide ou presque puisqu'il s'enfuit en sachant que les gardes allaient lui tirer dessus. Il se dépossède de son corps pour retrouver son soi mais nous ne pouvons percevoir cela, il reste donc perdu et devient une âme errante car il n'a pas accompli tous ses vœux sur cette terre.

Ensuite Omar meurt de maladie, lui l’emblème de la jeunesse, l’amoureux fou qui n’a pu concrétiser avec sa bien-aimée. Il disparaît à la fleur de l’âge, et avec lui tous les espoirs d’un avenir meilleur car c’est le futur qui s’incarne en lui. Sa mort n’est pas une fin en soi mais plutôt la fin du futur et donc l’encerclement du présent qui ne veut aboutir vers son achèvement.

L’écrivain devenu à moitié fou, reste derrière les barreaux et nous ne savons pas s’il va sortir un jour de prison. La pire fin pour un esprit créateur est l’enfermement et l’étouffement de ses idées. Tout comme son avenir est incertain, son écriture s’efface derrière les murs du silence.

Vingt-Cinq, homme inculte et sans aucune éducation, se trouve toujours en prison à la fin du roman, mais lui, il a su intégrer les mentalités prédominantes en prison, ce qui lui confère une vie un peu plus agréable que celle des autres. Sa servitude ne fait de lui qu’une ombre dont l’échéance ne nous intéresse point. Cependant, il finit comme les autres survivants de la prison, perdu avec l’espoir vain de voir un jour le bout du tunnel.

Toutes ces histoires de vie déversent vers une seule réalité : l’enfermement avec l’espoir de pouvoir un jour sortir de prison. Au-delà de l’apport du récit, cette échappatoire est plus intense dès qu’il s’agit d’une tentative de réappropriation du soi des personnages, qui d’une manière ou d’une autre souffrent de sa perte. L’inachèvement ici approfondit la blessure et permet à la désillusion de prendre forme pour établir une quête de soi infinie.

Finalement l’inachèvement prend une part très importante dans les trois romans étudiés, et contribue à la mise en lumière de la quête de l’histoire romanesque qui échoue sur les rives de la désillusion.

1.1.3. Les temporalités figées:

Le temps dans notre étude repose sur trois noyaux aussi indispensables que vitaux pour l’éclosion de notre univers désenchanté: Le passé, le présent et le futur. Plusieurs théories ont été élaborées sur le rapport entre ces trois temps, un rapport bien utile à définir car les trois romans que nous avons parcourus reposent sur une fusion entre le passé et le présent qui entraîne vers un aboutissement que nous

appelons le futur. Prenons comme exemple la théorie de Sartre dans *L'être et le néant*. Il représente le présent comme étant notre réalité autour de laquelle tournoient le passé et le futur. Il nous met devant l'évidence que les trois temps ne peuvent être qu'illusoires vu que: «le passé n'est plus, l'avenir n'est pas encore, quand au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout»¹. Et donc selon lui la meilleure manière avec laquelle nous pouvons aborder la temporalité serait de prendre les trois temps dans leur totalité et d'en faire une unité significative et cela se confirme dans ce qui suit:

«Ainsi toute la série s'anéantit et doublement, puisque le « maintenant » futur par exemple, est un néant en tant que futur et se réalisera en néant lorsqu'il passera à l'état de «maintenant» présent. La seule méthode possible pour étudier la temporalité c'est de l'aborder comme une totalité qui domine ses structures secondaires et qui leur confère leur signification»²

Nos trois romanciers sont aliénés par le passé qu'ils utilisent comme symbole doué de sens multiples, soit en le ponctuant comme le fait Boudjedra dans *L'Escargot entêté*, soit en l'entrelaçant au présent, les souvenirs y prennent une grande place et par conséquent ne peuvent être envisagés en dehors du présent tel que l'affirme Sartre:

«S'ils avaient considéré le phénomène temporel dans sa totalité? Ils auraient vu que «mon» passé est d'abord mien, c'est-à-dire qu'il existe en fonction d'un certain être que je suis. Le passé n'est pas rien, il n'est pas non plus le présent, mais il appartient à sa source même comme lié à un certain présent et à un certain futur.»³

Pour parler de temps dans notre analyse, notre esprit s'est imbibé de la prodigieuse fertilité des trois romans étudiés dans le sens de leur progression. Un étalage de temporalités qui proviennent des limbes les plus enfouies met en relief à la différence de Proust non «Un temps aboli»⁴, mais un temps élastique, modelable et en continuelle transformation.

Le temps représenté par cette littérature fait office d'espace, il se matérialise à travers ces mots qui s'enchaînent et qui produisent une concrétisation de l'abstrait.

1 Sartre, *L'être et le néant*, op.cit, p 142

2 Ibid, p 142

3 Ibid, p 145

4 Gérard Genette, *Figures II*, Paris,, Seuil, 1969, p 47

Le temps prend alors des figures d'encerclement qui parcourent les trois œuvres et aliènent chacun des romanciers choisis. L'encerclement de l'espace prend les allures festives du temps pour marquer de son sceau l'éternité de notre monde désenchanté «Le temps y a pris la forme de l'espace»¹.

Parler de temporalités figées nous entraîne à rechercher chez les trois romanciers un temps qui est hors des frontières limitant les personnages à vivre dans une période spécifique. Ce qui nous amène à nous sentir en dehors du temps et de toutes les chaînes qui emprisonnent nos corps et nos esprits alors que cet enchaînement même fige à tout jamais cette réalité de délimitation.

Un temps se crée dans cette littérature et se met en boucle, il trace ses propres contours pour mettre en avant une littérature qui se veut avant tout fantaisiste et représentative de son actualité. Des histoires créent ces moments d'éternités qui cherchent à modifier un quotidien mais qui finissent par se briser ne laissant derrière elles que bribes et écorchures.

I.1.3.1. La sphère du quotidien où la boucle est bouclée:

Boudjedra dans *L'Escargot entêté* tente une approche temporelle tout aussi significative pour notre quête de soi. Il place son héros principal dans une vie au quotidien qui le consume, créant ainsi une ronde frénétique symbole de l'infini.

Pour commencer notre analyse nous nous arrêterons sur la durée de l'histoire qui s'est passée en six jours. En somme toute l'histoire comporte six chapitres et l'intitulé de chacun correspond à l'énumération de ces jours. Pourquoi Boudjedra a-t-il choisi ce chiffre et quel message veut-il nous transmettre?

Le chiffre six est un chiffre rond qui correspond à l'encerclement. Le temps est donc encerclé dans une vie qui se met en boucle car notre héros mène une existence dans laquelle tous les jours se ressemblent, ses gestes et actions deviennent une habitude forcenée qu'il se voit obligé de pratiquer sans cesse. Ses habitudes sont pour lui des actes religieux qu'il se doit absolument d'accomplir. Sa vie se déroule ainsi au sein d'une temporalité qui l'emprisonne.

¹ Gérard Genette, *Figures II*, op.cit., p 48

Sur les six jours du déroulement de l'histoire «le vendredi» lui semble une journée inutile car étant une journée de repos, elle ne suit aucune planification et échappe à la ponctualité dont notre héros s'est forgé un bouclier pour fuir sa véritable vocation, celle du désillusionniste de sa propre histoire.

«Le temps de la religion est en désaccord avec le temps bureaucratisé ; le vendredi, «jour de congé», il pense devenir fou. Sans l'heure réglementée du bureau, sa réalité risque de s'effondrer.»¹

Il vit dans son présent et ne retourne vers son passé qu'en ouvrant la boîte à chaussures dans laquelle il a mis ses anciennes photographies, seul cet outil lui permet de recourir à ses souvenirs qu'il considère comme étant une faiblesse ou une perte de temps:

«Maudite saison. Elle me fait larmoyer sur des clichés anciens. Tout est poreux. Seul le regard de ma mère est ferme. Sévère. Elle n'a jamais perdu son temps à des sensibleries gélatineuses.»²

La boîte qui normalement devait contenir les chaussures de notre protagoniste lui garde ses souvenirs et son patrimoine temporel. Une fois, notre personnage a rêvé que les rats lui ont mangé ses chaussures signe dans la Grèce antique de ce qui suit:

«...dans la mythologie grecque quand des rats mangent les chaussures d'une personne, il y'a un présage de mort.»³

La mort prédite est celle du temps éclos de notre dératiseur. Ce dernier est le doux esclave de ses propres obsessions qui le mettent en dehors du temps réel dans lequel nous vivons, il est donc prisonnier de sa propre sphère temporelle dont il a tracé les contours.

Ces frontières commencent à se mouvoir et à devenir flexibles quand l'escargot rentre en scène pour contrecarrer cette frénésie du protagoniste. La pluie et l'apparition de l'hermaphrodite sont les deux éléments qui brisent le mur temporel que s'est acharné notre héros à construire pour le séparer du monde dans lequel il devrait vivre.

«Un rêve couleur d'urine. Déploiement de courbes sans aucune logique. Lacis vertigineux de champs agglomérés et compacts se chevauchant, se dédoublant à travers des bégaiements et jeux de miroirs, sinusoïdalement

1 Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 201

2 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, Alger, ANEP, 2002, 1977, p 87

3 Ibid, p 80

employés comme les traces d'un escargot gluant qui se prend pour le centre de la terre et tourne éternellement sur lui-même»¹

Ce gastéropode devient un miroir sur lequel se réfléchit la réalité d'une temporalité recluse. Il représente l'éternelle horloge du temps réel « centre de la terre », dont les aiguilles tournent indéfiniment.

L'escargot, qui porte sur sa coquille le signe de la sphère, vient rappeler à notre protagoniste que le temps qu'il s'est créé, et qu'il a façonné n'est en aucun cas la réalité mais un monde illusoire qui n'existe que dans son imaginaire de fou.

Notre protagoniste a besoin de répertorier son monde environnant, il est obsédé par sa volonté de cadrer sa réalité dans des cases lui conférant une sorte de confort intérieur, à l'image du fœtus enveloppé par l'utérus maternel. Mais quand son passé refait surface et le confronte à un présent encerclé par son imaginaire, le temps devient élastique et laisse aux deux temps (passé et présent) la capacité de fusionner.

«Quand le temps (météorologique) subit une perturbation, il en va de même pour le temps chronologique...la pluie dissout les frontières crée le désordre...et pour lui, la nostalgie est à craindre car le passé devient présent et l'on ressent de nouveau des gens, des lieux, des événements qui appartiennent au passé; l'heure actuelle et linéaire privilégiée par le monde bureaucratisé en est troublée.»²

Cette fusion temporelle se révèle dangereuse pour la prospérité de l'image du temps en boucle créée par notre héros. Le passé qui n'est plus renaît de ses cendres au sein d'un présent sensé être purifié par notre dératiseur. Mais quand le présent en boucle se voit en face du passé, il se révèle que le passé en soi n'est que son reflet. Par-là, présent et passé forment à l'unisson la réalité de l'éphémère car le temps s'écoule et ne peut être capturé. Cette boucle temporelle pourrait finalement se briser si le héros revient à la raison.

Cette temporalité façonnée, se voit meurtrie, car le personnage voit qu'elle n'a plus lieu d'exister mais se refuse de l'admettre en fuyant l'escargot (brise rêve) ou plus précisément cette modalité qui devrait permettre au temps du personnage de se libérer finalement des lourdes chaînes qui le gardent captif.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p78

2 Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 201

A la fin du roman notre personnage écrase l'escargot pour poursuivre sa vie de chimères temporelles. Il croit avoir une certaine emprise sur le temps mais il n'en est rien car la temporalité dans laquelle il s'est enfermé est devenue sa prison de laquelle il aurait pu s'évader grâce à l'escargot, mais il a détruit sa seule chance de pouvoir échapper à cette illusion désastreuse qui a fini par trôner en maîtresse incontestable.

Empêchant ainsi sa désillusion, notre protagoniste se condamne à vivre dans un univers « trompe l'œil » (expression baroque) qui empêche la prise de conscience nécessaire pour le retour d'une temporalité normale et par conséquent d'une recherche de soi.

La désillusion embaume l'ère du roman car le personnage en écrasant l'escargot a mis fin au temps réel et il est resté dans son encerclement imaginaire.

I.1.3.2. Mondes cloîtrés et murs frontières:

Assia Djébar dans *L'Amour la fantasia* aborde le temps sous plusieurs couches écaillées: D'abord elle glisse entre son présent, son passé récent, et le passé lointain qui représente l'Histoire de son pays.

Elle prend par là même une certaine liberté de mouvement qui lui permet d'être la gardienne du temps qui veille sur le bon déroulement de cet axe.

«Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes...elles se dévalent ensuite en dessins d'un Hoggar préhistorique...Pour lire cet écrit il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sons pourrit là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe? Je tâtonne mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huîtres, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir...Hors du puits des siècles d'hier, comment affronter les sons du passé?...Quel amour se cherche, quel avenir s'esquisse malgré l'appel des morts, et mon corps tintinnabule du long éboulement des générations aïeules.»¹

Ces vacillements entre deux passés et un présent confus sont une revanche sur le temps que prend Djébar pour toutes les femmes algériennes ensevelies sous des murailles de silence.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, 1985, p 69

Cette libération se produit-elle réellement ou alors finit-elle par s'écraser comme les vagues incertaines du présent qui échouent sur les roches du temps, créant ainsi un désenchantement en quête: «Chaînes de souvenirs ? N'est-elle pas justement « chaîne qui entrave autant qu'elle enracine »¹ ? Silence des pierres de leurs prisons de murs ou silence de leurs corps emmitouflés sur lesquels nous avons du mal à percevoir l'influence du temps, un silence vient à nous encore plus perfide et plus poignant que celui de leur histoire effacée, fantômes hantant les maisons et n'ayant aucune importance réelle dans l'Histoire de leur société.

«Puis les Choses reprenaient leur cours dans ce flux du temps d'une journée immobilisée dans des intérieurs de maison, toujours des intérieurs naturellement.»²

L'enfermement de ces femmes asservies est une autre forme de temporalité. Un temps cloîtré, encerclé, qui n'a de vie qu'entre ces murs de la pétrification. Ce temps se retrouve en dehors de notre actualité car les femmes n'ont aucune idée des changements apportés par ces envahisseurs venus des terres européennes et qui vont bouleverser l'ordre établi.

Notre personnage principal prend son éveil entre les frontières de cette boucle. Le seul moyen de transgresser l'emprise de cette temporalité ramollie se fait à travers les lettres d'amour envoyées à cette jeune adolescente qui éclot dans un monde cloîtré et rentre dans l'actualité de laquelle elle est mise en reclus.

«Toute vierge savante saura écrire, écrira à coup sûr «la» lettre. Viendra l'heure pour elle où l'amour qui s'écrit est plus dangereux que l'amour séquestré. Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. Si elle sait écrire? Le geôlier d'un corps sans mots- et les mots écrits sont mobiles- peut finir lui par dormir tranquille: Il lui suffira de supprimer les fenêtres, de cadenasser l'unique portail, d'élever jusqu'au ciel un mur orbe. Si la jouvencelle écrit? Sa voix en dépit du silence, circule. Un papier, un chiffon froissé. Une main de servante, dans le noir. Un enfant au secret. Le gardien devra veiller jour et nuit. L'écrit s'envolera par le patio, sera lancé d'une terrasse. Azur soudain trop vaste. Tout est à recommencer.»³

Les lettres sont représentées comme un moyen de transgression de l'encerclement temporel, et comme un élément d'évasion de l'âme d'un labyrinthe duquel le corps

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 252

2 Ibid, p 35

3 Ibid, pp 11-12

ne peut sortir. Ces lettres que même les cousines écrivent, leur permettent de fuir cet entre deux temps dans lequel il n'y a ni passé, ni avenir, seul un présent qui se fait valoir, un présent qui n'a même pas le goût de l'actualité.

Ces lettres par référence à l'écriture deviennent un moment d'éternité. Puisque au-delà de la tyrannie de l'homme et de la complicité de ce temps assassin que nous appelons le temps de la captivité, un autre temps se met en place pour éterniser des espoirs de femmes, des rêves non accomplis, des mentalités et des idéologies brisées, dans le but de les libérer enfin du joug de l'ancien temps, et leur permettre, de par leurs lettres écrites mais également par ce roman même, au-delà de leurs silences morbides de ces murailles atemporelles de rejoindre enfin la réalité, et de la dépasser pleinement pour atteindre enfin une éternité qui leur a un jour été volée: «J'écris pour encercler les jours cernés...»¹

Djebar permet au temps de prendre sa revanche sur cet encerclement de temps rebelle qui a tenté d'échapper à son emprise et d'encercler ces pauvres âmes en leur permettant de par l'écriture de se libérer de son joug et par conséquent de le briser à tout jamais.

Briser le temps prison mais pas la réalité car elle devient une dague qui poignarde les espoirs envolés et les fait chavirer avec la complicité de la temporalité:

*«Sur les plages désertées du présent, amené par tout cessez-le-feu inévitable, mon écrit cherche encore son lieu d'échange et de fontaines, son commerce. Cette langue était autrefois sarcophage des miens; je la porte aujourd'hui comme un messenger transporterait le pli fermé ordonnant sa condamnation au silence, ou au cachot.»*²

Ecrire devient une tentative de quête d'un soi tel que nous voulons qu'il soit. La volonté de le libérer devient trop forte et crée l'illusion d'un certain pouvoir sur le temps, un pouvoir qui n'existe que dans nos fantasmes les plus profonds. Djebar a pleinement conscience de cette réalité et d'ailleurs l'affirme dans ce qui suit: «J'écris pour encercler les jours cernés...»³. Elle se rend compte qu'à son tour, elle rentre dans le cercle de l'enfermement car même son écriture qui devrait faire éclater les barrières du temps contribue à l'enfermement d'une idéologie qui devient

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 86

2 Ibid, p 30

3 Ibid, p 86

temporellement éternelle ce qui fortifie encore plus ce cercle infernal le gravant comme un talisman dans les mentalités au lieu de le laisser dépérir, c'est ainsi que la désillusion s'installe en empêchant le soi de s'accomplir et donc le condamne à tourner en rond, à se chercher tout en se laissant étouffer par une réalité inchangée.

I.1.3.3. La mémoire ou la machine à voyager dans le temps:

Mimouni dans *Le fleuve détourné* tente de représenter le temps comme un moyen aussi «subversif» que sa propre écriture. Le temps se met en abîme et prend diverses formes. Spectre éternel d'une représentation désenchantée du monde, il est la preuve vivante d'une tentative de reconquête d'un soi perdu.

La première image que nous percevons est représentée par cette alternance entre le passé et le présent des narrateurs : qu'il s'agisse du personnage principal qui est sans nom, ou de ses camarades de prison qui racontent les uns après les autres les histoires de leurs vies et qui reviennent vers un présent qu'ils cherchent à fuir, Mimouni opère un parallélisme entre deux temps complémentaires et opposés : Le passé et le présent.

L'actualité de nos protagonistes ne peut s'expliquer que par des projections en arrière de leurs vies antérieures pour compléter leurs histoires et leur donner plus d'impact, mais en même temps tout au long de son roman, Mimouni passe du présent au passé de manière obsessionnelle formant ainsi à travers son va et vient une ronde frénétique. Son histoire se déroule ainsi sur une diégèse en boucles, et dans chaque boucle nous retrouvons une bribe du présent, une autre du passé, qui forment à l'unisson une temporalité qui permet au roman de poursuivre sa désillusion et dans sa déchéance.

Ces petites boucles temporelles sont ensuite agencées les unes par rapport aux autres pour permettre à l'histoire de s'épanouir. Deux fils sont menés de front : Le fil du passé qui sert de base pour tisser celui du présent. Le passé devient un brisé rêve qui se place comme sentinelle pour nous montrer la dure vérité de notre actualité.

Le présent est ainsi représenté comme un éternel passé qui se fait et se refait, et ne peut s'épanouir car le passé le hante comme un fantôme qui ne peut trouver le repos de son âme que quand ce cercle infini sera brisé par la prise de conscience des concitoyens de leur mal être qu'il leur faudra déceler à travers leurs lectures.

La deuxième image que nous percevons est celle d'un temps spécifique qui est propulsé hors de la norme temporelle, car notre personnage principal se retrouve en prison. Il est mis à l'écart de l'évolution sociale en étant enfermé dans un espace dans lequel la vie ne s'estompe que selon son propre rythme, un rythme qui n'est plus de son temps. Et c'est là qu'il trouve le temps de se remémorer sa vie. Son retour vers le passé qui au début fut une distraction, devient une thérapie qui très rapidement se révèle être le noyau central, non seulement de son histoire personnelle, mais également de celle de son propre pays.

Le temps se fige pour créer une forme de mise en attente, pour permettre aux personnages de faire le point sur leurs vies, et aussi pour attendre un grand événement qui devrait se passer et que Mimouni espère voir un jour : celui de la reconquête de ce soi perdu.

La perte de la mémoire de notre héros sans nom lui permet de dépasser toutes les lois qui régissent notre monde. Le temps en ne faisant plus partie de la vie du personnage, lui permet de vivre l'âme en paix dans un paradis perdu.

«Mais je cultivais surtout des fleurs. Des fleurs de toute sorte. Des roses, des œillets...Au bout de peu de temps, la cour de l'hôpital en fut complètement transformée. Les gens étaient très contents. Le directeur disait que le paradis devrait ressembler à la cour de cet établissement.»¹

Qu'est-ce que le paradis finalement sinon un monde sur lequel le temps n'a plus aucun effet? Cette mémoire perdue met notre héros hors du temps, dans un univers fantastique, un univers qui malheureusement ne dure que l'espace d'un rêve pour finir par s'écouler à la minute où notre protagoniste retrouve sa mémoire, et par conséquent se retrouve de nouveau projeté dans un temps qui le flambe à petit feu.

«Je vécu ainsi plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels. J'y aurais volontiers passé le reste de mon existence. Mais il a fallu que le malheur survienne. Un jour comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé. Puis les oiseaux s'envolèrent et disparurent. L'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire.»²

La mémoire perdue est une manière d'universaliser l'être et par conséquent le temps comme nous l'affirme Eco en citant De Sanctis:

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 35

² Ibid, p. 35

«...dans ce tourbillon de mouvements, la personnalité disparaît [...], il n'y a pas de différence d'aspect, mais, pour ainsi dire, un seul visage [...]. Cet effacement des formes et de la personnalité même réduit le Paradis à une seule et unique corde, si la terre n'y pénètre pas, et avec la terre, d'autres formes et d'autres passions. [...]...l'individualité disparaît dans l'océan de l'être.»¹

Cette période de mémoire néantisée projette notre héros du passé au présent représenté par l'actualité de l'auteur, sans passer par cet entre deux temps par lequel tout algérien a dû se frayer un chemin. Nous considérons ce temps figé de la mémoire néantisée comme une machine ou comme une formule magique, qui a permis au protagoniste de passer de son présent vers son futur proche dans un espace frontière entre le réel et l'imaginaire dans lequel il n'avait aucune idée de ce qui pouvait se passer dans l'actualité environnante.

En retrouvant sa mémoire, cette machine l'a propulsé dans un univers qu'il a du mal à comprendre, un pays changé qu'il ne connaît plus, il se sent alors comme n'ayant plus sa place dans un monde dans lequel plus personne ne veut de lui.

Il est rejeté parce qu'il est l'emblème d'un passé dont personne ne veut plus, et qui leur rappelle une révolution avortée. Cela se voit à travers les propos de son fils qui le renie catégoriquement:

«Tu divagues, l'homme. Tous les désespérés ont mes yeux. Je ne te reconnais pas. Tu n'es pas mon père, Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y a bien longtemps. Nous sommes ainsi des milliers à traîner dans les rues, orphelins sans passé et sans mémoire, confrontés au plus total désarroi.»²

Il se sent étranger à cette société parce qu'il est le symbole de valeurs ancestrales mises à terre depuis longtemps, et dont nous sentons déjà l'odeur de pourri. Cette odeur qui par ce personnage vient entourer un présent (celui de l'auteur).

Le futur dans *Le fleuve détourné* a une senteur de mort et devient la faucheuse qui capture les esprits de nos personnages:

«Nous avons tous peur de la mort, parce que c'est notre négation, une sorte de remise en cause de l'homme. Mais la mort n'est qu'un futur. Elle ne peut pas être vécue. En ce sens, elle n'a aucune importance. En tout cas, elle n'a pas le pouvoir d'influer sur l'instant présent.»³

1 Umberto Eco, *De la littérature*, op.cit, p31

2 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 210

3 Ibid, p 132

Dans ce passage Mimouni nous met en lumière face à l'avenir funeste de nos prisonniers qui finiront par être exhumés de corps ou d'esprits. Un futur qui est à l'opposé de l'émerveillement et qui corrompt un présent inexploité dont il faudra nécessairement faire usage pour que la courbe du temps prenne la place qui lui est destinée par notre auteur:

«La mort ne peut agir sur la vie. Hormis peut-être l'intensité de l'angoisse, mourir demain ou dans mille ans, cela ne fait aucune différence, tu n'es jamais qu'en sursis, et dans l'intervalle, tu accompliras les mêmes gestes, tu éprouveras les mêmes sentiments. A vivre au jour le jour, il sera alloué à la mort son dû...»¹

Le présent, hanté par le fantôme du passé, devra donc se chercher à travers ce dernier pour permettre à l'axe temporel de passer vers le futur qui n'arrivera à se faire que quand cet encerclement infini du présent passé sera exorcisé.

Pour conclure, nous pouvons dire que la notion du temps figé est présente dans les trois romans étudiés. Nos trois romanciers tentent frénétiquement à travers leurs personnages de créer une temporalité hors du temps. Ils essaient de modeler une forme temporelle qui pourrait échapper à l'emprise de la mort. Leurs personnages font tout pour éterniser ce figement et tentent de le garder jalousement loin de toute influence extérieure, mais ils se trouvent malheureusement face à leur propre reflet et inconsciemment ressentent les dangers du temps réel, fluide et menant vers l'évaporation de leur soi.

Ce qui est assez particulier dans ces trois textes c'est la puissance de la volonté des personnages, qui loin de se laisser abattre par la désillusion de leur temporalité encerclante et figée, finissent par abandonner la réalité du temps libérateur et reviennent vers le point nodal de l'encerclement temporel.

1.1.4. Espaces sans frontières, espaces prisons, espaces d'une quête et d'une tentative de reconquête:

Les espaces s'étendent et prennent diverses formes dans les trois romans étudiés. Ils sont tantôt représentés sous l'effigie d'espaces concentriques, emprisonnants et

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 132

encerclés par leurs propres contours ; tantôt pris sous l'aile de leur quête et tendent vers la néantisation des frontières et la quête de l'infini.

Ces espaces sont souvent représentés par une description, tentant de peindre un univers qui finit par mettre en relief un certain message véhiculé par l'auteur. Plusieurs éléments matériels sont présents dans les trois textes, et qui sont évoqués comme suit par Genette:

«...la littérature entre autres «sujets», parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte, comme le dit encore Proust à propos de ses lectures enfantines, nous transporte en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter...»¹

Le jeu de l'illusion bat de son plein, et ces lieux mis en exergue, ne peuvent que contenir nos esprits de lecteurs l'espace d'un instant, pour renaître de leurs cendres et perpétuer leur effet de réalité.

L'espace réel finit par rejoindre le monde imaginaire de l'écriture, et Genette évoque la question d'un double effet de l'espace: celui du «langage s'espace» pour que «l'espace ...devenu langage, se parle et s'écrive».

«Aujourd'hui la littérature- la pensée- ne se dit plus qu'en termes de distance, d'horizon, d'univers, de paysage, de lieu, de site, de chemins et de demeure: figures naïves, mais caractéristiques, figures par excellence, où le langage s'espace afin que l'espace, en lui, devenu langage, se parle et s'écrive.»²

L'espace en ce sens devient linéaire. Cependant, effet de surprise, il reste toujours imprégné de sa spécificité tridimensionnelle. Les trois romans des trois romanciers choisis mettent en relief cette particularité d'un espace qui prend vie par l'effet du langage.

«Mais le langage, et spécialement le langage littéraire, fonctionne rarement d'une manière aussi simple: l'expression n'est pas toujours univoque, elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle

1 Gérard Genette, *Figures II*, op.cit, p 43

2 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p 108

que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.»¹

Les différents sens assignés au langage, nous donnent accès à de multiples significations, et ce «dédoubllement de l'expression» de Genette tend forcément vers une dimension triple ou une écriture métamorphosée en espace vivant.

L'espace dans l'univers littéraire ne peut exister sans s'associer à l'être. Et la quête de soi ne peut se faire sans passer par les espaces du roman qui se mettent eux aussi en quête de liberté et de leur propre réalisation.

«Si l'on peut abstraitement concevoir une étendue neutre, homogène et isotrope, l'espace est avant tout un espace vécu, dont l'individu est le centre. Pour Greimas, il est un «signifiant», chargé de dire «l'homme, qui est le signifié de tous les langages». Etre et espace sont indissociables, ils s'appellent et se conditionnent mutuellement. Le centre absolu de l'espace vécu est le Moi...»²

Genette parle de l'espace comme d'un «refuge» dans lequel se lovent les écrivains pour fuir leur propre intériorité. Mais l'effet opposé s'opère car la lecture brise leurs espoirs de réalisme et crée de nouvelles figures du langage qui ne sont plus celles de l'espace superficiel mais plutôt d'espaces associés à diverses notions telles que «le temps, la forme et la dimension».

«...l'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une angoisse, son intériorité comme une hantise ou une nausée; livré à l'«absurde» et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité. A vrai dire, cet espace-refuge lui est d'une hospitalité toute relative, et toute provisoire, car la science et la philosophie modernes s'ingénient précisément à égarer les repères commodes de cette «géométrie du bon sens» et à inventer une topologie déroutante, espace-temps, espace courbe, quatrième dimension, tout un visage non-euclidien de l'univers qui compose ce redoutable espace-vertige où certains artistes ou écrivains d'aujourd'hui ont construit leurs labyrinthes.»³

Cette nouvelle conception de l'espace dévoile les mécanismes d'écriture de l'auteur et nous présente l'univers de l'œuvre sous la forme d'un «labyrinthe». «Un labyrinthe» que seul le lecteur est capable de traverser en suivant les indices émiétés par l'écrivain pour pouvoir atteindre le sens de son texte.

1 Gérard Genette, *Figures II*, op.cit, p 47

2 Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p 6

3 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 101-102

«La matière romanesque est organisée comme un labyrinthe balisé, elle participe à la double thématique de la découverte et de la reconnaissance.»¹

Ces stratégies de la représentation spatiale contribuent à dévoiler dans les trois romans étudiés, une forme de quête incessante. Les personnages sont déçus par leur réalité spatiale et se trouvent en pleine désillusion, ce qui les conduit à la « fuite » comme l'annonce Paravy:

«L'être rêve de fuir: le dégoût de l'ici engendre le désir d'un ailleurs. Mais dénué de pouvoir faire face à ce qui l'entoure, le héros n'a plus de place nulle part en ce monde.»²

Cependant cette «fuite» se révèle infructueuse car atteindre «l'ailleurs» n'est qu'une illusion qui a longtemps nourri l'imaginaire des protagonistes.

«Le monde du roman africain contemporain se déploie donc avant tout dans la mobilité. Individus et groupes, en perpétuel mouvement, s'y croisent, s'y rencontrent, s'y heurtent. Cette élaboration dynamique du récit peut sous-tendre un tableau drolatique de la vie sociale, ou la représentation d'un violent affrontement politique...on découvre dans la plupart des œuvres l'expression d'un intense malaise, la représentation d'un monde instable, agité, où l'être, errant et déraciné, est en quête d'un impossible ailleurs et le plus souvent ballotté, égaré dans un labyrinthe absurde.»³

Ces espaces s'éternisent dans leur quête et se projettent sous formes de codes-labyrinthes. Ils s'imprègnent de l'esprit de l'auteur et matérialisent par cet effet une quête de soi en perpétuelle régénération. Un fil sépare l'encerclement et la libération de ces espaces, car tous tendent vers l'éclat de leurs chaînes mais se retrouvent très vite aussi encerclés qu'avant.

I.I.4.1.Espaces couchés et labyrinthes en suspend (invisibles):

Dans *L'Escargot entêté* Boudjedra crée des espaces selon la logique de l'enfermement. Il leur permet de se matérialiser sous forme de couches complexes réalisant des labyrinthes prisons. Pour lui, les espaces naturels sont des barrières et cernent la ville encerclée:

«Le port est un dessin bleu gribouillé d'armatures et de grues. Je ne l'ai jamais vu. Je n'y ai jamais mis les pieds. Il me suffit de le deviner. Il

¹ Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, op.cit, p 70

² Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, op.cit, p 44

³ Ibid, p 46

coince la ville que ferment, de l'autre côté, les collines ocre, mais c'est une tache noire sur le graphisme du désastre. Une zone sinistrée.»¹

Nous supposons que ces espaces se placent sous plusieurs niveaux, mais tous forment à l'unisson un labyrinthe presque infranchissable. Les habitants de la ville se retrouvent enfermés sans même le savoir, «ce mal» les ronge, mais il leur est dissimulé:

«...Je dispose de cinq équipes de dératisation. Il m'en faudrait dix fois plus pour subvenir aux besoins de la ville que je vois s'étager entre la mer et les collines, à plusieurs niveaux. Elle ignore le mal dont elle souffre. On m'a déjà dit de ne pas trop le répéter.»²

Le premier niveau représente le port et la mer car ils se trouvent au degré zéro par rapport à la hauteur. Ce niveau devait permettre à l'être de s'échapper au-delà de l'étendue pour atteindre enfin son soi. Cependant, il prend la forme d'un dessin bleu, donc nous rentrons dans une réalité virtuelle car au lieu de se réaliser à travers ses trois dimensions, le port n'en prend que deux et donc perd son véritable sens de lien entre les différentes civilisations. La qualité première d'un port c'est son ouverture sur le monde. Ce rêve bleu fait miroiter l'imaginaire de l'homme depuis des décennies, ce qui n'est pas le cas chez Boudjedra car il n'est plus qu'un papier froissé et gribouillé, entaché par une société de l'exclusion. Le port ne devient donc qu'un décor, une illusion qui se ferme sur elle-même dès que nous approchons pour former un des murs du labyrinthe supposé.

Notre personnage principal préfère l'espace du port à celui de la ville. Le port touche les profondeurs de son être et l'aide dans sa quête de libération de son soi. Le port est un passage d'un pays vers un autre, d'un continent à l'autre, donc il donne à l'individu la capacité de se mouvoir dans l'espace. Il permet à son être de réaliser son vœu de liberté car il ne sera plus conditionné par les mentalités d'une seule sphère mais il rentre dans la mondialisation de l'esprit. Le cercle s'élargit, ce qui lui permet de réaliser son soi. Ce port n'existe pas réellement car il reste un fantasme dans l'imaginaire de notre héros et Boudjedra insiste sur la force de la suggestion. Peut-être lui suffit-il tout simplement de rêver pour que son vœu de retrouver son soi et de percer le cercle de l'emprisonnement se réalise!

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 20

² Ibid, p20

En tout cas, s'il n'y avait pas l'espoir et le rêve d'une éventuelle échappatoire, notre héros choisirait de s'installer dans un espace moins libérateur que le port mais plus espacé que la ville.

«La ville est une réalité mais elle ne m'atteint pas. Le port par contre me touche. Je ne l'ai jamais visité. Je le devine. Il me suffit de savoir qu'il existe. Tout un destin transfiguré par des mouettes. Pourtant des horreurs des voyages. S'il n'y avait pas le port, je serais parti et me serais installé à la campagne chez ma sœur.»¹

Le deuxième niveau correspond à l'image de la ville. Dans la diégèse, l'auteur ne lui donne pas de nom, elle peut par conséquent correspondre à diverses figures.

«Le récit se déroule dans une ville du Maghreb qui n'est pas nommée. La conscience qui en résulte n'est ni maghrébine ni française mais, en dernière analyse, impossible à localiser.»²

Cette ville semble prendre les traits d'une ville «hybride» (terme de Bhabha), embrassant les deux traits opposés de l'occident et de l'orient.

Elle se trouve à un niveau plus élevé que celui du port mais joue le rôle dans cette fiction de l'emprisonnée, de l'encerclée. Elle représente la société étouffée prise en sandwich entre le port en papier et les montagnes infranchissables. Elle est en même temps le lieu dans lequel s'enveloppe chaque être, leur refuge devient chez eux ou bien leur bureau ou même leur quotidien car ils se plaisent dans ce monde aseptisé qu'ils se sont créés.

« Ici, c'est clair et net. Ceux qui ont le privilège d'entrer dans mon bureau doivent s'essuyer les pieds sur un paillason en fibres de plastique, même les jours de canicule. Ainsi la propreté règne.»³

Le chez soi de notre héros est représenté par un espace changeant, il suit une rotation qui se rétrécit selon ses envies profondes et ses volontés du moment. Il est tantôt à l'abri dans son bureau symbole de pouvoir durant les jours de semaine, tantôt enveloppé dans sa maison dont nul ne connaît l'adresse. Il ne veut communiquer l'endroit de sa maison à aucune administration et même pas à sa sœur.

«Les présages n'ont aucun effet sur moi. Fermé. Ripoliné. Et personne ne vient chez moi. Toutes les adresses en possession de l'administration sont fausses. Nul ne sait où j'habite. Même ma sœur...Il y'a longtemps que j'ai plaqué sur mon visage une nodosité rugueuse. Tout le monde y bute. Les

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 80

2 Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid, Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 192

3 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p18

rats aussi. Et les escargots s'y heurteront le jour où je leur déclarerai la guerre.»¹

Son chez soi, il le garde jalousement loin des regards indiscrets de son entourage. Le chez soi inclut l'espace enveloppant du soi. Sa maison est superficielle dans la notion du chez soi, car les nœuds en cercles se rétrécissent pour buter sur le véritable soi du héros empoché sous forme de messages inscrits sur du papier et cachés secrètement. Donc le véritable endroit dans lequel se trouve le soi de notre protagoniste est «sa poche secrète». Il évoque son visage comme rempli de nœuds difficiles à détacher sous forme de cercles. Ce visage est un masque enveloppant son soi, nul ne peut le briser, même pas les procédés symboliques représentés par l'écriture de Boudjedra, c'est-à-dire: les images du rat et de l'escargot.

«Ma mère disait l'ivrogne sait retrouver la porte de sa maison. Ce n'est pas toujours vrai. J'en sais quelque chose ! Je suis trop malin. Mais je n'arrive pas à retrouver cette maudite poche secrète. Cependant du calme j'ai été perturbé.»²

Il utilise un ancien proverbe qu'il fait sortir de la bouche de sa mère. Il le défigure, il modifie la notion même du chez soi et fait éclater les murs du cercle illusoire qui se reconstituent sitôt après suite à sa décision de ne plus se permettre de débordement et donc de se calmer, de se placer loin de toute perturbation.

Notre protagoniste utilise plusieurs concepts pour évoquer la ville et lui lègue la notion de l'enfermement. D'abord Boudjedra présente la ville de sa fiction comme une cité irréelle, imaginaire, effacée:

«La cité ne m'atteint pas. Elle me parvient, irréelle, estompée, comme oblitérée. Pourtant elle ne cesse de s'épanouir à travers chantiers et convulsions. Elle mourra de ses bourrelets.»¹

Cette description faite de la ville par Boudjedra est une réelle représentation de l'encerclement de la cité. Dans sa condition d'obstruée elle tend vers son extra polarisation. Elle veut se dégager du cercle, mais comme ses frontières sont infranchissables, elle se néantise peu à peu et sa tentative n'est plus qu'une malformation apportée à ses courbes. Cette tentative réussit donc à déformer le cercle et lui donne des bourrelets, car il s'avère être d'une élasticité surprenante se modelant aux différentes tentatives d'évasion, peu importe sa figure tant qu'il

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 82

² Ibid, p 79

emprisonne toujours la ville. Celle-ci peut ainsi mourir de ses rondeurs exagérées donc perdre toute originalité, son soi n'existe plus et le cercle triomphe incontestablement : il met en relief l'image d'une ville désenchantée.

La deuxième image de la ville est celle de sa «concentration urbaine», le nombre de bâtisses inclut le surpeuplement des citadins. Boudjedra nous fait penser dans sa description de cette ville à une eau stagnante attendant n'importe quel mouvement pour se mouvoir, éclabousser son espace environnant puis reprendre son entassement habituel.

«La concentration urbaine! J'avais noté quelque part: elle est un éclaboussement jailli des matériaux qui la composent et s'amoncellent en un bric-à-brac faramineux. Un miracle d'équilibre, il est vrai et la mer qui la ronge! Mais je l'avoue elle porte sa lèpre comme une dentelle bleue. Rêve de tulle. Cette digression de la ville est une fuite en avant!»²

Notre auteur clame le déséquilibre architectural de la ville en une phrase ironique «un miracle d'équilibre». Cette ville est emprisonnée et rongée par la mer. Cette dernière, ne lui permet aucun débordement car les constructions ne se font pas dans un milieu aquatique. L'eau de mer purifie car elle est en mouvement et en constant renouvellement mais en même temps la ville à travers ses débordements reste fidèle à elle-même dans son constant déséquilibre fonctionnel. La mer miroite le reflet de la ville, lui renvoie une image de lépreuse défigurée par sa perte d'originalité et malade de ne pas pouvoir se retrouver à travers ses bourrelets. La mer représente ce reflet comme un voile de surface, ou bien un masque derrière lequel se cache la véritable ville : celle des profondeurs cachée aux yeux des autres. Cette dernière se place derrière un masque déformé que seule l'eau en mouvement nous permet de percevoir.

La troisième représentation de la ville se fait à travers un face à face entre l'être et la matière emprisonnante.

«Les voitures circulent, mais la ville ne m'atteint pas. Elle passe devant la maison. Papules irisées de feux de signalisation, grues cherchant leur élan dans l'atmosphère, rues satinées au goudron; le tout formant un conglomerat que je protège des rats.»³

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 79

² Ibid, p 79

³ Ibid, p 85

La ville est la matière, Boudjedra l'aborde sous son angle le moins consistant. Elle est représentée selon son apparence la plus superficielle. Elle est donc un amas de voitures, de grues de rues, et ses trois composants font de la ville l'élément le plus commun et le plus démuné d'originalité. Cela fait d'elle une agglomération sans âme, seul l'être est capable de rompre avec cette métropole sans vie, car même si elle est en mouvement, elle est téléguidée et tourne en rond.

Boudjedra dissocie l'être de la ville reflet, il rend notre héros imperméable à sa fiction. Il connaît consciemment ou inconsciemment la réalité de la ville et le potentiel humain capable de la métamorphoser. Mais il se place entre l'homme et sa ville d'acier et tente de perpétuer le cercle en protégeant son espace superficiel (la ville) de ses éventuels futurs assassins : les rats (le peuple).

Notre protagoniste se donne l'illusion d'un monde assaini dans le sens où il accepte totalement son enfermement, et enlève tout espoir de pouvoir un jour vivre pleinement sa différence. Etre célibataire à quarante ans et Hermaphrodite, ce n'est pas dans les habitudes de la masse et donc notre héros fait tout pour s'effacer dans son travail dans lequel il s'investit à fond: Une tentative de sa part pour se fondre dans la collectivité. Il essaie donc de purifier son espace, par conséquent son propre espace intime pour effacer toute différence et toute originalité.

« A l'intérieur de moi-même, c'est encore plus aseptisé, surtout depuis que j'ai éliminé la viande. Elle est d'ailleurs trop chère. A l'intérieur donc: acier, silence, Repli. Le gris, couleur neutre par excellence, domine »¹

Le personnage cherche la clarté en se soumettant aux lois sociales et politiques. En éliminant la viande devenue trop chère, il devient obéissant et doux comme un agneau car il n'est plus qu'une maille parmi les autres. Il n'est plus que le produit du même moule qui a créé tous les autres fantômes de la ville. En essayant d'aseptiser son être, il le brouille et le peint en gris : cette couleur sous sa vision unique réunit à elle seule un bon nombre d'autres couleurs adoptées comme masque. Il se cache donc de son propre soi et devient un cadavre ambulante «acier, silence, Repli» n'est-ce pas les traits de caractère d'un être en pleine végétation?

Toujours dans la même perspective notre héros dit ce qui suit:

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 19

«Ripoliné. Sans aucune trace de sueur. Été comme hiver. Je tiens de ma mère. Elle était susceptible et ses gestes étaient si clairs qu'elle faisait scintiller l'ombre autour d'elle. En un mot elle était phosphorescente.»¹

Son être donne l'illusion d'un espace laqué, lisse, impeccable cependant ce qui est invraisemblable c'est l'absence de sueur ou de déchets corporels. La sueur habituellement stabilise la température du corps et le tient en équilibre, or son absence nous porte à croire que le corps sous son apparence de clarté et de stabilité est en phase de déchéance.

«Ripoliné de l'intérieur. Impeccable de l'extérieur. Tout est brillant dans mon bureau où je garde des statistiques qui sont de vrais secrets d'Etat. C'est pourquoi j'aime les mots courts et le thé à la menthe.»²

Le bureau de notre protagoniste se projette dans son propre être, donc les secrets d'état dont il dit avoir connaissance et qu'il cache sont enfouis en son sein. Il échappe à sa réalité à travers les phrases courtes utilisées par Boudjedra. Ses phrases ressemblent au style télégraphique pour donner l'impression au lecteur de l'effacement. « Les mots courts » évitent l'étalage littéraire et donc se confinent dans l'esprit de camouflage de notre héros. Cependant ces mêmes mots courts deviennent une gigantesque concentration d'idées et tentent d'échapper au labyrinthe.

Notre personnage principal aime le thé à la menthe parce que la menthe inhibe l'effet de cet excitant et donc tous les deux se néantisent et prennent les allures du corps aseptisé. Il tangue entre le néant dans lequel il veut plonger son être et la volonté inconsciente de se dégager des filets de l'enfermement.

Boudjedra compare notre héros au rat surmulot, et ce par rapport à sa docilité. Le rat se résigne à accepter sa situation d'enfermé et ne cherche à aucun moment d'en échapper. Il se contente de sa vie quotidienne et veut aérer son espace en l'étirant, son seul salut et but est représenté par l'espace refuge final : son trou ou son chez lui. Le rat n'a pas de soi, il fait partie d'un ensemble dont il ne peut se distinguer car ils ont tous le même objectif : manger, boire, survivre et se multiplier.

« Fiche n°2012 «Chez le rat surmulot...la curiosité et le penchant à apprendre par cœur tous les chemins possibles et imaginables dans un

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p19

2 Ibid, p19

*terrain délimité- le chemin de fuite par exemple, qui le mène à son trou-
sont des traits caractéristiques parmi les plus importants.»¹*

Le rat se déplace dans des labyrinthes, enfermé, il se contente du peu, il n'a pas besoin de s'affirmer ni de se réaliser en tant que soi car il n'en a pas. Y a-t-il réellement une similarité entre le rat et le personnage principal du roman? Il y en a certes mais seulement en apparence, en profondeur une couche nouvelle s'y installe : celle du subconscient de notre héros.

Il se cache à lui-même et son soi le rattrape. Il prend l'image d'un escargot, cet hermaphrodite le rattrape et lui projette sa réalité d'être différent de la masse. Ce gastéropode se matérialise les jours de pluie, ainsi l'eau en mouvement permet aux couches invisibles de devenir perceptibles. Nous passons donc au dernier niveau.

Le quatrième niveau est celui de l'espace invisible. Il est caché par les artifices de la vie quotidienne, il représente la prise de conscience de son monde devenu un immense labyrinthe. La société n'a plus de citoyens mais des rats façonnés tous selon les mêmes critères.

*«Donc, aujourd'hui, je suis arrivé en retard, Gouttes glauques sur les
vitres s'étirant en ellipses de bas en haut et striant la surface des carreaux
sur lesquels se brouille le reflet des arbres qui égaient la cour...»²*

L'eau en mouvement est dans un sens «subversive», elle devient un miroir qui déforme l'illusion et montre l'invisible. Ainsi l'image des arbres se brouille de par son effet, sinon pour dire les racines où les origines s'y distinguent à peine. Nous croyons que ces arbres représentent la profondeur de l'être qui réalise qu'il ne se retrouve plus en dehors de son quotidien étouffant. Son soi n'est plus, donc toute la joie représentée par ces arbres devient désillusion.

Notre héros est attiré par cette réalité et se met face à son monde:

*« Je m'attarde à fixer mon attention sur le grisé de la buée, satin verdi par
le reflet comme une mousse opaque plaquée sur de l'argile. Je préfère.
Préfiguration labyrinthique.»³*

Il s'attarde sur la buée: La vapeur résulte du contact du corps chaud avec l'air froid, ce qui donne l'eau de la purification. La buée opaque crée une nostalgie

¹ Rachid Boudjedra,, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 17

² Ibid, p 14

³ Ibid, p14

mélancolique de l'ancien temps, de l'ancien monde illusoire et plonge l'être dans les profondeurs désenchantées de sa condition.

«J'ai donc horreur de la nostalgie, des miroirs et de la pluie. Mais j'aime la buée et les gouttes de pluie par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag...»¹

Notre héros déteste se regarder dans un miroir et a horreur de la pluie car tous les deux contribuent à lui imposer son image telle qu'elle est. Il est perdu dans son fort intérieur, ainsi se crée une discontinuité entre l'être et son image. Ce que lui renvoie le miroir, c'est l'image d'un homme âgé du moins suffisamment pour avoir une femme et des enfants. La pluie le représente tel qu'il est et fait sortir de son trou son soi original (l'escargot). Ainsi nous avons d'une part le reflet qui stagne et celui qui est en perpétuel mouvement. Il avoue son penchant pour le mouvement car cela lui permet de percevoir la société labyrinthe.

Le mouvement correspond à la tentative de l'être de sortir hors du cercle social « Le labyrinthe est encerclement successif »² pour trouver sa particularité par rapport aux autres. Percer et sortir de ce dernier permet au soi de s'affirmer. Dans *L'Escargot entêté*, il existe une dissociation entre l'individu qui veut faire corps avec la société et ce qu'il est réellement c'est-à-dire son soi. Notre protagoniste voit l'escargot mais ne sait pas qu'il s'agit de son soi, il lui défigure son quotidien et rompt la chaîne momentanément.

«Je ne m'en soucie pas trop, mais l'idée que je peux le rencontrer en sortant de chez moi me rend nerveux.»³

«Je ne veux pas penser à ce que j'ai vu ce matin. Il était là. Dans l'herbe rase du jardin, tapi avec ostentation. En position de combat. Cornes croisées. J'ai fait semblant de ne rien voir. Couru vers la station. Mon bus habituel venait de démarrer.»⁴

L'escargot est l'élément clé de l'histoire car il peut permettre à l'être de retrouver son soi, mais notre héros continue à l'ignorer pour persister dans son jeu de l'illusion romanesque. Le seul moyen et espoir pour notre héros de se réaliser en tant qu'individu à part entière c'est l'escargot (espace clé). Cette clé ouvrira les portes du labyrinthe et laissera enfin la lumière sortir et l'être se retrouver.

1 Rachid Boudjedra,, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 16

2 Ibid, p 17

3 Ibid, p 9

4 Ibid, p 15

L'idée des cornes croisées n'est-elle pas une allusion subtile faite par Boudjedra à l'influence subie par les algériens de la part des français : la croix ? N'est-ce pas un clin d'œil à une littérature qui dit se suffire à elle-même car elle renie l'influence française ? Tout comme notre héros fuit le gastéropode aux cornes croisées, elle refuse sa propre originalité car ce qui fait sa force c'est son caractère de « métisse » (terme utilisé par les critiques post-coloniaux) : à la fois française et algérienne. Deux espaces différents dans lesquels l'un se refuse d'être contenu par l'autre et la plus grande peur de notre héros provient de ce dévoilement de réalités amères.

Nous pouvons insérer dans les espaces invisibles les espaces obscurs. Ces derniers rendent invisible toute tentative de perception, ce qui rend le regard opaque et l'aveugle par rapport à des réalités évidentes mais cachées.

«Déploiement circulaire de l'horizon orangé. Il pleut toujours. Derrière la vitre, la nuit tombe et se propage dans l'espace. Voilà une petite phrase à dissimuler dans la poche secrète qu'il m'arrive parfois de ne pas retrouver, tellement je suis astucieux et inventif dans l'art du camouflage.»¹

Le temps et l'espace forment à l'unisson un encerclement évident. Ils permettent à l'illusion d'étendre son règne à travers le masque de la nuit. Les ténèbres dont parle Boudjedra sont celles des cœurs et des esprits des personnages du roman, car ils se sont abandonnés à l'illusion et ont permis à leur quotidien de prendre le pas sur la réalité.

Boudjedra évoque dans ce niveau l'idée de l'aspect circulaire de l'écriture. Le «désenchantement» politique ne conduit-il pas à un «désenchantement» de la littérature?

Boudjedra veut innover dans la sphère de l'écriture, mais malheureusement il réalise l'étendue éphémère de son action. Il projette une image du monde de *L'Escargot entêté*: celle de l'encerclement, et tente d'offrir à son écriture les mêmes vibrations. Cependant, il réalise que toutes ses pensées en arabesques effectuées jusque-là prennent les apparences de la linéarité de l'écriture, ce qui l'empêche de les approfondir, et rend ses idées abstraites et cachées alors qu'il tentait un dévoilement. Il devient donc par son écriture le parfait complice de l'établissement du camouflage.

¹ Rachid Boudjedra,, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 23

Il plonge en pleine désillusion et devient à son tour un être perdu en quête d'originalité.

«Je reste pendant des heures à regarder les rongeurs parcourir des labyrinthes et décrire des arabesques dont l'abstraction rend l'air comme vertical.»¹

A travers ce passage, Boudjedra se met devant l'évidence de son incapacité à changer l'ordre des choses. L'écriture linéaire détruit forcément l'image vraie des éléments de la société algérienne, car elle renvoie vers l'abstrait, et ce qui n'est pas palpable devient une simple vision ou un mirage dont nous doutons de la réalité. Il tente de représenter le cercle de l'enfermement par son écriture mais n'aboutit finalement que vers son désenchantement, car le linéaire n'est qu'une représentation abstraite du cercle.

L'espace du rêve se met à son tour au service de l'espace scriptural, et les lignes obsèdent toujours notre protagoniste :

«Rêve étrange, avec des lignes zigzaguant à travers les méandres de mon cerveau éprouvé par la transcription et la combinatoire. Où il était question d'une multitude de petits rongeurs sillonnant la zone autour des deux paires de chaussures...Rats, donc, cisaillant l'espace autour de mes chaussures, décrivant des lignes enchevêtrées aux couleurs variées et dessinant des pourtours jaune ammoniaqué. Se superposant les uns sur les autres, se coupant, se recoupant, et formant, en fin de compte, des ellipses précaires parce que abstraites, aux débordements et replis s'accumulant dans l'espace du rêve avec une rare fébrilité, me striant les yeux et m'empêchant d'atteindre mes chaussures pour les subtiliser à la vindicte des rongeurs déchaînés et hilares.»²

Ces lignes sont celles de l'écriture du roman et de ses procédés, elles se déplacent en zigzagant tout comme l'escargot ou le soi du héros, elles sont influencées par l'art du camouflage de l'auteur et trompent dans « la combinatoire ». Les rats laissent des traces derrière eux en formant des lignes, ils tournent autour des chaussures du héros et lui coupent son espace environnant. Les chaussures signifient la vie de notre personnage principal et son être qui risquent de s'effacer dans les estomacs de ces rongeurs. Ces lignes sont en constant mouvement et ne cessent de se croiser, de s'entrecouper, elles sont de couleurs multiples et donc prennent différentes formes mais leur but est le même c'est d'atteindre la paire de chaussure du héros. Ces lignes

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 24

² Ibid, pp 77-78

s'entrelacent et forment des ovales encerclant la chaussure. L'écriture se fait dans un espace en cercle et en même temps encerclant.

«La lecture du dictionnaire m'aide à vivre. Elle me détend. La chair des mots est pulpeuse. Très lyrique. A raturer. C'est vrai qu'ils créent un espace plus vaste que toute la géographie. Je me laisse, peut-être, aller à un enthousiasme de mauvais aloi, alors que les dangers menacent. Vastes réseaux de l'intricable.»¹

«Dans Ibn Bahr? Dans Haslam? Ce sont les deux seuls livres que je connaisse par cœur. On y évoque les traces que laissent ces pattes de rats sur le sable. Toute une calligraphie frêle!...Je préfère la gracilité de la souris aux mucosités des stylommatophores pulmonés ! Les américains ont raison, Mickey Mouse est un snob qui danse sur du velours couleur garance. C'est un fait qu'ils l'ont amené avec eux d'Europe. Il pourrait être leur emblème.»²

Le personnage principal de ce roman manifeste son bonheur de voir l'avènement de la nuit et la fin d'une journée comme toutes les autres:

«Il pleut toujours et la vitre se violace, tandis que l'espace est fouillé par les oiseaux et l'odeur de basilic. Au fond, je suis content. Une journée de pliée comme une serviette usée...»³

Notre protagoniste se plait dans l'atmosphère obscure parce que c'est le seul moment dans lequel il peut se permettre d'être lui-même. Il enlève son masque de la journée, celui du parfait citoyen anonyme, pour retrouver sa réalité d'être différent. La nuit lui permet d'écrire, de chercher au fond de lui-même sa propre réalité, et de prouver les similarités entre les rats enfermés et ses concitoyens.

« En rentrant dans la cave, je me suis dit qu'à bien y penser, la sonnerie du téléphone me manquait, ainsi que les cliquetis de la machine à écrire...J'examine les murs un à un. Des plaques de moisi éclatent çà et là comme des cratères verts et bruns. L'humidité fait des ravages mais les rongeurs aiment cette atmosphère. Je continue à examiner les parois tout en restant dans le cercle de lumière blanche que projette une lanterne scellée au plafond.»⁴

Le personnage principal de ce roman parle des rats mais projette cette image sur la réalité sociale des algériens. Les murs de sa cave entachés de moisi nous donnent l'impression de sombrer en plein mauvais rêve.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 84-85

² Ibid, p 85

³ Ibid, p 27

⁴ Ibid, p 35

Boudjedra compare ces murs à des cratères décomposés. Ces cavités ou ces antres sont la preuve de l'existence d'une dimension parallèle dans laquelle le monde de la journée de notre héros se transforme et devient tel qu'il est, c'est-à-dire démunie d'artifices. Les murs pourris ne sont point assainis et sont loin du monde spirituel désinfecté de notre héros, ou qu'il croit désinfecté car il se révèle en profondeur plus moisi que les murs de sa cave.

L'humidité aide notre protagoniste à dissiper le brouillard de la journée et à découvrir son univers et sa société tels qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire des rats entassés, sans aucune motivation, aimant leur labyrinthe et se contentant de son apparence de tranquillité.

Notre héros en parfait érudit et grâce à ses nombreuses lectures se tient dans la lumière de la littérature qu'il décrit comme un cercle protecteur, l'isolant des rats qui l'entourent et lui permettant de découvrir la vérité. Son soi se trouve ainsi différent de celui des autres, et par conséquent a pu transpercer les frontières du mensonge et il a pu voir une réalité similaire. Cependant ce symbolisme le replonge dans son ignorance car il apparaît la nuit. Son insomnie l'aide à voir la réalité mais pas vraiment telle qu'elle est car elle est déguisée par le symbolisme. Cela nous fait penser à un cauchemar, il naît de l'inconscient de l'être, et déforme la vérité pour la révéler sous une forme tout à fait autre, ce qui brouille la vérité et nous donne l'impression de patauger dans des sables mouvants et donc donne naissance à la désillusion et laisse le héros dans une quête continue de son être.

Nous verrons à présent les espaces nouveaux comme des espaces susceptibles de prouver l'incohérence du monde de notre protagoniste. Les espaces rétrécissent ou se penchent mais pour aller vers les bas-fonds : du désespoir et de la désillusion.

Le premier espace inclus dans cette idéologie est l'essence de la théorie boudjedrienne, il est à la base de la société, «l'espace vital».

«Ce n'est pas ma faute si l'espace vital va manquer dans les années qui viennent. Ce n'est pas moi non plus qui irai faire des enfants à une femelle excitée!»¹

Notre héros prédit un rétrécissement de «l'espace vital». Au centre de ses préoccupations, se place la volonté de bannir de son vocabulaire la copulation et la

reproduction. Sans doute parce qu'il ne veut pas dépendre d'une femme pour ressentir du plaisir et pour atteindre son être profond. Il veut s'auto suffire pour pouvoir se réaliser pleinement mais en même temps il s'interdit le droit des plaisirs solitaires, car il se confine dans la sphère des interdictions sociales. Les enfants perpétuent le cercle car ils poursuivent l'œuvre de leurs parents, donc pour en finir avec cet enfermement et percer le labyrinthe les enfants sont à éradiquer.

Le deuxième espace est celui des espaces interdits matérialisés par une critique religieuse. Boudjedra entre dans des espaces assainis, vierges et protégés, les assombrit et détourne sa critique de son véritable objet c'est-à-dire l'angle socio-politique vers la religion et les sciences.

« En ce qui me concerne je suis trop fidèle à l'état pour croire, mais je comprends le besoin de religion chez les masses. D'ailleurs ce sont les architectes qui ne sont pas visionnaires. Les mosquées de demain n'auront pas de minaret. Avec les progrès de l'acoustique c'est inéluctable !...tout ce passage est à biffer. Il n'est pas digne d'un fonctionnaire modèle d'avoir si mauvais esprit. »¹

Il s'attaque ainsi à l'architecture des mosquées qui selon lui n'est plus conforme à l'ère du temps. La modernité appelle à l'ouverture des esprits et à la concrétisation des nouvelles théories et des nouvelles inventions. Il recherche donc d'une certaine manière la mondialisation, démontre le manque d'innovation dans sa société, met en scène des esprits ayant peur du changement et se renfermant dans un monde aux apparences de sûreté.

Boudjedra choisit par le biais de son héros de pointer sa dague non en direction de ce qui le chagrine réellement, mais en direction des bases fondatrices de la personnalité de l'individu, c'est-à-dire : la religion et la science. Il veut provoquer l'individu et le mener à faire resurgir l'être critique en lui dans le but de combattre ses peurs et du coup le laisser toucher de sa dague la société, premier et dernier objectif de notre écrivain.

Le troisième espace est un espace littéraire, il prend la forme d'un atome. Dans cette particule les électrons tournent autour du noyau, tout comme l'espace de la ville s'éloigne du centre. Le centre renvoie certainement à la littérature française de laquelle notre écrivain voudrait notre littérature éloignée, différente, mais tournant

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 37

toujours autour du centre noyau. «On a beau faire, la périphérie s'éloigne du centre. En voilà une phrase efficace. A noter sur un bout de papier.»²

En qualité d'écrivain, il tente de créer un effet de brouillard. Il trace le fil de l'histoire puis efface les traces de sa subversion. Il se protège en assurant ses arrières. Le fil de l'histoire est donc tantôt apparent, tantôt transparent, le fil d'Ariane change de texture et se métamorphose pour servir l'histoire et permettre à l'écrivain de tracer un labyrinthe spatial dans lequel pataugent ses personnages. Il est en cela illusoire car il donne l'impression de mener vers une sortie impasse. «Les traces laissées par les gros rats ne mènent nulle part. Ils savent brouiller les pistes.»³

Cette impasse est représentée dans un autre contexte par l'image du port, port en papier, illusion d'une liberté déchue. La ville se déplace de la colline vers la mer pour se défaire de sa prise en sandwich entre ces deux niveaux mais en essayant de se dégager du labyrinthe, elle «déclive» et s'enfonce encore plus dans l'enfermement.

«La ville dégringole du sommet de la colline vers la mer. Elle déclive. Possède un grand port et deux cimetières. Dans l'un d'entre eux repose ma mère...je n'ai jamais su où été enterré mon père. Son épouse ne lui avait jamais pardonné sa tuberculose...»⁴

Notre protagoniste nous décrit sa ville et ne nous parle que du port et des deux cimetières. Elle est ainsi prisonnière de son passé et des fantômes de la ville desquels le port décor ne peut certainement pas l'aider à s'en dégager. Cette ville a une âme tout comme notre héros, elle est possédée par les mêmes démons que lui, sa mère ou ses origines et traditions. Par contre son père tuberculeux, nous l'avons comparé à Camus. Notre protagoniste parle de la tombe inconnue de son père en parallèle avec l'idée du classement des auteurs français ayant vécu en Algérie dans l'ensemble de la littérature maghrébine.

Boudjedra fait de notre héros le vigile de son sanctuaire : port, silos, châteaux d'eau, cimetière et gazoduc. Mais tous ces éléments ont des sens différents de leur premier sens. Le port ouvrant sur la mer devient un des murs de la prison, les silos ou établissements sont des cellules et étouffent par leur quotidien, l'eau est le miroir

1 Rachid Boudjedra., *L'Escargot entêté*, op.cit, p 39

2 Ibid, p 42

3 Ibid, p 56

4 Ibid, p 61

permettant de voir ces formes derrière des apparences trompeuses, le cimetière est le passé angoissant ou bien une vision funeste de l'avenir, et puis le gazoduc représente le souffle de l'Algérie et celui du roman, il combine entre la critique de Boudjedra de la politique de l'époque quand aux richesses de l'Algérie, et le tracé de l'histoire de *L'escargot entêté* qui ressemble à ces tuyaux de gaz parfois visibles et d'autres fois enfoncés sous la terre et donc enfouis mais non disparus.

Le gazoduc peut représenter toutes les richesses de l'Algérie y compris les richesses humaines dont les littéraires. Un gazoduc qui vient de loin peut être une référence à la genèse de la littérature maghrébine d'expression française. Il va très loin, cela peut vouloir dire l'envie profonde de Boudjedra de libérer son peuple par le biais de cette même littérature.

«En attendant j'ai la responsabilité de ce port, des silos, des châteaux d'eau, des deux cimetières et surtout de ce gazoduc qui vient de loin et va très loin.»¹

Le centre de l'idéologie de l'espace chez Boudjedra est l'enfermement car toute l'histoire de *L'Escargot entêté* découle des souvenirs castrés du héros suite à sa frustration d'enfant lors de sa confrontation avec les rats qui coïncide bizarrement avec son enfermement.

«Un jour d'été particulièrement chaud, elle m'enferma dans une pièce et alla aider son mari à couper le blé. Je fus attaqué par une dizaine de gros rats énervés par la chaleur. Je réussis à m'échapper par une fenêtre après en avoir tué plusieurs.»²

Ses souvenirs représentés par ses anciennes photos à leur tour sont enfouis et comprimés dans une boîte à chaussures, ces mêmes chaussures sont le symbole de la vie humaine chez les anciens grecs. Il ouvre occasionnellement cette boîte à merveilles mais il est confronté à l'image de sa mère morte.

«J'ai aussi sorti la boîte à chaussures. Ma mère m'aurait grondé. Elle n'aimait pas la nostalgie. Si elle m'a demandé de la photographier le jour de sa mort, c'était pour me laisser un souvenir de sa fermeté, de son intransigeance.»³

Cette image l'empêche de s'épanouir car elle lui rappelle l'âme emprisonnée de sa mère et le conduit, à cause de sa phase œdipienne non achevée, à se rétracter dans ses

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 62

2 Ibid, p 71

3 Ibid, p 85

résolutions de réminiscences et de sa volonté de guérir ses anciennes blessures. Il se referme donc sur lui-même et brise son soi véritable. Il se remet dans la boîte désenchantée.

I.I.4.2.Espaces échos où l'amour s'écrie:

L'espace représente au-delà du monde qui nous entoure une véritable complexité significative. Employé dans un roman il va plus loin que la simple représentation réaliste de l'univers qui nous entoure «C'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité.»¹

Car il va représenter toute une idéologie imbriquée chez l'auteur qu'elle soit de caractère personnel ou subissant les influences de la collectivité:

«Enfin, l'étude de l'écriture romanesque permet de faire apparaître une véritable poétique de l'espace, au sens où l'entend G. Bachelard. Au-delà de la démonstration politique, qui ne constitue qu'un vecteur parmi d'autres des représentations spatiales, s'expriment des constellations imaginaires à travers lesquelles l'espace romanesque accède au statut d'objet poétique. Cette dernière étude inspirée notamment des travaux de G. Bachelard et G. Durand, fera apparaître à la fois des traits récurrents qui sont l'expression d'un imaginaire collectif, et des poétiques singulières, caractérisées par des configurations symboliques originales et l'accentuation de certains schèmes privilégiés.»²

L'Amour, la fantasia est un espace d'écriture qui encercle les mots d'amour utilisés par Assia Djebar pour abolir une réalité sociale confinée depuis des siècles, emblème de toutes les servitudes. Les mots deviennent des dagues tranchantes, ils écorchent les frontières de cette sphère poignante afin d'atteindre enfin l'infini. Les mots tentent d'aider : les personnages et leur univers romanesque, lecteur et auteur à retrouver leur soi. Ce qui se révèle assez compliqué dans son élaboration car les mots tentent, tant bien que mal, de donner aux personnages le pouvoir de survoler le monde désenchanté dans lequel ils se produisent vers un univers au-delà des contraintes spatio-temporelles pour se réaliser enfin en tant que soi original. Malheureusement cela ne dépasse pas le domaine du rêve et donne aux personnages et à leur espace une teinte de copie délavée.

La structure spatiale utilisée dans ce roman relève des mentalités complexes de ses personnages. Djebar, en un cri de rage, brise le bocal de la tradition et fait

1 H. Mitterrand, *Le discours du roman*, in Florence Paravi, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op.cit, p 10

2 Florence Paravi, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op.cit, p14

transparaître diverses vérités. Les espaces se matérialisent ainsi comme des échos d'une voix enrouée qui tente, avec la mansuétude et la révolte d'une opprimée, de donner forme à ses songes.

L'amour de soi, l'amour du pays, la passion pour la vérité et l'amour de l'écriture forment à l'unisson une forme de révolte qui s'écrit en tatouant la nature, les maisons, les peaux et les esprits de ces personnages de romans pour que la révélation de l'injustice s'éternise. Nous retrouvons par là même des espaces qui sont loin de la dichotomie dont parle Jacqueline Risset dans son article *L'amour de la langue*:

«...une dichotomie de l'espace où se joue «l'option définitive: le dehors et le risque, au lieu de la prison de mes semblables»¹

Les espaces de Djébar s'enroulent les uns autour des autres formant des cercles qui s'éternisent. Quant à cette volonté d'échapper au cercle de la tradition représenté par le «dehors» elle se révèle illusoire. «Le dehors» n'existe que dans l'imaginaire furtif de l'écrivaine qui en écrivant croit se libérer mais elle se retrouve à son tour enfermée dedans. Espaces en quête d'enchantement mais qui sont désabusés et se perdent fortuitement. Les espaces se brisent tout comme la tradition contre les murs rotatoires de la littérature.

Les espaces rentrent les uns dans les autres à la manière des poupées russes, une mise en abîme s'y crée. Nous commencerons notre analyse par l'espace global qui engloutit les autres: celui de la nature.

Généralement, elle se déplace entre l'Histoire d'Algérie, celle de Djébar et l'histoire du groupe de femmes asservies. L'espace du passé s'y montre comme révélation de l'avenir proche dans le roman, donc il devient indice: «La terre que l'armée française grignote ne leur paraît qu'une partie de l'enjeu immédiat.»². Terre ou racines vont de pair, grignoter la terre équivaut à un soi dévoré bout par bout dont ne restera plus tard que le goût de l'amertume et de la perte d'un soi recherché à travers cette littérature.

La capitulation que font les algériens auprès des français se passe dans un décor qui marque les funérailles d'un ancien système et d'une société qui ne sera plus:

«Cette délégation est reçue par l'état-major français au complet, «dans une petite prairie à l'ombre » ; on s'assoit sur les troncs de trois ou quatre arbres fraîchement coupés. L'Anglais, en qualité d'intermédiaire et ami du

1 Jacqueline Risset, « L'amour de la langue », in Mireille, Calle-Gruber, *Assia Djébar, Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005, p 50

2 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 51

dey, parle, nous rapporte Barchou qui assiste à la négociation «du caractère altier et intrépide de Hussein, pouvant le porter aux dernières extrémités.» Ainsi commence la communication: de Bourmont dicte les termes exacts de la capitulation exigée ville ouverte «à discrétion» aux troupes...»¹

Les arbres fraîchement coupés, n'est-ce pas l'identité qui vient de subir l'influence néfaste de l'invasion qui a bouleversé toute une civilisation ? Les arbres se retrouvent donc décapités mais non déracinés, c'est ce qui permet aux algériens de se perdre certes, mais non de disparaître car la racine se trouve toujours dans la terre et ce qu'il faut faire c'est juste la chercher.

Ces espaces prémonitoires s'insurgent dans *L'Amour, la fantasia* comme éléments qui suggèrent un avenir funeste pour l'Algérie. Le terme final de la capitulation «ville ouverte à discrétion» est une formule qui correspond tout à fait à l'éclatement spatial revoyant à un soi loin de pouvoir se voir en face. Une ville ouverte est une ville asservie qui n'appartient plus à ses habitants. Elle devient l'objet des Autres, des étrangers, passant ainsi de mains en mains elle n'a plus d'appartenance et donc n'est plus que frustration. Le terme «à discrétion» redouble le poids de son infortune, car même ce relais devient un voile obscure cachant dans les ténèbres une invasion qui s'imprégnera dans les esprits des algériens de génération en génération.

La nature se démontre d'abord comme complice du temps car elle donne des indices sur l'avenir. Elle est en même temps un espace qui devrait être ouvert mais qui se ferme sur lui-même complice de la mentalité des personnages. Créant ainsi des barrières emprisonnant les corps autant que les esprits.

«Triangle incliné dans le lointain et qui, après le scintillement de la dernière brume nocturne, se fixe adouci, tel un corps à l'abandon, sur un tapis de verdure assombrie. La montagne paraît barrière esquissée dans un azur d'aquarelle.»²

L'espace naturel se transforme en une immense alcatraz, des prisons dont les murs font office de montagnes infranchissables. L'espace emprisonne, et les éléments de la nature en brume éparse enveloppent l'espace de la ville qui se trouve plus restreint que la nature et pourtant embaumé et momifié par elle. Tel un triangle la ville envoûte les regards étrangers et attise des passions. Triangle des Bermudes qui engloutit les âmes égarées, captive et emprisonne.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 61

² Ibid, p 14

La nature avale les villes et les cache du reste du monde dans le but de les purifier sans doute, une purification qui emmitouflera même les envahisseurs:

«...quarante mille soldats et trente mille marins emplissent ces vaisseaux devenus des prisons mobiles surpeuplées ; une odeur de pestilence les enrobe depuis des jours. Tout autour, à proximité, une nature vierge, silencieuse, même pas menaçante, presque purificatrice, semble les attendre.»¹

Même la mer s'y mêle, et dans son immense limpidité, devient une barrière de corail qui enferme l'armée française dans ses bateaux. Et la nature attend sereinement le moment crucial où elle se refermera telle une huître sur sa victime pour répandre le sang qui jaillira des années plus tard.

Même les villages cadrés dans les villes se voient emportés par l'insatiable faim de la nature qui ne peut s'empêcher d'ingurgiter toutes les créations humaines et les êtres avec: « Une forêt d'eucalyptus longeait le village en le séparant des collines de vignoble au loin.»²

Le second espace englobé dans l'espace naturel est représenté par les maisons. Elles deviennent, dans ce cas précis, des prisons emprisonnées.

Les maisons sont donc comparées à des êtres camouflés par la nature. Elles ne sont plus que des aveugles et de par leur cécité n'arrivent guère à percevoir ce qui les entoure ni même ce qui se passe dans leurs intérieurs «Villes ou villages aux ruelles blanches, aux maisons aveugles.»³

Ces maisons enferment à leur tour les femmes algériennes qui n'ont guère le droit de se mouvoir en dehors de ces bâtisses de pierre.

«Trois jeunes sont cloîtrées dans une maison claire, au milieu d'un hameau du Sahel que cernent d'immenses vignobles...Me retrouver dans ces lieux, enfermée avec ces trois sœurs j'appelle cela « aller à la campagne».»¹

Les vignobles cloîtent les maisons qui s'enroulent autour des femmes les condamnant à vivre dans une réalité hors du temps et de la vraie vie. Les maisons sont réellement des prisons, elles prennent de l'espace et sont aménagées de manière à devenir semblables aux étendues lumineuses du dehors. Masquer la vérité sur l'enfermement est le seul moyen de dépasser cette schizophrénie.

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit., p26

² Ibid, p 37

³ Ibid, p 11

«La demeure est spacieuse. Multiples chambres fraîches, ombreuses, encombrées de matelas empilés à même le sol, de tentures sahariennes, de tapis tissés...»²

Même les maisons changent selon leurs propriétaires. Les maisons arabes tendent vers une extension de l'espace car, objets d'enfermement, elles deviennent l'emplacement de toute la quête de liberté, la désillusion des femmes se fait telle que des patios et des terrasses leur sont construits dans le but d'éviter la rébellion.

Les maisons françaises se restreignent à leur rôle d'abri véhiculant leur culture illuminée par une liberté qui n'existe pas dans le foyer de la narratrice.

«Durant cette conversation, par l'embrasement de la fenêtre, je regardais le corridor qui ouvrait sur d'autres pièces. Je devinais le bois luisant des meubles dans la pénombre...je scrutais l'image de la vierge au-dessus d'une porte...Le gendarme et sa famille me paraissaient soudain ombres de passage dans ces lieux, et par contre ces images, ces objets, cette viande devenaient les vrais occupants car, pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète.»³

Les bâtisses en dehors de leur aspect de cellules, se matérialisent en espaces interdits: ne donnant point le droit aux femmes d'y mettre les pieds, espaces sexistes: «Nous les filles, nous ne pouvons aller à ce magasin, il se trouve juste en face du café maure!»⁴

Le troisième espace que nous avons pu distinguer est celui du corps. Considéré par un nombre de critiques comme étant un espace à part entière:

«Cet espace n'est pas ordonné objectivement par rapport aux points cardinaux, mais subjectivement par rapport à deux axes orthogonaux dont le recoupement passe par notre corps.»⁵

Le corps féminin et le corps masculin. Deux entités qui en apparence nous semblent différentes car le premier est synonyme d'enfermement et le deuxième dévoile un accès vers l'étendue et la liberté. Cependant en prenant en considération la nature enveloppante, nous nous rendons compte que leurs deux réalités sont similaires car elles se confinent dans une vérité cachée et qui se révèle à travers une tentative de reconquête d'une sérénité passée et d'un enchantement imaginé qui ne reviendront sans doute jamais.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p18

2 Ibid, p18

3 Ibid p38

4 Ibid, p 37

5 P et G Pinchemel, « La face de la terre », in Florence Paravi, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain*, op.cit, p 6

«Notre excitation de fillettes déjà puritaines, nous qui dès l'année suivante, allions rester à notre tour cantonnées dans l'espace de la maison et de son verger.»¹

Seuls les étrangers profitaient de leur espace corporel comme moyen d'extension dans l'espace englobant:

«Mais il y'avait ceci d'extraordinaire: elle entraît et sortait à son gré- des chambres à la cour, de la cour à la rue- comme un garçon!»²

Le quatrième espace englobé par les trois précédents est celui du soi. Le soi se retrouve triplement momifié et ne retrouve presque pas d'issue. Cet enferment étouffe le soi et conduit l'être dans une quête qui va durer. L'emprisonnement conduit l'âme vers l'errance qui se révèle être un double encerclement:

« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour.»³

«Faire éclater l'espace» pour se retrouver enfin libre du lourd tribut qui nous y attache. Mais l'espace éclaté n'est en aucun cas une étendue infinie, c'est plutôt un espace qui n'est plus ou un espace perdu. C'est un espace suicidaire marquant toute l'ampleur de la désillusion.

Entre tous ces espaces étudiés, nous avons pu relever un espace transitoire, une sorte de navette qui permet à notre héroïne et écrivaine de naviguer d'un monde vers un autre, de l'illusion vers la désillusion. Cet espace se résume dans la bibliothèque:

«Au cours de ce même été, la benjamine et moi avons pu ouvrir la bibliothèque- celle du frère absent et jusque-là avait été fermée à clef. En un mois nous lisons tous les romans entassés pêle-mêle...Nous découvrons un album de photographies érotiques...Nous refermons discrètement l'armoire, quand les femmes se relèvent pour la prière de l'après-midi. Nous nous imaginons surgir d'une région interdite; nous nous sentons plus vieilles.»⁴

Les romans deviennent des amulettes magiques qui permettent grâce à la fiction à ces deux jeunes filles de s'éclairer. Elles voyagent dans un univers interdit car révélateur de la pure réalité. Le monde dans lequel nous vivons est certes désillusoire mais nous ne pouvons nous en apercevoir que quand la littérature et l'enchantement rentrent en scène. Bravant l'interdit, Assia Djebar s'est retrouvée vieillie et donc a pu

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 43

2 Ibid, p 35

3 Ibid, p 13

4 Ibid, p 21

déceler et emprisonner en elle la douce lumière de la réalité qu'elle focalise sur nous par son roman.

Djebar l'adolescente, personnage de son propre roman, a réussi la voltige tant attendue grâce à la littérature et à son enchantement et, c'est grâce à son enfermement dans la bibliothèque qui est un espace clos, qu'elle réalise son envol. Le décodage de ces livres ou leur lecture que nous pouvons considérer comme des labyrinthes de mots lui donne un avant-goût sur sa future écriture labyrinthique.

Alors que Djebar se trouve foncièrement libre, pourquoi cherche-t-elle à se libérer et à libérer les femmes de sa tribu ? En écrivant ce roman, elle s'enfonce de plus en plus dans les abîmes de l'enfermement et s'enchaîne de nouveau au sein du cercle ancestral, car elle écrit dans la langue de l'ennemi duquel nous avons voulu nous détacher et qui nous hante toujours. Elle le fait également en s'imprégnant d'une mentalité qui est tout sauf traditionnelle, et elle le fait pour tenter de dévoiler des vérités sur une Histoire ensevelie, tout en s'astreignant à divulguer les intimités de sa propre existence. Elle se débat et veut réellement s'en sortir, mais se retrouve écorchée par le plus vif des cercles : celui d'une littérature de l'enfermement.

I.I.4.3.Les espaces fleuves:

Rachid Mimouni dans *Le fleuve détourné* structure ses espaces et les agence sous forme de deux lignes parallèles. En aménageant à travers le récit de son personnage les deux mondes: celui du passé et celui du présent, il combine et met en avant la similitude entre les deux univers cités. Les espaces suivent ainsi la même logique, et sont conditionnés par l'évolution de l'histoire.

Nous commencerons par la notion des espaces du passé et les espaces du présent, que nous avons remarqués comme étant semblables les uns aux autres, car le présent est devenu le clone du passé et constitue un espace encore plus élaboré que le premier.

Les deux espaces suivent le même cheminement et sont constitués de la même manière. Ils sont tous les deux désarticulés mais une fois reconstitués ils tendent vers l'enfermement.

Le premier monde est un espace castré car l'emprise de la colonisation l'empêche de s'épanouir, c'est un espace limité et éclaté.

«Je suis né dans un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au pont Kedar. Ma famille est issue d'une puissante tribu qui habite en haut, près du village Kedar. Autrefois, nous vivions, unis et prospères sur de vastes terres exploitées dans l'indivision...Mais un colon...soudoya un membre de la tribu qui alla demander le partage des terres. C'était le meilleur moyen de semer la discorde parmi les membres de tribu.»¹

L'indivision semble être la clé de l'espace articulé et vaste mais le régime colonial bouleverse la spatialité et la brise. Cet éclatement nous le percevons dans ce roman de Mimouni déjà à travers les terres divisées et prises par les colons mais l'essentiel pour nous c'est l'éclatement même au sein de la structure de l'histoire.

D'abord, notre narrateur (personnage principal) évoque la question de la hiérarchie, son village est un espace placé en dessous de la montagne. La puissance tribale se fait valoir par l'emplacement des villages en hauteur. La montagne représente également l'idéologie de la résistance, une idylle qui ne se fera que le temps d'un songe. Le village est normalement cerné par le fleuve d'un côté et la montagne de l'autre, mais le pont est un moyen d'évasion qui leur permet de joindre les autres espaces désarticulés mais sans pouvoir se défaire de leur encerclement.

«Les membres exilés de la tribu s'installèrent sur leur flanc de colline. Tête basse, mâchoires serrées. Orphelins, les hommes! Oseriez-vous pleurer? Foutus. Espace désarticulé. Aucune harmonie. Comme un fil de fer entre les doigts malhabiles d'un enfant. De rares figuiers difformes, attestant leur mal de vivre. Un jujubier accusateur dressé vers le ciel, surgit comme un miracle en équilibre instable sur son plan incliné. L'horizon bouché par une haie de cactus. Poussière d'épines.»¹

Les habitants du village se retrouvent suite au partage dans un espace encore plus clos «flanc de colline». Les espaces deviennent des morceaux de miroir qui séparés ne veulent rien dire mais une fois rassemblés prennent du sens. Les figuiers symboles du Maghreb se raréfient mais changent de formes tout comme les êtres tendent vers le métissage, ils se placent entre deux cultures franco-algérienne. Le jujubier cité par Mimouni est pour nous le soi de l'auteur dévoilant notre monde actuel par le biais de l'écriture. Il est en équilibre instable car il jongle entre passé et présent pour prouver l'existence des mêmes procédés et les mêmes mécanismes entre la période du colonialisme et l'après colonialisme.

Cependant même ce «miracle» du soi original de l'auteur reste avec l'univers environnant prisonnier d'une nature encerclant l'être et détruisant le vœu de liberté

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 13

de chaque individu, ce qui rend les êtres en perpétuelle quête de dépassements des frontières prisons telle que «La haie de cactus» voilant l'horizon.

L'espace représenté par Mimouni dépend de l'état d'esprit des personnages et de la manière dont ils le perçoivent. Ainsi, il n'est que la projection des intimités et de l'émotivité de ces derniers. Les premières étendues du passé ont un effet castrant. Elles représentent l'impuissance de toute une nation face à une autre qui se permet de retracer ses propres frontières et contours et donc a de plein droit le pouvoir magnanime d'effacer et de retracer, de rétrécir et d'allonger des terres appartenant à une population dépossédée non seulement de ses terres mais également de son propre soi.

Dans cette ambiance d'enfermement s'ouvrent à nous des brèches dont l'étendue et la durée ne dépassent pas celles du songe, c'est pour cette raison que nous les nommerons: espaces fenêtres. Ils nous donnent une projection sur les multiples sentiers sur lesquels le récit aurait pu se déployer pour atteindre sa délivrance mais qui se ferment sitôt après pour finalement nous laisser frustrés et démunis.

D'abord, l'espace fenêtre est articulé par le campement des Moudjahidines. Notre personnage principal le décrit telle une régénération de son soi brisé par le partage des terres de ses ancêtres. Il y est admis en tant que cordonnier, ce qui fait de lui un hors la loi à l'époque le poussant à faire partie des révolutionnaires, des marginalisés. Il essaie de briser l'encerclement colonial ce qui fait de lui un être exceptionnel, différent des autres, cherchant à éclater les réalités de l'époque et donc d'effacer les frontières réinventées par les français.

Mais sa quête de son soi et de celui de sa société s'évapore des que son camp subit les bombardements du colonisateur ce qui ferme la première fenêtre.

Ensuite, l'espace fenêtre prend la forme de la perte de mémoire de notre protagoniste. Il perçoit grâce à cela son monde avec des yeux sereins. La prospérité devient son emblème et même les sphères l'entourant matérialisent son bien-être : l'Hôpital de la guérison et sa blancheur signe de paix, le jardin édénique et sa promesse d'éternité. La mémoire perdue donne à son être l'extase qu'il cherchait depuis longtemps en commençant par le jour où il épousa sa Houria ou vierge violée,

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 17

sa vocation de paysan ratée, et finissant par son enroulement en tant que Moudjahid qui ne dura pas longtemps.

Cette fenêtre lui permet d'entrevoir sa vie, ce qu'elle aurait pu être sans le poids de son passé et de son vécu. Si la particularité de l'individu, celle de son expérience antérieure est effacée se révélant bénéfique pour son esprit, pouvons-nous alors envisager une réalité dans laquelle le soi se dépossède de ses réminiscences pour ne vivre que le moment présent? Et dans ce cas est-ce la quête du soi qui lui permet de se parfaire ou alors sa perte?

Notre protagoniste perd sa mémoire et se retrouve en transe, car la peur de ne jamais savoir qui il est réellement l'envahit. Le peu de temps vécu par lui en tant qu'amnésique fait de lui un être en état végétatif. Il ne bouge plus de l'espace hôpital/jardin et même l'histoire se retrouve condamnée entre les deux. Quand les oiseaux s'attaquent à son jardin, il retrouve la mémoire et reprend son voyage spirituel vers le centre de son univers ce qui clôture la seconde fenêtre.

A présent notre héros est libre et décide de retrouver les vestiges de son passé faisant partie de son actualité vu que son amnésie l'a gardé et l'a sauvé comme les insectes éternisés dans du formol, Mimouni l'a sauvé de l'emprise du temps par sa perte de mémoire.

Il retrouve donc ces espaces vestiges, et réalise que tout ce qu'il a gardé comme souvenirs n'est plus que débris (village, pont, fleuve, maison, femme et enfant).

Les anciens espaces laissent place aux nouveaux, l'exode rural devient un phénomène courant et est matérialisé par le départ de la femme de notre protagoniste (Houria) et de son enfant vers la capitale, ce qui engendre chez lui la même volonté de bouger vers le centre du changement : La capitale. Il décide de partir pour retrouver sa petite famille et prend la direction de la mer. Cette mer sera à même de lui montrer les véritables espaces cachés derrière l'illusion du présent.

Il brise la glace du vraisemblable idéal et nous dévoile le délabrement du véritable espace. C'est là qu'il nous révèle l'existence d'une ville derrière la ville.

«La ville nouvelle» se trouvait au nord de la vraie ville, implantée sur un vaste marécage régulièrement inondé en hiver par les crues de l'Oued proche, et l'eau stagnante abritait une colonie de grenouilles...C'était un ancien parc d'une société de transport de voyageurs...Parc immense,

autocars innombrables. Ils furent graduellement investis par les sans-logis...»¹

Une ville cachée derrière le miroir apparent. Une ville que nul ne veut reconnaître reflet d'un échec socio-politique éminent. Mais avec son esprit aseptisé par son amnésie, il réussit à échapper à l'usure du temps et peut par son être dépasser les miroirs déformants et voir la réalité telle qu'elle est. Il pénètre les pensées des autres et arrive à percevoir au-delà de l'hypocrisie du monde présent la vérité. Sa femme est donc perçue comme une prostituée se donnant aux hommes munis d'un certain pouvoir, son enfant est déraciné de ses origines et ne veut même pas reconnaître son père symbole de révolution. Donc la nouvelle génération veut se détacher du passé, et suite à cela il se retrouve en prison après avoir tué sa femme et ses amants. Nous rappelons que cette prison est un endroit qui ressemble à la ville, et la rejoint dans l'idée de l'enfermement.

«Il n'y aurait donc aucune différence entre l'espace du dehors et celui du dedans; tout serait espace de clôture; «cet univers est mortel: dedans, on y étouffe, dehors on n'existe plus». A la fin du roman, les deux volets du récit, l'histoire du narrateur, et sa chronique du présent se confondent dans un espace violent où nul asile n'est possible, nul espoir n'est permis. L'espace carcéral recouvre tout.»²

En prison nous retrouvons différents échantillons du peuple, le jeune Omar, l'écrivain alcoolique et drogué, Vingt-Cinq le simple homme de campagne, Rachid le sahraoui, Fly-Tox le réaliste et notre héros symbole du passé. Tous des laissés pour compte projetant l'image de toute une société enfermée derrière les murs de l'illusion. Leur enfermement physique leur permet quand même d'être plus clairvoyants et de voir le monde du dehors tel qu'il est.

Notre héros décrit leur habitat en prison de la manière suivante:

«Certes, notre installation matérielle reste très rudimentaire. Nos baraques ne sont meublées que de simples lits de camps en toile et d'armoires métalliques brinquebalantes...il n'y a pas de climatisation, malgré la rigueur du climat. Le mince contre-plaqué de nos bicoques laisse tranquillement passer le froid et la chaleur...Pour faire ses besoins, il faut aller dans les champs. Cela ne me gêne pas beaucoup, personnellement. J'ai fait ainsi durant toute ma vie. Mais les citadins n'ont pas l'habitude.»³

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 115

² Catherine Gallouet, « Espace et narration dans Le Fleuve détourné », in Nagib Redouane, *Autour des écrivains maghrébins Rachid Mimouni*, Toronto, La source, 2000, p 146

³ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 10

Nous y retrouvons la rudesse du climat en parallèle de celle de l'espace. Mais cette rigidité dans l'absence de confort (lits de camps, armoires métalliques, mince contre-plaqué des bicoques) leur donne la capacité de ressentir les effets de la nature (le froid et la chaleur) et donc de connaître les véritables sensations du monde. Par cela ils sont plus avantagés que les gens de la ville.

L'eau miroir, élément essentiel pour la survie de nos cinq personnages séquestrés (Omar, Rachid, Vingt-Cinq, Fly-Tox, l'écrivain et notre héros sans nom), leur permet de par son reflet de percevoir la réalité de leur univers environnant et leur sombre enfermement dont l'existence dépasse la période de leur emprisonnement: «L'eau nous est distribuée par camions citernes, une fois par jour. Il faut trouver le moyen de la stocker.»¹

L'eau par nature est en constant mouvement, le fait qu'elle soit distribuée par des camions citernes dans l'endroit désertique de cette prison en fait un liquide rare et précieux. Son mouvement manque aux prisonniers, eux dont les corps ne bougent plus et sont conditionnés par l'espace de la prison, mais ils sont en parfaite symbiose avec l'idée du mouvement car leurs esprits voyagent du présent vers le passé et se permettent de se projeter en dehors des frontières de la castration. Dans la même perspective l'eau pose un problème à l'administrateur qui veut «trouver le moyen de la stocker» ou en d'autres termes de l'emprisonner.

L'usine de traitement d'eau et sa mise en sachet se trouve en face de la prison et donne l'occasion à nos prisonniers de voir se matérialiser devant eux la vérité socio-politique du pays et les tentatives de dissimulation du reflet réel par sa mise à sac. Son déplacement brise nos personnages et les met dans un état second car plus rien n'est susceptible de projeter leurs pensées profondes. «Rachid le Sahraoui ne s'est pas encore consolé du départ de l'usine mobile de traitement d'eau.»² «Jalonner ainsi de ces petits sachets les pistes du désert!»³

Nous sommes en face d'une nature reflet de la réalité, elle simule les différentes phases par lesquelles passe la société algérienne.

«Qu'importe les mots notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre ni pitié. Nos voix

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p11

2 Ibid, p 11

3 Ibid, p 11

s'enrouent, et nos cœurs et nos bras se lassent de tant d'âpreté, de tant d'injustice. Un jour, nous remettrons en cause nos destins.»¹

L'être est d'abord encerclé par le désert dont les sables ne laissent plus à nos personnages la capacité de respirer. L'étouffement est significatif et témoigne de l'incapacité de ces individus à gérer leur quotidien emprisonnant. Cependant une vision futuriste s'offre à nous par le biais de la nature révoltée, celle de l'éclatement des roches persécutées par la chaleur. Notre protagoniste espère l'éclatement des cercles par l'auteur dans un futur proche «Un jour, nous remettrons en cause notre destin»²

La nature se retourne contre ses maîtres et se révolte contre sa raison d'être. Elle n'est plus fertile au présent comme elle l'était au passé, car la communion et la symbiose entre l'être et sa matrice initiale (la terre) n'existent plus. Le divorce entre ces deux entités est inévitable et l'homme et la nature s'opposent ce qui crée un univers désertique différent de la verdure qui régnait au passé.

«J'étais bien content de rentrer au pays...les campagnes semblaient désertes. Les champs de vigne qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche et je me demandai pour quelle obscure raison les paysans refusaient désormais de la cultiver.»³

La nature se dépossède de ce qu'elle est en réalité et renvoie le reflet de l'homme dépourvu de ses origines premières. L'Algérien est différent, il n'est plus ce qu'il était car la présence coloniale a fait de son esprit une preuve de métissage ayant gardé les vestiges de l'ancien temps mais cette fois-ci remodelés contribuant à la création d'une race mutante. Cette race efface ses origines, balaye son passé pour n'être plus que présent démunie, en même temps elle se contente de n'être plus qu'une pâle copie d'une multitude d'autres gens pour s'insérer dans la marge de l'acceptable. Elle n'a plus d'âme car en rompant avec la terre elle s'est désemparée de son soi. La terre démontre les vicissitudes de ces personnes et relate leurs profondeurs désertiques et leur dépossession infructueuse. Car si comme il est dit : l'avenir est un long passé, ce dernier effacé permet à l'avenir de ne point s'accomplir et fera office d'un non-lieu dans lequel cette race mutante n'a plus de place qu'au sein d'un présent qui n'est plus qu'illusion.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 20

2 Ibid, p 20

3 Ibid, p 43

Notre protagoniste perçoit le monde actuel avec une vision en miroir, scannant l'illusion et donnant naissance à la seule réalité de l'auteur. Une réalité où la terre prend vie et refuse de donner une bonne récolte à un peuple sans aucune originalité. Elle n'est plus maniable et se donne le luxe d'avoir du caractère, elle réussit à se trouver et s'affirmer, une chose que l'homme n'a pas su faire.

«Je fus bien triste de le voir occupé à user le peu de forces qui lui restaient dans l'espoir de tirer une maigre subsistance de cette terre ingrate.»¹

Le père de notre héros sans nom tente de fertiliser sa terre, mais elle use de ses pierres pour lui refuser le droit de la changer et pour cela elle utilise ses pierres difformes, dont les contours sont irréguliers à l'image du soi apparent ne voulant plus faire ce que l'on attend de lui.

«... Cette terre est infestée de rocaille. On a l'impression qu'elle nourrit la pierre au lieu de l'orge semé. J'ai beau redoubler d'attention, il y'a toujours une pierre traîtresse qui vient heurter le soc.»²

La trahison n'est-elle pas plutôt antisociale et anticonformiste? La nature veut être à l'écoute du mal l'entourant et elle veut le représenter par sa propre substance et ses propres rebondissements. Pour être la force de laquelle l'être humain devrait puiser pour se constituer un état et se détacher du groupe social ou pour mieux dire pour échapper à son être social.

Les pierres deviennent l'emblème de l'optimisme du héros, car selon un des personnages s'adressant au protagoniste, elles constituent à première vue un désenchantement marqué par l'éclatement des pierres (une nature révoltée).

«Alors, étranger, quelle est la raison de ton fol optimisme? Ne vois-tu pas que la pierre se fend devant l'injustice des hommes?»³

Mais la désillusion apparente voile la promesse de nouveaux lendemains, la pierre en éclatant brise les contours endurcis d'une matière semblant incassable. La preuve de l'influence de l'état d'esprit des êtres sur les éléments de la nature. Et pourquoi pas la promesse d'un éventuel futur pouvoir des êtres humains sur les cercles.

Notre protagoniste vient du passé et pour cela il nous entraîne grâce à sa vision dans un monde enchanté ou plutôt désenchanté car la nature n'a plus lieu d'être, ou

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 45

² Ibid, p 46

³ Ibid, p52

bien elle est celle qui chuchote la vérité aux oreilles de notre cordonnier. Les campagnes sont désertiques, les champs de vignes n'existent plus, et le plus important reste le fleuve qui n'est plus, asséché, sans aucune goutte d'eau, il donne au pont une impression de non-lieu.

«Sur mon chemin vers le village, j'empruntai un pont flambant neuf, large et solide, campé avec assurance sur ses piliers, avec l'arrogance d'un homme aux ambitions réalisées. En me penchant au-dessus du parapet, je m'aperçus qu'il n'enjambait pas le moindre filet d'eau. Je me demandai pourquoi la rivière était morte.»¹

La rivière n'est plus, et selon l'expression de notre héros elle est «morte», le reflet de la réalité n'existe plus. Il fut détourné de son tracé originel. L'eau en mouvement n'a plus lieu d'être dans un monde où l'être n'est plus, où le social a pris le dessus sur le particulier et où l'individu ne se contente plus que de recycler sans aucune créativité. La «mort» de la rivière a laissé des traces de son vécu, le pont prouve son existence et nous renvoie l'image de son ancien lit. La force de l'imagination unie à celle des souvenirs enfouis de notre héros ayant vécu à l'époque de l'existence du fleuve, peuvent lui faire reprendre forme et par conséquent l'aider à ressusciter non plus dans le monde du roman mais dans celui de leurs rêves éveillés.

Notre héros s'étonne devant le monde nouveau qui s'offre à sa vision dépassée, et constate le délabrement de son pays loin de l'utopie d'un monde idéal à laquelle il s'attendait en tant que revenant et ancien combattant.

«J'ai traversé des terres en friche et des campagnes désertes. Que sont devenus les paysans qui travaillaient? Deux hommes armés m'ont interdit l'entrée du douar. Sous un pont qui n'enjambait aucun ruisseau. J'ai rencontré un vieillard qui m'a parlé de fleuve détourné. Les hommes que j'ai rencontrés marchaient tous la tête basse. Que se passe-t-il au pays? Que s'est-il passé?»²

Nous constatons par ces propos la nouvelle existence d'espaces interdits, dont le centre de l'histoire qui est le village devient un espace impasse vers lequel rien ne circule. L'étranger originaire de ces terres n'est plus accepté parmi les siens. Tout ce qui sort de la norme ne peut pénétrer dans les étendues du village. Les responsables lui refusent le droit de s'identifier à la mairie et donc le condamnent dans l'histoire à être constamment en quête de son identité.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 48

2 Ibid, p 59

Tout comme le centre spatial lui est refusé d'accès, il l'est également pour le fleuve, dont le tracé d'origine a été détourné grâce à l'aide des étrangers. Le fleuve symbole d'identité ne peut accéder à son berceau et par conséquent ne peut atteindre la mer. Il se perd tout d'abord car les étrangers contribuent au changement de l'ordre naturel des choses et donc corrompent l'eau et l'emprisonnent par leurs matériaux. Cette eau n'est-elle pas la multitude de sois qui ne tendent que vers leur libre mouvement pour pouvoir atteindre l'extase en rejoignant la mer ou l'étendue de toutes les libertés et de tous les rêves ? Refuser l'accès du village au fleuve est peut-être le refus de l'Administration et de la population de voir leur reflet en face. Ils refusent peut être la réalité et préfèrent vivre dans l'illusion et le mensonge.

Les espaces interdits ont un effet ostentatoire car ils permettent au désenchantement de se manifester sous l'apparence d'une malédiction. « Tu ne dois pas pénétrer dans le douar. La malédiction ne manquerait pas de s'abattre sur toi aussi. »¹

Nous ne pouvons évoquer ce terme qu'à partir du moment où nous croyons au pouvoir de la magie, et aux conséquences de son mauvais usage. Le village est donc maudit et tout être pur en s'y introduisant risque de se perdre en pleine désillusion. Pénétrer dans le douar a conduit notre héros vers d'interminables mésaventures dont la plus déroutante semble être le meurtre de sa femme Houria (signifiant : vierge ou liberté), ce qui lui a fait effectivement perdre sa liberté et éventuellement lui a permis de se débarrasser de l'ancienne vierge et récente prostituée. Il a opéré par là une double fracture : celle du fantasme de la femme mère, vierge du paradis, dont il faut absolument se débarrasser, et celui de la femme prostituée cédant aux plaisirs du premier venu. Ces fractures créent un déséquilibre dans l'ordre social car en tuant la vierge et la prostituée en même temps, ces deux attributs nécessaires et plus que vitaux pour le rythme social, notre protagoniste a tué la fiction qui permet le bon déroulement de la machine sociale.

Les espaces se mettent les uns au sein des autres comme les cercles concentriques qu'engendre une pierre jetée à l'eau. Nous pouvons avoir donc d'abord le grand espace censé procurer un effet d'oxygénation mais qui n'est autre qu'un « espace absurde » car loin d'avoir son effet de liberté il est encore plus étouffant. Il

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 46

représente pour ainsi dire le véritable univers comprimant les espaces plus petits et étalant ses ailes d'infortune sur leur mouvement condensé.

«Rachid sort brusquement de la baraque. Il a besoin d'espace pour épuiser sa rage en gestes violents et secs. Pour ce monde absurde, Rachid est une vivante menace.»¹

Seul l'être conscient ou «Rachid» peut se réveiller de sa somnolence et agir de par son enveloppe corporelle sur l'espace absurde du roman. N'a-t-il pas fini par se mouvoir hors de cet espace castrant en choisissant de se suicider? Sa mort est-elle vraiment la concrétisation de sa fin définitive et donc peut-elle être la réalisation de l'absurde et du désenchanté ou alors est-elle le début d'un renouveau permettant au corps ayant choisi de se laisser fusionner avec la nature de recréer une ancienne communion dont il fut démuné, l'aidant pour ainsi dire à accéder de par son esprit au-delà du cercle ou de l'absurde?

Notre héros en tout cas se déplace vers la mer et aide par conséquent le fleuve de l'histoire à accéder au sein de sa chute finale c'est-à-dire celle de se perdre dans l'immensité de la mer.

«Je t'avais prévenu. Il faut partir loin de ce village. Vers le nord et la mer. On dit que, là-bas, le ciel est plus bas.»²

Il se meut loin de son village natal que nous considérons être au centre spatial vers la mer correspondant à la frontière limitant le cercle englobant. La mer se confond avec la ville, la représentant, elle la reflète et l'aide dans ses procédés d'illusionniste. Cependant, face à l'esprit pur de notre protagoniste elle agit en miroir dévoilant d'obscurités réelles. Elle n'est plus que reflet mais devient témoin de la rigidité de l'espace d'actualité et par cela rapproche notre héros de son idée de délivrance au-delà des espaces terrestres et écrasants. Elle devrait le mener plutôt vers le ciel au-delà de la gravité castrant l'être, mais hélas il tombe vers la fin en pleine désillusion quand il apprend par les propos de son fils que la mer est elle-même enchaînée. Elle donne l'illusion de l'espacement et de l'acquisition d'une liberté n'existant point.

Fils du héros

« Beaucoup comme toi ont tenu à effectuer ce pèlerinage calamiteux vers la fin de la terre. Mais aucun n'a trouvé la réponse à ses questions. La

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 71

2 Ibid, pp 83-84

mer est aujourd'hui totalement domestiquée et, comme tu peux le constater, le ciel n'est pas plus bas qu'ailleurs.»¹

Le mouvement pour notre protagoniste, des espaces réduits vers les espaces vastes, est une recherche de liberté. Cette liberté ne peut se faire qu'au-delà de la mer au sein d'une immensité liquide :

Fils

«Par cette mer il ne vient jamais personne. C'est une mer prisonnière. Il faut aller plus loin, vers l'océan, pour rencontrer la brise marine.»²

Ceci ne se fait point et «la brise marine» ou le soi reste une hypothèse non encore confirmée. Cependant même le rêve de la réalisation de soi au-delà de l'espace n'est plus qu'une illusion car les tentatives de notre héros de dépasser les limites du cercle par le meurtre de sa femme le mènent dans un espace plus réduit corporellement parlant : celui de la prison. La distance entre le ciel et la terre devient plus importante car elle l'est même du point de vue géographique puisque la mer représente sur l'échelle de la hauteur le degré zéro.

Nous avons remarqué l'existence d'espaces plus ou moins étonnants que nous nommerons des espaces fantastiques. Ils modifient en se manifestant dans le roman toutes les lois de l'équilibre naturel. Ils créent un effet invraisemblable sur le roman, déroutent l'esprit logique et tendent vers leur inconstance. Ces espaces prouvent l'existence d'un malaise chez les protagonistes et leur incapacité à gérer toute forme sortant de l'ordinaire. Ils apparaissent dès qu'une vérité est sur le point d'éclater au grand jour et retracent le schéma du roman usant de la fiction pour représenter le réel. Cependant dans ce cas bien précis le fantastique est l'emballage dans lequel se trouve une vérité amère dont le désenchantement est le cheminement logique.

Ces espaces se font voir à l'œil nu du protagoniste dès l'entrée de la ville et se présentent de la manière suivante.

«Je m'étonnai de voir cette neige en plein été, alors que la chaleur était étouffante. De plus, il se tenait assis à l'ombre, alors que je ne distinguais aucun arbre, aucun relief qui eût pu ménager cet abri. Partout alentour, le soleil écrasait la vaste plaine, totalement dénudée.»³

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 205

² Ibid, p207

³ Ibid, p 105

Au début en lisant ce passage nous nous sentons en plein conte fantastique dans lequel les saisons se mélangent et se fondent par la naissance de la neige en pleine chaleur estivale. Les ombres sortent de nulle part et se dégagent de la masse matière. Ces deux images descriptives démontrent par la force des contrastes la naissance d'une volonté au sein de l'espace même, celle de se libérer de la logique et de se réaliser soi-même pour n'être plus secondaire, comme l'était la neige pour l'hiver et l'ombre par rapport à la lumière et le corps réfléchi, mais plutôt essentiel dans sa réalisation. L'essentiel et l'original sont à la base du soi tant recherché. Cependant cette représentation fantastique est faite pour décrire l'effet d'une simple cheminée ou plutôt pour montrer à travers la modernisation l'apport néfaste de la civilisation occidentale. Donc si tout est bouleversé dans la notion de l'espace de la ville c'est bien à cause d'une tentative de clonage effectuée sur une société n'ayant point la capacité de le faire. Ce qui conduit les êtres habitant ces espaces fantastiques à se pétrifier et à s'immobiliser. Cela causera leur fin en tant que soi et celle notamment de l'histoire du roman car les personnages statues ne contribuent pas à l'évolution de la diégèse.

«Ils ont amené des machines qui mangent nos montagnes et construit cette cheminée qui répand partout sa poussière vénéneuse. Meurent les plantes, les bêtes et les hommes tandis que grandit la cheminée. On nous a promis qu'au bout de peu de temps, nous deviendrons des statues. Alors nous attendons.»¹

Les villes deviennent des labyrinthes sans que la population s'en aperçoive:

Vingt-Cinq

«Ma fortune est faite, car je connais les plans secrets de l'Administration. Avec nos villes transformées en labyrinthes, je vendrai à prix d'or les plans devenus introuvables...»¹

Les plans de cette même ville correspondent au fil d'Ariane pouvant mener les gens hors de leur prison, deviennent alors, une transaction dont le plus riche peut se dégager. Le labyrinthe, dont la première origine est grecque, sort de la mythologie comme l'outil servant à enfermer le minotaure, n'étant point agréable à regarder car son originalité d'être moitié taureau moitié humain dérangeait la société de l'époque. Ici, dans notre histoire le minotaure est le peuple algérien car son enfermement correspond à son métissage, et son originalité se cache derrière son apparence de

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 105

bestialité car il refuse de se déchaîner et se conditionne derrière les murs de son labyrinthe.

La matière prend vie et se dote d'une âme au sein de cet univers fantastique, la terre à titre d'exemple se vampirise et se met à boire le sang versé frais et encore chaud.

«Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer la mémoire collective, qui, refusant le silence complice saura, le temps venu, ressusciter nos souvenirs.»²

Et comme nous l'avons dit, cette terre en devenant monstrueuse révèle une vérité plus profonde: celle non de se nourrir de ce même sang mais plutôt de le conserver en son sein pour en faire «le temps venu» la preuve de l'originalité de notre peuple qui de par ces souvenirs des martyrs devrait mettre l'accent sur sa différence, pouvant peut-être l'aider à la cultiver et non à l'enterrer. Mais ce temps propice existe-t-il réellement ou n'est-ce que le produit de l'imaginaire de Mimouni? En tout cas ce temps du dévoilement de «la mémoire collective» par le biais de la nature ne s'est pas encore réalisé, il crée donc d'abord un effet de rêverie de pouvoir reconquérir son soi, mais en tardant il produira l'effet inverse celui du désenchantement.

Ces espaces devenus vivants intriguent le personnage principal. Il n'a pu voir leur effet magique que quand il s'est retrouvé en transe suite aux révélations de sa femme sur son exploitation sexuelle par les gradés administratifs. Est-ce l'instant où son esprit a basculé vers une folie momentanée le conduisant au crime passionnel qui l'a aidé à plonger en plein monde fantastique?

Héros (après confidences de sa femme)

«...Il me semblait que mes mouvements se démultipliaient, comme un cri par l'effet de l'écho, qu'insensiblement mon corps entier m'échappait, que mes membres refusaient d'obéir à ma volonté, que tous les objets de la pièce se mettaient à ricaner et à me narguer, qu'ils se déplaçaient à mon insu, pour réapparaître en un autre endroit avant de revenir à leur place originale, comme s'ils voulaient brouiller définitivement les cartes, interpellier ma raison.»³

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 107

² Ibid, p 128

³ Ibid, p 176

Le héros est dans un état second et son âme se détache de son corps. Le corps devenu indépendant de la volonté de son maître se dote de pouvoirs surnaturels dans ses déplacements devenus par l'effet de cette séparation ingérables et innombrables. «Les objets de la pièce» deviennent vivants et se déplacent à leur tour en se télétransportant, créant ainsi une ère de magie au sein du roman, mais reviennent à leur endroit d'origine comme si de rien n'était créant par là une impression d'invraisemblance chez notre protagoniste. Et le laps de temps de leur déplacement est le moment où le soi tente de se réaliser au-delà de l'espace réel, l'espace fantastique par là même concrétise le vœu d'originalité et de liberté des objets, des personnages et par conséquent de l'auteur, mais ce retour inattendu des particules de la pièce à leur place initiale est la preuve du désenchantement menant vers la persévérance de cette quête.

Le seul espace considéré comme constant et inflexible est «le ciel», c'est le seul endroit où l'être est sûr de pouvoir retrouver son soi. Mais les espaces terrestres, qu'ils soient solides ou liquides, sont tous corrompus par la vie terrestre. Leur impureté reste une évidence c'est pour cela que les espaces changent et donnent naissance aux «espaces nouveaux».

«Les hommes abasourdis lèvent les yeux vers le ciel, resté immuable. La foudre est venue d'ailleurs. Déflagration diurne. As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir? Comme une grenade trop mûre? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Quelles sombres forces ont provoqué ces soubresauts? Les bêtes rompent leurs attaches et s'enfuient. Les oiseaux s'envolent et disparaissent. Ils ne reviendront plus. Les montagnes s'ébrouent. Des rocs immenses dégringolent sur les ravins. Une fraction de seconde pour transformer un relief familier: La croûte se boursoufle, d'anciennes sources tarissent, jaillissent de nouvelles sources, en pleine montagne, qui projettent d'un jet furieux leur eau fumante vers le ciel, le fleuve détourné de son lit initial s'égare parmi de nouveaux vallonnements. Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il?»¹

«La foudre» représente l'outil essentiel du changement : est-ce le roman en lui-même que nous pouvons associer à cette fulgurance venue d'«ailleurs»: lieux inconnus où peut-être l'imaginaire est l'univers de sa constitution?

En tout cas suite à sa présence tout tend vers un changement imminent car la terre ouvre ses entrailles et nous laisse voir ses profondeurs obscurcies en découvrant ses

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 211-212

secrets les plus enfouis, les oiseaux disparaissent car faisant partie du ciel ils n'appartiennent plus à la terre et s'envolent de l'ombre vers la lumière du soleil, les rochers bougent à leur tour mais ne font que s'effondrer des hauteurs vers le bas de la montagne (leur déplacement les conduits de pis en pis), la croûte terrestre s'enfle et devient pleine de bourrelets car dans une tentative d'éclatement elle n'est plus que difforme gardant sa circonférence, et le fleuve détourné de son cheminement vers la mer perd ses repères. Seules les nouvelles sources tentent l'ultime voyage vers le ciel, hélas sans pouvoir l'atteindre ; tous ces éléments spatiaux démarrent d'un point d'ancrage et se déplacent pour se prouver leur indépendance, mais celle-ci n'est qu'illusoire car ils retournent vers ce même point de départ. Toujours enchaînés, ces espaces retournent à leur inertie et se perdent dans ce changement opéré dans leur propre trajectoire.

Le désenchantement de la matière la mène vers une mort apparente, d'ailleurs le fils du héros s'en exprime assez explicitement:

«La terre devenue légère sous les pieds, comme une feuille morte, toute pesanteur anéantie. Un immense nuage de poussière recouvre la ville. Le ciel disparaît. Un géant invisible s'amuse à désarticuler une maquette. La voie ferrée tordue. Le train ventre en l'air, bousculé d'une chiquenaude. Le béton se déchire comme un carton entre les mains d'un enfant capricieux. Grilles fantastiques de la ferraille dénudée dessinant le ciel. Décombres. Cris des moribonds ensevelis. Le soleil boit le sang. Putréfaction de la chair. Qui viendra à notre secours, qui?»¹

Mimouni a d'abord comparé la terre à une feuille morte, premièrement pour mettre en valeur son immobilité prouvant sa résiliation face à son impuissance de se débarrasser de son conditionnement et de s'auto suffire dans la réalisation de son originalité, ensuite pour se référer à la saison de l'automne durant laquelle les feuilles des arbres meurent et tombent, saison de désenchantement mais également saison de renouvellement car elle tendra forcément plus tard vers le bourgeonnement du printemps. Suite à ce désenchantement la ville se voile de poussière et par conséquent cache sa réalité et son vrai visage et le ciel disparaît car son immuabilité le mène à fuir l'inconstance terrestre.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 212

L'espace se miniaturise et se réduit sous forme de «maquette» faite selon la créativité d'un esprit joueur «géant», cet être n'est autre que l'auteur en train de créer l'environnement clé de ses personnages. Il est le seul à pouvoir la « désarticuler », le train sera pour nous l'étendue et la traversée de son écriture, la voie ferrée est les mécanismes d'écriture qui sont selon l'auteur «tordue» car elles nous mènent vers un monde complexe où seule son imitation par la diégèse nous conduira vers sa compréhension. Les grilles de la voie ferrée forment l'espace du roman une fois que l'histoire est décodée et deviennent un espace plus recherché par nous lecteurs, par l'auteur et notamment par les personnages : celui du ciel symbole de pureté, de vérité et de réappropriation de soi.

Cependant l'enchantement de ce ciel d'écriture n'est que momentané car la terre sur laquelle se trouve ce train déchiqueté se réapproprie de plein droit son cadavre et boit toute son essence et sa vitalité en l'ensevelissant en son sein, elle recouvre par-là de nouveau la réalité et laisse ce cadavre corps de l'écriture pourrir sans son énergie capitale (le sang) ou l'esprit du roman. Le désenchantement dans ce cas précis est plus que probable et seul l'union du corps (écriture et ses mécanismes) et de l'esprit (sens réel de l'écriture et son interprétation saine ou décodage) pourra peut-être rompre le cercle de l'emprisonnement et conduire le soi vers sa réalisation, mais là encore nous restons en pleine confusion et nous errons toujours dans les labyrinthes de la perte.

Pour clore ce chapitre, nous pouvons dire que les espaces mis en lumière par les trois romans étudiés relèvent effectivement de notre idée des espaces prisons en quête de libération. Nous pouvons ainsi promener nos regards sur des espaces divers, aux multiples formes, mais tous tendent vers une seule vérité, celle d'une quête de soi qui finit par avorter.

« Ainsi, si dans tous ces romans les personnages paraissent s'agiter en tous sens, en une quête qui est le plus souvent vouée à l'échec, l'espace autour d'eux fait chambre d'écho : il entre en effervescence, est pris de spasmes, voué lui aussi à l'état de crise. »¹

¹ Florence Paravy, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, op.cit, p 53

Ces espaces créés à partir d'une fusion entre les deux mondes : l'orient et l'occident, ne peuvent que donner une plus grande ampleur à notre quête de soi. La quête par cet effet devient plus complexe et plus significative.

«C'est que l'écriture postcoloniale, insistant sur son lien à un espace d'énonciation précis, s'établit au carrefour de deux références plus ou moins dépassées- monde traditionnel et monde occidental- qu'elle utilise pour bâtir sa situation particulière : situation de quête incessante d'un lieu échappant aux aspects rigides et conflictuels des cultures. »¹

Mais nous allons pouvoir prouver plus loin que l'apport occidental n'est qu'un masque illusoire utilisé par les trois auteurs pour laisser les lecteurs se délecter du véritable sens oriental. Une lecture que nous sommes tenus de prouver par notre analyse.

L'étude intrinsèque des trois romans analysés se ferme sur une réelle originalité des éléments appartenant à l'écriture des trois romanciers de notre corpus. Les récits fermés sur eux même et en boucle s'ouvrent à la fin sur un inachèvement qui les relance sur le cercle initial, les temporalités sont figées et tentent d'échapper au temps réel, les espaces sont concentriques, et s'enveloppent à l'infini au point de créer chez le lecteur un vertige, celui de l'écriture.

Toutes ces particularités de l'écriture, représentent une mise en scène orchestrée par les trois auteurs pour permettre à la quête de soi de prendre son aise et de se refaire à l'infini grâce à une désillusion constante.

¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p 131

Chapitre II : Les mirages textuels

II- Les mirages textuels :

Au sens où nous l'entendons, ce chapitre des mirages textuels représente une réelle manifestation d'un univers désillusionnant qui se cristallise à travers une réalité purement maghrébine. Chaque écrivain tente à travers sa propre originalité et son pouvoir mimétique, de contribuer à l'émerveillement du lecteur. Utilisant des artifices divers, ils tombent tous les trois dans une impasse qui s'avère pour nous fort fructueuse, un point de non-retour dans lequel toute leur fiction porte le poids de sa propre désillusion. Leurs textes se matérialisent sous forme de mirages. Illusions désabusées qui meurent au sein du désert de l'écriture ou bien imaginaire renforcé qui s'inspire de toute la puissance d'un Sahara, ils tournent tous les trois en rond, et dans leur tentative de se dégager, ils s'enlisent inévitablement.

Ainsi Boudjedra s'enfonce dans ses rêves oniriques et ses pulsions réfrénées et plonge son roman dans le délire et la folie. Entre ce qui est palpable et ce qui n'existe que dans la tête du personnage, il existe tout un monde. C'est une forme de mirage plus dévastatrice pour l'esprit mais peut-être moins désenchantée que productrice de dépassement de soi.

L'écriture de Djébar se transforme en corps de femme et joue le jeu de la séduction par l'apport d'une danse purement maghrébine qui utilise différents voiles pour attirer les lecteurs et véhiculer une symbolique en éventail. Cette symbolique de l'éventail se fait en mettant l'un après l'autre et de manière successive les différents voiles de notre histoire.

Mimouni permet au mirage de prendre forme à travers la fragilité qu'amènent les ponts dans leur capacité à couper une rivière en deux, mais en même temps à relier entre différents mondes.

C'est ce lien caché mais combien évident que nous allons tenter d'analyser dans notre étude.

I.II.1. Les démenes de l'écriture :

L'Escargot entêté de Boudjedra représente les mirages textuels dont nous avons affirmé l'existence par une écriture salvatrice. Cette dernière met en relief tout un processus de la démenes pour cacher des réalités évidentes. Elle crée un trouble profond qui se manifeste chez les personnages, le monde environnant, et dans la progression de l'histoire.

Nous avons différentes formes de démenes, une fois détectées, elles nous permettent de prouver l'existence d'un mal être évident. Le désenchantement bat pour ainsi dire de son plein et s'épanouit chez les personnages embrouillés de ces textes. Ils essaient de se débattre et de vaincre leur réalité mais n'y arrivent pas.

Nous considérons la névrose et le rêve comme les deux éléments de base desquels nous voulons puiser l'originalité de cette écriture de la démenes et son rapport étroit avec l'illusion du mirage.

Notre première analyse focalisera sur la névrose et tentera de prouver en premier lieu l'existence de cette maladie chez notre personnage principal.

Il est obsédé par son travail, vit seul, et n'a de réelle attraction que ses rats et l'escargot qui le poursuit à chaque fois qu'il pleut. Il délire dans des monologues intérieurs dont l'apparence fait penser à une suite illogique d'événements, des idées saugrenues, à la limite de la folie. Cependant ses délires de névrosé contribuent à modeler une fiction douée d'un nombre important de sens cachés et bien sûr celui de permettre à l'inconscient de se révéler par la maladie et de fissurer enfin le voile de son monde carnavalesque.

Notre protagoniste se réfugie dans un univers créé par ses propres fantasmes, il évite la vérité socio-politique de son pays car elle est loin de le satisfaire et renie par là sa propre réalité. Il refoule son soi, sa sexualité et ne se laisse aller que dans des délires de rats qui vont envahir la ville d'Alger, et des autorités le menaçant. Cette idée provoque en lui un érotisme affirmé, et lui confère le plaisir de se mettre à nu à travers des messages de sa vie personnelle planqués dans des poches cousues sur ses

vêtements et dont lui seul connaît l'existence : « Je suis donc venu en retard... je l'ai noté sur un bout de papier. »¹

« Mes petites écritures ne restent jamais plus de vingt-quatre heures dans mes poches. Il m'arrive de m'embrouiller mais je rétablis vite la situation. Clarté évidente. Il faut dire qu'avec le nombre de poches que j'ai, ce n'est pas une petite affaire que de m'y retrouver. Une vingtaine en moyenne. Hiver comme été. Plus une poche secrète que je change de place au gré des fluctuations humaines. On ne sait jamais. »²

Le « On ne sait jamais » en dit long sur les alternances qui déchirent l'esprit de notre héros. Il a besoin de l'univers de fiction créé par lui-même et par sa société, mais se sent démuné sans son être véritable. Il veut s'assurer en écrivant qu'il ne perd en aucune façon son soi qu'il évite pourtant dans sa vie de tous les jours.

Ces traits de caractère sont ceux d'une névrose, une maladie psychique décrite de la façon suivante par Freud :

« Nous voyons que les hommes tombent malades quand, par suite d'obstacles extérieurs ou d'une adaptation insuffisante, la satisfaction de leurs besoins érotiques leur est refusée dans la réalité. Nous voyons alors qu'ils se réfugient dans la maladie, afin de pouvoir, grâce à elle, obtenir les plaisirs que la vie leur refuse. »³

Notre personnage ne veut en aucun cas détruire son univers confortable et douillet. Cet univers est éventuellement créé de toute pièce par notre héros dont nous projetterons l'image sur la population du roman qui s'est inventée une atmosphère communautaire dans laquelle règne le délire et l'illusion. La névrose partagée est l'emblème de ce roman, cependant le fou de l'histoire se montre à nous (lecteurs) comme le seul lucide, l'unique esprit encore éveillé, qui, aidé par ses propres délires remonte à la surface de son onirisme, et tente de retrouver sa vérité.

Il refuse de se mettre face à l'escargot qui lui rappelle son hermaphrodisme. Sa première négation de sa réalité est d'abord d'ordre sexuel. Il renie sa sexualité solitaire et préfère s'entourer d'une quantité de rats dont la vie sexuelle est évidente vu le nombre de petits rats procréés, il substitue donc son instabilité sexuelle et solitaire par la vie de rongeurs vivant dans le confort communautaire :

« Ce n'est pas seulement le « moi » du malade qui se refuse énergiquement à abandonner des refoulements qui l'aident à se soustraire

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 10

2 Ibid, p22

3 Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, 1966, 1924, p 59

à ses dispositions originelles ; mais les instincts sexuels eux même ne tiennent nullement à renoncer à la satisfaction que leur procure le substitut fabriqué par la maladie, et tant qu'ils ignorent si la réalité leur fournira quelque chose de meilleur. »¹

La deuxième négation de la réalité de notre héros est représentée par son refus de ressembler à l'image de son père. Ce qu'il ne sait pas c'est qu'il est la copie conforme de son géniteur. Son père était dominé par sa femme, et comme il était malade des poumons elle lui interdisait toute sexualité. Notre protagoniste rejoint son père dans l'inexistence d'une vie amoureuse évidente, il se punit et refuse de se marier, et se sent fautif dès qu'il tend vers des plaisirs solitaires. La seule solution pour son être, désabusé par son passé et dominé tout comme son père par les propos d'une mère qui l'obsèdent et défient le temps, est de s'enfermer dans son monde fait de rats et diverses obsessions pour se cacher de son soi.

Il se remémore son passé et se rappelle ses premiers pas dans la démence de sa volonté destructive et son baptême de la violence. Souvenir qui remonte à sa petite enfance lorsqu'il est attaqué chez sa nourrice par des rats et qu'il les tue pour s'en sortir. C'est d'ailleurs ce qui crée en lui cette disjonction et le rend différent des autres.

« C'est de cette époque que date mon amitié avec ma mère. Le père fut évincé. Je vouais une haine définitive aux rats. »²

D'ailleurs à partir de là il se réfugie dans les bras de sa mère, le complexe d'Oedipe sera éternellement présent en lui. Ce qui le conditionne à se lover au sein de l'étoffe sociale pour ne plus être confronté au danger. Cependant le plus intéressant dans tout cela c'est son choix d'affronter ses anciennes angoisses en en faisant son métier.

Il calque sa personnalité sur celle de sa mère, et se donne l'illusion d'avoir les mêmes goûts qu'elle. Chose totalement fausse, car il est particulièrement attiré par le fruit défendu. Créant une contradiction assez prononcée dans sa personnalité.

« Sinon, les photographies l'ennuyaient beaucoup. Elle avait horreur du narcissisme ; le combattait chez son époux, qui portait toujours sur lui sa propre photo... »³

¹ Sigmund Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, op.cit, p 59

² Ibid, p 71

³ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 86

Il aime les photographies et particulièrement la représentation artistique et imagée de ce qui l'entoure. Et pour cela il écrit sur sa vie et ses sentiments, cependant les petits bouts de papier qu'il fait transférer de ses poches indiquent sa folie et ses tendances névrotiques. Il se cache de son véritable soi et se crée comme Narcisse différents miroirs mais cette fois-ci cachés pour essayer de fuir son reflet tout en ayant quand même l'assurance qu'il se réalise par le biais du miroitement. Sa personnalité est double et contradictoire. « Ma mère, par contre, avait de vilains traits... Effacer cette phrase sur les traits maternels. »¹

Il reconnaît cependant certains faits réels comme la physionomie désavantageuse de sa mère mais se rétracte aussitôt pour replonger dans l'illusion de la perfection dans laquelle il vit car il redessine les traits de sa mère.

Freud parle de ce retour vers le passé du sujet malade, qui, marqué par certaines expériences, s'est vu conduit malgré lui vers un univers de réclusion et de fantasmes :

« Elle s'accomplit par voie de régression, en évoquant des phases périmées de la vie sexuelle, qui étaient l'occasion pour l'individu, de certaines jouissances. La régression a deux aspects : d'une part, elle reporte l'individu dans le passé, en ressuscitant des périodes antérieures de sa libido, de son besoin érotique ; d'autre part, elle suscite des expressions qui sont propres à ces périodes primitives. »²

Notre personnage principal veut absolument satisfaire sa mère, et l'adulte effacé qu'il est cherche sans cesse l'amour d'une mère disparue dure et sèche :

« Ma mère était confiante. Je ne l'ai jamais déçue. De son vivant comme après sa mort. Elle était sûre de ma réussite. A vrai dire j'eus la vocation précoce. »³

Boudjedra fait de son personnage le digne héritier de son père, car il garde sa destinée en main, il ne ressemble guère au reste de la population mais fuit sa réalité. Il parle ainsi de ses souffrances antérieures et de son jeu de voilements dévoilements :

« Méfiance. C'est la seule chose que j'ai héritée de mon père. Avec la fragilité des poumons. C'est la poche de mes émois intimes. Je les contiens. Mais ils débordent. Surtout en automne. En cette saison, la lumière bulle dans mon cerveau. Elle effrite mes artères. Je deviens

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 86

2 Sigmund Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, op.cit, p 60

3 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p50

poreux. Quelque peu lyrique. Je rature beaucoup sur mes petits bouts de papier au point qu'ils deviennent illisibles. C'est tant mieux. Si j'en perds un, personne ne comprendra ce que j'y ai écrit. Hiéroglyphes indescritibles. Code fabuleux. Lieu du vertige. »¹

Le personnage évoque le terme du débordement de ses sentiments, longtemps il a voulu les étouffer mais ils réapparaissent avec l'avènement de l'automne, une période désenchantée qui permet à la nature de matérialiser son désarroi face à un cycle saisonnier interminable relançant autant de fois qu'il le faut l'idée de la déchéance et de la mort : celle des feuilles, des fleurs, de la chaleur, de la lumière, et annonce l'avènement de l'obscurité, de la froideur. La nature est désabusée car elle assiste à sa fin sans pouvoir réagir, en parallèle la population de ce roman assiste à son déclin sans en être réellement consciente. Elle se retrouve enfermée dans un cycle éternel comme celui des saisons, sa seule chance d'en échapper est notre héros qui contrairement aux personnages de son histoire, utilise ce désenchantement comme une lumière reflétée par les bulles d'eau, lui permettant de traverser les sentiers de la fiction vers ceux de la vérité.

Le narrateur transcrit cette vérité, mais il la codifie, pour ne permettre à aucune autre personne de la comprendre. Elle est le lieu du vertige, dans lequel la névrose atteint son paroxysme pour entrouvrir une brèche sur le réel et donc réalise le soi masqué. Ce soi ne restera pas longtemps démasqué car il deviendra un code dans cette forme de démence. Ce code symptôme nous aide à détecter la maladie psychique de notre héros, et en même temps il nous met devant l'obligation de détecter les messages sous-jacents cachés sous des couches de brouillard.

« Peut-être que j'ai tendance à trop écrire les jours de congé. A ressasser le passé. A penser à ma mère. A sortir la boîte à chaussures où je camoufle ses photos. La nostalgie, c'est la poisse ! Elle n'aimait pas. C'est pour les femmes et les tuberculeux. Il est vrai que j'ai les poumons fragiles. Comme mon père. Ma mère disait le fils du rat est un rongeur. »¹

Il évoque son passé par une nostalgie qu'il étouffe par la suite car sa mère semble être sa conscience sociale lui interdisant toute référence à des souvenirs le caractérisant en le rendant un être à part.

Il a contracté sa tuberculose alors qu'il était enfant, cette histoire est similaire à celle d'Albert Camus, Ce père dont parle autant notre protagoniste n'est-il pas cet

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 22

écrivain algérien qui a ouvert le champ à une littérature algérienne d'expression française et dont Boudjedra se proclame être l'heureux dignitaire : « Le fils du rat est un rongeur ». Il occulte cette vérité et la laisse passer tel un mirage dont la détection semble être rude.

L'escargot peut sembler comme la projection du délire de notre héros mais en réalité il est l'élément le plus réel de l'histoire. Il est le soi du héros qui se dégage de sa névrose et qui apparaît malgré toutes les frustrations que s'impose le personnage principal.

« L'idée qu'il est là sans que je puisse l'apercevoir me rend nerveux. C'est pire que lorsque je le vois. Au fond, je préfère affronter ce danger de face. Il se comporte comme la secrétaire : Il me nargue, il se joue de moi. C'est épouvantable. J'ai failli revenir sur mes pas. Regarder partout. Fouiller dans le jardin. Mais j'ai eu peur d'être en retard. J'ai choisi de me presser. »²

« L'homme énergique et qui réussit, c'est celui qui parvient à transmuier en réalités les fantaisies du désir. Quand cette transmutation échoue par la chute des circonstances extérieures et de la faiblesse de l'individu, celui-ci se détourne du réel ; il se retire dans l'univers plus heureux de son rêve ; en cas de maladie il en transforme le contenu en symptômes. »³

La névrose et la démence peuvent être détournées à partir du moment où « le don artistique » entre en scène. Ce dernier permet au personnage de soulager son inconscient à travers la littérature, et par conséquent de transmuier des symptômes en un réel travail artistique doué d'un sens :

« Dans certaines conditions favorables il peut encore trouver un autre moyen de passer de ses fantaisies à la réalité, au lieu de s'écarter définitivement d'elle par régression dans le domaine infantile ; j'entends que, s'il possède le don artistique, psychologiquement si mystérieux, il peut, au lieu de symptômes, transformer ses rêves en créations artistiques. Ainsi échappe-t-il au destin de névrose et trouve-t-il par ce détour un rapport avec la réalité. »⁴

Notre protagoniste fait une fixation sur la transcription de son quotidien sur du papier, peut-être pour satisfaire un besoin de réalisme, pour se prouver qu'il existe réellement à travers l'écriture.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 39

2 Ibid, p 54

3 Sigmund Freud, *Cinq leçons de psychanalyse*, op.cit, pp 60-61

4 Ibid, pp 60-61

« Mes petits bouts de papier m'aident efficacement. J'en ai toujours beaucoup trop, et le soir, chez moi je les mets au propre. J'en transcris le contenu sur des fiches en double exemplaire. Je travaille pour l'avenir »¹

Il sait que ses bouts de papier garantissent le vœu d'éternité de l'auteur, il assure donc sa continuité, celle de son idéologie et particulièrement celle de son soi. Ses bouts de papier révèlent ses pensées les plus intimes et dévoilent son véritable être enfoui sous le cycle de la vie quotidienne. Quand il éternise son soi à travers l'écriture, il passe à la vitesse supérieure et donc montre à ses congénères l'inexistence totale d'une quelconque originalité les concernant, il leur ouvre les yeux, c'est ainsi qu'il contribue au changement de l'actualité et à l'épanouissement du soi à l'avenir.

Boudjedra nous met cependant face à son propre désenchantement car son peuple est resté sourd et aveugle devant sa tentative désespérée de le ramener à la raison. L'écriture pour eux est un véritable sacrilège, une forme de sorcellerie qui risque de les réveiller du sommeil duquel ils ne sont pas prêts de sortir. Ils s'enferment donc dans ce monde onirique, le cercle de l'illusion les enchaîne toujours, et leur soi se trouve toujours en quête.

« Les garnements ont paniqué quand ils m'ont vu sortir un bout de papier de 2 fois 2 cm, déboucher mon stylo et griffonner dessus ! Ils ont détalé. Ils me prennent pour un jeteur de sort parce que je suis un célibataire. »²

Notre héros affirme des théories absurdes et se prête à des jeux de rôles dont nous avons du mal à réaliser le sérieux :

« C'est scientifique. Seulement les gens ne le savent pas. Deux rats pour un habitant. Les autorités municipales ne me croient pas. On a déjà tenté de brûler mon fichier mais j'en ai un double camouflé chez ma sœur... Elle croit que c'est un fichier de police et fait semblant d'être ma complice. »³

Il se cache derrière l'objectivité de la science pour mettre en avant des illusions transformées en faits réels par son esprit malade : « deux rats pour un habitant »⁴, ou bien il s'agit de faits véridiques n'ayant aucunement l'ampleur et la valeur que notre personnage principal leur a assignées. Ces événements tendent vers l'exagération et témoignent de la maladie psychique évidente de notre héros.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit., p 14

² Ibid, p 15

³ Ibid, p13

⁴ Ibid, p 13

« C'est ma faiblesse, l'émoi. C'est la seule maladie qui me fait consulter. J'ai des calmants pour mes langueurs automnales. Personne ne le sait, grâce à la poche secrète que je change de place tous les jours... »¹

L'émoi représente les sentiments du héros. Ils sont les seuls révélateurs du sens, considérés comme une faiblesse par notre personnage de fiction, ils représentent au contraire les tons forts de l'histoire car ils fissurent la sphère de l'illusion et de la maladie psychique et laissent voir le monde du roman tel qu'il est réellement c'est-à-dire un immense jeu dans lequel chaque personnage est destiné à satisfaire un besoin communautaire et social mais derrière lequel se trouvent bien des mondes parallèles, des mondes que l'on cache volontairement ou inconsciemment mais qui resurgissent grâce à la folie du personnage. Cependant l'automne reste la saison du désenchantement et celle des dépressions car le héros se trouve face à une vérité qu'il a du mal à digérer et qu'il fuit.

« Une vie, un vide. Un mot inutile. A biffer ou à cacher dans la vingt et unième poche, afin que personne ne sache ce que je ressens réellement. Seule doit émerger de ma personnalité ma raison sociale : Chef du bureau de la dératisation de la ville. Ce n'est pas n'importe quoi. Les fenêtres deviennent couleur aubergine. Les derniers visiteurs ont des voix à l'envers. Elles parviennent jusqu'à mon bureau comme mouillées par la pluie qui continue à creuser de gros sillons sur le verre dont l'opacité s'épaissit et donne une fausse impression d'élasticité. Peut-être à cause de la buée ? »²

Le vide ou le néant correspondent au refoulement du soi, notre personnage se cache à soi-même et refuse de se voir tel qu'il est. Sa seule raison d'être se caractérise à travers son être social, représenté par son travail de dératiser. Cet être risque de se briser et de s'effacer à n'importe quel moment de l'histoire car le vide peut se manifester à l'œil nu du personnage. Il écrit et son inconscient se manifeste et lui montre sa réelle condition d'être effacé, démunie de sens, sans aucune particularité car il est perdu et sans soi.

La pluie ou l'eau est un élément purificateur, elle nous aide à percevoir l'univers de *L'Escargot entêté* comme un monde mis sous vide, dans lequel les personnages s'effacent sous le poids de la société. L'eau donne le pouvoir aux mots employés par les concitoyens du héros de se mettre à l'envers tout comme le miroir renverse leurs graphies, et donc il est devenu sourd à leurs propos infestés d'artifices, seule la

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit., p 23

² Ibid, p 28

transparence est à l'ordre du jour, et notre protagoniste y est particulièrement sensible de par sa névrose, clé de la vérité.

« Une fois, ils ont avalé un petit bout de papier que j'avais mis dans la poche secrète cousue...Il s'agissait d'un papier émoi...La note en question portait l'inscription suivante : 3h12 : pollution nocturne. C'est trop intime. Trop dégoûtant...je crois que c'est depuis ce jour que j'ai décidé de ne plus manger de viande. La chair rend voluptueux. La sensualité c'est ce qui mine l'humanité de l'intérieur. Elle débouche toujours sur la reproduction et la terre se rétrécit. »¹

Boudjedra à travers ce passage met le soi de notre héros face à sa réalité sociale et opère une fusion entre eux mais le héros de l'histoire fait tout pour les dissocier. Son esprit malade leur donne l'occasion de s'unifier par une symbolique : le rat avale son papier des émois. Il l'avale ce qui signifie qu'il s'en nourrit mais en même temps il le fait disparaître à travers un engrenage intestinal contribuant à l'effacement du soi. Il parle de « pollution nocturne » et donc de plaisir solitaire. Le terme utilisé c'est à dire celui de « pollution » est une évidence révélatrice du mal existentiel chez notre héros, il a du mal à s'assumer et même à prendre en charge sa sexualité. Son univers poli, assaini, ne prend forme que quand il efface son identité particulière et qu'il rejoint la masse sociale du roman.

Il fait se confondre dans un mélange ingénieux, son être et ses désirs avec la réalité socio-économique du pays de l'époque. Ainsi donc, il renvoie tout le tort de son plaisir à sa consommation de viande car semble-t-il elle intensifie le désir. Mais en cherchant plus en profondeur nous butons sur un individu qui renonce à sa particularité pour rejoindre la masse dans sa frustration. La viande est inaccessible à la classe moyenne, et comme il fait partie de ce monde, il s'interdit de la consommer, et s'interdit de dépasser les limites et les frontières du cercle qui l'entourent.

Boudjedra nous expose les trois piliers sur lesquels repose son écriture du mirage. Elle voile et dévoile des vérités selon une procédure ingénieuse.

« ...entre moi et les rares visiteurs que je reçois, je mets un immense calendrier que je coince entre deux dictionnaires. L'un de zoologie. L'autre de vocabulaire. De cette manière, ils ne peuvent pas me regarder dans les yeux. Moi, je voyage dans le temps. Je lis et je relis les mois et les jours. Mais je ne perds rien de ce qu'ils me disent. Cette manière de couper les ponts les rend plus concis. »²

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 36-37

² Ibid, p 54

Il met le calendrier entre le dictionnaire de vocabulaire et celui de zoologie. En réunissant ces trois éléments il peut avoir le contrôle sur ses lecteurs. Le vocabulaire l'aide à jouer sur les mots et à passer de la clarté du message vers son flou, de l'intensité du mot vers son flottement, c'est ainsi qu'il crée son mirage.

« Pour bien me calmer, je vais feuilleter le dictionnaire de vocabulaire. C'est une occupation extrêmement prenante. J'aime connaître le sens exact des mots. Les nuances aussi petites soient-elles, me fascinent. C'est là que vacille le réel. Il pleut de plus en plus fort. Je resterais des heures à voir défiler les mots... »¹

La zoologie est le deuxième élément car elle le plonge en plein symbolisme et par conséquent lui évite de s'attaquer directement à la société et contribue à l'élaboration d'une œuvre complexe. Le calendrier est un élément de temporalité, plus intéressant car l'auteur devient le maître du temps et se permet de critiquer le passé et de faire des prévisions pour l'avenir, et permet à son soi de perdurer, de s'immortaliser.

Il assure, grâce à ces trois éléments, un rapport à distance avec ses lecteurs, car ils lui permettent de garder ses arrières en faisant une critique voilée, codée, ce qui rends son œuvre fluorescente au point de l'aveuglement, et sa qualité de mirage, tantôt perçu et dévoilé, tantôt perdu et effacé, lui permet d'embrouiller ses lecteurs et de les rendre plus attentifs. Ils deviennent attentifs pour décoder le message mais moins virulents et inoffensifs.

Nous devons établir un lien évident entre ce que nous avons analysé auparavant et ce qui nous semble comme une suite logique au délire des névrosés : le délire du rêve. Ce monde imaginaire se construit dans l'inconscient de l'individu et nous apparaît selon des formes diverses et convergentes.

Le rêve dans *L'Escargot entêté* devient une sentinelle car il veille sur l'équilibre du voilement/dévoilement du soi du héros, et veille à ce que ces images oniriques restent dans le monde des mirages.

« Dire que je n'ai plus le courage de les empoisonner...Je me fais vieux ! Ferais-je un transfert affectif ? Quelle décadence ! Encore une tendance à combattre. Le temps passe trop vite. Je n'arrête pourtant pas. Pas envie de manger. Insomniaque. Anorexique. Je suis comblé. Je n'ai pas fermé l'œil.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 64

Je suis resté toute la nuit à classer mes fiches. Au matin, le bleu de l'aube était fluide. A noter. C'est précieux une phrase pareille. »¹

Le rêve est un luxe que ne peut se payer notre protagoniste. Il s'interdit même le droit de dormir et donc de pénétrer dans un monde où il perdrait le contrôle sur son être, un endroit où son inconscient prend le dessus et se libère de la prison dans laquelle notre héros l'a mis.

Il ne dort pas, ne mange pas, économise ainsi son temps et son argent pour être un bon citoyen. Il ne veut voir son monde qu'avec ses artifices et ne veut pas dépasser ses limites car il risque d'être expulsé du cercle dont il est accro.

Le rêve ne se montre plus tel que nous le connaissons, c'est-à-dire lors de l'état de somnolence habituel des images se dégagent de notre être inconscient pour témoigner des frustrations de la journée. Il se manifeste à l'état conscient, contre la volonté de notre héros qui se veut insomniaque, sous forme d'hallucinations.

Le monde des rêves fait son entrée dans la réalité du monde du héros, pour le mettre face à son véritable soi qu'il fuit sans cesse. L'escargot est l'être onirique par excellence, il apparaît aux yeux de notre héros, le conduisant à l'éviter, puis disparaît ce qui rend notre protagoniste encore plus inquiet :

« L'idée qu'il est là sans que je puisse l'apercevoir me rends nerveux. C'est pire que lorsque je le vois. Au fond, je préfère affronter ce danger de face. Il se comporte comme la secrétaire : Il me nargue, il se joue de moi. C'est épouvantable. J'ai failli revenir sur mes pas. Regarder partout. Fouiller dans le jardin. Mais j'ai eu peur d'être en retard j'ai choisi de me presser. »²

L'escargot peut sembler comme la projection du délire de notre héros mais en réalité il est l'élément le plus réel de l'histoire. Il est le soi du héros qui se dégage de sa névrose et qui apparaît malgré toutes les frustrations que s'impose le personnage principal.

« Connaître l'ennemi avant de définir une stratégie et la mettre, méticuleusement, au point. Un vulgaire gastéropode clapotant dans sa vie mouillée. Paradoxalement, je me sens encerclé par la sécheresse. J'étouffe. Je suis persécuté par un animalcule qui me poursuit et qui, pour

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 48-49

2 Ibid, p 54

m'effrayer, disparaît pendant plusieurs jours, pour réapparaître, m'épier, me surveiller, traîner derrière moi sur l'asphalte de l'avenue. »¹

Le héros ne voit plus cette projection ou ce substitut du rêve, son inquiétude est due au fait que les frustrations invisibles sont plus dangereuses que celles traduites par le rêve. Le rêve atténue la frustration : celle de l'escargot représente le soi du héros dans sa qualité d'être à part entière différent de la communauté sociale, hermaphrodite, solitaire, et pourtant effacé par sa conscience et le cercle social devenu pour lui une prison.

Il a eu donc la présence d'esprit de vouloir chercher cette projection du gastéropode disparue, pour ne pas sombrer dans la folie, mais son quotidien l'en empêche, ce cercle le conduira vers sa déchéance car tant qu'il voit l'escargot la folie ne lui est qu'illusion. Une fois ses frustrations non atténuées, le héros aura droit à une explosion en masse de son inconscient et donc une manière tranchante et débordante de faire voir le réel, elle aura donc plus d'impact sur les lecteurs.

Le héros de *L'Escargot entêté* nous raconte ses rêves éveillés dont nous arrivons à établir le lien avec son mollusque :

« Des signes terrifiants me traversent la tête. Formes extravagantes dont l'importance ne m'échappe pas. D'autant plus qu'elles explosent au niveau des tempes selon un mouvement brownien et répétitif. Ensuite elles s'amenuisent et se rétractent ou se boursouflent et se dédoublent. Rythme halluciné. Si encore je l'avais vu. »²

« Multitude de lignes de toutes les couleurs. Foisonnement et zigzags incessants entamant ma volonté de continuer la lutte. D'autant plus qu'une somnolence menace. Moi, l'insomniaque. Idées emmêlées dans ma tête comme dans une pelote de laine grège. »³

Le visuel est le sens mis en avant par Boudjedra dans la description des rêves du héros. Ces rêves éveillés sont des mirages perçus par l'œil du héros, et dégagant sa vérité et ses désirs enfouis. Ils se manifestent sous des formes explosant selon un rythme répétitif. La répétition n'est qu'encerclement, et ces images rappellent au protagoniste son soi encerclé par sa conscience sociale et son quotidien. Les formes explosent puis grossissent et nous donnent une idée sur la volonté inconsciente du héros de faire exploser son quotidien, de transpercer les frontières de sa maladie pour

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 83-84

² Ibid, p 59

³ Ibid, p 60

laisser son soi s'épanouir hors de la prison sociale. Mais tous ces rêves se manifestent tant que l'escargot n'est plus. Une manière ingénue de la part de son esprit pour représenter son inconscient sous une autre forme.

Boudjedra par la suite utilise l'image des zigzags en couleurs pour remplacer l'escargot. Ses rêves éveillés risquent de devenir latents quand notre héros somnole. Le rêve nocturne rattrape ses captives et les renferme de nouveau dans la sphère de l'imaginaire recréant par-là les frontières entre l'onirisme et le réel, il rétablit l'équilibre de l'individu et lui permet de poursuivre sa vie de reclus et d'effacé.

Il est évident que le rêve nocturne trouble notre protagoniste habitué à l'insomnie, ce qui le pousse à s'absenter et du coup à briser la chaîne du quotidien.

« ...aujourd'hui, je n'ai pas eu le courage d'aller au bureau...Premier manquement à la discipline administrative. »¹

« De là à faire des cauchemars aussi ridicules, c'est inadmissible. Insomniaque et fier de l'être. Je n'ai jamais les yeux frileux. »²

Le rêve forme une dichotomie chez ce personnage boudjedrien, ayant l'habitude de garder le monopole sur son existence il perd le contrôle. Il se retrouve face à une destinée toute tracée par l'auteur, chose refusée et carrément inadmissible. Nous assistons par-là à la mort de la force du personnage qui prend des allures de restitution du pouvoir puisque l'auteur par-là se réapproprie son trône. « Le jour où je dormirai vraiment, je ne me réveillerai jamais plus. »³

Le rêve crée également de grandes illusions, et peut en s'unissant à la symbolique, représentée comme son arme de base, terrasser ses ennemis les plus voraces. Le rêve donne par-là à l'individu le pouvoir de changer les choses, et pourquoi pas permettra à notre héros de se retrouver en détruisant les chaînes qui l'en empêchent.

« Dans le célèbre livre intitulé : Les sources orientales, j'ai lu ce qui suit: « Aussi quand par-là, le roi Semarhérib mena contre l'Egypte une grande armée d'Arabes et d'Assyriens, les Egyptiens de la classe guerrière refusèrent-ils de venir à son aide...Pendant qu'il se lamentait, le sommeil le prit et il lui sembla que le Dieu l'encourageait à aller au-devant de l'armée des Arabes car il lui enverrait des secours. Cette nuit-là, un flot des rats des champs se répandit chez l'ennemi, rongant les carquois, rongant les arcs et aussi les courroies des boucliers ; si bien que le lendemain, étant sans défense et sans armes, ils prirent la fuite...La preuve

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 82

² Ibid, p 80

³ Ibid, p 82

est faite que les rats peuvent mettre une armée invincible hors de combat. »¹

Le rêve démontre la stratégie de l'écrivain et nous donne l'occasion de percevoir les multiples mécanismes utilisés par lui dans son écriture. Nous pouvons par-là sortir de l'illusion romanesque car l'auteur par sa propre volonté construit à plusieurs reprises son chef d'œuvre puis le brise autant de fois qu'il le faut. Se rendant lui-même prisonnier de l'encerclement.

« Un rêve couleur d'urine. Déploiement de courbes sans aucune logique. Lacis vertigineux de champs agglomérés et compact se chevauchant, se dédoublant à travers bégaiement et jeux de miroirs, sinusoïdalement employés comme les traces d'un escargot gluant qui se prend pour le centre de la terre et tourne éternellement sur lui-même. C'est une phrase trop longue pour la noter sur un bout de papier dûment numéroté. En me réveillant je me suis rappelé que je n'avais pas décousu ma poche secrète. »²

Le rêve évoqué ci-dessus prend une couleur de base le jaune, mais pas n'importe laquelle c'est celle de l'urine car c'est le seul liquide produit par le corps humain ne contenant aucun germe. Il est pur tel la pureté du rêve car il est vidé de toute illusion et symbolise à la perfection la vie de notre personnage principal.

Les lignes perçues par notre héros sont les traces de l'escargot ou de notre protagoniste, c'est le cheminement de sa vie car il tourne en rond ce qui l'enferme derrière les frontières des cercles tracés par lui et fait de son soi caché le centre de l'histoire et le noyau de cette quête. Ainsi des cercles doubles et concentriques l'enroulent. Pourra-t-il un jour s'en dégager ? Peut-être quand il aura donné la chance à son inconscient de se matérialiser.

Notre héros connaît l'importance de son personnage. Il est le noyau central et le seul élément perméable car il laisse passer le soi du protagoniste de la fiction vers la réalité. Il brise par là même la fonction du rêve et tente de déséquilibrer la personnalité du héros pour l'aider à se retrouver.

Les cercles dégagés sous forme d'ellipses représentent les larmes du protagoniste. Elles deviennent des cercles d'eau, reflet d'un nombre infini de vies tracées par l'autorité de l'auteur et celle de la société.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 67-68

² Ibid, p 78

« Que la nostalgie ne me prenne pas. J'ai la charge trop lourde. Impression affolante, chromatique, vibratoire. Ellipses mouillées tamponnant mes yeux comme de l'ouate verdie. La scie rouge me sauvera la vie. Sinon c'est le désastre de l'enfermement. »¹

« La scie rouge » : forme de poison, est le seul moyen de délivrer le héros du cercle. Ce poison en exterminant les rats contribuera à briser la symbolique. Ce qui obligera le mirage à se dégager et à laisser percevoir derrière le voile la vérité du monde du roman.

L'automne donne une nouvelle perception de la société du héros. C'est une saison libératrice, elle rompt le charme et le maléfice du mirage et lui redonne son véritable sens c'est-à-dire celui de l'illusion :

« Jour de pluie. Il fait sombre. Mon calendrier ne me sert à rien. Je ne veux recevoir personne. Allumer alors qu'il n'est pas encore midi. Solitude du matin. Avec la lumière, c'est aussitôt une accumulation d'ondes électromagnétiques se réfractant contre mes yeux, se télescopant contre ma tête. Sensibilité fade. A obturer. Taches et halos. Fluorescence automnale du jardin. Peinture à l'eau. Mouvance. Palpitations. Fleurs nageoires. Somnolence. Moi, l'insulaire ! Le rapport m'a fripé les vertèbres. Mais le vrai problème est ailleurs...L'opacité du jour a une épaisseur inhabituelle. »²

Le héros reprend goût à la vie et devient comme les autres enfin capable de somnoler et notamment de rêver. Cependant il replonge dans le paradoxe du rêve mirage. Il retrouve certes son équilibre mais perd par conséquent sa lucidité inconsciente. Le rêve le plonge dans l'opacité chose qu'il cherche absolument à éviter. Le rêve éveillé est en continuel affrontement avec le rêve somnolence en sachant que le premier est révélateur de vérité mais déséquilibrant de l'être et que le second est un voile enveloppant le réel mais constituant de l'équilibre externe. Mais le rêve éveillé constitue la carte maîtresse du jeu de miroirs de Boudjedra car au milieu du ballet aquatique dont il décrit adroitement les contours, nous arrivons enfin à entrevoir l'être derrière le mirage.

Le héros du roman fait son choix entre les deux rêves évoqués il penche pour son éveil. L'effet miroir de la pluie le sensibilise et lui ouvre les yeux sur l'importance de son soi, de sa différence, ce qui le conduit à vouloir persévérer dans l'écriture : seul moyen pour lui de ne pas se néantiser sous le poids de la société.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 60

² Ibid, p 61

Le « je » dans cette citation renvoie au soi de l'auteur et à celui du héros, car sans l'écriture et sans la symbolique les deux risquent de s'évaporer et de disparaître tout comme un mirage.

« C'est la pluie qui m'éprouve. Mauvaise saison. Plutôt pernicieuse. Dire que j'ai failli renoncer à l'écriture et à la vingt et unième poche. Sans mes petits bouts de papier, je ne saurai vivre. Sans rats non plus ! »¹

Notre héros voit son véritable soi à travers l'image de l'escargot. Sa plus grande frayeur quand il le perd de vue est de perdre son authenticité.

« Il m'a habitué à une telle régularité depuis quelques jours que sa disparition me fait craindre le pire. »²

Les cornes croisées que regrette notre protagoniste sont un clin d'œil fait par Boudjedra à la littérature française : ressent-il par là une forme de fissure opérée entre les lettres françaises et algériennes ? Cet être métis, mâle et femelle, français et algérien, une icône principale de notre maghrébinité, est-il sur le point de s'évaporer ? Serait-ce un présage de mort de la part de l'auteur pour cette littérature à laquelle il appartient ?

Il affirme cependant que la disparition de l'escargot ne lui fait pas peur et il l'associe à sa propre mort ou bien à celle de son être authentique. L'être social reprend le dessus par la suite sur son soi et le voile par les références que fait le héros de son passé. Il parle de la mort de sa mère : sa conscience sociale, et évoque son souvenir de l'avoir photographiée à sa demande sur son lit de mort. Pendant les décennies qui ont suivi la création de la photographie, les hommes ont cru que la photo capturait les âmes et en faisait des esprits errants et prisonniers même après leurs morts : n'est-ce pas là une forme de prison pour une société devenue prisonnière à son tour par l'écriture ? Boudjedra éternise en même temps sa littérature car elle capture l'esprit du moment et traduit par conséquent des réalités resurgissant de derrière la multitude de voiles, parmi ces vérités les ascendances de cette littérature.

«...mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi il ne s'est pas manifesté aujourd'hui. Je suis pourtant parti à l'heure de la maison. Il aurait dû être là. Dans le jardin. Agressif. Les deux cornes croisées. Il croit me faire

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 62

2 Ibid, p 106

peur. La mort ne m'effraie pas. Je tiens de ma mère. Elle était courageuse et elle a voulu que je la photographie sur son lit d'agonie. »¹

Le héros de *L'Escargot entêté* se retrouve à son tour captif de la photo de sa mère ou bien de son esprit éternisé par l'effet pictural :

« J'ai donc sorti la boîte à chaussures pour essayer d'oublier cette nouvelle obsession. Je compulse honteusement les photographies. Je renonce vite car le regard de ma mère est insoutenable. Il est plein de reproches. »²

Cela correspond merveilleusement à Boudjedra prisonnier de son propre texte puisqu'il tend vers un réalisme social, et cette tentative de mimesis du réel l'entraîne dans l'encerclement répressif dont il devient la victime. Sa quête n'est donc pas prête à trouver sa finalité, ses démenches ne sont point attisées et brûlent d'un feu ardent et nos esprits se perdent sur les terres désenchantées.

« J'en veux des fois à ma mère de m'avoir mis en nourrice. Mais je n'ose pas l'écrire. Elle est capable de surgir de sa boîte à chaussures et de me gronder. Je préfère me faire tout petit. J'aspire à une rotondité laineuse. »³

I.II.2. Danse des sept voiles aux multiples visages :

Depuis longtemps dans les pays du Maghreb, la danse se réservait la mansuétude et la place d'honneur des cours des deys les plus austères. Assia Djébar relève ce point culminant et l'incruste au sein de l'identité algérienne.

Loin d'être une simple expression du corps face à des intonations enivrantes, elle est une pure représentation de notre être profond. Notre danse nous permet d'échouer sur diverses rives aussi limpides qu'entachées, elles sont la réelle expression de ce qui nous entoure. Cela peut nous renverser directement vers une convulsion du corps car son image renvoyée ne lui est plus que déception et amertume.

La déception nous la reconnâtrons au fur et à mesure que notre analyse progressera. Enchantement désenchanté, visages alternés selon les différents voiles utilisés dans la danse et ce pour arriver vers un point aussi précis que déroutant.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp64-65

² Ibid, p 88

³ Ibid, p99

Nous allons essayer de cristalliser ces inconstances du voile et ses multiples facettes dans la perspective d'un jeu qui prête à l'écriture des délices refoulés et qui finissent par émerger de leur long sommeil. Thérèse Michel-Mansour parle des voiles métaphysique et physique :

« La narratrice dans L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar précise et distingue les composantes du stéréotype de la femme voilée et par là cerne le voile «métaphysique », qui lui en effet contraint la femme. »¹

La contrainte n'est plus quand la merveille de l'écriture fait son entrée, cette lumière perce l'obscurité et tend vers un mode réel d'expression spécifique. Une danse séculaire utilise toutes formes de voiles coulant tels des rivières pour déverser l'intensité de la portée de leur véhémence vers une seule source qui s'y nourrit, prend leur énergie et la matérialise par une esthétique et une forme désenchantée qui tente de déceler le véritable soi camouflé.

Au cours de notre travail nous avons pu trouver une multitude de voiles. Une fois levés, ces derniers témoignent d'une profondeur étonnante dans la réflexion djébarienne.

« Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la ville imprenable se dévoile, blancheur fantomatique à travers un poudrolement de bleus et de gris. »²

Le premier voile se présente comme enveloppant la ville d'Alger. L'horizon cachait la ville et la protégeait des violeurs perfides qui voudraient un jour la souiller. La flotte française a pu cependant dévoiler une ville que même la nature se met à enchaîner.

La blancheur de la ville n'est-elle pas également une couleur spectrale qui s'efforce de mettre en arrière-plan toutes les autres couleurs de l'arc-en-ciel ? Elle engage ainsi la ville à faire figure de linceul abritant des âmes fugitives, captives des voiles transpercés par l'arrivée de l'ennemi. Ennemis ou amis ? Cette déchirure a révélé pourtant d'autres couleurs occultées « bleu ...gris », et elle permet aux habitants une remise en question de leur réalité qui se fera peut-être sur un siècle mais qui se fera quand même.

1 Thérèse Michel-Mansour, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Chateau-Gontier, Publisud, 1994, p 88

2 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 14

La flotte française exhume une danse oubliée, celle des origines premières des algériens, enfin débarrassés du voile turc, et qui prennent à la place un autre : le drapeau français.

Ce renouveau donne aux opprimés (Femmes) le temps d'un instant, un moment pour reprendre leur haleine, avant que l'éternelle danse de l'invasion ne se poursuive. Cet entre deux temps est le moment des rêveries les plus intimes, un enchantement qui trouvera le moyen de se briser devant ces insatiables écumes étrangères. En un court laps de temps le rêve aide les personnages féminins à recouvrir leur soi et à se réaliser pleinement mais sitôt la réalité retrouvée elles s'enfoncent de nouveau au sein de leurs murs pour n'être plus que des fantômes. Et là le désenchantement est l'essence vitale de la perte de soi et également celle de *L'Amour, la fantasia*.

« En cette aurore de la double découverte, que se disent les femmes de la ville, quels rêves d'amour s'allument en elles, ou s'éteignent à jamais, tandis qu'elles contemplent la flotte royale qui dessine les figures d'une chorégraphie mystérieuse ? »¹

La mémoire du corps ainsi véhiculée par la danse reste fidèle aux voix des ancêtres. Elle se matérialise par différentes chorégraphies, pour donner un sens à son aphasie.

Danse muette mais pertinente, touchant l'être dans ses profondeurs les plus enfouies. L'expression la plus ancienne des sentiments humains, elle fut aux origines même de l'humanité.

La mémoire de la terre se révèle comme un corps voilé, aimée et pourtant encerclée par une population destinée à la servitude.

L'ennemi, sa flotte et la guerre représentent une des danses qui tentent, loin de voiler leur attaque, de détruire le mur qui les sépare de leur quête principale (conquérir la terre algérienne) pour accéder au cœur même de leur croisade. C'est-à-dire démasquer cette ville fantomatique, briser le mirage de la ville imprenable, détruire son originalité et n'en faire qu'une pâle copie de l'étranger.

La barrière naturelle qui fut l'espoir des algériens s'efface et laisse le ballet effectué par les fantassins à découvert, nu et frêle face à l'envahisseur :

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 17

« Le 18 juin l'agha Ibrahim inspecte le terrain : Rochers, barrières de lentisques et de broussailles, collines épineuses ou sableuses, un décor où la cavalerie arabe dessinera sans difficulté son ballet habituel et les fantassins sauront se planquer... »¹

Le voile, même dans la mentalité des guerriers algériens, devient une forme de supériorité aux yeux de l'ennemi. Leur volonté de préserver leurs corps des yeux de l'ennemi, les conduit à ne laisser aucun des leurs à sa portée. Leur stratégie de l'invisible les rend encore plus flous, car l'ennemi n'arrive pas à les cerner. Tel le mirage du Sahara, ils apparaissent puis s'évanouissent dans le néant. L'invisible que nous arrivons à peine à percevoir n'est-il pas pour nous plus attrayant et plus stimulant pour l'imagination et la rêverie que la palpable réalité ?

Au-delà de l'invisible, se dévoile à nous une ville « île » qui porte toutes les nuances et les images données aux îles cachées loin des regards indiscrets, de ces bouts de terre enveloppés par la mer et qui ont suscité les histoires les plus fantastiques en littérature. La ville n'est qu'un livre ouvert, une fois prise, elle n'est plus qu'une légende effacée. La prise de la ville brise l'émerveillement de l'île invisible, en devenant propriété française elle n'est plus qu'exotisme et perd son charme du lointain imprenable. Cependant ce voile déchiré ne sera que le premier d'une longue série de Hidjabs.

« Ouverte la ville plutôt que prise. Vendue la capitale, au prix de son trésor de légende...Dessaisie de son passé et de sa morgue, Alger du nom premier de ses deux îles-« el Djazair ». Ces îles avaient été libérées des serres espagnoles par Barberousse qui en fit un nid de corsaires écumant la méditerranée pendant plus de trois siècles...Ville ouverte, remparts abattus, créneaux et merlons renversés ; son avilissement fait ombre sur le proche avenir. »²

Le voile s'enroule autour de la femme comme moyen d'enfermement mais également de protection, ce qui la rend encore plus désirable car elle entretient un brin de mystère.

« Et je ne suis, moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale, justement pour ne pas faire ce que je fais là maintenant, pour ne pas hurler ainsi continûment... »³

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 29

2 Ibid, p 59

3 Ibid, p 164

Elle est enveloppée par le Haik et donc refuse toute forme d'expression à son corps, chose que Djebbar évite en s'exilant au sein d'un milieu européen dans lequel la dénudation n'est point un tabou. Le hurlement est une manière que s'offre la voix de Djebbar comme moyen d'entraver l'interdit car elle dépasse le mur du son par les octaves de la vérité qui l'intensifie pour percer le voile de l'autre continent, celui du mutisme.

« La « femme voix » se distingue visiblement des siennes. Celle qui parvient à crier ne s'emmitoufle jamais dans le voile, au contraire, l'on ne peut s'emmitoufler que dans le silence. »¹

La femme en prenant la parole tente de se dégager des sables mouvants dans lesquels elle a baigné durant toute sa gestation. En matérialisant la peine féminine, la voix voit le jour et devient l'enfant chéri et tant attendu ou bien finit dans le vide de sa propre déchéance et dans ce sens Thérèse Michel-Mansour dit ce qui suit :

« Remarquons en outre que toute parole n'est pas libératrice, au contraire Djebbar exploite toute une gamme de « la parole faussée » pour discerner définitivement entre « la parole vide » et « la parole instrumentale ». »²

Une parole n'est pas réellement vide nous pouvons être sourds face à son message mais le vide n'existe que dans l'indifférence du silence. Notre surdité peut donc nous conduire à la considérer comme voile de l'écriture qui permet à l'histoire de garder ses différents mirages et par conséquent de matérialiser son originalité et même là la parole devient ingénieuse et s'éloigne totalement du néant.

La voix est celle qui entretient le feu de la danse, une danse qui fera vibrer à travers son corps tantôt voilé, tantôt suggérant la nudité, les esprits les plus glacials et les transformera en un incendie dévastateur. L'érotisme bat son plein, et la sensualité s'affine peu à peu pour mettre une tradition puritaine à l'opposé d'une danse révélant une forme de révolte.

La danse de l'amour, un bal dans lequel deux corps enlacés permettent au voile de la virginité d'éclater en lambeaux, suivie de la danse de « la mégère » qui correspond tout à fait aux propos de Djebbar :

« Il n'y a pas eu la danse de la mégère parée du drap maculé, ses rires, son grognement, sa gesticulation de Garaguz de foire- signes de la mort gelée dans l'amour, corps fiché là-bas sur des monceaux de matelas... »¹

¹ Thérèse Michel-Mansour, *La portée esthétique du signe dans le texte Maghrébin*, op.cit, p 88

² Ibid, p 88

Cette danse nous semble au premier abord une convulsion pour la liberté de la mariée se débarrassant à tout jamais de l'objet de toutes les convoitises et en même temps de ce lourd fardeau sur lequel reposait l'honneur de la famille (sa virginité). Elle représente également un voile préservé jusque-là par la mariée ce qui conduit vers la victoire de la société.

Djebar pense cependant à une danse funèbre celle du lever de voile sur une âme morte due à l'absence de passion, à la fin du rêve, à l'aube de la désillusion.

La danse dans le milieu algérien est également une transe dans laquelle les femmes libèrent leurs corps et leurs esprits. Elle leur permet de transgresser le cercle de la soumission durant sa réalisation. Ce n'est même plus une danse mais une forme d'exorcisme qui leur donne le pouvoir sur leurs corps et leur manière propre de le faire se mouvoir :

« Enfin la crise intervenait : ma grand-mère inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, en trait, en transes. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie. »²

Une danse amalgamée de cris, seule thérapie qui permet d'une part à ces femmes de déchirer durant un instant le voile de la soumission, de contenir des siècles d'esclavage accepté et perpétué. Cette danse permet à l'esprit emprisonné de percevoir les délices d'une liberté conjurée par un corps en émoi :

« Un tambour scandant la crise, les cris arrivaient : du fond du ventre, peut-être même des jambes, ils montaient, ils déchiraient la poitrine creuse, sortaient enfin en gerbe d'arête hors de la gorge de la vieille. On la portait presque, tandis que, transformant en rythmique ses plaintes quasi-animales, elle ne dansait plus que de la tête, la chevelure dénouée, les foulards de couleurs violentes éparpillés sur l'épaule. »³

Foulards ou étendards d'une révolte enfouie depuis des décennies, cette transe permet à l'aïeule de Djebar de garder toutes ses facultés mentales saines, elle lui évite la folie, et rend hommage par une mise en scène, dans laquelle toutes les femmes de la tribu sont spectatrices, à toutes ces ancêtres qui ont vécu dans la servitude :

« Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 154

2 Ibid, p 207

3 Ibid, p 207

aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. »¹

La danse devient donc cri d'une recherche de soi qui se révèle à la fin infructueuse, car l'aïeule retombe dans le cercle de l'ignorance et de la soumission aveugle qui conduit à l'effacement de soi. Organiser ce spectacle de danse anarchique devant ses petits-enfants est un message véhiculé dans l'ombre de la frénésie. Le spectacle est une expression artistique du corps qui, dans ses libertés, conduit vers l'illumination. Pouvons-nous mettre ceci en parallèle avec la littérature qui est l'expression artistique du corps textuel ? Et donc l'écriture est une danse, une recherche de soi, qui en levant les voiles du brouillard donne accès à la lumière de l'enchantement.

Cependant à la fin, la grand-mère baisse les bras et contribue malheureusement à travers cette transe, à redonner un nouveau souffle à l'encerclement pour qu'il dure plus longtemps, à laisser ces vies retomber dans le chaos du désenchantement après avoir eu un léger espoir de changement et de redécouverte d'un soi nouveau.

Et les femmes s'activent dans leur éternel jeu de cache-cache :

«Le comte de Castellane...le remarque presque dédaigneusement : ces algériennes s'enduisent le visage de boue et d'excréments, quand on les conduit dans le cortège du vainqueur. L'élégant chroniqueur ne s'abuse point : elles ne se protègent pas seulement de l'ennemi, mais du chrétien, à la fois conquérant, étranger et tabou. Elles se masquent toutes comme elles peuvent, et elles le feraient avec leur sang si besoin était. »²

Les femmes utilisent au-delà de l'habit dans le but de se cacher des éléments de la nature complice. Ainsi nous retrouvons ce témoignage qui les présente comme les participantes d'un carnaval qui se masquent le visage avec de la boue pour avoir une double protection : tout d'abord celle d'un éventuel viol si elles plaisent particulièrement à un étranger, ensuite pour se démarquer religieusement des chrétiens en proclamant haut et fort leur réalité de musulmanes.

La mort à son tour est un masque qui les protège de la souillure de l'étranger et donc elles tentent de se frayer un chemin entre les murailles de l'invisible pour continuer à exister, et l'éclat de leurs corps sous la lumière du jour est un sacrilège

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 207

2 Ibid, p 83

qui leur fera perdre ce pourquoi elles ont existé jusqu'à présent. Elles sont désabusées par ces regards étrangers qui les dénudent et veulent retrouver leur premier état : celui de l'enfermement.

Elles masquent donc leurs esprits sur lesquels Assia Djébar lève le voile de l'obscurité :

« Je tâtonne, mon odorat troublé, mes oreilles ouvertes en huître, dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir... »¹

La mort voile et dénude simultanément les corps des cadavres : elle assure tout d'abord un silence sépulcral, car les morts ne parlent pas et donc leur secret est gardé à tout jamais, ensuite elle est la représentation de corps qui ne sont plus habités, et donc indésirables dont la nudité ne fait plus aucun effet car la magie a disparu.

« Six cent Ouled Riah couchés à l'air libre, allongés côte à côte, sans distinction de sexe ou de rang...des cadavres dépouillés de leurs bijoux et de leur burnous, le visage noirci, dorment dans un silence qui les dénude... »¹

Mais ces corps comme en parle si bien Assia Djébar prennent une autre forme et s'éternisent par le rapport de Pelissier. Ils prennent leur envol car débarrassés de leur lourdeur et essentiellement de celle du grand secret de leur délivrance qui voit le jour sous les yeux des lecteurs des mots du militaire. Ce dernier, en utilisant la description trop embellie de la littérature, a aidé à lever le rideau de la scène sur une réalité étouffée jusque-là.

« Il faut partir, l'odeur est trop forte. Le souvenir comment s'en débarrasser ? Les corps exposés au soleil les voici devenus mots. Les mots voyagent. »²

Le voile, ainsi élaboré, est une réponse aux regards indiscrets. Les femmes l'entretiennent à travers leur relation avec les mâles de leur sociétés car il y'a dans ceci une intimité entre le maître et l'esclave, un rapport qui n'existe guère avec l'étranger car dans le rapport de séduction les femmes algériennes y sont insensiblement touchées. C'est ce qu'affirme Djébar quand elle évoque ses cousines découvertes sans voiles par le regard d'un étranger et qui ne cherchent même pas à s'en cacher :

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 69

« -Le pauvre, il est troublé ! Car il ne sait pas. Son regard de l'autre côté de la haie, au-delà de l'interdit, ne peut toucher. Aucune stratégie de séduction ne risque de s'exercer ; dès lors, pour ces promeneuses d'un entracte furtif, pourquoi se cacher ? »³

Cette indifférence des femmes face au regard étranger se révèle être ancestrale, et Djébar cite les propos d'un témoin des faits au douzième siècle :

« A dire vrai, quand au XII^e siècle, le chevalier d'Aranda, esclave à Alger pendant deux années, remarquait à propos des algériennes d'alors : « Les femmes ne sont pas scrupuleuses devant les esclaves chrétiens, car elles disent qu'ils sont aveugles », je ne me cache pas d'une illusion identique, l'effet aurait pu être exactement l'inverse ; que, devant le regard ou le mot de l'homme- tabou, la femme dévoilée éprouve sans doute jouissance avivée de se rendre nue, vulnérable, conquise...Justement « conquise ». Les femmes qu'a connues d'Aranda acceptaient l'amour d'un étranger « aveugle » peut-être, mais en tout cas esclave. »⁴

L'amour dans ce sens ne peut être que nudité : dévoilement du cœur et de l'esprit. Cependant les rapports entre algériens et algériennes reposent sur l'opposition du maître/esclave et en cela l'amour s'évapore. L'amour en faisant surface fait éclater les barrières de l'interdit, chose que ces femmes-là se défendent de ressentir. Leurs esprits se perdent sous ces étoffes multiples de la tradition ce qui les rend imperméables aux tentatives de séduction étrangère.

Et si elles n'ont aucune pudeur devant les étrangers c'est parce qu'elles gardent leur voile malgré tout car la bipolarité existe même dans ce cas et donc l'amour n'y a plus sa place.

Au-delà de la femme voilée et séquestrée, une autre forme de voile s'offre à nous encore plus complexe et plus signifiante : Le voile de la langue.

« Cette possibilité qu'a la langue étrangère d'ouvrir sur le monde, d'ouvrir le monde est à mettre en rapport dans l'œuvre d'Assia Djébar avec la problématique du voile : le voile comme prison, comme enfermement définitif dans L'amour, la fantasia : « Voilez le corps de la fille nubile. Rendez-la invisible. Transformez-la en être plus aveugle que l'aveugle, tuez en elle tout souvenir du dehors. » »⁵

« Chez Assia Djébar le voile apparaît aussi, à propos de la langue, comme métaphore, mais comme une métaphore pour ainsi dire « naissante »-dans L'amour, la fantasia, encore- à partir du nœud langue, femme, corps

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 108

2 Ibid, p108

3 Ibid, p 180

4 Ibid, p 183

5 Jacqueline Risset, « L'amour de la langue », in Mireille, Calle-Gruber, *Assia Djébar Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p 50

expérimenté dès l'adolescence. « Refuser de voiler sa voix » : le voile a ici sens de prison irrémédiable. »¹

Chez Djébar une lutte entre diverses langues se crée, et elle se retrouve prisonnière de sa propre volonté de se libérer du voile enfermant. Entre la langue française : langue scripturale sensée être émancipatrice, la langue arabe : langue du coran et langue officielle, et sa langue maternelle : le berbère qu'elle ne cesse de réclamer ; Djébar s'enroule sans le vouloir dans un voile qui loin d'éclater se renforce ligne après ligne tout au long d'une lecture ensevelie.

La langue se referme sur elle-même et devient un territoire dans lequel certaines danses de la parole sont impossibles à formuler. Les mots forment un corps doué de sens qui se meuvent selon une chorégraphie suivant le rythme de la culture et de la civilisation algérienne. Cependant ce dernier l'empêche de s'épanouir car certaines expressions lui sont interdites.

« Ma mère comme toutes les femmes de sa ville, ne désignait jamais mon père autrement que par le pronom personnel arabe correspondant à « lui ». Ainsi chacune de ses phrases, où le verbe, conjugué à la troisième personne du masculin singulier, ne comportait pas de sujet nommé désigné, se rapportait-elle naturellement à l'époux...encore que sur le tard le mari, s'il était allé en pèlerinage à la Mecque, pouvait être évoqué par le vocable de « Hadj ». »²

Voiler le nom de l'époux, ainsi que de l'épouse est un moyen de cacher les sentiments qui les inondent. Noyer l'amour ainsi que toute possibilité de l'émergence du couple, leur permettent de garder leurs positions de pions placés par une société d'apparences.

« Lui » ou « houa : en arabe » devient l'emblème de l'absence. Vivants sans réelle présence dans le flou de la parole créent un entre deux réalités.

Le sujet qui n'est pas nommé, n'existe pas, cependant « lui » marque que le sujet existe mais au loin, dans un monde tout à fait autre, un mirage dans la langue se forme.

Le mot « Hadj » est aussi évasif que la troisième personne du singulier et rentre dans le même cadre du brouillard de la langue.

1 Jacqueline Risset, « L'amour de la langue », in Mireille, Calle-Gruber, Assia Djébar Nomade entre les murs, op.cit, p 50

2 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 54

« Très tôt, petits et grands, et plus particulièrement fillettes et femmes...s'adaptaient à cette règle de la double omission nominale des conjoints. »¹

La langue française est l'outil qui déchire le voile de l'arabe. Elle absorbe le brouillard de la langue mère des algériens et leur permet de se dénuder et de se voir à travers le miroir de la vérité.

« Une écluse s'ouvrit en elle, peut-être dans ses relations conjugales. Des années plus tard, lorsque, nous revenions chaque été, dans la cité natale, ma mère, bavardant en arabe avec ses sœurs ou ses cousines, évoquait presque naturellement, et même avec une pointe de supériorité, son mari : elle l'appelait, audacieuse nouveauté, par son prénom ! »²

Le prénom est normalement un mot qui sert à désigner une personne, se complique de plus en plus au sein du couple algérien. La langue française donne à la mère d'Assia Djébar une liberté que l'arabe lui occultait.

L'« écluse » qui s'ouvre en elle est un voile qui s'évanouit au loin, la laissant libre dans ses relations de couple. Nous passons ainsi du désenchantement de la captivité vers l'épanouissement de la liberté et parallèlement à cela de la satisfaction d'un jeu de voiles qui attise l'imagination et nourrit l'émerveillement vers une représentation du soi tel qu'il est. Cette double opération s'y opère dans un sens comme dans un autre à travers cette ultime quête littéraire.

Tout un stratagème de langue est utilisé comme voile et c'est là que les figures de styles vont faire leur entrée magistrale dans ce monde de brumes continues.

« ... ayant abandonné tout euphémisme et détour verbal. Avec ses tentes ou ses parentes plus âgées, elle revenait au purisme traditionnel, par pure concession cette fois : Une telle libération du langage aurait paru, à l'ouïe des vieilles dévotes, de l'insolence ou de l'incongruité... »³

Dévoiler ses sentiments à travers la langue relève de l'incompréhensible et de l'inacceptable car si la tradition est un voile précieux, sa lacération devient un véritable sacrilège. Cela équivaut à une transgression des frontières de cette sentinelle qui depuis des décennies a veillé sur l'identité algérienne. N'est-ce pas en somme une réelle perte de soi ou bien une tentative de changement d'une divine métamorphose qui amorcera la recherche de ce nouveau soi.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 54

2 Ibid, p 55

3 Ibid, p 55

«Imperceptibles révolutions de ces conversations de harem : mes oreilles n'en percevaient que ce qui paraît ma mère d'une souveraine originalité. Mon père, grâce à elle qui en assurait la présence dans le cours de ces murmures, mon père devenait plus pur encore que ne le présageait son prénom. »¹

Le voile devient une réalité sociale qui se refuse à voir sa réalité dans le miroir de la vie. Etres sans reflet, fantômes errants dans un cercle transparent qu'ils ne peuvent percevoir et pourtant qui les étouffe. La langue ainsi les souille et seule la transgression de la tradition leur permet de se purifier tel que l'a fait la mère d'Assia Djébar en osant prononcer le nom de son mari devant les membres de sa famille.

« Ces oncles, cousins, parents par alliance se retrouvaient confondus dans l'anonymat du genre masculin, neutralité réductrice que leur réservait le parler allusif des épouses. »²

Les propos des épouses, mais également des époux neutralisent l'individu, l'enferment et empêchent son épanouissement. L'être n'est plus qu'une épave sur un récif abandonné et donc ne lui reste pour s'affirmer que cette langue dénudée et totalement autre qui leur promet un brin de liberté.

Les parents de Djébar, en suivant les occidentaux par leurs expressions dénudées, participent à une révolution cachée qui tend à transformer une société labyrinthique et voilée en société nudiste sentimentalement parlant. Tout s'éclaircit enfin et le langage devient limpide dont toute forme de voile est bannie y compris le mot clé qu'utilisent tous les hommes pour parler de leurs familles : la périphrase « la maison »

« La révolution était manifeste : mon père, de sa propre écriture, et sur une carte qui allait voyager de ville en ville, qui allait passer sous tant et tant de regards masculins, y compris pour finir celui du facteur de notre village, un facteur musulman de surcroît, mon père donc avait osé écrire le nom de sa femme qu'il avait désignée à la manière occidentale : « Madame un tel... » ; or, tout autochtone, pauvre ou riche, n'évoquait femme et enfants que par le biais de cette vague périphrase : la maison ». »³

La rêverie, l'enchantement, l'émerveillement, l'amour deviennent la cible indélébile de la société algérienne. Son seul objectif est de les décortiquer, de leur enlever toute part de chimère par un ensemble de voiles. Cependant ce voilage n'est-

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 56

2 Ibid, p 56

3 Ibid, p 57

ce pas une manière encore plus pertinente de mettre en avant l'illusion et par là même de détruire ces rêves brisés d'une société aveuglée ? L'écriture et l'oralité deviennent les seuls moyens de libération qui équivaut à la littérature et Djébar s'en exprime de la manière suivante :

« Mon père avait osé « écrire » à ma mère. L'un et l'autre, mon père par l'écrit, ma mère par ses nouvelles conversations où elle citait sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement. »¹

Du langage voile, nous passons aux écrits, qu'ils soient d'ordre littéraire, historique ou autobiographique, les voiles nous apparaissent les uns après les autres grâce à la lumière que Djébar focalise sur ces plaines obscurcies.

Les mots sont utilisés dans les mémoires de ces guerriers français comme moyen de tromperie et de ravissement du passé. Donc le tour des français est venu de contracter le mal ambiant de l'encerclement, ainsi ils voilent à leur tour le passé et se l'approprient pour en faire une immense propagande subjective.

« Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ? Leur permet-il de savourer la gloire du séducteur, le vertige du violeur ? Ces textes se répandent dans un Paris Louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué. »²

Là nous sommes en pleine désillusion, car les français, venus pour dévoiler, créent à leur tour un mirage de liberté qui ne s'avère que pur fantasme, et au lieu de lever le voile sur la réalité, ils ne font que détruire et le voile et la réalité. Nous sommes ainsi en pleine dérive car même l'Histoire qui devrait se montrer impartiale devient complice et se montre telle une forteresse échafaudée qui emprisonne le passé et le cache des yeux du monde entier. Djébar en fait un château de sable qui s'écroule devant les vagues déferlantes de son roman : « Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale. »³

« Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières, elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins le tragique. Les comptes rendus de cette intrusion d'hier décèlent à contrario

1 Assia Djébar, L'Amour, la fantasia, op.cit, p 58

2 Ibid, p 67

3 Ibid, p 67

une nature identique : envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable, mais qui tournoient dans le buissonnement de leur mal d'être. »¹

Tout ce qui touche de près ou de loin l'Algérie devient encerclement, et Djébar opère un parallélisme entre sa vie et l'Histoire de l'invasion pour mettre en relief l'entrelacement qui s'effectue entre l'écriture et l'ambiance obscure qui gouvernait la ville. Les cousines enfermées de Djébar, par leur tentative de révolte, tentent de se dégager de l'enfermement dans lequel elles sont contraintes de se restreindre, mais en écrivant les lettres interdites à des hommes, elles ne font que se débattre inlassablement mais en s'enfonçant de plus en plus dans les sables mouvants de la tradition car elles écrivent dans l'obscurité réelle de l'arabe qui cerne.

En parallèle, les français tournoient à leur tour dans ce tourbillon de l'encerclement car la prise de la ville ne s'avère qu'illusoire et le tournoiement crée la désillusion.

Les mots prennent une grande ampleur dans la réflexion djébarienne et ils se mettent comme des dagues poignardant cette influence étrangère.

La non reconnaissance de l'influence de par les mots est la réelle victoire que nous pouvons avoir sur cette inquisition. Ne pas la nommer, ne pas la reconnaître est le véritable avantage que peut avoir le peuple algérien sur ces envahisseurs :

« L'indigène même quand il semble soumis, n'est pas vaincu. Ne lève pas les yeux pour regarder son vainqueur. Ne le reconnaît pas. Ne le nomme pas. Qu'est-ce qu'une victoire si elle n'est pas nommée ? »²

L'innommable devient l'invisible ou plus précisément ce qui n'existe pas. Les mots, les écrits ont un pouvoir incommensurable qui fait de leurs produits la véritable victoire que peut avoir un peuple sur un autre. En fait les écrits, les mémoires faits durant la période de la colonisation représentent la réelle grandeur de l'expédition française en Algérie, car elle suit le rythme d'une seule danse : celle de l'envahisseur. Cependant Djébar prend sa revanche sur cette armada d'écrits supposés objectifs mais qui n'en ont que l'apparence, en écrivant dans leur propre langue pour leur communiquer toutes les souffrances de ceux qui habitent de l'autre côté du miroir et dont la misère due à l'invasion a été occultée jusque-là.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 68

² Ibid, p 83

«...Traces semblables de la guerre de l'amour : danse d'hésitation face à l'image de celui qui glisse. Or cette fuite fait peur l'on écrit pour la juguler.»¹

Cette écriture est une conjuration du sort jeté sur cette population opprimée, écrire dans la langue de l'autre et lui souligner toutes les horreurs de son passé enterré.

Mais pour que l'écriture soit douée de sens, il faut qu'elle soit déchiffrée, décodée par un lecteur. Les pensées révélées par les mots ne transpercent le voile et ne mettent à nu le « secret » qu'une fois arrivées sous l'œil du lecteur qui comprend le message et donc aide à faire transparaître la vérité, ou bien il se trouve aveugle face à ce déferlement de réalités et du coup il contribue à de nouvelles obsèques après une renaissance langagière :

« Mots d'amour reçus que le regard d'un étranger avait altérés. Je ne les méritais pas, me dis-je, puisque j'avais laissé le secret affleurer. Ces mots retrouvaient leur vraie place. Leur trajet les avait amenés entre les doigts de cette analphabète disparue. Elle aura froissé la lettre, ou l'aura déchirée en morceaux, avant de la jeter dans un caniveau... »²

L'éclat de la vérité ne se fait que quand l'écrivain et le lecteur se trouvent en osmose, et quand le lecteur se trouve à l'écoute et a toutes les capacités intellectuelles pour déchiffrer ces codes qui une fois encore se retrouvent enveloppés par le voile de la complexité.

Ce lien secret, une fois établi entre Djébar et ses lecteurs, lui rappelle que même son écriture se révèle non fertile à partir du moment où les idées qu'elle veut transmettre se trouvent dans l'impossibilité de leur épanouissement ; et donc elle se trouve désabusée, ahurie et même désillusionnée car elle réalise son incapacité sociale à écrire ce qu'elle veut car son écriture ne peut trouver son écho qu'à travers une humanité qui se trouve souvent sourde à certaines de ses pensées. Elle est donc contrainte de réduire au silence ou d'étouffer certaines de ses obsessions intimes car son public ne leur est point réceptif.

« Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative- ou tentation- de délimiter mon propre silence... »³

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 84

2 Ibid, pp 90-91

3 Ibid, p 91

Elle enferme son silence et se contraint à certaines limites qui mettent en avant un réel désenchanté. Son rêve d'écriture illimitée bravant les barrières du temps et survolant les cachots d'antan se brise par la réalité de la bipolarité de la littérature.

I.II.3. Les ponts de la temporalité :

Nous avons constaté dans *Le fleuve détourné* une structure de l'écriture sous forme de ponts. Ces ponts s'agencent entre eux et forment l'illusion de l'histoire dans laquelle le mirage est la première forme étincelant suite à leur coordination.

Mimouni crée des ponts d'abord entre le présent des personnages et leur passé, ce qui correspond également au présent de l'Algérie et à son passé. Nous y retrouvons l'histoire d'une vie encerclée par l'histoire d'un pays et le passage entre les deux doit emprunter des raccourcis ou plus exactement en nous plongeant dans l'obsession mimounienne, ce raccourci prendra le nom de : pont.

Le premier moyen utilisé pour représenter l'image de ce passage entre deux rives est résumé par l'allusion et la phrase introductive.

« Mon exposé des faits sera clair et précis. Mais nécessairement long. C'est la raison pour laquelle j'aurai à trouver le moyen d'entretenir l'intérêt de mon interlocuteur. Sinon, il ne m'écouterait pas jusqu'au bout et ne pourra pas prendre la décision conséquente. Je commencerai par le début. »¹

« Je suis né dans un petit douar au pied des monts Boudjellel, face au pont Kédar. »²

Nous avons ici deux extraits qui se suivent de manière linéaire, le premier représente notre protagoniste en prison parlant de son actualité, et le deuxième extrait représente l'histoire du passé de ce dernier et les raisons qui l'ont mené vers sa déchéance.

La phrase introductive ou phrase de passage a permis au narrateur de l'histoire de passer de son présent vers son passé, c'est-à-dire de jongler entre deux temporalités dans le but d'attirer l'attention du lecteur. Ce pont donne à l'être l'occasion de dépasser sa sphère vers une autre et lui confère le don de dépasser la matière (le corps) pour vivre selon les fluctuations de sa spiritualité en transe.

A notre sens ces ponts deviennent les décodeurs du message ambigu de l'auteur. Car si nous considérons le flux du roman semblable au fleuve de l'intitulé alors il se trouve deux bords qui en résultent, un bord est consacré à la vision de l'écrivain et l'autre est celui du lecteur, mais pour que les deux se rejoignent et permettent à l'œuvre de s'épanouir et prendre du sens il a fallu bâtir ces ponts entre ces deux mondes.

Le deuxième pont est allusif car en ce qui concerne ce passage le narrateur personnage principal fait référence à l'écrivain Mimouni en exposant le meilleur moyen d'attirer l'attention du lecteur sans lui procurer d'ennui, d'où l'idée des ponts entre deux réalités parallèles. Ce pont tisse le meilleur passage de la fiction vers la réalité car le personnage principal et narrateur à la fois en exposant le récit qu'il doit faire à l'administrateur de la prison, évoque ses peurs et la stratégie de narration qu'il doit employer, tout comme l'écrivain doit utiliser certains mécanismes dont le pont est l'essentiel dans sa structure.

Mimouni utilise dans la structure de son écriture en pont ce que nous avons appelé des phrases échos, se manifestant à la fin. Pour réapparaître par la suite au début de son récit. Elles ressemblent dans leur matérialisation à l'histoire des mille et une nuits dans laquelle Chérazade termine son histoire par son inachèvement ou par une phrase mystérieuse reprise par la suite pour clôturer l'histoire et reprendre une autre.

« Loin du village, séparé des autres terres de la tribu, il est un bout de colline rocailleux et stérile. »³

« Loin du village, séparé des autres terres de la tribu, il y'avait un bout de colline rocailleux et stérile y furent exilées cinq familles. Celles qui comptaient pour rien dans la subtile hiérarchie de la tribu, celles qui n'eurent jamais voix au chapitre au moment du partage...se contentaient d'approuver les vastes discours des autres, n'appartenaient à aucun clan, ne connaissaient pas l'administrateur de la commune mixte qui avait présidé au partage, n'avaient pas su faire miroiter des promesses à l'expert-géomètre, avaient cru en la sagesse du conseil tribal et étaient affligés d'un catastrophique optimisme. »⁴

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 13

2 Ibid, p 13

3 Ibid, p 14

4 Ibid, p 15

En tout cas notre auteur tente par ces échos de garder ses lecteurs en haleine et crée ses ponts d'écriture : dans son récit pour lui permettre de se mouvoir et ainsi pour donner à ce bout de colline ou espace reclus le pouvoir de rejoindre par cette phrase le fleuve de l'histoire, dans son rapport avec ses lecteurs pour qu'ils s'intéressent à son récit, et finalement pour insérer ces échos dans une réalité d'appartenance culturelle arabo-musulmane car la tradition orale du récit arabe est similaire à ce procédé dont l'exemple donné est celui des contes des mille et une nuits.

Cependant les ponts qui autrefois permettaient aux villageois de rejoindre l'autre rive du fleuve n'ont plus la même fonction dans le présent et notre héros l'affirme par le passage suivant :

« Je lui demandai pourquoi on construisait des ponts sur des rivières mortes. Des planificateurs arrogants et lointains ont quadrillé leurs cartes de traits rectilignes et puissants, à l'encre de chine, indélébile, de façon à rendre leurs projets définitifs et l'option irréversible. Des engins étrangers sont venus éventrer nos collines afin de tracer la ligne droite requise. Mais le fleuve coulait ailleurs, serein et libre. Ils ont maintenu que son cours se trouvait à l'endroit exact de leurs calculs, et ont entrepris de le détourner pour confirmer leur dire. »¹

Les ponts sont devenus la preuve vivante de l'existence de l'ancien fleuve dont le flux fut détourné de son passage initial. Le mauvais calcul des étrangers a détourné cette eau en mouvement de sa destinée pour rendre ce fleuve complice de leur incompétence. Le fleuve ainsi souillé n'est plus le reflet d'une société tendant vers sa libération mais s'enchaîne plutôt sous des ponts mal placés et cède à l'emprise d'une actualité se servant de la nature pour voiler sa vérité. Mais les preuves de ces injustices sont ineffaçables et réapparaissent avec l'arrivée du héros du passé se munissant de ses réminiscences du tracé du fleuve mais également usant de l'ancien pont enjambant un fleuve qui n'est plus que néant.

Une autre forme de pont se présente à nous, ce sont les ponts visas (papiers), pour tenter une mise hors des frontières du héros, ce denier se rendra finalement à l'intérieur des cercles après une longue absence au-delà de ces derniers.

« Le directeur me fit un papier pour me permettre de traverser la frontière. »²

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 49

2 Ibid, p 36

Pour traverser la frontière le seul moyen est le papier pont (visa) qui donnera l'occasion au corps du héros de se déplacer d'un pays vers un autre, d'une situation vers une autre au sein de l'histoire, car au tout début notre protagoniste en dehors des frontières algériennes était dans un état de latence, et il n'a commencé à se mouvoir, et l'histoire avec, qu'à partir du moment où il rentre dans le feu de l'action ou bien dans le cercle de l'enchaînement du récit. Et ceci ne s'est réalisé que quand le papier pont lui fut délivré pour donner à l'histoire un écoulement différent, mais aussi pour détourner le fleuve de l'histoire du héros taciturne et loin de son chez soi vers celui d'un être projeté dans un présent auquel il n'appartient pas et qui cherche sans cesse un soi qui lui est ravi.

Il rentre donc dans le cercle et ne cessera plus de se faire enrouler dans des sphères de plus en plus rétrécies. Le second pont que nous avons appelé le pont délit est celui du meurtre commis par notre héros vis-à-vis de sa femme et de son amant. Celui-là le mènera droit en prison.

« Il se lève et va s'accouder sur le rebord de la fenêtre pour observer avec inquiétude le rapide avancement de la clôture de barbelés avec laquelle on essaie de nous encercler. »¹

La prison est un espace réduit au sein duquel les prisonniers ont espéré l'établissement d'un pont celui de la complicité de l'Administration mais rien ne se produit.

Rachid « Pour échapper au polygone dans lequel on essaie de nous enfermer, nous avons compté sur l'incohérence coutumière des projets de l'Administration, sur sa totale incompétence, mais surtout sur la solidarité tacite du prolétariat. Nous sommes trahis ! »²

Le polygone dont parle Mimouni peut être l'influence de Kateb par son *Polygone étoilé* dont il veut se défaire en inventant le pont de la politique, par lequel il essaie d'échapper à l'apport katébien, en faisant la critique des défaillances administratives et hiérarchiques. Mais il retombe en plein désenchantement car ce pont de la politique n'est qu'une fiction ou un mirage à travers lequel *le cadavre encerclé* se réalise à merveille par l'image du héros de l'histoire finissant en prison, et par celle d'un fleuve asséché.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 70

² Ibid, pp 70-71

Mais d'autres ponts se mettent en activité en prison, ce sont ceux des réminiscences des prisonniers, car leurs souvenirs donnent à leurs esprits une liberté ravie à leurs corps. Ainsi les espaces prennent de l'ampleur et s'allongent dès que le monde des rêves et de la fiction interviennent au sein du récit. Donc chacun des prisonniers raconte son passé personnel, ses fantasmes et ses espérances d'auparavant, hélas coulant tous vers leur néantisation par leur fin tragique en prison.

Nous avons pu détecter une autre forme de pont cette fois-ci appelée le passage de la mort. Le personnage principal du *Fleuve détourné* invoque son supérieur de guerre (Si Chérif) et tente de le ressusciter en utilisant la magie ou l'enchantement.

Protagoniste (à propos de Si Chérif chef de révolution mort)

« Je remplaçais les os avec une grande minutie dans leur position naturelle et me mis à appeler. Il fut long à se réveiller. Après de sinistres gémissements. Il se redressa enfin. »¹

Il réussit à le faire revenir à la vie et donc fait de lui le pont reliant entre la vie et la mort. Il ne peut rien faire cependant pour rendre son soi à notre héros et lui avoue que les morts ne peuvent tout savoir. De l'enchantement du moment où le mort reprend vie nous retombons en plein désenchantement où même la magie ne peut rien contre tout un système préétabli.

El hadj Mokhtar (oncle)

« Mon fils, dit-il, les temps modernes nous réservent des dangers imprévus, et nous devons nous montrer vigilants. Les morts sont des observateurs privilégiés de notre monde et ils peuvent avoir à révéler des vérités que le peuple n'est pas prêt à entendre. Ce n'est pas un défi de démocratie, mais la simple prise en compte de la spécificité de l'étape transitoire que nous traversons. Alors tu comprendras que si le gouvernement interdit la presse étrangère, ce n'est pas pour vous laisser consulter les morts. »²

Le plus étonnant reste à voir car notre protagoniste est l'illustre pont non imaginaire et loin d'être un mirage. Il s'est construit tout au long du déroulement de l'histoire et a pu traverser les déferlements du fleuve enragé du récit. Il a pu échapper à la mort, et il a effacé l'oubli en recouvrant la mémoire, il a retrouvé le monde du présent et l'a découvert avec les yeux vierges d'un revenant auprès duquel toute la nature s'est ralliée témoignant de son désarroi. Il est devenu la clé de l'histoire et le

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 81

² Ibid, p 90

vrai pont au-dessous duquel coule la rivière pouvant mener les esprits lucides non du passé vers le présent mais plutôt de l'illusion vers la réalité.

N'est-ce pas là le véritable rôle d'un pont, mener vers la bonne rive des personnes pour les garder saines et sauves ? Ce pont rattache aussi les lecteurs à l'écrivain et leur donne le pouvoir de rendre le fleuve coulant et éternel par leur détection du message englouti dans le flux de son fleuve qu'il a détourné et asséché pour nous permettre de percevoir son but final. Il est loin d'être la mer, il s'agit plutôt de creuser au fond de ce lit de rivière abandonné et de découvrir le Graal de son récit. Pour l'éterniser sans doute, une tentative faite par lui par l'intermédiaire de ses personnages emprisonnés à la fin du roman ayant cherché à mourir tel que Rachid le sahraoui et Omar le jeune malade, et qui sont morts pour échapper à leur faiblesse corporelle et spirituelle et ont pu finalement atteindre leur fontaine de jouvence.

Le pont « cheminée » est le seul véritablement ancré dans le présent. Faisant partie de la machination industrielle, il tente de s'envoler au-delà de la croûte terrestre pour relier entre le ciel et la terre.

Héros

« Après l'avoir salué, je l'interrogeai sur l'origine de l'ombre, sur l'origine de la neige. Sans mot dire, il pointa son doigt vers le ciel. En me retournant, je vis une énorme cheminée, qui montait, montait, infinie, son extrémité se perdant parmi les nuages. Son ombre projetée disséquait impitoyablement la plaine... »¹

Ce pont « cheminée » est une tentative moderne de compromettre le ciel et de le rendre à son tour l'outil de la fiction et du voilement de la réalité. Ce qui ne se réalise point car l'extrémité de la cheminée s'est « perdue parmi les nuages » et donc elle n'a pas pu dompter le ciel. Mais ce pont a une influence néfaste sur la réalité en morcelant l'espace terrestre et en le voilant d'ombre. De cette fusion infructueuse entre le ciel et la terre par l'intermédiaire de la cheminée, il y'a une seule bonne chose celle de l'apparition de la neige signe d'une promesse céleste d'une future purification. Nous pouvons également imaginer ce pont cheminée prendre la forme du roman modernisé jonglant entre deux cultures et tentant d'établir une connexion entre le ciel et la terre, entre l'imaginaire et le réel, pour faire éclater la vérité de l'être et de son soi.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 105

L'écriture ou le roman produit représente à son tour un pont : le pont de l'écriture. Il met l'écrivain en rapport avec ses lecteurs et est savamment décrit par une symbolique présentée par le jeune Omar compagnon de cellule de notre héros :

Omar à propos de Hamida

« Elle reparaisait aux moments les plus incongrus, déployait son sourire, entamait ses rites magiques, de moi parfaitement connus, destinés à m'enchaîner à ses cheveux, à désarmer une ancienne rage. Malgré ma finesse, je ne pouvais échapper à son sortilège.

Un jour, sans ménagement, j'ai tout déversé, comme un barrage qui cède, donnant enfin libre court à ses eaux trop longtemps retenues. Je lui ai décrit le champignon qui me rangeait le ventre...afin de lui faire comprendre que le temps me manquait pour me livrer en toute quiétude à ces jeux recommencés. »¹

« Les cheveux » de Hamida sont l'écriture ou la diégèse. Cette dernière enchaîne Omar par ses rites magiques. L'effet de la fiction emprisonne les personnages et les conditionnent à un éternel recommencement et une mise en cercle infinie. Cependant Omar se déchaîne sous l'emprise de la rage de l'encerclement qui dure et transmet à son amie sa capacité de fuir son « envoûtement » ou celui de l'histoire par sa maladie mortelle pouvant le conduire vers sa seule issue de secours : la mort.

Les passages sans issues ou « ponts sans issues » sont construits en prison mais n'ont aucune fonction sinon celle de donner aux prisonniers une impression de liberté ou une volonté d'évasion qui ne mènera que vers leur propre fin.

Rachid« Etrange. On apporte un soin minutieux à nous enfermer. Est-ce pour nous offrir le spectacle de ces issues savamment ménagées ? A quoi sont-elles destinées, puisqu'on nous interdit tout déplacement ? »²

Rachid le sahraoui a dit ce qui suit : « Pourquoi ces voies d'accès, si on doit nous enfermer ? »³. D'ailleurs c'est à cause de l'un de ces passages que Rachid est mort. Puisque dans l'ivresse du vœu de liberté, il s'est déplacé devant les gardes vers la sortie, mais il est tombé sous le feu de leurs armes. Il est sorti certes mais divisé et non plus complet puisque son corps et son âme se séparent créant une perte définitive de son soi terrestre.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 124-125

² Ibid, p 138

³ Ibid, p 138

Certains ponts utilisés par Mimouni, prennent une apparence de confidences comme c'est le cas lorsque la femme de notre héros, retrouvée un certain temps après sa mémoire recouvrée, lui avoue que certains membres de l'administration l'obligent à se prostituer.

Héros (après les confidences de sa femme)

« A partir de ce moment, je ne sus plus très bien ce qui se passa. Des bourdonnements envahissaient ma tête, comme lorsque je m'étais réveillé après le bombardement du camp. Je me trouvais dans un état second, je me mouvais parmi un univers ouaté, et les bruits et les voix ne me parvenaient qu'à travers un épais rideau qui en amortissait la portée et le sens, et mon esprit enregistrerait les phrases sans en pénétrer la signification... »¹

Notre héros se retrouve propulsé par le biais de ce pont révélateur au sein d'un monde transitoire, un monde imaginaire qui va lui permettre de tuer ces violeurs tout en se lovant entre les murs de son univers « ouaté ».

La mémoire recouverte par notre protagoniste, lui permet le passage du monde des morts auquel l'avait assigné l'administration vers celui des vivants. Cependant, son fils lui refuse son autorité de père ainsi que le reste des membres de sa famille.

Fils du héros

« A ton tour, te voilà surgi d'outre-tombe, et, sans transition, récusant tous les tuteurs, réclame la paternité. Rien ne peut justifier votre absence. »²

Cette réaction de marginalisation de notre protagoniste par la population du présent, lui fausse son objectif de pouvoir atteindre la rive de la reconnaissance, et le place dans un entre deux mondes. Ce pont n'est plus finalement qu'un instrument de bas étage, car il n'enjambe plus aucune rivière, et la rive d'arrivée ressemble plus à la rive de départ. Notre héros n'est plus que l'éternel prisonnier de ses propres fantasmes, et le pont n'est finalement qu'un simple mirage.

Les mirages textuels, illuminent les trois romans que nous avons analysés, et les immergent dans les eaux profondes d'une littérature tentant de marquer en lettres d'or les contours de son originalité. L'écriture s'approprie différents tempéraments et tend vers la démence, elle revêt plusieurs voiles et fait mouvoir ses courbes, elle se crée des ponts pour relier entre ses multiples rivages. Tous ces mirages aident ces

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 176

² Ibid, p 211

trois romans et les brouillent en même temps dans leur quête incessante, et nous mènent lecteurs invétérés vers notre désillusion.

Conclusion :

La quête de l'histoire romanesque est une quête des textes. Elle leur assure le mouvement et les aide à tendre vers une certaine mobilité. Nous avons étudié dans cette première partie quelques-unes des composantes du texte, et nous avons essayé de mettre en exergue par leur biais la présence d'une effective quête de soi, des personnages et de ses mêmes éléments.

Nous avons pu prouver l'existence de la désillusion au sein des trois romans de notre corpus. Cette même désillusion redonne vie à la quête de soi et la relance à vive allure.

Notre premier chapitre relevant de l'étude intrinsèque du roman prouve l'existence de diverses originalités dans ces mêmes composants. Ainsi nous avons des récits formés en boucles, des finalités de récits inachevées, des temporalités figées et des espaces prisonniers les uns des autres.

Le deuxième chapitre donne naissance à une forme textuelle algérianisée et qui est une forme mirage. Elle se présente chez Boudjedra sous la forme de démentes, chez Djébar sous la forme de danse orientale, et chez Mimouni sous celle de ponts enivrants.

Tous ces éléments nous permettent de mettre en lumière la réalité de l'existence de cette quête des romans échouant sur les rives de celle de l'Auteur.

Partie 2 : Quête de soi chez l'auteur

Partie 2 : Quête de soi chez l'auteur

L'auteur se cherche en produisant ses textes littéraires. Il se trouve être constamment en quête de sa réalité, mais il ne se l'avoue que rarement. L'image de l'auteur a été au centre de diverses recherches dont nous retenons ce qui suit :

« L'auteur, c'est d'abord celui qui signe son texte, en prend la responsabilité, l'assume comme sien ; celui, donc, qui l'identifie, l'authentifie, s'en fait le garant et en justifie la qualité... »¹

Mais l'auteur à notre avis est plus ancré dans ses écrits que par une simple reconnaissance ou signature. Il participe à la création d'un univers imaginaire parallèle au notre, mais dans ce monde illusoire tout se joue selon ses propres règles. Il est le chef d'orchestre d'une infinité de signes, et nous réalisons au fur et à mesure de l'avancement de notre recherche que les multiples récits que nourrit le fantasme de l'auteur sont quelque part le reflet de son être ou plus précisément de son soi.

« Il nous faut alors considérer cette réalité, bien sûr contingente, bien sûr historique, mais non moins réelle- quel que soit le sens que l'on donne à ce terme- que l'existence même des textes que nous disons littéraires. Se noue en effet, d'une réalité l'autre, un rapport spéculaire : ces textes induisent des figures d'auteur (pour garder encore un terme neutre), et celles-ci en retour légitiment leur texte est auteur qui a fait œuvre, mais l'œuvre n'est jamais ce qu'a fait l'auteur. Reste à sortir de la tautologie. »²

Nous pensons effectivement que la réception est essentielle pour donner une âme à une œuvre, et que comme l'a si bien dit Alain Brunn, l'œuvre n'appartient plus à l'auteur dès que ce dernier la soumet au grand public. Cependant nous insistons sur les multiples reflets projetés par l'auteur au sein de sa création littéraire et que nous tenterons de relever dans les trois romans étudiés.

Ces reflets se présenteraient selon diverses formes mais renvoyant toujours à l'image de l'auteur ou plus précisément de son soi.

¹ Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p 16

² Ibid, p 12

La fuite de soi et sa quête semblent être selon Nathalie Heinich le noyau de ce qu'elle appelle « l'état de création » :

« ...entre « sortir de soi » et « rester soi-même », qui sont les deux moments antagoniques de l'état de création tel qu'il s'éprouve dans le sentiment d'être en proie à l'inspiration, au don, à la vocation, répondant aussi bien à l'exigence d'intégrité qui consiste à « rester soi-même » qu'à ce qui permet de vivre, et de vivre comme un bonheur, « la sortie de soi » par laquelle on échappe, au moins pour un temps, à soi-même. »¹

Mais lorsque l'artiste ou l'auteur se fuit puis se met en quête de soi-même, il nous semble que la raison essentielle de tout ceci est l'incapacité de ce dernier à se saisir dans ses deux tentatives désespérées.

« ...« La formulation la plus simple est celle de Rimbaud : « Je est un autre ». Il y'a un double mouvement, on veut être cet autre et on veut lui échapper. C'est le mouvement du texte. Et comme ces deux mouvements ont lieu en même temps, il n'y a pas de point où l'on puisse être rencontré. »... »²

L'auteur en se cherchant se heurte au mur social et se retrouve face aux autres. Il se cherche donc à travers les autres à défaut de pouvoir se trouver en lui-même. Le soi a besoin de l'autre pour perdurer ou du moins pour lui prouver son existence mais sa différence le conduit à vouloir en même temps échapper au cercle social.

Nous allons chercher à travers la structure des trois romans les traces de leurs trois auteurs :

« ...Et c'est découvrir aussi du même coup l'ordre dans lequel les pensées se disposent. Elles surgissent l'une après l'autre, Tantôt en accord, tantôt en conflit, selon les fluctuations d'une réflexion qui semble se déployer anarchiquement, mais qui obéit en réalité au jeu des forces dialectiques incluses dans son Cogito original. L'ordre mental ainsi créé par l'écrivain doit devenir l'ordre mental observé à son tour par le critique. »³

Nous voulons étudier la quête de l'auteur sur deux fils parallèles et inversés. Le premier est celui que nous avons intitulé *diegesis et mimésis* (L'imaginaire travesti en mimésis) dans lequel nous avons choisi comme point de départ l'imaginaire pour aboutir finalement à la réalité de l'auteur. Nous y avons inclus une étude de l'imaginaire vers le réel, et une mise en lumière de la perversion.

Le deuxième fil intitulé *l'auteur entre les franges du réel*, inverse le premier chapitre car notre point de départ cette fois ci prend appui du réel utilisant ses deux

¹ Nathalie Heinich, *Entre écrivain (Création et identité)*, Paris, La découverte, 2000, pp 208-209

² Ibid, p 208

³ Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, 1998 (quatrième édition), p 307

éléments : La politique et l'Histoire pour aboutir à l'imaginaire n'étant autre que l'un des multiples reflets de l'auteur.

Chapitre I : Diegesis et mimesis

I- Diegesis et mimesis :

Diegesis et mimesis sont deux notions qui peuvent être les deux pivots de la représentation de l'image de l'auteur à travers le texte littéraire. L'auteur laisse des traces dans son œuvre que nous pouvons considérer comme similaires à des miettes parsemées dans cette forêt des signes pour mener le lecteur vers le soi de l'écrivain, ou du moins pour le mettre en haleine et le conduire à enclencher le processus d'une quête de l'auteur à travers le texte, et qui échouera sur les rives d'une quête personnelle du lecteur.

Nous considérons la diégèse comme l'histoire du roman ou l'ensemble des événements du récit, comme l'a si bien dit Gérard Genette :

« Cette distinction entre diégèse et action peut surprendre, car il arrive fréquemment qu'on tienne ces deux termes pour synonymes : c'est ce que faisait encore, au moins de facto, l'index terminologique de Figures III, où (en L'absence d'action) diégèse renvoyait à histoire et où histoire comportait la mention « (ou diégèse) ». En revanche, à l'adjectif diégétique, j'indiquais d'une manière plus précise : « dans l'usage courant, la diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit ». Usage courant était un peu optimiste, mais la précision univers spatio-temporel me semble aujourd'hui fort utile. L'histoire racontée par un récit...est...une succession d'événements et/ou d'actions ; la diégèse, au sens où l'a proposé l'inventeur du terme (Etienne Souriau si je ne m'abuse) et où je l'utiliserai ici, c'est l'univers où advient cette histoire. »¹

La diégèse se déploie et tente d'atteindre une mimesis ou un certain réalisme. L'auteur insuffle à son œuvre l'esprit de l'imitation pour lui donner un effet de vérité. Aristote et Platon se sont penchés sur ces deux notions, nous pouvons les présenter comme suit :

«La littérature, il est vrai, intervient ici. Et elle intervient comme simulation, et même comme double simulation...C'est bien à Aristote cette fois, qu'il convient de rendre la définition de l'œuvre littéraire (et de l'œuvre d'art en général) comme mimésis. Cette imitation revêt des modalités diverses qui sont soigneusement distinguées dans la poétique : «puisque le poète est imitateur tout comme le peintre est tout autre artiste qui façonne des images, il doit nécessairement toujours

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p 419

adopter une des trois manières d'imiter : Il doit représenter les choses telles qu'elles furent ou sont réellement, ou bien telles qu'on les dit et qu'elles semblent ou bien telles qu'elles devraient être (1460b). » »¹

«Pour Platon, le domaine de ce qu'il appelle lexis (ou façon de dire par opposition à logos, qui désigne ce qui est dit) se divise théoriquement en imitation proprement dite (mimésis) et simple récit (diegesis). Par simple récit, Platon entend tout ce que le poète raconte « en parlant en son propre nom, sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle. » »²

Ce qui nous intéresse dans ces deux concepts c'est la manière dont la diégèse utilise le « trompe l'œil » pour travestir le texte et l'aider dans sa tentative de se faire similaire de la réalité. Et pour ce faire, nous devons d'abord étudier le texte à travers son déploiement de l'imaginaire vers le réel et ensuite nous passons à la perversion chez les personnages.

II.I.1. De l'imaginaire vers le réel:

Si nous plongeons dans le monde de la fiction, nous ne pourrions l'aborder sans ces intempéries du réel qui viennent nous rappeler que la vie n'est en aucun cas un amas de rêves lumineux empourprés et pétillants, mais qu'elle est en profondeur ce qui nous entoure, ce qui nous désabuse et transcende nos âmes du monde fantastique d'une littérature vers les plaines obscurcies d'une réalité qui nous persécute.

Le réel et l'imaginaire se chevauchent et s'entremêlent au rythme de la frénésie des textes en mouvement. Les trois auteurs choisis tentent chacun à sa façon d'intégrer leur fiction en créant un équilibre entre ces deux notions. Cet équilibre se présente différemment de roman en roman.

Plusieurs théoriciens ont voulu donner un sens à cet amalgame entre réel et imaginaire au sein de l'œuvre littéraire. Ils se sont appliqués à essayer de comprendre le sens profond de la vérité et de la réalité et leur importance dans le roman.

« C'est ainsi qu'un des stratagèmes consiste à « tenter de donner un air de vérité à ses fictions ». Il ne s'ensuit pas que ce qu'il dit est vrai, ni qu'il est un imposteur. » »³

La réalité existerait-elle dans l'œuvre de fiction ? Nous parlerons plutôt d'un effet de réalisme, ou de l'auteur qui perdure dans sa quête de soi. Un soi qu'il tente

1 Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2003, p 29

2 Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p 50

3 Margaret Macdonald, « Le langage de la fiction », in Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p 209

d'insérer à travers les lignes lacérées de son univers imaginaire. Nous rejoignons ainsi Gérard Genette lorsqu'il parle de la « feintise » de l'écrivain :

«...John Searle, pour qui à priori « il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique [ni par conséquent narratologique] qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction », parce que le récit de fiction est une pure et simple feintise ou simulation du récit factuel, où le romancier, par exemple, fait tout bonnement semblant de raconter une histoire vraie... »¹

Selon Charles Bonn le roman algérien ne peut progresser qu'en brisant le réel. Cet éclat serait ainsi similaire à celui de l'identité.

« Ainsi, l'identité tant cherchée est peut-être cette brisure même, inhérente à l'écriture romanesque plurivocale? Le roman est dans la brisure du réel entre ses différents récits. Il ne peut substituer à cette brisure, à cet éclatement un mythe unifiant qui n'est pas au pouvoir de son écriture. Cette écriture n'est-elle pas née de la blessure d'une modernité historique dans laquelle le mythe de l'origine est définitivement rompu ? La quête de l'origine par l'écriture romanesque ne peut donc être que tragique, en ce que cette écriture relègue définitivement l'origine mythique dans le passé révolu que lui dessine, pour mieux l'y tuer, le temps historique du roman. »²

La quête de soi de l'auteur aurait-elle une destinée aussi tragique que celle du roman algérien ? Pourquoi l'auteur utiliserait-il l'effet de réel dans l'œuvre de fiction et vice versa ?

Nous voulons croire que la stratégie des trois auteurs étudiés tourne autour de leur volonté de faire miroiter des reflets illusoires derrières lesquels se cacherait une part d'eux-mêmes. Leurs intimités ainsi enrobées par l'imaginaire n'attendent que le moment du grand dévoilement de la lecture.

II.1.1.1. L'escargot et le dilemme du réel et de l'imaginaire:

L'alternance entre le réel et l'imaginaire dans *l'Escargot entêté* se fait à travers deux vérités, celle de la politique et celle du littéraire. Boudjedra aborde le monde de la politique tout d'abord par le biais de l'inflation des prix à travers laquelle il met en avant le sujet de l'emprunt. L'emprunt des idées d'autrui, des théories d'autrui, l'importation des matières premières influencent la société et la conduisent à importer même d'autres idéologies.

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004, pp 143-144

² Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, l'Harmattan, 1985, p 268

« L'inflation l'achèvera. Je sais de quoi je parle. C'est ce qu'on appelle une inflation importée. Je lis les journaux spécialisés. J'y découpe les meilleurs articles. »¹

L'importation devient l'emblème principal de notre société dans laquelle la moindre tentative d'originalité devient tabou. Les gens se résignent à leurs conditions et ne cherchent qu'à se fondre dans le tas. Nous avons l'exemple de Boudjedra évoquant les problèmes d'embauche et le chômage durant les années quatre-vingt :

« Les employés de mon service sont là parce qu'ils n'ont pas trouvé de travail ailleurs. L'administration a des difficultés à recruter. »²

Boudjedra critique sa société en mettant en scène des phrases et des affirmations qui ressemblent dans leur structure à des vérités générales. Cependant elles n'en prennent que l'allure, car ce sont des réalités tirées non d'une étude approfondie mais plutôt de remarques personnelles appartenant à notre protagoniste. C'est là où nous commençons à tanguer entre la réalité sociale et la réalité personnelle.

« Moi, je vis seul. Une originalité dans une ville où l'instinct grégaire est très fort et la concentration familiale compacte. »³

Le personnage principal met l'accent sur sa différence et son originalité de célibataire. Il se présente comme différent par rapport aux autres membres de sa société, dociles et perpétuant les traditions ancestrales de la famille nombreuse. Ainsi la réalité personnelle se retrouve aux antipodes de la réalité sociale. Cette dernière tente de l'étouffer par l'intermédiaire du monde du travail. Notre protagoniste est fonctionnaire et du coup il doit se résigner, effacer son soi, devenir « phosphorescent » : « L'obéissance aveugle est la qualité essentielle du fonctionnaire. »⁴. Cette phrase ressemble dans sa structure aux évidences scientifiques pour montrer toute la difficulté que rencontre l'auteur à changer l'ordre des choses, car cette réalité sociale est presque inflexible et cette vérité se révèle créatrice d'un désenchantement.

Boudjedra se sert de la symbolique pour échapper à la réalité et permettre ainsi à son roman de sombrer dans l'imaginaire et l'invraisemblable. Le personnage principal parle d'un nombre hallucinant de rats pouvant provoquer une alerte

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 11

² Ibid, p 13

³ Ibid, p13

⁴ Ibid, p 12

générale au sein de la société. « Les rats eux, ne perdent pas le leur. Ils sont 5000000 à consommer et à se reproduire. »¹

« La municipalité craignait un mouvement de panique et un exode qui bloqueraient les rouages de la plus grande ville du pays. Je n'ai rien dit. »²

Ces propos nous semblent de surface, le délire d'une personne à interner dans un asile psychiatrique. L'invraisemblable se met à l'opposé du réel représenté par le monde de la politique pour servir de point d'ancrage à la fiction. Cependant, le double sens du texte détruit la fabulation, car les rats deviennent l'emblème soit d'une dictature perpétuée, soit d'une population démunie d'originalité, et qui peut envahir et hanter toute la population. Dans la perspective de la symbolique l'idée du texte correspond tout à fait à la réalité politique ce qui renvoie le texte de l'imaginaire au réel inventé. Boudjedra veut compromettre le dévoilement de la réalité, et crée un miroir brisé sur lequel se reflète une société difforme allant de pair avec la désillusion.

Boudjedra tente de représenter le monde réel, et pour ceci il utilise des exemples tirés des anciens scientifiques arabes :

«...Semblables aux itinéraires des rats décrits par Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-252 de l'hégire) dans son traité des animaux. Car le rat ne court pas. Il zig-zague. Il ignore la ligne droite. Il louvoie. »³

« Silas Haslam, géomètre du XIX^{ème} siècle, y a consacré un gros livre : Histoire générale des labyrinthes. »⁴

Sauf que ces scientifiques sur lesquels il s'appuie pour donner un certain réalisme à son roman se révèlent comme étant le pur produit de son imagination.

«Le bureaucrate revendique l'héritage des trois grands hommes : Makrizi, Abou Othman et Haslam ; mais qui sont-ils ? Ou, comme s'interroge ironiquement le fonctionnaire : « Qui connaît Makrizi ? ». Les superlatifs admiratifs tendent à faire croire que l'on a affaire à de très célèbres personnages. Le lecteur troublé se reproche son ignorance et n'ose mettre en doute les références du narrateur. En effet, l'assurance de ce dernier ne permet pas la contestation. Or les trois individus sortent tout droit de

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 11

2 Ibid, p 12

3 Ibid, p 16

4 Ibid, p17

l'imagination du romancier. L'allusion, la citation et le renvoi se fondent entièrement sur l'illusion et la crédulité du lecteur. »¹

Dans ces deux énoncés, il passe de la référence scientifique indiscutable à l'affirmation personnelle plus complexe, car elle représente une réalité déformée par la fiction qui la fait zigzaguer.

« J'ai même entendu un gros mot. Je l'ai immédiatement écrit sur un bout de papier. Je ne veux pas me tromper, les accuser d'avoir prononcé une autre grossièreté sous prétexte qu'elles se ressemblent toutes... »²

Nous pouvons déceler, à travers ce passage, une mimesis que Boudjedra voudrait bien intégrer dans son roman. Pour reprendre les propos d'autrui, et rester fidèle à son idée première, il vaut mieux le faire instantanément. De là, nous pouvons dégager une idée essentielle : En aucun cas il n'est possible, même en utilisant un concept aussi sérieux que celui de la politique ou de l'Histoire, de représenter la réalité telle qu'elle est. La réalité est remodelée et déformée par la fiction, car son but premier est de dire la vérité des émois, celle du cœur et non celle dictée par l'œil parfois ou très souvent aveuglé par l'illusion.

Notre protagoniste tente d'échapper aux rêves nocturnes, car ils impliquent un état de somnolence, et notre héros refuse d'avoir les yeux fermés. Il reste toujours sur ses gardes.

« De toute manière, insomniaque. Meilleure façon de ne pas rêver et de ne pas avoir des yeux frileux, le lendemain, au bureau... Alors les rêves je les esquive. »³

Le personnage principal de ce roman refuse de rêver les yeux fermés. Il veut donc éviter l'imaginaire, lui échapper pour se lover dans les bras de la réalité. Il refuse l'imaginaire et l'enchantement et choisit de tremper son âme en plein désenchantement.

Boudjedra vacille donc entre deux opposés qui se complètent : l'imaginaire et le réel, l'enchanté et le désenchanté. Il met son personnage principal dans la position du rêveur éveillé chez lequel le rêve glisse dans sa réalité d'éveillé en prenant la forme de l'escargot. Ce même rêve est en fait, une réalité déguisée.

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand(France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 36

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p15

³ Ibid, p 23

« J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je ne veux pas être trop catégorique de peur de me tromper. Surtout que la vibration de l'air me striait l'œil droit, celui avec lequel je suivais discrètement le manège du gastéropode. »¹

L'escargot sort tout droit de l'imaginaire inconscient du héros pour lui révéler sa propre réalité. Il lui renvoie son reflet sans aucun artifice en lui faisant voir tout d'abord son originalité sexuelle, sociale et intellectuelle. Une mimesis parfaite se forme mais hélas elle n'est que rêvée car la réalité le rattrape très vite grâce à un élément de la nature : l'air. Boudjedra utilise l'air pour cacher la vérité. En « striant » l'œil du héros il l'empêche de voir et de réaliser sa propre originalité ou de trouver son propre soi, du coup il reste toujours dans la position d'une quête.

L'escargot est un gastéropode qui sort de l'imaginaire du héros pour l'aider à voir sa réalité et celle de sa société. Mais Boudjedra tente à la limite du possible de faire une parfaite mimesis du véritable gastéropode, et pour cela il nous donne un cours sur la physiologie de l'escargot :

« Fiche n°1, concernant cet animal : « Il s'agit d'un mollusque gastéropode pulmoné qui est sous-ordre du stylommatophore. Il est terrestre et herbivore. Il est constitué d'un pied, d'une coquille, d'une zone tampon entre ces deux parties, appelée bourrelet du manteau (c'est dans cette partie que l'on trouve l'orifice respiratoire et l'anus) et d'une tête composée de deux tentacules oculaires et de deux tentacules du toucher. C'est dans cette région que se situe l'orifice de ponte...La coquille est calcaire. Elle est brune, striée de bandes claires. Orbiculaire convexe ou conoïde, en spirales. Il progresse par ondulation et contraction. »²

Certains éléments dans ce passage nous dévoilent le rapport entre la représentation réaliste et scientifique, et la fiction du déroulement de l'histoire.

La première image frappante est « la zone tampon » à laquelle il donne une seconde appellation «bourrelet du manteau ». Cette zone se trouve selon les propos de notre protagoniste entre le pied et la coquille de l'escargot. En essayant de calquer la description du gastéropode sur notre quadragénaire, nous ressentons le pied comme le corps du héros, espace réel ou semblable du réel vide de toute expression. Le pied de l'escargot est entouré par la coquille ou la sphère protectrice que nous pouvons associer au quotidien du héros. Cette coquille peut représenter l'artifice de l'écriture pour renforcer l'idée du corps matière démunie de tout renouveau. C'est la

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

² Ibid, pp 91-92

mimésis de la fiction qui veut prendre des apparences de réalité, et qui se protège de son dévoilement par rapport au regard extérieur.

La zone du manteau correspond au véritable soi de notre protagoniste, car c'est une zone neutre. Elle relie le corps matière à la coquille de défense. Entre ces deux éléments de fiction et de voilement, se trouve notre matière première fondatrice et noyau de l'histoire. C'est la zone de l'écriture, car premièrement, le manteau est l'endroit dans lequel notre héros cache les écrits de ses émois. En même temps chez le gastéropode c'est la zone respiratoire, car elle permet à notre héros de respirer et lui donne un souffle de vie. Mais ce souffle est celui du soi, car il risque d'étouffer sans un espace propre dans lequel il pourrait évoluer. L'anus se trouve également dans cette zone, il permet l'évacuation des toxines et de tous les éléments inefficaces pour le corps et également pour l'esprit du héros, car la fiction et le voilement du réel sont évacués par cette zone comme des toxines infectant l'esprit de notre protagoniste. Ce qui lui permettra d'oxygéner son soi et l'aidera à perdurer mais sans le libérer, car cette image n'est finalement qu'un bourrelet réalisé sur l'immense cercle de l'enfermement. C'est une déformation apportée par l'originalité de l'être sur la sphère qui l'englobe, mais non une incision qui pourrait permettre au soi de s'évader du centre. Il persiste donc dans sa quête.

Le personnage principal de l'histoire se rend compte de la particularité de son lien avec l'escargot, et évoque sa ressemblance avec le gastéropode, tout en affichant son air horrifié et son refus d'accepter la réalité. Son reflet et son véritable soi sont à ses yeux un cauchemar duquel il veut se débarrasser.

« Mais non, il n'a pas plu. Est-il en train d'attendre dans un trou du jardin ? Je fais comme lui. Je vais finir par lui ressembler. Quelle horreur humide ! »¹

Notre héros confronte les deux symboles utilisés dans son récit, le rat et l'escargot de la manière suivante :

« Je me rappelle mon rêve. Je persiste à croire qu'il ne s'agit pas d'un cauchemar. Les rats me sont trop familiers...Je me demande d'ailleurs si j'ai vraiment rêvé. J'ai peut-être simplement lu cette histoire de présage dans Pline...il faudrait que je vérifie. Ce qui est certain c'est que rien ne

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 98

m'atteint. Impeccable et sec. Je laisse les sécrétions, les baves et les autres mucus aux gastéropodes. »¹

Le rat se trouve à la base de l'illusion boudjedrienne. Le personnage principal de l'histoire en fait l'un des fondements de son rêve et de sa vie future. C'est un élément de son passé et il s'ancre en profondeur dans ses souvenirs pour conditionner sa soumission à l'avenir. Le cauchemar du héros se résume à des rats lui mangeant ses chaussures mais l'interprétation du rêve n'arrange pas notre protagoniste, car elle lui révèle l'apport néfaste de ces rongeurs sur sa vie et son soi. Les chaussures sont à l'image de son passé, car toutes ses photos souvenirs sont rangées dans une boîte à chaussures et les rongeurs lui confisquent son passé en l'empêchant de s'épanouir, car le rat l'emprisonne dans le cercle de l'obsession, et l'immerge au sein d'une société cloîtrée qu'il accepte tout comme les rats se plaisent dans leur labyrinthe. Il parle de l'élément qui lui a permis de canaliser l'idée centrale de l'étendue tragique de l'image du rat, et par conséquent lui permettant de montrer le rêve sans voile et de lui rendre sa véritable face cauchemardesque. Lorsque le narrateur parle du présage de Pline, il fait peut-être référence à la civilisation occidentale comme l'investigatrice de ce passage du rêve vers la réalité, grâce au procédé de l'illusion, ce qui est à la base même du roman littéraire.

Mais la tentative d'utiliser le rêve pour faire apparaître la réalité est vaine, car tout comme l'affirme notre héros rien ne l'atteint sauf l'humidité du gastéropode ou bien dans un autre sens le reflet de son soi original. C'est là que se trouve le véritable cauchemar de son soi social.

D'un autre côté les rats représentent une partie du quotidien de notre protagoniste. Ils constituent sa réalité sociale au sein du roman, car son métier de dératiseur l'oblige à y être confronté. Cette image n'est cependant qu'une illusion, un masque symbole derrière lequel se cachent bien des vérités.

Boudjedra parle du rat et de ses différentes facettes à travers ce qui suit :

«Lutter contre un être aussi doué n'est pas de tout repos. Les anciens grecs en tenaient compte. Dès qu'il disparaissait d'une ville, ses habitants en déménageaient promptement. Un peu plus tard, elle était dévastée par un tremblement de terre. Un rat est un sismographe ! »²

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 92

² Ibid, p 47

Boudjedra évoque la figure du rat chez les anciens grecs. Dans ce cas, ce rongeur devient un mythe, celui du sismographe, ou de l'être des émois capable de faire transparaître des vérités amères. En même temps, il révèle l'influence de la civilisation grecque ainsi que sa littérature sur notre personnage principal et notamment sur notre population. Il veut peut être représenter sa littérature en tant que dérivée des littératures gréco-romaines au même titre que les autres littératures européennes, par besoin sûrement d'affirmation de son originalité et de sa valeur.

« Et le commentateur cite Pierre Grimal qui perçoit la présence du roman dans L'Odyssée, « premier roman d'aventure », chez Hérodote pour des récits historiques à valeur romanesque, dans le discours mythologique qui raconte de « belles histoires » (La Théogonie d'Hésiode). »¹

Il poursuit dans le même volet, son idée de l'emprunt du roman mais aussi des genres littéraires à la littérature grecque à travers ces propos :

« Fiche n°154 : « Le 26 novembre 1870, l'académie des sciences de Paris décidait que le rat pouvait être admis, sans préjugés, dans l'alimentation de la capitale. Le chien, le chat et le rat furent examinés à toute sauce dans un banquet de savants et couvert d'acclamations. »²

Ce clin d'œil fait par Boudjedra à l'Histoire de France est d'une valeur inégalable, il fait référence à la misère de la population française qui s'est nourrie de rats pour survivre. Mais la survie ici se place ailleurs, elle se place à travers une littérature qui cherche à s'étendre et pour cela accepte de parrainer des littératures des pays dominés. Il évoque le terme «sans préjugés» pour défendre la littérature maghrébine qui se consume de mille feux, ne trouve plus ses repères, et se cherche dans l'opacité des jugements et préjugés malveillants des autres.

« Il faudrait peut-être suggérer, dans mon rapport sur la prochaine campagne de propreté, la nécessité de combattre les préjugés dont est victime ce mammifère. Mais à coup sûr c'est trop violent. »³

Il se rend compte de la difficulté à laquelle est confrontée son écriture. Vouloir changer les mentalités est une tâche difficile et épineuse, particulièrement lorsqu'il s'agit de la genèse et de l'émancipation d'une littérature maghrébine que l'on veut encercler par les influences d'une littérature française jugée comme matrice principale de la première. Boudjedra est conscient des conséquences violentes

¹ Yves Stalloni, *Les genres littéraires*, ARMAND COLIN, 2005, p 56

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 48

³ Ibid, p 48

pouvant succéder à une tentative pareille. Le mammifère peut représenter la symbolique, l'âme de la littérature maghrébine, du coup nous y retrouvons une remise en question de l'importance de cette littérature. Au lieu de dévoiler les faits réels, elle les codifie par la fiction romanesque. La pensée est détournée de son tracé originel par des procédés d'écriture pour investir par la suite et de plus belle son objectif premier.

L'image des rats nous fait plonger dans un monde fantastique dans lequel des villes mythiques prennent naissance, et permettent à notre héros de fantasmer et de vouloir s'y rendre impérativement mais seulement avec l'accord des dirigeants politiques. Cette ville fantôme s'effondre tel un château de sable devant le déferlement des vagues de la réalité politique et de ses excès. C'est de là que s'échafaude avec génie le jeu de relais entre réalité et imaginaire qui se termine par l'illusion brisée devant la force d'un réel loin d'être transparent mais d'une opacité de brume.

« Je dois avoir le chiffre exact sur une fiche. Rubrique : « Le rat dans la peinture. » je fabule peut-être. Mais l'Alberta existe bel et bien. Les autorités municipales devraient m'y envoyer faire un stage. »¹

L'art de la peinture représentant l'image du rat crée une ambiance ostentatoire favorable à l'épanouissement de la création. Ayant les mêmes attributs que la littérature, elle donne naissance à une ville mythique imaginaire, cette dernière se matérialise chez notre héros et devient réelle dans sa conscience par sa propre volonté. L'imaginaire se transforme en réalité illusoire tout comme la société du roman et celle dans laquelle vit Boudjedra n'est réelle et n'a ces apparences trompeuses que parce qu'on veut que ce soit ainsi. Les rats contribuent au passage du réel à l'imaginaire, car c'est grâce à eux que notre héros a découvert le monde du fantastique par lequel il peut rendre tout ce qui n'est pas vrai réel.

Les rats aident Boudjedra à tracer le parchemin de son histoire du roman et les origines de la littérature maghrébine. Il n'oublie pas d'évoquer son caractère de métisse. Entre Abou Amr et Jérôme Bosch une brèche s'ouvre, car l'oriental a apporté la base scientifique sur laquelle repose l'œuvre, et l'occidental lui a inculqué l'art de la représentation fictionnelle.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 97

« Pour avoir une idée des rats, il ne resterait alors plus qu'à revenir au Traité des animaux d'Abou Amr et aux tableaux de Jérôme Bosch dans lesquels on a recensé l'existence de quelques millions de ces animaux. »¹

Cette littérature est subversive car elle est différente, elle rassemble ses deux piliers fondateurs : l'occident et l'orient, mais leur union en a fait un produit nouveau et autonome revendiquant son authenticité à travers le symbolisme. Ce même symbole peut se révéler destructeur de la population du roman, car la fiction peut s'abattre sur le réel et le faire voler en éclat, et par conséquent détruire l'âme de sa création : c'est-à-dire empêcher par l'excès de symboles que le message ne parvienne aux lecteurs. « ...la subversion est un virus comme la puce du rat est un vecteur de la peste. »²

Boudjedra fait éclater, par cet extrait, les contours du réel. Il nous présente un monde dans lequel les repères ne sont plus vraiment fiables. L'apparent n'est plus qu'artifice et sert à la naissance de diverses formes représentant la vérité. Ce que nous voyons dans cette œuvre est semblable à notre monde, car tout n'est plus qu'illusion. Et ce que nous croyons de l'ordre de l'invraisemblable se révèle être la vérité cachée. Notre héros nous présente cette idée sous la forme suivante : « Elle a eu tort. Ce sont mes pires ennemis. Je la croyais intuitive. Mais elle a été trompée par les apparences. »³

Il parle de sa mère car elle représente la conscience générale de son peuple, et il l'accuse d'avoir eu de l'espoir vis-à-vis d'une espèce symbole qui pourrait changer l'ordre des événements alors que ce sont les rats qui créent ces mêmes événements. Ils sont les rongeurs du réel qui permettent à l'imaginaire d'étendre sa sphère au détriment du réel. Cela nous conduit à avoir des doutes sur l'authenticité et la vérité des propos du narrateur, et notre confirmation nous l'avons dans ce passage :

« Attaqué dès l'âge de deux ans par des surmulots voraces, je n'eus la vie sauve que grâce à la prompt intervention d'un voisin de ma nourrice, qui les a fait fuir. J'ai dû écrire quelque part que c'était moi qui les avais mis en fuite. A vrai dire c'est une affaire qui n'a jamais été éclaircie. »⁴

Ainsi ce roman dans sa plus grande totalité est une illusion derrière laquelle se cache la réalité. Car même les souvenirs de notre héros ne sont plus fiables et sont

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 97

2 Ibid, p 133

3 Ibid, p 90

4 Ibid, p 114

parsemés de bribes imaginaires. La vérité n'est point à notre portée et se trouve quelque part entre l'imaginaire et la réalité du roman.

Les rats sont le symbole éminent et la matière première de la fiction de Boudjedra, mais ils peuvent également être à l'image de l'auteur et représenter sa personnalité enfouie et ses rêves castrés. Nous avons une comparaison faite par Boudjedra avec Ibn Bahr s'inspirant de ces affirmations :

« Ou plutôt relu un texte d'Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-152) dans lequel il se moquait de sa propre laideur. Un jour qu'il se promenait dans les souks de Bassora, il fut accosté par une très belle femme qui lui demanda de la suivre. Il en fut flatté et crut qu'elle avait succombé à son charme...Elle entra chez un bijoutier et...lui dit : en voici le sosie...l'auteur du traité des animaux demanda des explications au bijoutier, qui lui répondit : cette dame m'a apporté une médaille sur laquelle elle voulait que je grave l'image d'un rat...J'avais besoin d'un modèle. Elle s'en alla et revint avec vous ! »¹

Nous retrouvons ici à travers ce recours fait par notre protagoniste à Ibn Bahr, une relation étroite entre le nom de cet auteur arabe dont nous doutons de l'existence même et l'image du miroir. Car « Bahr » signifie en arabe « mer » ce qui nous renvoie à l'idée de l'eau en mouvement miroir de l'être et plus particulièrement de son soi original. Notre protagoniste focalise sur la laideur du rat pour nous faire savoir l'importance de l'imaginaire au sein d'une œuvre, et nous décode la pièce maîtresse de *L'Escargot entêté* qui est un jeu de reflets et de similarités entre personnages, rongeurs et gastéropodes. Cette laideur est celle des voiles et de la dissimulation de la fiction devant la beauté évidente du réel.

La symbolique, nous la percevons à travers ce passage dans lequel notre protagoniste décrit les murs de sa cave dans laquelle il a enfermé ses rats.

« Je n'arrive pas à me décider. Pour gagner du temps, je me mets à toucher les plaques d'humidité avec la paume de la main droite posée à plat sur les minces excroissances saillant du mur, grenues et lovées sur elles-mêmes avec parfois, des débordements dessinant des carrés et des losanges alors que la forme dominante est le cercle. Le lacs des lignes enchevêtrées les unes dans les autres me fascine et m'éloigne de mon expérience. »²

Ces murs il les décrit comme humides et remplis de différentes formes. Nous voulons bien croire que ces murs représentent les frontières fictionnelles de son

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 113

² Ibid, p 35

roman et de sa symbolique. Ses personnages (rats de laboratoires) sont cloîtrés entre les murs humides, miroirs de son imaginaire. Ils sont compris dans un cercle fermé, inébranlable « la forme dominante » dont parle Boudjedra. D'autres formes apparaissent, différentes, mais comportant le même concept de l'enfermement, pour parler de certaines personnes de notre société se voulant originales mais restant cadrées dans l'enfermement, car elles n'arrivent pas à s'épanouir complètement dans ce milieu castrant.

Notre personnage principal se voit détourné de son objectif de quête de liberté car il réalise sa condition de prisonnier en regardant « les lignes enchevêtrées » sur les murs de sa cave. N'est-ce pas une représentation des lignes de son texte romanesque qu'il s'agit ? En voulant dénoncer une réalité politique, il s'est retrouvé dans une autre dimension de protestation et a réalisé l'existence de problèmes plus urgents : ceux d'une littérature complexe et d'une société qui l'est encore plus, poussant sa population vers le désenchantement de l'être au-delà du désenchantement politique.

Cette société nous la connaissons à travers les mots remplis d'amertume de notre héros. Il en parle dans ce passage et évoque le manque « d'initiative » de la société du roman, parallèle à la société algérienne. Elle se plait dans son cercle routinier, suit les règles à la lettre et n'a aucune originalité, ce qui fait d'elle une société d'automates suivant le chemin tracé au début de sa constitution.

« Je serai seul et n'aurai pas les laborantins sur le dos. Ils ne savent rien faire d'ailleurs. La routine les gâte. Aucun esprit d'initiative. Mais dès que je décide quelque chose, ils me critiquent. Ils n'insistent même pas beaucoup. Ils me connaissent. Je sévis impitoyablement. »¹

Notre héros se trouve le seul original, et le seul esprit capable de réfléchir et de créer des situations différentes de la routine des autres. Il se réalise et réalise sa créativité, ce qui dérange les autres qui veulent l'inclure dans leur cercle.

Notre protagoniste tente de fuir sa réalité perçue par lui malgré l'illusion parfaite dans laquelle vivent ses concitoyens, grâce à son don de perception et à l'originalité de son être. Il atteint donc le summum de la jouissance, lorsque la pluie sous forme de miroir l'aide à percer le désenchantement social du peuple algérien enfermé dans son ignorance et baignant en pleine désintégration d'originalité.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 37-38

« J'aime regarder les gouttes de pluie s'étirer en ellipses glauques et strier la surface des carreaux sur lesquels se brouillent le reflet des. J'ai déjà noté ces impressions...quelque part. Une journée de travail. Grisé satiné de la buée verdie par le. Je crois que j'ai aussi écrit une phrase dans ce genre. Trop lyrique...aucun émoi n'est admis. »¹

Notre héros ne cache pas sa félicité de regarder sa réalité en face, reflétée grâce aux gouttes de pluies qui se déplacent. Mais ces ellipses en plus de leur capacité à nous montrer la dure réalité de l'encerclement de l'auteur, représentent un raccourci dans la langue française, nous font valoir la position et la réaction de notre protagoniste face à cette réalité, car il en fait une transcription effacée. Ainsi les phrases sont ciselées et nous ne retrouvons pas la suite essentielle pour nous aider à connaître l'appréhension du personnage principal. C'est une manière également de laisser libre cours à notre imagination et de mettre l'accent sur l'importance de cette suite effacée. « ...le reflet des. », ici l'énigme correspond à la recherche de la chose reflétée correspondant selon nous à la réalité. « ...la buée verdie par le. » un autre effacement se fait ici pour rompre tout lien avec le réel car dans cette deuxième phrase « le reflet » se retrouve à son tour effacé. Ainsi plus l'écriture est spontanée et moins réfléchie plus le réel prend une place de choix. Et si l'écriture suit une certaine combinatoire comme c'est le cas dans ce roman, le réel s'entoure de la fiction que nous devons d'abord dégager pour la retrouver.

La pluie miroir ne prend sa véritable signification qu'à travers l'écriture. Cette pluie est représentée par Boudjedra sous la forme d'un miroir vertical tentant de dégager notre héros de la répression sociale. L'escargot est le reflet vivant de notre protagoniste. Il se montre à notre héros cornes croisées pour lui rappeler l'influence occidentale et chrétienne sur la population algérienne, particulièrement sur les fondements même de l'œuvre boudjedrienne et sur la littérature maghrébine d'expression française. La fuite du héros correspond à la négation de la vérité.

« Lorsque je suis arrivé dans le jardin, l'averse qui avait été contenue trop longtemps frappait verticalement l'air comme avec des cordes mouillées. Il était là cornes croisées. Je me suis précipité à l'intérieur de la maison avec l'impression que deux pointes d'acier me perforaient le dos. »²

Les labyrinthes à leur tour essaient de reproduire le réel. Boudjedra réalise une maquette en miniature de la ville, de ses personnages et nous montre leur vie au

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 111

2 Ibid, p 123

quotidien. Cette maquette n'est autre qu'un labyrinthe miroir, reflet de la dure réalité de l'enfermement des rats ou des personnages de *L'Escargot entêté*.

« La pluie cingle les vitres de mon bureau selon des réseaux complexes qui rappellent les lacis dessinés par les rats lorsqu'ils parcourent un labyrinthe miroir. »¹

Boudjedra a tendance à travers sa fiction à nous donner des raccourcis vers la réalité, cependant, ils ne durent pas longtemps et nous replongeons dans l'imaginaire :

« Elle était analphabète mais avait un répertoire de proverbes fabuleux. Raccourcis fulgurants de la réalité verglacée et craquelée ! Je dormirai bien quelques heures. Sinon je vais finir par avoir les yeux frileux. »²

Nous sommes mis en face de la réalité grâce à différents miroirs dont celui des proverbes de la mère du héros. Mais ces reflets disparaissent sitôt après et avec les miroirs les représentant, comme c'est le cas ici des proverbes resurgissant de sa mémoire puis éclatant aussitôt après pour reloger dans ses souvenirs.

Sa jouissance nous montre sa félicité intérieure de pouvoir retrouver enfin son véritable soi. Mais ce qu'il affirme est une fuite consciente de sa réalité quand il évoque cette célèbre ville d'Irak qui a interdit la copulation et les miroirs c'est-à-dire qu'elle a interdit l'épanouissement de l'être et l'appropriation de son soi.

« Pluie d'automne. Mauvaise saison pour moi. Il y'a trop d'abstraction dans l'air. Les formes grouillent. Les vitres deviennent des miroirs bombés. L'air est mouvant. La verdure brouillée. Résultat une pollution nocturne : Je comprends les habitants d'Uqbar- une ville d'Irak- qui au VII ème siècle musulman avaient organisé un état indépendant. Ils avaient banni de leurs vies les miroirs et la copulation parce qu'ils multiplient le nombre des hommes. Se méfier, aussi, des miroirs ! »³

Il tente de se chercher à travers le monde des livres. Deux réalités nous permettent de nous déplacer du monde imaginaire vers la pure réalité en nous ouvrant les yeux sur des vérités cachées, ces deux éléments sont représentés par la lecture et l'écriture évoquées par Boudjedra de la manière suivante :

« J'eus donc la vocation précoce, la passion des dictionnaires, la manie de l'écriture sur les petits bouts de papiers, l'art de camoufler et de déplacer

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 146

2 Ibid, p 98

3 Ibid, p 40

une vingt et unième poche ultra secrète, celle des émois et de mon moi vrai, selon les fluctuations du moment et la hantise des escargots. »¹

Notre protagoniste trouve dans les mots le pouvoir scriptural d'éterniser son soi et de le garder intact. Mais en même temps, il nous révèle la capacité de l'auteur à cacher son soi et celui de son personnage, selon un jeu de cache-cache à travers lequel le noyau central de l'être c'est-à-dire son soi est en mouvement, d'une part pour ne pas être perçu et d'autre part pour dépasser les frontières de l'encerclement sous une autre forme : celle de l'escargot. Mais notre héros est contraint de subir en même temps deux sentiments opposés (attirance/répulsion) quand il se met face à sa propre image redondante (l'escargot).

Ainsi tous ces sentiments naissants sont la représentation parfaite de l'influence du monde de l'écriture sur nous lecteurs. Un bouillonnement de sensations et un déferlement de volupté nous aident à mieux percevoir les êtres qui nous entourent (les autres) et pourquoi pas de ressentir notre être profond (notre soi).

Boudjedra évoque par la suite la meilleure façon de concevoir et de créer une littérature originale :

« La transcription m'éreinte et la combinatoire me fascine. Un rêve de tulle. Je me suis endormi sur le traité des animaux d'Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-252 de l'Hégire). J'étais entrain de savourer une description de la manière astucieuse dont le rat construit ses labyrinthes. De quoi avoir des maux de tête. Je me suis bêtement assoupi. Il faut dire que je connais bien ce livre : je le lis et le relis depuis une vingtaine d'années. Un sommet de la littérature arabe. Un précurseur, cet Abou Othman ! Avec lui la prose s'est imposée. Il était temps. La poésie stagnait dans le musc des Khalifes. »²

La littérature n'est en aucun cas une reproduction naïve mais plutôt une création et une reconstruction. Boudjedra la conçoit comme une « combinatoire » révélant un jeu complexe de mots et de structures narratives dans l'écriture de la prose.

Boudjedra évoque l'idée d'un fantasme l'obsédant : celui du tulle. L'auteur construit son roman selon une structure labyrinthique pour voiler le centre et le noyau de son fonctionnement. Ce noyau nous le considérons comme son soi et celui

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 72

² Ibid, p 77

de la population algérienne par lequel il se trouve complètement enivré et pour lequel il s'investit dans une écriture de camouflage similaire à son monde environnant.

Pour notre héros la lecture est productrice de cauchemars. Les anciens ouvrages des écrivains arabes tels que : Ibn Bahr et Silas Haslam perturbent le personnage principal de *L'escargot entêté* car ils lui rappellent ses origines et son soi perdu. Ils le plongent dans des rêves obscurs, et agissent comme des reflets de ses angoisses de perdre le contrôle sur sa personne, ils reprennent forme dès que notre dératiseur se retrouve endormi.

« Il faudrait peut-être que je renonce à lire, le soir, le traité des animaux d'Ibn Bahr et l'Histoire générale des labyrinthes de Silas Haslam. Je ne vais quand même pas avoir des cauchemars à mon âge. C'est déjà trop des pollutions et de l'onanisme. Serait-ce la vieillesse. »¹

Le rêve est le monde imaginaire permettant au monde réel de prendre d'autres formes mais en même temps il est le monde de tous les excès, car il permet à l'être de se réaliser et de concrétiser ses fantasmes en dépassant les interdits de la réalité. Cependant, comme notre héros préfère s'entourer des murs de sa prison du quotidien au lieu de mettre son soi à nu, il choisit de ne pas s'endormir et donc de ne pas rêver, ce qui l'amène vers une sérénité sociale qu'il ne veut en aucun brouiller. « ...une latence agaçante semble tout régenter. Après le rêve, l'accalmie. »²

La fin du récit correspond à la fin du vacillement entre réel et imaginaire, car la fiction l'emporte sur le réel et donc le véritable soi du personnage principal est à jamais perdu. Cela est en rapport avec l'escargot écrasé par notre protagoniste :

« ...je me suis approché de lui. Il fit face. Je l'ai aussitôt écrasé avec la semelle de ma chaussure gauche épargnée par les désastres des rats et les présages des devins. »³

La semelle de ses chaussures, épargnée par les rats c'est-à-dire par la fiction et la symbolique, était destinée à écraser son reflet (l'escargot) ou son soi (sa réalité).

« ...l'escargot est à la fois le dehors qui cherche sans trêve à l'envahir, et déjà à l'intérieur de sa conscience : « en-têté ». Dès le début, son écriture, nous l'avons vu, reflète de manière inconsciente la digression en spirale de la coquille, du camouflage, de la sensibilité météorologique de l'escargot. Le fonctionnaire s'avère si fortement identifié à l'escargot que

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 81

2 Ibid, p 81

3 Ibid, p 150

son acte final dans le texte ne peut se comprendre que comme un suicide... »¹

Ainsi le soi perdure dans sa quête, et la fiction s'étend et de plus belle dans son royaume. Car, elle a réussi à étouffer le soi de l'être et par conséquent elle a asphyxié sa réalité.

Après la mort de l'escargot, notre héros réalise son tort et comprend qu'il a participé à son propre encerclement. Mais la réalité renaît de ses cendres et prend diverses formes en utilisant la fiction dans sa résurrection, de l'escargot écrasé émane «une bulle d'eau » le remplaçant parfaitement dans la représentation d'une société sclérosée et prête à l'éclatement pour la reconquête finale de son soi. « Une bulle d'eau s'irisa à la surface du sol trempé, à l'endroit où je venais de le tuer...Je vais me constituer prisonnier. »²

Pouvons-nous associer la mort simulée de l'escargot à celle de l'auteur ? L'Escargot est mort écrasé par la semelle du personnage à l'image de l'auteur écrasé par le poids de son reflet (roman). Mais ce reflet se réincarne en une bulle d'eau étant plus à l'aise dans ses mouvements et perdurant pour l'éternité, tout comme l'est l'image de l'auteur, que nous croyions effacée par la réception mais qui demeure éternelle par ses jeux de reflets.

II.I.1.2.Le réel comme toile de fond :

Nous retrouvons dans *L'Amour la fantasia* de Assia Djebar, deux genres issus de la réalité et qui tentent de détruire la fiction, l'Histoire tout d'abord, ensuite l'Autobiographie :

« La résistance du « réel » (sous sa forme écrite, bien entendu) à la structure est très limitée dans le récit fictif, construit par définition sur un modèle qui, pour les grandes lignes, n'a d'autres contraintes que celles de l'intelligible ; mais ce même « réel » devient la référence essentielle dans le récit historique, qui est censé rapporter ce qui s'est réellement passé » : qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail, du moment qu'il dénote « ce qui a eu lieu » : le « réel concret » devient la justification suffisante du dire. L'histoire (le discours historique : historia rerum gestarum) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire « objective » à quoi il faut ajouter le développement

¹ Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 215

² Ibid, p 150

actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le « réel » »¹

Gérard Genette cite un article de Kate Hamburger concernant l'autobiographie et dit ce qui suit :

« Kate Hamburger, qui restreint le champ de la « feintise » au seul roman à la première personne- simulation indiscernable de récit autobiographique authentique- et qui relève au contraire, dans la fiction proprement dite (à la troisième personne), des « indices » (symptoms) textuels incontestables de fictionalité. »²

Ainsi commence l'agonie de la fiction qui ne mène plus nulle part mais cela ne se fait sentir qu'à première vue.

Nous essaierons de creuser un peu plus en profondeur et la première phrase qui nous vient à l'esprit c'est cette première phrase du roman qu'a utilisée Djébar dans son incipit sur sa première année de scolarisation :

« Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, un matin d'automne, main dans la main du père... Fillette arabe dans un village du Sahel algérien. »³

L'auteur ici tente de fuir sa réalité et essaie d'insérer l'histoire de sa vie dans la fiction en évitant le je. Une tentative de la part de Djébar de brouiller sa vie par l'outil de la fiction : parler de soi à la troisième personne.

« « L'autobiographie à la troisième personne » devrait être rapprochée plutôt de la fiction que du récit factuel, surtout si l'on admet avec Barbara Herrnstein Smith que la fictionalité se définit autant (ou plus) par la fictivité de la narration que par celle de l'histoire. »⁴

Le récit de sa vie se présente comme étant une déchéance car au-delà de sa volonté de se cantonner au sein de l'imaginaire, ce mimétisme et cette volonté de cacher sa vie derrière les murailles de la fiction ont fini par emprisonner l'autobiographie de Djébar pour séquestrer ses idées et l'envelopper dans cet incipit qui se matérialise et prend les allures de ces maisons prisons qu'elle a enfouies dans ses souvenirs. Le désenchantement est forcément là et marque depuis le début le récit de Djébar.

1 R Barthes, L Bersani, Ph Hamon, M Riffaterre, I Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p 87

2 Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004, p 144

3 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 11

4 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op.cit, p 156

En évoquant au premier abord son enfance, elle fait référence à son autobiographie qu'elle tente tout d'abord de cacher, en se mettant à distance par rapport à cette fillette qui émerge de son passé et qu'elle reconnaîtra plus aisément plus tard dans l'histoire. Ensuite elle ancre cette petite fille et sa vie au sein de la globalité. L'histoire de vie de cette petite s'imbrique dans l'histoire de la masse dans une dynamique de laquelle jaillira ce faisceau de lumière qui fera déborder la vérité des rives qui la séquestrent. La vérité que pressent Djébar à travers ses sensibilités les plus enfouies.

Pourquoi avoir choisi son premier jour d'école qui s'est fait durant la saison d'automne au lieu de choisir un autre moment plus attrayant de sa vie ?

L'école fut le moyen de sa libération, c'est ce qui lui a permis de changer sa destinée de femme enfermée pour jouir de la vie telle une européenne d'où cette insistance sur le mot : « fille arabe », une forme de liberté qu'elle ressent non comme une délivrance mais plutôt comme un moyen qui l'a totalement marginalisée de ce monde parallèle de femmes qui s'est obstrué et ne veut plus la contenir.

L'automne est la saison la plus mélancolique car elle relate les obsèques d'une nature qui s'apprête à hiberner. Elle représente l'image par excellence d'une âme en plein désenchantement et marque déjà, au tout début de l'histoire, une romancière qui jongle entre deux réalités qu'elle essaie par moments de modifier ou de représenter selon son regard d'adulte et de rêveuse pour les insérer intuitivement dans une dimension plus humaine et plus sentimentale.

Djébar éprouve des troubles face à sa vie passée et ne peut nous dévoiler qu'une partie de son vécu. Elle passe à l'Histoire de l'Algérie pour se perdre dans la masse puis retourne sur son autobiographie. Un va et vient s'opère ainsi tels les flots des vagues déversant leurs eaux sur les plages de sa mémoire pour ne laisser après leurs passages qu'un simple effacement de souvenirs.

Djébar fait référence à ses études et évoque l'histoire de la fameuse lettre envoyée par un inconnu, trouvée par son père et déchirée devant ses yeux :

« A dix-sept ans j'entre dans l'histoire d'amour à cause d'une lettre. Un inconnu m'a écrit ; par inconscience ou par audace, il l'a fait ouvertement. Le père secoué d'une rage sans éclats, a déchiré devant moi la missive. Il ne me la donne pas à lire ; il la jette au panier. »¹

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 12

Dix-sept ans : l'âge fleuri, durant lequel l'espoir éclot et étend ses pétales pour envelopper les esprits d'une jeunesse qui s'ouvre à sa destinée, une destinée et une envolée que le père empêche et qui s'écrasent contre les murs de la tradition.

L'histoire d'amour dont parle Assia Djébar est loin d'être une relation passionnée qui aurait pu naître entre l'amoureux de la lettre et Assia l'adolescente, c'est plutôt une forme d'inclination ou pour mieux dire une flamme dévorante et éternelle qui s'incruste à partir de ce jour dans l'esprit de Djébar, et qui se résume dans l'amour de la liberté, de l'émerveillement de l'enchantement de l'interdit ce qui est tout à fait à l'opposé de l'acte du père, car en déchirant la lettre il a voulu briser l'enchantement littéraire mais n'a fait que réveiller toute l'humanité qui sommeillait en Djébar, ce qui la poussera dans les bras de l'interdit.

« L'adolescente, sortie de pension est cloîtrée l'été dans l'appartement qui surplombe la cour de l'école, au village ; à l'heure de la sieste, elle a reconstitué la lettre qui a suscité la colère paternelle. »¹

Elle veut transcender le désenchantement imposé par le père par l'envoûtement des lettres françaises. Djébar utilise ce roman pour se libérer de ses cauchemars de jeunesse, et pour essayer de retrouver ses rêves d'enfant. Elle s'enfermait dans la bibliothèque pour lire et voyager dans le monde sublime des livres, le seul qui l'affranchit de sa réalité, de sa féminité qu'elle réalisera une fois adolescente par cette missive déchirée qui aurait dû la désabuser et lui couper ses ailes de clairvoyance mais qui a au contraire déchiqueté la pénombre qui enfermait son génie et lui permit de prendre vie.

« Les mois, les années suivantes, je me suis engloutie dans l'histoire d'amour, ou plutôt dans l'interdiction d'amour ; l'intrigue s'est épanouie du fait même de la censure paternelle. »²

Djébar reconstitue la lettre qui s'épanouit au fil des années, prend forme, s'ancre et se métamorphose dans son esprit pour devenir l'histoire d'amour de Djébar, celle de sa vie et des événements vécus par sa société, cela a constitué *L'Amour, la fantasia*.

« A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 12

2 Ibid, p12

*moi et en moi...Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir,
argile conjugale... »¹*

Le cercle délimite le rêve qui déborde des frontières cadrant la réalité. Se libérer du cercle veut dire laisser place à une fusion entre le réel et la fiction, un moyen de permettre à la réalité de rayonner par la lumière éclatante de la fiction. Cet entre-deux est le moyen qu'utilise Djébar pour se chercher et pour tenter de se frayer un chemin dans le tunnel des chuchotements des ancêtres, un tunnel qui deviendra par son récit lieu de plaisir et de commémoration qui marque l'union et les noces entre réalité et imaginaire. Un au-delà frontalier se crée et lui permet de concrétiser ses obsessions internes et de mettre à nu sa quête.

La réalité prend diverses formes chez Djébar :

« Lustration des sons d'enfance dans le souvenir ; elle nous enveloppe jusqu'à la découverte de la sensualité dont la submersion peu à peu nous éblouit...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. Choc des premiers mots révélés : la vérité a surgi d'une fracture de ma parole balbutiante. De quelle roche nocturne du plaisir suis-je parvenue à l'arracher ? »²

Djébar a recours à l'histoire de sa vie dans son roman pour répondre à un besoin obsessionnel de mettre en lumière cette opposition entre le réel et l'imaginaire. Elle évoque le flou dans lequel nous plonge son autobiographie, car même sa mémoire personnelle se trouve dans le brouillard, et n'arrive point à reproduire tous ses souvenirs. Les détails s'effacent et son enfance est lustrée dans le but de retrouver les parcelles d'une réalité normalement vécue mais qui a du mal à se raconter de manière limpide.

Le parcours de sa vie prend des allures de corridor dont les eaux sont loin de la faire transparaitre, car elles s'imprègnent d'une obscurité qui nous voile la réalité du passé. La réalité d'une vie devient un imaginaire actualisé, et de cette fusion naît la vérité.

Une vérité racontée par la voix du cœur nous conduit vers une réalité encore plus évidente, celle de la transmutation d'une réalité littéraire. Le romanesque européen se mêle avec grâce à la sensibilité frêle et troublante d'une écrivaine à fleur de peau, qui se veut révélatrice d'une réalité historique et personnelle sur un premier plan, mais

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 13

² Ibid, p 13

qui soulève sur un deuxième abord une réalité cachée. Celle qui utilise des artifices divers, des trompes l'œil pour enterrer une grande désillusion qui risquerait de nous frapper si nous la regardons en face. Ce que nous y voyons c'est l'absence ou une tentative de renouveau, le recyclage d'un genre dépassé, et d'une période abolie (le baroque). Ce qui nous replonge au sein du cercle obsédant de nos trois auteurs.

Djebar dans son récit historique tente d'abord d'être objective, elle relate les faits qui se sont produits par les propos des anciens militaires, des littéraires et artistes qui ont vécu durant la période de colonisation, et qui ont assisté à l'invasion d'Alger en 1830.

Ainsi des dates précises se succèdent avec les heures exactes des événements qui s'y sont produits.

« Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où ce jour éclate au-dessus de la conque profonde. »¹

« Cinq heures du matin. C'est un dimanche, bien plus, le jour de la Fête-Dieu au calendrier chrétien. »²

Et elle poursuit en donnant le nom de l'homme qui raconte l'Histoire :

« L'homme qui regarde s'appelle Amable Matterer. Il regarde et il écrit, le jour même : « J'ai été le premier à voir la ville d'Alger comme un petit triangle blanc couché sur le penchant d'une montagne. »³

Ce passage sur la ville d'Alger nous montre une description de la ville d'antan par la vision de l'envahisseur. La ville prend alors des allures de figure géométrique pour la cadrer dans le répertoire du sujet objectif qui reproduit fidèlement ce qu'il perçoit.

Mais cette description est-elle réellement dénuée de tout sous-entendu ? Assia Djebar semble l'affirmer par ces propos :

« Amable Matterer regarde la ville qui regarde. Le jour même il décrit cette confrontation, dans la plate sobriété du compte rendu. »⁴

Cependant l'allusion au triangle couché nous semble d'une certaine mesure une référence à l'esclave qui devrait se prosterner devant son maître, et de là, la subjectivité se mêle au réel pour en faire un cocktail dans lequel la pure vérité disparaît et laisse place à une semi-vérité :

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 14

2 Ibid, p 14

3 Ibid, p 15

4 Ibid, p 16

« Je voudrai plutôt, à titre provisoire et d'une manière plus théorique ou du moins plus apriorique, examiner les raisons que pourraient avoir le récit factuel et le récit fictionnel de se comporter différemment à l'égard de l'histoire qu'ils « rapportent », du seul fait que cette histoire est dans un cas (censée être) « véritable » et dans l'autre fictive, c'est-à-dire inventée par celui qui présentement la raconte, ou par quelque autre dont il l'hérite. Je précise « censée être », puisqu'il arrive qu'un historien invente un détail ou arrange « une intrigue », ou qu'un romancier s'inspire d'un fait divers : ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture. »¹

Ainsi donc, l'Histoire d'un pays peut-elle se présenter comme vraie au sens propre du mot ? Et si non, peut-elle mener vers un désenchantement dans lequel tout s'entremêle ? Finalement seule l'auteur à travers les fils textuels tissés nous mène, comme le fil d'Ariane, hors des sentiers labyrinthiques vers une toute autre réalité c'est-à-dire le rejet de la pureté pour accepter l'amalgame et le brut. L'écrivain n'est-il pas l'emblème de cette magnificence du mélange et de l'entrelacement entre réalité et imaginaire. Une fusion qui fait office d'illumination.

« A mon tour, j'écris dans sa langue, mais plus de cent cinquante ans après. Je me demande, comme se le demande l'état-major de la flotte, si le Dey Hussein est monté sur la terrasse de sa Casbah, la lunette à la main. Contemple-t-il en personne l'armada étrangère ? Juge-t-il cette menace dérisoire ?...Je m'imaginerai moi que la femme de Hussein a négligé sa prière de l'aube et est montée sur la terrasse. Que les autres femmes, pour lesquelles les terrasses demeuraient royaume des fins de journées, se sont retrouvées là, elles aussi, pour saisir d'un même regard l'imposante, l'éblouissante flotte française. »²

Djebar écrit l'histoire d'Algérie telle qu'elle la ressent, avec les yeux d'une algérienne qui reprend le récit du passé de son pays des mains des français, disons-le des étrangers. Elle veut la raconter en dehors de l'influence coloniale, car même l'histoire peut subir les influences de la subjectivité.

Elle immerge son récit dans toutes les formes de subjectivité possibles, d'abord elle le raconte en faisant des commentaires et des propos personnels sur les événements du passé de son pays, ensuite elle fait référence à sa féminité pour broder ce récit.

Elle insère les personnages historiques non dans leur peau de figurines ou de pions sans âme, mais plutôt dans celle d'êtres humains en chair et en os qui ont des émotions. Elle les fait donc renaître de leur cendre pour réécrire l'histoire mais cette

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op.cit, p 143

² Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 17

fois ci en utilisant l'amalgame de la fiction et de la réalité pour dire la vérité. Ces dialogues, redits et reformulés, tendent vers la vraisemblance, récit historique ou de fiction de par leurs procédés d'écritures tendent vers cette seule vérité :

« Toutefois, Kate Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés in extenso et littéralement, et de descriptions étendues. Rien de tout cela n'est à proprement parler impossible ou interdit (par qui ?) au récit historique, mais la présence de tels procédés excède quelque peu sa vraisemblance... »¹

Une vraisemblance essoufflée n'est-elle pas une porte d'entrée dans le monde enchanté de la fiction ?

Tenter de reprendre l'histoire là où tout le monde se retrouve sourd, entendre le son des sirènes et se laisser bercer par ces chants de femmes que depuis des décennies tout le monde redoute, que personne n'a jamais voulu entendre, et pourtant Djébar l'a bien perçu et l'a immortalisé par son chant :

« Je rêve à cette brève trêve de tous les commencements ; je m'insinue, visiteuse importune, dans le vestibule de ce proche passé, enlevant mes sandales selon le rite habituel, suspendant mon souffle pour tenter de tout réentendre. »²

Djébar peint le passé grisâtre avec les couleurs de l'amour, elle reprend ainsi d'anciens témoignages et leur redonne vie, se mêle à l'histoire et tente de donner ses propres théories et remarques :

« Ces deux algériennes- l'une agonisante à moitié raidie, tenant le cœur d'un cadavre français au creux de sa main ensanglantée, la seconde dans un sursaut de bravoure désespérée, faisant éclater le crâne de son enfant comme une grenade printanière, avant de mourir, allégée- ces deux héroïnes entrent dans l'histoire nouvelle. »³

Cette histoire des deux femmes que reprend Djébar à un témoignage de français semble être une réécriture de l'histoire qu'elle appelle l'histoire nouvelle. Cette histoire n'est plus une scène monstrueuse vécue par un français horrifié, elle représente plutôt la bravoure de deux femmes qui doivent protéger leur honneur et leur progéniture de l'étranger. Une nouvelle histoire s'inscrit donc au sein d'une littérature qui se veut maintenant porte-parole des voix interdites, celles d'une société féminine qui tente de survivre aux intempéries masculines, une histoire qui relève

1 Gérard Genette, *Fiction et diction*, op.cit, p 150

2 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 17

3 Ibid, p 31

également du regard d'un peuple depuis longtemps asservi, c'est l'histoire essentiellement d'une vie qui par le biais de la fiction cherche l'immortalité.

Djebar fait un retour en arrière et tente de déceler la faille qui a mené Alger vers sa chute, elle essaie donc, avec ses mots de romancière, d'ouvrir une brèche dans les murs du passé raconté par le colonialisme pour y intégrer les fautes supposées commises par les turcs, pour démontrer le côté humain de ces hauts dignitaires de la ville et insérer cette remarque dans le tendre reproche d'une autochtone qui voudrait changer les événements et qui se trouve impuissante face à une réalité irrémédiable et cela se confirme par ce qui suit :

« La stratégie turque a-t-elle eu besoin de se confirmer dans son infériorité technique, si aisément décelable : décadence de sa marine, vétusté de son artillerie ? Mais l'imprévisibilité du premier commandant en chef, l'insouciance ou l'isolement néfaste du Dey ont éparpillé les énergies qui auraient dû se dynamiser. Les chefs bédouins, les Beys presque indépendants, les troupes auxiliaires turbulentes stationnent hors de la cité. Vers la fin, ils regardent... la ville...entraîné de fléchir irrémédiablement. »¹

Le réel sert de point d'ancrage pour la fiction. Djebar met le doigt sur la subjectivité des français venus durant la campagne de 1830 :

« « Père arabe franchement hostile à l'amputation de son fils que conseille la médecine française » ; « Fanatisme musulman entraînant la mort du fils malgré la science française » Ce dernier tableau conclut la fiction de Merle, Ainsi échafaudée sous nos yeux. »²

Nous détectons très clairement dans ce passage les indices de l'omniprésence des réflexions personnelles au sein d'un document qui devrait faire partie de l'histoire. Merle dresse devant nous ainsi tout le patriotisme et les préjugés des français envers les algériens musulmans.

Elle ouvre le volet sur une Histoire supposée au tout début limpide et réelle puis se révèle ornée de tout le poids de la littérature car elle s'ouvre comme une pièce de théâtre dont les personnages sont guidés au préalable.

« Puis, nouvelle anecdote, le plus jeune blessé reçoit la visite d'un vieillard, son père. Nous sommes désormais en plein théâtre, celui que Merle a l'habitude de produire à Paris. »³

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 50

2 Ibid, p 51

3 Ibid, p 51

La fiction chez Djébar tourne autour du réel, elle l'entache, l'éclabousse, le souille mais non pour le compromettre. Dans ce va et vient entre le réel et l'imaginaire nos esprits se perdent et le doute s'installe au sein du récit sur son authenticité et son degré de réalisme.

Et pour rendre cela encore plus flou, elle met en avant des faits racontés par un militaire français, Pélissier, qui a participé à la guerre d'Algérie et qui a écrit un rapport sur les Ouled Riah qu'il a enfumés dans des grottes. Ce qui lui a nui, c'était justement son style trop poétique qui a rendu l'histoire trop réaliste. Le littéraire et la description en mimesis parfaite conduisent les lecteurs à des émotions particulières, n'est-ce pas cela le réel par excellence ?

« Canrobert, lieutenant- colonel en garnison dans ce même Dahra, livrera son jugement plus tard :

« Pélissier n'eut qu'un tort : comme il écrivait fort bien et qu'il le savait, il fit dans son rapport une description éloquente et réaliste, des souffrances des Arabes... » »¹

L'imaginaire devient une porte secrète qui conduit vers le réel, une réalité plus profonde que celle de l'Histoire car elle touche au cœur même de l'homme et ne s'en cache pas.

La réalité révélée par la littérature se voit ensevelie par l'Histoire car son style rêche et démunie de toute sensation, et sa tendance à veiller sur l'objectivité n'est qu'une illusion entretenue pour lui permettre d'emmitoufler la réalité :

« Saint Arnaud, moins de deux mois après Pélissier, a bien enfumé lui aussi huit cents Sbéah, pour le moins. Il est simplement entouré du mutisme du triomphe implacable. La vraie mort. Les enterrés jamais déterrés des grottes de Saint- Arnaud ! »²

Saint-Arnaud porte l'emblème de l'Histoire détournée du cours de la vérité grâce au mutisme et à la négation de la littérature. Ainsi, il a pu ensevelir huit cent personnes en ne laissant pas de témoins et en n'écrivant point pour ne laisser aucune trace de ce qui a réellement eu lieu. Il s'exprime sur son manque de réalisme dans son rapport :

« ...,même lui, ne peut s'empêcher d'écrire à son frère : « Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 110

2 Ibid, p 111

*descendu dans les cavernes !...un rapport confidentiel a tout dit au maréchal simplement sans poésie terrible, ni image... ».*¹

Cependant, de cette ultime quête, ressort une vérité que nous devrions prendre en considération, celle que nulle histoire n'est totalement pure, qu'elle soit celle d'une vie ou celle d'une communauté : ce qui importe le plus c'est l'entre deux réalités. Un monde dans lequel la mémoire s'efface pour laisser place à une démystification du réel, et conduire enfin le monde au-delà d'un parallélisme entre l'univers de la fiction et celui de la réalité vers une fusion qui supprimera les frontières et brisera l'envoûtement.

*« Ma fiction est cette autobiographie qui s'esquisse, alourdie par l'héritage qui m'encombre. Vais-je succomber ?...Mais la légende tribale zigzague dans les béances et c'est dans le silence des mots d'amour, jamais proférés, de la langue maternelle non écrite, transportée comme bavardage d'une mime inconnue et hagarde, c'est dans cette nuit-là que l'imagination mendicante des rues s'accroupit. »*²

II.I.1.3. Le réel et l'imaginaire : pile ou face

Chez Mimouni le réel et l'imaginaire sont deux faces qui se complètent, ces deux notions travaillent à l'unisson dans le but de mettre en lumière la vérité se trouvant quelque part entre le fictif et le réel. L'imaginaire est une forme d'illusion, qui, au sein d'un roman est canalisée par l'auteur telle une énergie pure dans le but de faire cristalliser la réalité de l'auteur au centre de laquelle se trouve la vérité.

Cette tentative reflète la volonté de l'auteur qui tend à travers ses propres chimères de faire gicler son soi à travers le monde socio-politique de ses personnages. Ce soi noyau cherche à se débattre et à quitter le centre pour dépasser ses frontières, en usant des contradictions entre le réel et l'imaginaire. Mimouni tente de les confronter l'un à l'autre pour que derrière les lésions opérées entre leurs deux manifestations il puisse enfin sortir de son enfermement.

La première chose à laquelle nous nous voyons confrontés est la représentation que fait Mimouni de son monde et de sa politique. De façade, cette écriture nous paraît parfaitement réaliste car elle utilise un procédé aussi sérieux et aussi réfractaire que celui de la politique. Et face à cette notion universelle et générale nous ressentons dans *Le fleuve détourné* l'influence de cette généralité réaliste sur

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 111

² Ibid, p 304

l'individu et ses propres espérances. C'est là que se rejoignent les deux univers complémentaires et en même temps aux antipodes l'un de l'autre : Celui d'une politique réaliste et générale et celui d'un soi qui se recroqueville sur son monde fait d'originalité et d'imagination.

Nous pouvons voir à travers ces quelques lignes un des personnages emprisonnés se laissant compromettre par l'ivresse du pouvoir :

« On a confié à l'écrivain le registre des inscriptions. L'homme est complètement transformé par ses nouvelles responsabilités. La veille encore, il parlait de se suicider. »¹

L'écrivain n'arrivant pas à associer l'univers imaginaire dans lequel son être est plongé à la réalité sociale dans laquelle il se retrouve prisonnier parle de suicide. Et donc tente d'utiliser la seule brèche restante pouvant lui sauvegarder son soi original du moulage des différents esprits de la cité en un seul universel. Mais la politique a un tout autre pouvoir celui de changer les hommes en leur donnant la capacité d'exercer une certaine domination sur les autres. Son pouvoir de la suggestion est semblable à celui de l'œuvre car elle tend à attirer le lecteur et à lui faire partager une certaine idéologie en usant de procédés imaginaires. La politique ici réside au fait de donner à l'écrivain l'illusion du pouvoir alors qu'il est prisonnier.

En même temps le discours politique tout comme le texte littéraire comporte des effets sous-jacents, cependant le premier est clair mais derrière lequel bien des ombres se cachent. Ombres que veut effacer Mimouni par l'intermédiaire de son personnage Vingt-Cinq, il use donc de la littérature pour dévoiler la réalité que perçoit son être original.

« Vingt-Cinq nous a fait une traduction du discours, mais j'en suspecte la fidélité, car je commence à connaître la fantaisie du vieillard.

-Vous êtes tous des enfants de putains. Et des traîtres. Vous devez avoir une confiance aveugle en vos dirigeants. Hier, c'est nous qui vous avons sortis de la merde, ne l'oubliez pas. Aujourd'hui, nous travaillons pour le bonheur des générations futures, que nous sommes en mesure de garantir, si vous acceptez de nous suivre docilement au long du difficile chemin que nous vous avons tracé. Je me dois d'être franc avec vous. N'attendez aucun bénéfice immédiat de vos efforts. Mais comme je sais que vous êtes

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 12

de bons musulmans, vous trouverez au paradis la récompense des peines endurées ici-bas. »¹

Le personnage le plus fantaisiste du groupe de prisonniers est celui sur lequel repose la mission de traduire le discours de l'Administrateur de la prison. Une façon peut-être détournée de démontrer la complexité du discours politique, et son côté invraisemblable qui même redit d'une autre manière ne semble pas tendre vers la nécessité d'une représentation véridique. Peut-être que Mimouni a utilisé ce personnage pour mettre l'accent sur la similarité entre son tempérament un peu mythomane et sa reformulation d'un texte qui le reflète. Il nous soumet à une constatation un peu amère, celle que la politique n'est peut-être pas forcément la base solide sur laquelle devrait se reposer une cité réaliste. Mais elle peut être la matière fondatrice des représentations faussement tournées, des discours erronés, et de la fiction qui se veut réaliste mais nage dans les rives de l'imaginaire.

Nous trouvons l'opposition entre le réel et l'imaginaire ou bien entre le politique et le littéraire, quand le premier se veut réaliste et véridique aux yeux des électeurs mais n'est ni plus ni moins qu'un moyen d'accéder au pouvoir et donc n'est plus qu'une illusion alors que le second sous ses apparences de mondes imaginaires active les rapports entre auteur et lecteur les poussant à dépoussiérer ce monde de ses bribes fictionnelles pour laisser place à un réalisme éminent.

Le soi est le noyau des trois romans choisis, dans *Le fleuve détourné* il est encerclé par une multitude de sphères dont celle de la vérité : Trop vouloir dire la vérité ne peut-il pas conduire vers une perte de soi ? Ne serait-ce pas mieux de dégager notre réalité et notre vision du monde en dehors de la pure réalité qui pourrait se confondre à une vérité générale qui relèverait de l'ordre de l'universel ?

Dire la vérité n'a pas trop servi au personnage secondaire de Mimouni : Vingt-Cinq. Devant la suprématie de la vérité représentant l'incapacité des prisonniers à appliquer un plan d'évasion, il condamne son soi et celui des autres à l'éternel enfermement. La vérité plonge la volonté de se dégager des cercles en plein néant. En même temps le plan d'évasion a-t-il jamais existé ?

« Vingt-Cinq prétend avoir mis au point un minutieux plan d'évasion collective. Mais, affirme-t-il, plan malheureusement inapplicable. En raison de sa minutie d'une part, qui est telle que nous ne serons jamais en

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 15

mesure d'en exécuter scrupuleusement les différentes phases, « étant donné nos caboches têtues de paysans incultes ». »¹

La seule vérité qui se dégage de cet extrait est celle de la néantisation de la volonté, ce qui rompt la quête de soi et condamne les personnages du roman à errer dans leur monde de toutes les oppositions. Finalement l'imagination peut-être un voile derrière lequel le soi se cache pour éviter de se montrer à nu devant nous, lecteurs critiques. Vingt-Cinq se cache derrière son supposé plan mais nous révèle un sentiment aussi nécessaire que destructeur dans une entreprise pareille à celle d'une quête de soi, celle de la peur de se trouver. N'aurait-il pas mieux valu réfréner et voiler cette peur pour permettre à l'individu de progresser au lieu de le restreindre à stagner en pleine eau trouble ?

« Et nous serions passibles des pires condamnations. Le plus simple est de rester coi, de laisser l'administration procéder à l'ablation de nos couilles, d'applaudir au discours des Sioux et de voter oui lors de toutes les consultations électorales. »²

L'image de l'être et son reflet semblent être un rite de passage que doivent subir les personnages des trois romans choisis. Pour revenir au *Fleuve détourné*, seuls les personnages emprisonnés ont pu voir leur reflet à travers un miroir. Mais ce miroir fait partie de l'outillage d'un lavabo qui devait servir comme symbole de modernisation mais finalement finit aux oubliettes.

« Rachid s'est alors approché à pas de loup. Il s'est longtemps perdu dans la contemplation de son image. Puis il s'est mis à manipuler les robinets. Mais il a dû se rendre compte à l'évidence. Il est revenu vers nous en grognant de fureur.

-A quoi bon exposer ce miracle inutile ?

-Hé ! T'attendais-tu à voir couler l'eau ? demande Omar. »³

Mimouni confronte deux miroirs différents, le miroir stable et solide n'ayant d'autre particularité que celle de renvoyer une image de surface. Il représente la forme apparente de l'individu, la carcasse sans le fond. Et le met face au miroir illusoire du lavabo englobant tous les espoirs des prisonniers pour pouvoir enfin capturer leur soi. Le « Sioux » ou surveillant de prison utilise son reflet comme un simple renvoi corporel, et le miroir du lavabo finit par perdre toute sa magie et son

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 26

2 Ibid, p 27

3 Ibid, p 31

effet imaginaire en se trouvant brisé par ce dernier pour n'être plus qu'un simple miroir de poche.

« Un Sioux aux allures furtives s'approche du lavabo. Il surveille l'alentour désert avant de se laisser prendre à son tour au piège du miroir. L'idée germe lentement sous la casquette. Revenu de son immobilité, il sort un peigne et se coiffe les cheveux. S'observe un moment, apparemment satisfait du résultat obtenu. Il recule alors d'un pas et, d'un violent coup de tête, fracasse le verre argenté. Puis il choisit et détache un morceau grossièrement rectangulaire dont il affine la géométrie en en brisant les arêtes sur les rebords chromés du lavabo. Il se contemple de nouveau dans son miroir de poche avant de s'éloigner en cachant son petit trésor. »¹

Mimouni essaie cependant de nous révéler le caractère éphémère de la vraie vie car tout comme dans cette histoire l'être n'est pas loin de l'amnésie qui a atteint notre protagoniste le privant de son identité et de tout ce qui faisait de lui un être à part ayant son propre soi.

Le soi n'est point une entité durable, il devient mirage car il disparaît aussitôt que la mémoire de notre protagoniste s'évapore.

« Je lui répondis que je ne me souvenais de rien, que je m'étais simplement réveillé, comme au premier jour de ma vie, dans un camp totalement dévasté et que j'avais longtemps marché avant d'arriver ici. »²

Notre personnage principal renaît de ses cendres et perd son soi initial sans pour autant pouvoir se construire une deuxième identité. Il attend l'instant crucial où un phénomène inhabituel provenant des profondeurs de la fiction viendrait lui rendre sa préciosité d'être à part. L'image des oiseaux dévastant le jardin de notre protagoniste est le symbole du retour du soi du passé qui se met à néantiser le soi nouveau sur le point de se former dans cet hôpital.

« Un jour comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé. Puis les oiseaux s'envolèrent et disparurent. L'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire. »³

Une fois la mémoire de notre personnage principal recouverte, il retourne chez lui, et soudain il se retrouve propulsé dans un monde difforme, un univers inondé

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 31

2 Ibid, p 32

3 Ibid, p 35

d'ondes négatives où le rêve n'a plus sa place car la sphère cauchemardesque l'a pris par défaut.

« Une terrible malédiction pèse sur les membres exilés de la tribu. Beaucoup sont morts pendant la guerre. D'autres nous ont quittés pour devenir des vagabonds, des commerçants, ou des employés dans les administrations. Et, régulièrement, d'étranges maladies viennent éclaircir nos rangs déjà clairsemés. »¹

Dans ce nouveau monde pour notre héros, la « malédiction » est partout. Mais ce terme reste flou et semble être une manière détournée par ces personnages de désigner la mort. Les personnages du présent de la narration sont superstitieux et se mettent dans leurs coquilles protectrices pour tenter d'échapper à l'inévitable, c'est-à-dire leur réalité d'être mortels.

Mais le retour inattendu de notre protagoniste les déconcerte. Ils deviennent agressifs et lui demandent de retourner parmi les morts.

« Que viens-tu faire ici revenant ? Ta place est là-bas, dans le cimetière, comme ton nom est sur le monument aux morts. »²

Notre protagoniste est l'emblème de l'irréalisable retour des morts parmi les vivants. Il a réussi après des années d'absence et d'amnésie à retourner chez lui une fois sa mémoire retrouvée bouleversant le désordre apparent du présent, car il est cet œil lucide découvrant au-delà du voile de brume du présent certaines réalités cachées. Il sert la désillusion du roman et par conséquent constitue une menace pour ces nouveaux temps.

Ses amis prisonniers l'aident à reconstituer les contours de l'illusionnisme apparent, et ouvrent les yeux du lecteur sur l'évidence de leur emprisonnement non seulement effectif, mais en plus ils évoquent l'enroulement de la fiction autour de ses personnages dans le but de créer un encerclement permanent.

Rachid : « Dix ans. Une peine à vivre. Un jour j'irai me constituer prisonnier. A la fin de mon temps, peut-être me serait-il possible de trouver la paix. D'ailleurs ne sommes-nous pas déjà prisonniers ? »³

Cet emprisonnement serait peut-être celui de l'âme prisonnière du corps ne pouvant réellement percevoir la vérité de son soi. La délivrance de Rachid semble se

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 46

² Ibid, p 52

³ Ibid, p 70

résumer par la mort qui pourrait être le seul moment où l'illusion s'estompe pour donner à la vérité tout son poids et sa grandeur.

La folie est à un autre niveau de perception du réel, car elle est la notion qui fait sombrer l'homme en plein délire et l'illusion y bat de son plein. Elle semble être le moyen de garder en équilibre le réel et l'imaginaire au sein d'un monde en perpétuelle instabilité mais il n'en est rien.

Ali

« Je suis bien triste pour toi, parce que tu vas beaucoup souffrir. Moi, j'ai déjà fini de le faire : je suis fou. »¹

La quête de soi ne semble point facile, car pour ce faire nous devons scinder le réel de l'illusion et donc empoisonner pour ainsi dire la dynamique du texte. La désillusion du texte implique la naissance d'un sentiment de souffrance chez les personnages. Ils tentent de percevoir ces deux matrices fondatrices au sein du texte : L'imaginaire et le réel, mais le résultat est peu satisfaisant car de la première à la deuxième notion le masque s'installe et rend chacune d'entre elles double et en constante métamorphose. Donc, le texte en soi jongle du réel vers l'imaginaire et vice versa.

Si Mokhtar

« Tu reviens au pays bien après la fin de la fête, bien après que les fanfares se sont tues. Tu aurais pu persister dans la voie de l'oubli, ou comme Ali, ton cousin, dans celle de l'inconscience. Ce sont aujourd'hui les seuls gages de sérénité. Mais tu veux savoir. Mon fils, ta douleur sera grande. »²

La folie d'Ali peut sembler être une issue de secours pour fuir la souffrance dans laquelle se trouve notre personnage principal. Mais la souffrance effacée par l'effet de la folie implique également l'effacement des autres sentiments contraires tels que : l'amour, le bonheur, et même la volonté y passe. Cette même volonté poussant l'être vers la quête de son soi une fois néantisée fait perdre son équilibre au déséquilibre apparent de l'univers de l'histoire mimounienne.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 84

2 Ibid, p 101

La folie semble être une échappatoire mais n'est pas plus qu'un trou noir posé comme piège pour engloutir la désillusion et par conséquent le mouvement du texte créé par l'effet de la quête de soi.

Les images fantaisistes dans *le Fleuve détourné* prolifèrent, et la métamorphose des êtres se fait sous l'effigie de l'imaginaire. C'est ainsi que les hommes donnent l'illusion d'une transformation sous forme de statue permettant par là au faux semblant du non mouvement de prendre naissance.

Héros (la cheminée)

« ...A l'approche de la ville, je vis un homme assis parmi une herbe grise. Il ne cillait même pas, totalement immobile, telle une statue. Ses vêtements, ses cheveux, son visage, ses sourcils étaient recouverts d'une neige sale. Il donnait l'impression d'un jeune homme grîmé en vieillard. »¹

Cependant ces personnages ne se figent qu'en apparence car dès que notre héros s'approche de l'homme statue il lui parle et lui explique que ce sont là les effets de la « cheminée », des résidus dont se passeraient bien les citoyens. Finalement cet homme semblant statue est un révolté contre l'esprit de l'industrialisation apporté par les étrangers, et cet esprit le conduit du non mouvement vers le mouvement. L'imaginaire dans ce cas devient une des poutres de la révélation d'une partie du réel.

Pour notre personnage prisonnier Omar, le réel aurait dû être la solution pour sauver sa relation avec Hamida, mais pour l'atteindre il faut d'abord plonger en pleine illusion et la vivre à l'extrême.

Omar à propos de Hamida

« Etait-ce par nécessité de rompre les amarres, pour éviter l'impasse de nos relations ? N'aurait-il pas mieux valu jouer le jeu jusqu'à l'extrême limite, pour la placer en fin de compte devant le fait accompli ? La réalité têtue est souvent bon médecin. »²

Mimouni insiste par-là sur la question de l'imaginaire comme élément principal pouvant être utilisé comme support pour pouvoir atteindre le réel. La quête de soi se résume par celle de la réalité de l'être qui ne peut être saisie que par l'effet de l'illusion.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 104

² Ibid, p 125

Mimouni utilise plusieurs avis, et l'étonnante fantaisie de ces derniers peut nous mener vers certaines suppositions. Comme c'est le cas pour l'image du rat qui en apparence n'est qu'un rongeur mais aux yeux de Vingt-Cinq, un des personnages prisonniers mythomane, il est un espion.

Héros

« Ces rues restent aussi sales avant notre passage qu'après. Les rats y prolifèrent. Beaucoup d'éboueurs furent mordus par ces bêtes. Vingt-Cinq prétend que ce sont les meilleurs agents de l'étranger qui les utilisent pour propager dans le pays la peste et des tas d'autres maladies. »¹

Le rat devient-il l'emblème de l'impact des invasions humaines, du rapport de force et de l'injustice ? Serait-il celui d'une métamorphose illusoire de toute une société tendant vers une esthétique baroque européenne n'étant pas encore acceptée ?

Cette attirance affirmée de Mimouni pour le réel nous apparaît une tentative de meurtre de cette esthétique européenne se trouvant embarquée vers une désillusion certaine pour donner naissance à une nouvelle forme tendant vers les profondeurs de l'être. L'homme se met en quête de son soi et pour ce faire il cherche ses origines et le point de jonction entre l'imaginaire et le réel n'est autre que celui de la création, car ces deux univers prennent forme par le biais d'une entité créatrice. Les personnages croyant leur monde réel sentent finalement le poids du regard de leur créateur, et nous nous retrouvons à notre tour prisonniers du même sentiment. Notre réalité devient à son tour une illusion.

Omar

« Nous avons beau nous leurrer, croire que notre sort est commun à celui de tous les autres hommes, il vient toujours un moment où quelqu'un se met à nous observer, comme on observe des oiseaux en cage. »²

Pour conclure, nous pouvons dire que les trois romans jonglent entre réel et imaginaire. Ces deux notions sont utilisées dans les jeux de l'illusion des trois auteurs pour leur permettre de mettre en lumière leur soi. Cependant leurs textes se forment selon une combinatoire bien ordonnée leur donnant l'occasion d'envelopper leurs reflets sous un amas de signes déstabilisants.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 129

² Ibid, p 139

Ainsi, dans *L'Escargot entêté*, nous avons pu assister à la mise à mort de l'image de l'auteur puis nous l'avons vue renaître sublimée par sa réincarnation. Dans *L'Amour, la fantasia* Djébar tente de dépasser le parallélisme entre sa vie personnelle et celle des autres ou plus simplement entre la fiction et la réalité. Elle crée l'ultime fusion entre le réel et l'imaginaire pour donner à son soi l'occasion de briller. Et enfin *Le fleuve détourné* nous offre la perspective de nous mettre face à la création comme lien entre le réel et l'imaginaire.

Ces trois romans se mettent à l'unisson en mouvement dans une perpétuelle agitation, donnant à cet enchevêtrement entre l'imaginaire et le réel un sens approfondi tendant ses tentacules vers les différentes images de l'auteur pour lui permettre d'être en quête de soi.

II.1.2. La perversion comme élément de quête :

La perversion est une anomalie sexuelle que nous considérons comme essentielle dans la quête de soi de l'auteur. La sexualité utilisée dans ses recoins les plus retirés tend vers une plus large utilisation de l'imaginaire. Ainsi, la fiction perverse de ces trois auteurs pourrait nous conduire vers certains de leurs reflets parsemés au sein de leurs productions romanesques.

La perversion constitue un élément essentiel dans l'affirmation du soi des personnages des trois romans choisis. Chaque romancier représentera une sexualité à part, elle sera un des piliers de son œuvre, et sera, espérons-le, la réalisation et la concrétisation de notre théorie.

La sexualité abordée sans débordement, dans son contexte régulier ne peut nous servir car l'élément crucial dans notre étude c'est la représentation de la perversité ou de toute sexualité hors norme. Elle est un des piliers de la recherche de l'être:

« De là vient sans doute le fait que si elle existe, la notion d'identité en psychanalyse renvoie explicitement à l'identité sexuelle de l'homme saisi dans le tourment de l'économie de ses pulsions. »¹

Les personnages des trois fictions étudiées nous sont présentés sous des dimensions sexuelles multiples, renvoyant peut-être d'une certaine façon aux profondeurs intimes de leurs auteurs.

¹ Nouredine Toulbi, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, CASBAH, 2000, p 26

«...il est licite de considérer un caractère littéraire comme une personne réelle dans la mesure où tout personnage n'est qu'une projection (authentique) de la psyché de l'auteur qui, lui, est bien un être humain réel. L'artiste manifeste son inconscient par le biais de ses créations, mais sans s'en rendre compte : il subit les images nées de ses pulsions sans les reconnaître, à la manière du rêveur ou du névrosé. »¹

Les personnages chez lesquels les corps sont contraints à une sexualité perverse se retrouvent mal dans leur peau, ce qui les conduit vers une quête d'un bien être qu'ils ont du mal à entrapercevoir.

« L'on comprend le mal d'exister dans un corps contraint si l'on pense à la simple constatation que la sexualité de la personne est vécue à travers son corps et que toute entrave de l'une passe à l'autre et vice-versa. En d'autres mots le mal de la sexualité se répercute dans le mal du corps, le mal de l'être, le mal d'être ! »²

La sexualité refoulée se transforme selon Sigmund Freud en perversion, il l'explique de la façon suivante :

«Il y'a en pathologie générale, un principe qui nous rappelle que tout processus contient les germes d'une disposition pathologique, en tant qu'il peut être inhibé, retardé ou entravé dans son cours. Il en est de même pour le développement si compliqué de la fonction sexuelle...il laisse après lui des anomalies ou des dispositions à des maladies ultérieures par régression. Il peut arriver que les instincts partiels ne se soumettent pas tous à la domination des « zones génitales » ; un instinct qui reste indépendant forme ce que l'on appelle une perversion. »³

Nous voulons tenter de déceler la part de perversion se trouvant dans les trois romans pour réunir les quelques fragments qui pourraient nous aider à entrapercevoir quelques reflets de l'image de l'auteur.

II.I.2.1. Pour une sexualité ombragée :

L'Escargot entêté est le roman de la frustration, il englobe une quantité de symboles psychanalytiques, car il nous met face à un personnage dérangé, dont nous nous amusons à détecter les handicaps. La sexualité dans le roman de Boudjedra est le terrain que nous avons choisi de déblayer, car elle représente l'axe central autour duquel se modèle sa fiction.

« La situation œdipienne à laquelle apparaissent les premiers interdits à l'adresse de l'enfant, est celle qui illustre le mieux le côté ambivalent de

¹ Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997, p 680

² Thérèse Michel-Mansour, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, op.cit, p 105

³ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, 1924, 1966, p 66

ces identifications principalement orientée vers la dimension pulsionnelle et libidinale de la vie. »¹

Le regard que nous pouvons porter sur ce roman est celui du voilement/dévoilement d'une sexualité timide mais qui porte en elle tous les fragments de la perversion.

« L'écrivain ne se prive d'aucune démonstration érotique. Seul le texte de L'Escargot entêté contourne le sujet et dévoile le corps de manière allusive, en le niant même puisque le personnage principal tente maladroitement de refouler en lui toute tendance au relâchement sentimental. Toutes les inhibitions du « dératiseur » empêchent le spectacle du corps. Le sexe est camouflé ; l'écriture est parsemée de ratures qu'ordonnent la décence et l'éducation maternelle. Le récit du fonctionnaire est fortement marqué par la « fonction surmoïque » et l'instance du Surnarrant qui écrase l'instance du Narrant. L'organisation du récit multiplie les indicateurs de régie censoriale : « A raturer », « A biffer ». Par suite, le style se veut rigoureusement allusif, elliptique, soumis aux impératifs de la pudeur. »²

Mais cette « pudeur » n'est ni plus ni moins qu'un masque derrière lequel se cache une personne dérangée, frustrée et perverse.

Notre protagoniste est attaché particulièrement à sa mère, sa période œdipienne a duré plus longtemps que prévu, elle se manifeste dans l'inconscient de l'enfant mais devient chez l'adulte une manière ostentatoire de s'opposer aux normes et aux règles de sa société.

Son amour vis-à-vis de sa mère est fusionnel, il se remémore son passé auprès d'elle et ne l'évoque qu'aux moments durant lesquels il se sent le plus vulnérable.

« Le personnage maternel apparaît comme le garant de l'identité du fils. Par l'image de la mère s'élabore le champ référentiel et permanent de l'enfance, la conscience nostalgique et aimantée du passé. »¹

Sa mère le fait fantasmer d'une manière indirecte ; sans le vouloir bien sûr il fait « ses pollutions nocturnes » aux moments où ses sens sont en éveil et où la nostalgie des temps passés refait surface. Ainsi la mère sacralisée devient objet de désir et donc Boudjedra efface l'idéal et en fait un objet sexuel. Il désenchante sur ce toute l'humanité qui depuis la nuit des temps s'est développée psychologiquement parlant selon l'idée de la mère symbole de pureté et d'amour infini.

¹ Noureddine Toualbi, *L'identité au Maghreb : L'Errance*, op.cit, p26

² Lila Ibrahim-Ouali, Rachid Boudjedra *Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand(France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 50

Notre héros ne vit pas cet amour de cette manière, au contraire il est contraint de suivre les lignes de ses attitudes au courant de sa vie, tracées pour lui, comme un itinéraire obligatoire qui lui est dicté. Sa mère n'est point protectrice et aimante car elle représente une image différente de la femme maghrébine donnée jusque-là par cette même littérature : elle est dominante, sèche, dure et autoritaire, démunie de douceur et d'amour maternel, elle conduira son fils à quémander le bonheur de cet amour même après sa mort. Il ne veut pas se marier car il veut qu'elle soit la seule femme de sa vie.

« ...les liens privilégiés qui unissent la mère et le fils nous donnent à croire que s'éternise entre eux la tentation sublimée de l'inceste. Aucune séquence dramatique ne fait allusion à la phase de liquidation du complexe ; aucune scène ne vient désigner l'épreuve du renoncement qui permet de développer librement sur d'autres femmes, la gamme des sentiments amoureux. Les récits d'amour n'abondent guère ; à peine amorcés, ils tournent court et se teignent de désillusion. »²

En renonçant au mariage, notre héros tente de s'agripper à la sublimation de l'inceste, l'interdit passionne Boudjedra parce que son dépassement constitue l'au-delà frontalier des rebords de la société et des traditions tant dénigrées. Il veut retrouver son soi caché, ses sentiments enfouis, par leur libération de l'ordre établi social en ce qu'il a d'englobant.

La relation de notre héros avec sa mère est loin de matérialiser une libération, elle est réductrice et complexe. Il est attaché à sa génitrice et se sécurise en s'enveloppant des contours du ventre maternel. Elle est la dépositaire des valeurs sociales ancrées dans l'être social de son enfant, ce dernier une fois adulte effacera son individualité par amour, son identité sexuelle le plonge dans la minorité et la particularité du soi alors qu'il tentait une intégration restreinte aux seules indications de sa mère. Il a donc tenté de se fondre dans la masse et dans le banal mais s'est retrouvé différent, à la marge sociale. Son soi sexuel immerge au fond des abîmes puis émerge, enchante puis désenchante le menant vers sa déchéance car à la fin du roman il participe à son propre meurtre.

Notre personnage principal confronte l'écrit aux sentiments et considère les mots comme une manière d'exorciser tous les secrets cachés et les émois de la honte.

¹ Charles Bonn et Yves Baumstimaler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb I*, Paris, L'Harmattan, 1991, p 51

² Ibid, p 50

En trouvant le nom de ses pratiques sexuelles il se sent délesté du poids de l'interdit et sait qu'il est loin d'être le seul, donc il a cela en commun avec les citoyens de l'ombre. Ils essaient tous de transpercer inconsciemment les murs de la castration.

« En attendant je continue à regarder dans le dictionnaire. Je voyage dans les mots. Ils me recouvrent. C'est mieux que le cinéma. J'apprends ainsi que mes pratiques solitaires dans les toilettes, les jours de colère, portent un nom scientifique. Onanisme. Le concept atténue presque l'acte. Il le gomme pour ainsi dire. Ce que c'est que d'utiliser des mots scientifiques et précis ! J'ai moins honte. Il y'a longtemps que j'essaie de le connaître. Sans ce rapport que font peser les rats sur le tronçon nord-est du gazoduc passant sous la ville, je n'aurai pas regardé dans le dictionnaire. »¹

L'acte sexuel de notre personnage principal porte le nom d' « onanisme », et il est défini ainsi par Sandor Ferenczi :

« On peut même concevoir que la névrose masturbatoire actuelle est la répétition, le passage à la chronicité des symptômes constituent la « neurasthénie d'un jour, liée à l'onanisme »²

Notre héros arrive presque à assumer la réalité de ses pratiques sexuelles quand il trouve leur nomination sur le dictionnaire. Il se rend compte qu'il y'a reconnaissance de cette catégorie par une société même si ce n'était pas la sienne vu que le dictionnaire est en langue française. Le dictionnaire devient un miroir déformant car au lieu de montrer le vrai sens de la pratique sexuelle de notre héros, il l'aide dans sa tentative de se dérober à soi-même en effaçant le sens profond de l'acte qui est plus une tentative de percer le cercle social qu'un acte démunie de tout sens.

Le dictionnaire est en même temps une représentation de la vérité mais partiellement car il enveloppe à son tour l'esprit, le congèle et l'empêche de se mouvoir selon les élans de son âme. Et donc sans ces sens cachés et ces symboles de rats nous n'aurions jamais pu découvrir les cales de l'écriture, loin d'être véridique elle nous plonge en pleins fantasmes et en complète désillusion.

« Onanisme. Je n'en reviens pas d'une telle suavité. Ma mère disait on ne cache pas le soleil avec un tamis. Je n'oublie pas, en ce qui me concerne, que je ne l'ai pas vu, en partant ce matin. Les dangers grossissent et les menaces prennent des formes diverses. »³

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 68-69

2 Sandor Ferenczi, *Psychanalyse I*, Paris, Payot, 1968, p 250

3 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 69

L'acte nommé donne au héros une certaine humanité car il n'est plus le seul marginal et fait partie d'un groupe de non-conformistes. Il prend plus de plaisir à nommer son acte qu'à le faire et son plaisir s'intensifie. Boudjedra utilise dans cet extrait un proverbe assez connu en Algérie : « On ne cache pas le soleil avec un tamis », mais donne à sa mère le pouvoir de le transmettre car elle est la dépositaire de la tradition et des origines. Il nous donne un proverbe connu pour généraliser l'image de sa mère et lui donner un sens plus englobant que celui d'être simplement sa génitrice car elle sera la matrice du roman ou les contours du cercle enveloppant les personnages.

Après le nom découvert par notre héros sur l'acte lui procurant du plaisir « onanisme », il se retrouve plongé en pleine religion car il découvre cet acte maintenant sous l'angle de la conception sociale. C'est en prenant conscience de la réalité sociale qu'il plonge en pleine religion en se confrontant à la foudre divine.

« J'ai mis du temps à découvrir où j'avais camouflé la poche des émois, et l'origine biblique du mot onanisme. Onan est le nom d'un personnage biblique. En s'unissant à sa belle-sœur il évitait de la mettre enceinte. Dieu le fit mourir, pour le punir de ce péché. »¹

Par la suite notre héros évoque la clé escargot qui lui permettra de se mouvoir enfin en dehors du cercle, c'est-à-dire de son monde sphérique vers l'au-delà sans frontières.

« J'avais peur de donner trop d'importance à un animalcule issu d'un sous-ordre des stylommatophores. Avant tout, un mollusque. J'ai fini par me décider. Ce fut horrible. Un hermaphrodite accompli qui se pâme pendant trois ou quatre heures. Quel dégoût... Tant de viscosité et de volupté. A la fois mâle et femelle. Il donne et il reçoit en même temps une quantité de plaisir inimaginable. Pulmoné, par-dessus le marché. Un écœurement total. »²

Il traduit ses peurs et minimise ses désirs en traduisant de manière implicite sa similarité avec cet « animalcule ». Il le classifie et lui attribue une place moindre que celle de l'être humain car il lui attribue un emplacement en sous-ordre. Pourquoi ? Tout simplement parce que le plaisir procuré par l'acte sexuel n'est pour lui qu'une manière archaïque de jouissance.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 79

2 Ibid, p 83

« L'escargot représente la sexualité refoulée et tout ce qu'elle comporte comme danger : le besoin de jouissance chez un homme seul et célibataire qui a choisi de s'abstenir dans L'Escargot entêté. »¹

Par contre le terme « horrible » représente l'originalité ressentie par notre héros chez ce gastéropode censé être sans importance et pourtant étant une création divine, il sort de l'image habituelle des sexes opposés pour représenter une vérité plus grande c'est-à-dire la présence au sein de la nature même ce que nous considérons comme « différent et déformant de la logique du quotidien », un hermaphrodite existe réellement et peut nous permettre d'aborder notre réalité autrement, différemment.

« Malgré son aversion pour l' « Hermaphrodisme pervers » de l'escargot, le fonctionnaire a une identité sexuelle qui est tout aussi ambiguë. »²

C'est un brin d'espoir issu de la nature qui pourrait aider notre héros à s'accepter et du coup à rompre le cercle des mentalités restreintes. C'est le cas aussi de Boudjedra car il doit reconnaître l'authenticité de la littérature maghrébine d'expression française à laquelle nous voulons attribuer le nom « d'hermaphrodite ».

Le héros de l'histoire a une personnalité opposée, il annonce une chose et pense le contraire de ses affirmations.

« Je n'ai pas pu aller au travail. Ce n'est pas ce rêve qui m'en a empêché mais le spectacle nauséabond de l'accouplement des gastéropodes. »³

L'accouplement des escargots entrave le quotidien du héros et l'empêche de travailler. Son dégoût de la scène perçue le conduit à briser la chaîne sociale, et donc le pousse à réagir enfin sans le vouloir et à ressentir sa différence.

« Je suis pris de tremblements quand je me mets à penser à cet animalcule. Invertébré mais pulmoné, mou mais protégé par une coquille dure et calcaire, myope mais à l'odorat très développé. Il ignore certainement ces pollutions nocturnes. Il a des compensations. Aucun être vivant ne jouit autant que lui. Trois à quatre heures d'affilée ! »⁴

Il est horrifié et jaloux de voir le gastéropode profiter pleinement de sa sexualité androgyne alors que lui, il est obligé de camoufler sa différence par rapport aux autres. Il se sent coupable dans ses jouissances ce qui n'est pas le cas de l'escargot.

¹ Armelle Crouzière-Ingenthron, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Hamattan, 2001, p 131

² Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 207

³ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 89

⁴ Ibid, p 90

« Marcher sur la langue. Comme si son hermaphrodisme pervers ne lui suffisait pas. Il lui faut en outre onduler, se contracter et utiliser sa langue pour aller à une vitesse encore plus petite que celle de la tortue. »¹

Les lignes du roman *L'Escargot entêté* tracent le parcours du gastéropode, elles ondulent puis se resserrent pour que l'intrigue s'éternise et ait du mal à se dénouer. Nous ajoutons à cela l'idée du rapprochement entre la délectation de l'extase du gastéropode et la culpabilité du héros de l'histoire à ressentir du plaisir, la différence se place dans le complexe d'œdipe qui taraude l'esprit du protagoniste alors qu'il n'existe pas chez l'escargot :

« Et ils ont le sevrage précoce : dix-huit à vingt jours. Après, ils forniquent ! un mot peu scientifique. A rayer. »²

Notre protagoniste photographie sa mère sur son lit de mort. Ne sommes-nous pas en face d'une scène tranchant avec l'image de la mère puritaine ? N'est-ce pas une invitation au délit de l'inceste ? Nous sommes donc devant la mort de l'idéal, et le renouvellement de la castration du héros.

Pour faire taire ces pulsions qui pourraient mener vers l'éclatement du cercle et des conventions sociales, le héros trouve le remède ou bien le poison aidant au bon déroulement de la fiction. Il permet au désenchantement de reprendre de plus belle, et fait regagner le soi son noyau pour ne plus tenter de se dégager de ses voiles :

« L'avenir de cette lutte à mort, ce sont des hormones sexuelles. Elles seules pourraient couper le mal à la racine. C'est-à-dire faire diminuer la reproduction jusqu'à disparition complète de l'espèce. »³

II.1.2.2. Les accouplements en meurtrissure de l'âme :

Assia Djebar dans *L'Amour, la fantasia* trace un parcours sexuel évolutif, le parcours féminin par excellence. Ses prémisses rejaillissent de l'adolescence de la narratrice, chez laquelle une simple lettre fait apparaître tous les désirs et béatitudes enfouis en ses profondeurs. Mais sa sexualité ne peut s'épanouir librement car elle se heurte contre les murs de la tradition et de la société.

Ses premières notions érotiques elle les découvre dans les livres de son cousin, et l'interdit la titillait déjà à l'époque. Une fois adolescente la lettre devient sa clé de

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 92

² Ibid, p 97

³ Ibid, p 97

passage au monde des fantasmes. Ce monde sera pour elle l'unique source de désir et d'épanouissement sexuel menant vers celui du soi.

Assia, l'adulte, devient l'amante de son mari, et ressent sa sexualité comme un cri de douleur. Le cri d'une femme douée d'une imagination fertile, vivant depuis longtemps dans le fantasme de la sexualité parfaite, de l'amant parfait qui répondrait à ses désirs et lui permettrait d'accéder à un monde dépassant la sphère de l'interdit. Mais elle n'a eu comme résultat et comptes rendus de la réalité qu'un cri de désespoir de sa soif qui ne sera jamais étanchée.

L'érotisme bat son plein dans son écriture et sa frustration est grande, elle décrit dans un passage historique, le viol d'une femme algérienne par un soldat français, par des scènes au désir mutuel ambiant. Elle imagine que cette femme s'est laissée aller à ses besoins sexuels en bravant tous les interdits qui l'auraient auparavant empêchée de s'épanouir. Cette femme dépasse donc l'interdit et se laisse aller aux seuls besoins de son corps et par là le viol se transforme en accouplement libérateur.

Djebar trouve cette liberté de l'expression du corps et de l'esprit dans ses fantasmes mais la réalité est toute autre. Car la femme dont elle parle, dans la réalité n'a vécu cet acte que comme une violation de son être. Et c'est de là que l'illusion bascule en désillusion.

Assia Djebar parle de son père comme l'initiateur. Il est l'élément majeur qui lui a permis d'accéder au monde des fantasmes et de l'imaginaire. Il lui donne sa liberté, lui permet d'étudier, la laisse partir en France et lui montre le réel besoin érotique du dépassement de l'interdit : Quand il déchire devant elle la lettre et quand lui et sa femme s'affirment en tant que couple aimant et épanoui.

Sa tendresse vis-à-vis de son père révèle le stade œdipien comme n'étant pas encore dépassé par Djebar. Le jour de son mariage elle s'en veut et culpabilise de remplacer son père. Cela n'arrivera pas car son couple en déclin permet à l'amour paternel de perdurer.

Dans l'histoire de Badra, Djebar lui procure le pouvoir de se déshabiller devant des voyeurs aux regards pervers. Boumaaza en use mais dans l'ombre de l'écriture djébarienne. Car nul ne sait ce qui s'est passé entre Badra et Boumaaza après l'épisode du dévoilement de la jeune femme devant le groupe de kidnappeurs. Ce

blanc créé au sein de l'histoire par Djebbar est lui-même énonciateur de la frustration du lecteur (voyeur) comme reflet de celle de l'auteur.

L'histoire de la petite fille violée dans la forêt lors de la période du colonialisme, est la preuve vivante de l'ivresse sexuelle déformante qui règne dans *L'Amour, la fantasia*.

Assia Djebbar évoque le pouvoir de la sexualité perverse sur l'identité de l'être, ce qui la conduit vers une quête infinie. C'est le cas de cette petite fille devenue femme et que le souvenir du viol a marquée profondément. Badra est partie à son tour pour un long pèlerinage avec son père. Et Djebbar se cherche à travers les multiples corridors de son écriture.

II.I.2.3. Fantômes édeniques et fleuves en agonie:

Le fleuve détourné en dehors de sa première signification (l'Algérie détournée de son chemin initial) peut donner naissance à une utopie castrée, le désir d'un mythe de la liberté démythifiée. La jouissance de tout un peuple ne peut donc s'accomplir et se prosterner devant la réalité désillusionnante de Mimouni.

Le fleuve eau, regorge du sein maternel (terre des ancêtres) pour purifier les âmes errantes, il ne peut poursuivre son parcours et échoue sur des rivages inconnus. Mimouni évoque le besoin insatiable et à jamais comblé des hommes du sein maternel, mais sa représentation généralise le lait (liquide des premières nourritures terrestres) et le remplace par l'eau. La mère ne sera pas pour lui une simple femme mais il la rend magnanime aux yeux de ses lecteurs, Il la symbolise par l'image de la terre-paradis.

«...le thème de la nostalgie du sein maternel occupe bien des romans. Le souvenir, partant l'évocation de l'allaitement, favorise chez le personnage un retour sur soi, un abandon complaisant au passé, une régression vers l'origine que Tahar Ben Jelloun nomme « l'itinéraire lacté ». »¹

L'itinéraire dérouté de notre héros le conduit du maquis vers des terres inconnues, il perd la mémoire et découvre grâce à cela son jardin-paradis. Le tracé vers le soi enfoui du héros est inéluctable, l'épanouissement de son désir devient un passage obligé menant vers l'extase et l'affirmation de l'être. Mais son affirmation sexuelle ne s'opère guère car des oiseaux s'attaquent à son jardin-paradis et l'obligent par

¹ Charles Bonn et Yves Baumstimaler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*1, op.cit, p 53

conséquent à se réveiller de son fantasme. Il perd de nouveau son soi et tombe en plein désenchantement.

Ce fleuve est une fontaine de jouvence car il assure aux individus du roman la continuité de la représentation de leur soi et l'épanouissement de leur sexualité cependant toujours immergés dans les fantasmes des personnages.

Notre héros sans nom épouse Houria (premier sens vierge du paradis), par besoin d'une béatitude que ne procure aucunement la vie réelle. Il se réfugie dans le fantasme d'une sexualité parfaite auprès d'une vierge qui n'en est pas réellement une, vu que Houria sera violée avant son mariage. Nous passons donc du fantasme du plaisir absolu (celui de l'imaginaire) au plaisir terrestre beaucoup plus décevant, nous évoluons grâce à cette image de l'envoûtement au désenvoûtement, et nous assistons pour ainsi dire à la castration du désir et donc à celle du soi. Il finit par perdre sa satisfaction sexuelle définitivement quand il part au maquis, et que sa femme tant aimée s'évapore de sa réalité, et disparaît dans les flots de sa perte de mémoire, et par la suite de sa société.

Le complexe d'Oedipe se manifeste dans ce roman sous forme de symbolisation. La mère du personnage principal (sans nom) n'apparaît aucunement, sans doute pour donner l'apparence d'une identité néantisée mais elle réapparaît sous l'emblème de la terre des origines : Grande matrice et mère centrale. Il connaît la jouissance parfaite quand une fois devenu jardinier il se fond dans la nature qui répond à sa tendresse par une fertilité incroyable.

« Le renoncement à la béatitude engendre la frustration et le chagrin ; le souvenir nostalgique du bonheur s'installe pour longtemps dans la mémoire. Le fantasme du paradis va alors se construire, non plus en sa référence coranique, ou pas seulement, mais librement ajusté à l'imaginaire individuel. »¹

Notre personnage principal, une fois sa mémoire retrouvée, devient le catalyseur d'une sexualité dégagée de l'ombre dans laquelle elle se trouvait. La sexualité du passé était implicite, se traduisant par le biais de la nature et d'une énonciation indirecte. Par contre celle de l'actualité du protagoniste est une sexualité assumée et en pleine effervescence. Notre héros est la clé du récit sexuel, car en sa qualité intemporelle son esprit appartient à une ancienne mentalité. Il engendre donc à son

¹ Charles Bonn et Yves Baumstaller, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb 1*, op.cit, p 53

passage des révélations sur des vérités désenchantées et des jouissances inaccomplies. Il fait l'effet du confesseur de ses camarades de prison auquel chacun à son tour se confesse sans aucune retenue, sans avoir peur d'être jugés, ils se plaisent dans leurs délires sexuels.

Nous prenons comme exemple l'histoire de Vingt-Cinq, un vieil homme qui se remémore sa jeunesse et révèle des détails plus que pervers sur sa sexualité et celle de ses cousins en campagne. Ils sont zoophiles car ils ne peuvent combler leur manque de pratique sexuelle. Les filles sous leurs apparences pudiques, deviennent les partenaires idéales de leurs fantasmes pervers, c'est là que se déroulent des relations entre cousins nubiles au sein d'une société normalement puritaine représentée par l'histoire de Vingt-Cinq qui engrosse sa cousine et s'enfuit pour éviter la foudre familiale. De là, se dégage la volonté de l'auteur de lever le voile sur l'hypocrisie de la cité moderne, et de mettre en avant des vérités loin d'être complaisantes mais malgré tout essentielles pour la survie du soi original au sein d'un monde gangrené par les fausses apparences.

Pour conclure, nous pouvons dire que la perversion dans les trois romans analysés est un moyen utilisé pour faire resurgir de l'obscurité codifiée de l'écriture quelques parcelles des images des trois auteurs.

L'auteur qui devrait s'effacer de son œuvre et lui laisser libre cours dans son déploiement, devient autre dès que nous abordons son roman sous l'angle du désir :

« Il peut être désireux de condamner ces mœurs, mais il a déjà fait le sacrifice de son moyen de contestation le plus radical en répondant le mythe qui veut qu'il soit absent de son œuvre. C'est seulement en tant qu'observateur que le romancier admet sa présence, ou tout au plus en tant qu'éducateur ou législateur moral. Il n'admet pas qu'il est présent sous la forme d'une instance de désir- c'est-à-dire de quelqu'un qui, d'une part, désire avec la société qu'il voudrait contester et, d'autre part, éprouve des désirs qui sont inassimilables aux mœurs prédominantes. »¹

Désir de soi, désir de l'autre et de sa propre « société », et en même temps désir de l'insaisissable et du bris tradition, toutes ces formes seraient chez Bersani un moyen de perpétuer l'image de l'auteur. Et lorsque la perversion rejoint « l'instance de

¹ Léo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir », in R Barthes, L Bersani, Ph Hamon, M Riffaterre, I Watt, *Littérature et réalité*, France, Seuil, 1982, p 60

désir » de Bersani, nous ne pouvons qu'assister à un artifice imaginaire qui tente de démanteler la maquette d'un monde réel par le biais d'une sexualité hors normes.

Nous avons essayé, à travers ce chapitre réservé à l'imaginaire travesti en mimesis, de créer un tracé menant de la fiction vers un semblant de réalité. Ce corridor est parsemé de reflets de l'image de l'auteur que nous avons tenté de déceler.

La mimesis, étant la tentative de l'auteur de donner un effet de réalité à sa diégèse, est pour Genette la même chose que cette dernière.

«La représentation littéraire, la mimesis des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours » : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait mimesis à diégèse comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite ; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le Cratyle) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. Mimésis, c'est diégèse.»¹

Mimésis et Diégèse qui seraient pour lui similaires, à notre sens diffèrent l'une de l'autre dès la mise en lumière du caractère mimétique de l'œuvre en question. Si la Diégèse est l'histoire racontée, la mimésis serait liée au fantasme de l'auteur de vouloir lui donner une apparence réelle pour tromper ses lecteurs. Et de là, la mimésis n'est autre que le complément de la diégèse.

Nous avons choisi comme point de départ l'imaginaire pour échouer par la suite sur les rives du réel. Nous avons utilisé chacun des trois romans ainsi que leur fiction pour saisir une part des fragments du reflet de l'auteur. Notre choix de la forme perverse de la sexualité nous a servi de point d'ancrage pour mettre en lumière le passage de l'imaginaire au réel.

L'imaginaire transformé en réalité serait un rêve plus ou moins réalisable, à condition que cette réalité soit diluée et prenne une forme de semi-réalité.

Cependant ce passage serait en même temps une hantise pour le lecteur, car si l'imaginaire trouve des issues pour donner forme au réel, notre réalité et celle de l'auteur seraient-elles contaminées à leur tour par la fiction ? C'est d'ailleurs ce que pense Gérard Genette en s'appuyant sur la théorie de Borges :

¹ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp 55-56

« On a souvent remarqué la parenté de cet effet de composition avec celui que l'héraldique appelle en abyme, et qui provoque une sorte de vertige de l'infini. Borges explique ainsi le trouble qui nous saisit devant ces formes perverses du rapport entre le réel et la fiction : « Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des Mille et une Nuits ? Que Don Quichotte soit lecteur du Quichotte et Hamlet spectateur d'Hamlet ? Je crois en avoir trouvé la cause : de telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs.¹ »¹

¹ Gérard, Genette, *Figures I*, France, Seuil, 1966, p 17

Chapitre II : L'Auteur entre les franges du réel

II- L'Auteur entre les franges du réel :

Dans ce deuxième chapitre nous voulons mettre en lumière le passage inversé par rapport au premier chapitre. Le chemin contraire allant du réel vers l'imaginaire est impératif à notre sens pour nous aider à débayer une plus grande surface des textes sur laquelle il nous semble pouvoir trouver plus de reflets de l'image de l'auteur.

Nous pensons que les trois auteurs utilisent deux formes empruntées au réel pour donner plus de puissance à leurs romans. Pour étancher leur soif de vérité, nos trois écrivains vont utiliser, tour à tour, l'Histoire puis la politique comme deux disciplines pour les aider à donner un effet de réalité à leurs écrits.

Cependant ces deux éléments du réel sont utilisés dans le cadre de la fiction comme des vérités déformées par l'empreinte de la littérature. L'Histoire se trouve ainsi prise au piège entre les fantasmes des auteurs et les événements du passé. La politique est également la proie d'un imaginaire semblant être au service de l'écrivain.

La frontière qui sépare le réel de l'imaginaire dans l'œuvre littéraire nous semble assez fine, presque invisible, ce qui nous renvoie aux propos de Genette lorsqu'il a tenté de définir la tentative de l'auteur de mimer le réel par le terme assez délicat de « fiction » :

« La réponse d'Aristote est claire : il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci se fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire de représentation, ou plutôt de simulation d'actions et d'événements imaginaires : que s'il sert à inventer des histoires, ou pour le moins à transmettre des histoires déjà inventées. Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire mimésis par fiction. »¹

¹ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991, 2004, p 96

Nous entamerons notre analyse par une mise en exergue de l'idée que peuvent avoir les trois auteurs des deux notions de l'Histoire et de la politique, pour affirmer l'existence d'une quête de l'auteur et de son soi dans leurs écrits.

II.II.1. Histoire d'une vie, histoires collectives, une recherche de l'être dans la masse :

L'Histoire est une discipline sanctuaire que nous osons à peine traverser. Nos trois auteurs l'utilisent comme une poutre sur laquelle ils ont fondé les empires de leurs mondes imaginaires. Cet élément nous semble au début un moyen pour ces auteurs d'ancrer leurs œuvres en pleine réalité mais en vérité elle n'est que l'outil leur servant de se mettre en avant et de se réaliser en tant que soi au détriment de l'image de l'Histoire. Car par l'effet du romanesque, l'Histoire se brise et se corrompt laissant apparaître derrière ses fragments, le soi de l'auteur.

L'Histoire et son insertion dans le texte maghrébin se trouvent au centre de plusieurs études. Charles Bonn par exemple la considère comme se trouvant entre deux univers (algérien et français), car selon lui elle n'existe que dans la violence du texte algérien.

« L'Histoire, dans le « courant ethnographique » du roman algérien de langue française, se trouve au point précis de rencontre de deux mondes. Elle somme l'ancien monde de se dire. Elle est la mise en représentation, sur une scène qui ne lui appartient pas, (celle que dessinent la langue française et le genre romanesque), d'un univers qui n'acceptait de se représenter qu'à lui-même. En ce sens, l'histoire se manifeste dans la violence que fait le texte en langue et forme autres, à l'espace traditionnel au moment précis où cet espace clos se désagrège. »¹

L'écrivain raconte l'Histoire de son pays et en même temps essaie de se raconter. En cela l'Histoire serait un refuge ou un moyen d'aider l'auteur à se chercher à travers les événements du passé. Son soi est en suspens tant que l'Histoire de ses aïeules, c'est-à-dire ces autres du passé, n'a pas été mise au clair.

« ...la descente dans les profondeurs ne peut être dissociée de la courbe historique, d'un certain nombre de temps forts, depuis l'agression de la castration jusqu'à la résurrection au bout de l'itinéraire de repossession de soi : reconquête de l'identité. »²

¹ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, Paris, l'Harmattan, 1985, p 28

² Jean Dejeux, *Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p 142

Nous pensons que raconter l'Histoire est une tâche bien difficile, mais ce qui est encore plus dur c'est d'en faire une véritable matrice de l'illusion. L'Histoire est censée raconter la vérité, mais nos trois auteurs nous révèlent sa face cachée, celle où l'Histoire serait à son tour en partie une fiction suivant les aléas des autorités qui l'ont façonnée.

« La scénographie postcoloniale inscrit donc souvent l'œuvre dans le retour et le cheminement rétrospectif, non par nostalgie ou regret, mais pour faire jouer un passé (perdu et mythifié) contre un présent d'aliénation... »¹

Certains critiques pensent que l'écriture de l'Histoire rétrécit la circonférence de l'imaginaire.

« Plus le roman intègre des détails historiques (lieux, personnages), moins le romancier est libre. En effet, la narration ne peut pas contredire ce que le lecteur sait du monde. L'histoire forme autour de l'œuvre un cadre prévisible et construit un système d'attentes, réduisant les possibles : le héros aura beau accomplir des exploits, il ne pourra défaire l'irréversible... »²

Les personnages et les événements de l'Histoire sont reproduits par le texte littéraire. Cependant dans cette liberté contrainte de l'écriture, nous nous retrouvons face à une forme de production démystificatrice de l'Histoire pour détruire le cercle de la réalité et l'ouvrir sur un monde fictionnel.

« ...l'objet même de l'histoire est toujours conçu comme un donné vérifiable et un pouvoir-être-examiné, ces deux conditions étant le signe de son historicité. Or, l'on sait que ce ne sont pas des conditions facilement réalisables. L'empereur Napoléon écrivait cette pensée recueillie par Honoré de Balzac : « La vérité historique est souvent une fable convenue... »³

L'Histoire selon Laroui est universelle, peu importe le degré de religiosité de cette société. L'Histoire sert les intérêts de ceux qui participent à son échafaudage.

« Faisons un pas de plus et examinons ce qui arrive lorsque la société est à son tour conçue à l'image de l'absolu, avec ou sans religion révélée. Nous constatons que le résultat final est le même. La société adopte la même attitude à l'égard de l'historien et de l'histoire. L'historicisme est instrumentalisé encore une fois : accepté, encouragé jusqu'à un point déterminé du temps, avant d'être figé en vérité officielle. »⁴

¹ Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, p 135

² Françoise Rullier-Theuret, *Approche du roman*, Paris, Hachette 2001, p 72

³ Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire*, Paris, puf, 1987, p 9

⁴ Abdallah Laroui, *Islam et Histoire*, Paris, Flammarion, 2001, 1999, p 128

Ainsi, nos trois auteurs tentent de démasquer l'Histoire et de nous révéler son vrai visage. Car loin de la vérité, elle n'est que le résultat d'une longue fiction qui s'est fixée dans une temporalité qui a fini par la sacraliser, mais que nos auteurs tentent de désacraliser pour se mettre en scène et figer leurs images à tout jamais.

Nous avons pu relever une forme d'Histoire nouvelle, car elle se confond et se combine étrangement avec l'être ou le soi qui se présente comme sa source de jouvence et la conduit à matérialiser une Histoire désenchantée, dont les contours se recourbent et prennent des bourrelets. Elle est dans ce sens déformée et déformante de l'Histoire générale qui lui a donné naissance, par la volonté des différents écrivains de déstabiliser les lecteurs en leur ouvrant les yeux sur des réalités mensongères et en les laissant pénétrer en pleine mimesis par l'effet de leurs œuvres prouvant le caractère subjectif de l'Histoire classique ou générale.

L'Histoire nouvelle se trouve quelque part entre l'histoire personnelle ou individuelle des personnages narrateurs et L'Histoire générale ou celle que nous trouvons dans les manuels. L'entremêlement des deux histoires crée cette nouvelle composante qui d'une part permet à nos écrivains choisis de réécrire l'Histoire et de mettre leur soi à contribution pour s'affirmer et s'assurer de l'éclatement des murs du silence personnel, d'autre part elle efface les contours de l'Histoire moralisante et classique qui relève plus d'une surévaluation de chaque nation de son passé pour plonger en pleine dérision mythique.

« C'est bien ce « mythique », et sa nostalgie imitative du mythe, qu'il me semble pouvoir retrouver dans le fonctionnement du discours culturel de l'idéologie algérienne. Ce n'est certes pas un hasard si...ce discours fera plutôt appel, pour parler du passé, à la littérature qu'à l'Histoire. Et ce n'est pas non plus un hasard si la littérature qu'il produit...un alibi d'historicité qui gomme dans l'épisode de guerre qu'il décrit sa dimension proprement historique pour l'enclorre sur lui-même. Cette clôture reproduisant indéfiniment les mêmes schémas narratifs tente de trouver, hors de l'Histoire, un équivalent vague et caricatural à la structure close du mythe. »¹

Mais la volonté de nos trois auteurs va au-delà d'une tentative caricaturale de représenter l'Histoire. Au fait leur but est d'aller au fond de l'Histoire générale et de puiser dans sa tentative d'objectivité la part de l'être et sa contribution personnelle qui a fait de l'Histoire ce qu'elle est, c'est-à-dire une représentation masquée d'une réalité qui sert les intérêts de celui qui la raconte.

¹ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, op.cit, p 125

L'Histoire nouvelle est un amalgame entre l'être et la notion de l'Histoire que nous avons appelée Histoire générale. Chacun des trois écrivains y met de son propre soi pour réanimer les êtres du passé, et chacun d'eux a choisi une tranche de l'Histoire d'Algérie en rapport avec la France par besoin peut être, comme le dit si bien Charles Bonn, d'une tentative de réappropriation de l'Histoire qui appartenait avant l'indépendance aux Français.

« La révolution, et plus particulièrement l'indépendance, peuvent donc être considérées comme une sommation de l'écrivain par l'Histoire, par l'événement inouï. La création de l'Histoire par les maquisards appelle sa création parallèle par les récits du romancier. Les signes produits par le langage du maquis demandent à entrer dans un langage nouveau. »¹

Nos trois auteurs reviennent sans cesse vers l'Histoire algéro-française sans doute pour essayer de dégager le démantèlement du soi d'une nation qui ne se reconnaît plus. Et même à travers leur tentative de se réapproprier leur Histoire on entend encore les échos de cette rupture qui renaissent et reprennent forme. Leurs personnages tentent donc de mystifier l'Histoire et d'en donner une image idéale pour se démarquer de la vision française et pour donner un souffle nouveau à leur historicité. Mais ils replongent finalement en plein délire et se réapproprient une idée loin d'être originale, apportée par l'influence coloniale, celle de la cité idéale de Platon ou de l'utopie. Ce qui les encercle dans la prise de l'occident, et les empêche de s'épanouir et de raconter leur Histoire sans la contribution française. Ils voient leur propre Histoire dérivée, désenchantée, et démunie d'une originalité qu'ils tentent tant bien que mal de lui restituer par l'effet de l'Histoire nouvelle.

L'écriture sur l'Histoire algéro-française devient un passage obligé pour nos écrivains désenchantés. Ils trouvent en cette substance historique le pouvoir de réinventer un monde baignant dans l'opacité et trempant dans une tentative d'oubli. Ils font resurgir les anciens démons de la mixité et de l'amalgame des cultures pour briser un idéal falsifié depuis le début par une Histoire générale complice. Ils tentent de la purifier par leurs propres interventions personnelles au sein des histoires de leurs romans, parviendront-ils réellement à faire resurgir leur soi par leur recours à l'Histoire ? Et pourront-ils effectivement prouver l'existence du côté obscur de la conception historique ancienne vers la création d'une nouvelle forme beaucoup plus proche de l'être ? Ainsi l'être se trouve-t-il au centre de la sphère qui régit le

¹ Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, op.cit, p 25

mécanisme Historique ? Peut-il par conséquent agir de manière à remodeler des concepts ancestraux ?

Nos trois écrivains jouent le jeu de « la réappropriation du passé » mais nous révèlent par la suite l'envers de la médaille. Ce que nous essaierons de démontrer à travers chacun des récits.

« Une lourde langue de bois s'installe, en particulier dans les médias officiels. Sur le sujet très particulier de l'écriture historique... Dans le numéro 84 de la revue Ath Thaqafa, Nasreddine Saidouni plaide « pour une conception nouvelle de notre histoire algérienne ». Il envisage « la réappropriation du passé » en se débarrassant de « toutes les conceptions contraires à l'authenticité de la nation algérienne, et qui font obstacle au développement de la société dans son creuset islamique et arabe, et qui ne sont pas conformes aux fondements sur lesquels repose l'Etat algérien moderne »¹

II.II.1.1. L'Histoire en délire :

Le roman de *L'Escargot entêté* porte en lui les traces d'un détournement de l'Histoire voulu et approuvé par Boudjedra. Il évoque certains faits du passé en les attribuant à des grands noms des scientifiques de l'époque de la gloire arabe, puis il détruit cette image glorifiée en donnant au lecteur les ficelles qui lui permettent de percevoir que ces noms ne sont finalement que des coquilles vides. Ces noms factices ne sont que la preuve du débordement de l'imaginaire de l'auteur.

« ...le narrateur de L'Escargot entêté les rejoint dans le cercle des mythomanes aliénés : son souhait final, « Je voudrais, pour une fois, être vrai », indique au lecteur que toute sa narration antérieure procède du mensonge. »²

Le mensonge de l'Histoire générale, n'étant autre que des événements modifiés pour satisfaire l'opinion publique et servir les puissances en vigueur, se fait valoir à travers le mensonge de l'histoire du roman. Le narrateur personnage principal de *L'Escargot entêté* reconnaît la fausseté de ses propos et se trouve en quête de vérité. Notre protagoniste utilise le mensonge comme moyen d'atteindre la vérité, et donc parler de ces scientifiques arabes qui n'ont point existé est une façon de montrer que l'histoire écrite romanesque est au même titre que l'Histoire des manuels, car toutes les deux sont le produit des effluves de leurs créateurs.

¹ Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli*, Paris, La Découverte, 2005, 1998, p 234

² Lila Ibrahim-Ouali, Rachid Boudjedra *Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand (France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 404

Boudjedra suit les traces de l'Histoire générale en utilisant comme torche les deux images suivantes : L'Escargot et le rat.

Il parle d'abord des rats et des souris et de leur migration du continent européen vers l'Amérique. Il établit ainsi une sorte de mise en parallèle avec les invasions européennes et leur stratégie coloniale qui s'est étendue mondialement. Il met en exergue le personnage de dessin animé « Mickey Mouse » et en fait l'emblème de l'empreinte de l'esprit d'une société métissée sur les pays environnants.

Boudjedra utilise par la suite l'image de l'escargot pour parler des tribus des Incas et des Aztèques. Selon ses propos, ces deux tribus étaient fascinées par l'escargot et sa reproduction, et cette obsession tournant autour d'un gastéropode ne pouvait que prouver selon notre auteur la niaiserie de ces peuples. Ils ont même subi l'abus des européens suite à leur hospitalité.

« Mais son jugement sur les Incas et les Aztèques établit le lien directement entre leur culte de L'Escargot et leur conquête par les Européens. Il avait cru les Indiens rusés... Manifestement les Aztèques se trompaient à la fois sur le compte des escargots et sur le compte des européens... Dans sa philosophie politique « rationnelle », son travail de « dératiseur » le met en opposition avec ses propres compatriotes... »¹

Notre personnage principal consacre une de ses fiches à l'escargot et sa mise en effigie dans le monde des Aztèques :

« ...la fiche n°5 consacrée à l'escargot. Rubrique : « Rôle de l'escargot dans les mythologies anciennes » : « ...Enfin, il participe d'un symbole général celui de la spirale, qui selon qu'on l'envisage construite à partir d'un point central se développant vers l'extérieur, signifie ouverture et évolution, ou au contraire, s'enroulant vers un point intérieur, veut dire involution et approfondissement. La spirale de l'escargot apparaît comme l'ordre au sein du changement, et comme l'équilibre dans le déséquilibre. Cette métaphore cultivée par les Aztèques s'explique par la diversité et la multiplicité des stries d'accroissement que l'on voit dessinées sur la coquille calcaire des gastéropodes, de couleur marron grisé, et qui varient chez chaque individu de l'espèce, un peu comme les empreintes digitales chez l'homme. Si les romains lisaient l'avenir dans les entrailles des animaux, les anciens Mexicains le lisaient dans les nervures qui sillonnent les coquilles des escargots. » Décidément les Aztèques me déçoivent. Ils sublimaient l'animal en question jusqu'à voir, dans la variation de ses stries d'accroissement, une combinatoire complexe et fascinante. »²

¹ Will Crooke, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », Hafid Gafaiti, Rachid Boudjedra une poétique de la subversion, op.cit, p 210

² Rachid Boudjedra, L'Escargot entêté, op.cit, p 135- 136

Les Aztèques s'intéressent plus à l'avenir car le passé semble insaisissable. Ils tentent de le deviner à travers les stries des coquilles des escargots et se retrouvent en quête d'événements futurs à défaut d'une insertion réelle du passé dans l'écrit.

Boudjedra nous dévoile notre monde tel qu'il était perçu par les Aztèques. Ce monde n'a pas réellement changé. Il est complexe, se mouvant en cercle et échouant toujours vers son point de départ. L'Histoire se trouve être également prisonnière de ce cercle conduisant les événements à se reproduire sans fin, au même titre que l'auteur se retrouvant prisonnier de sa fiction et de sa désillusion.

II.II.1.2. Récits féminins aux abords de l'Histoire :

Assia Djébar écrit *L'Amour, la fantasia* dans une tentative de réécrire l'Histoire comme elle le dit aussi bien. Elle agence donc deux formes différentes du passé : D'abord celle d'un peuple correspondant à l'Histoire générale, ensuite celle de sa propre vie et de ses réminiscences nous invoquant de nous pencher sur l'histoire de l'écrivain relevant de son autobiographie. L'entrechoc de ces deux histoires donne à notre écrivaine la force de transgresser les limites imposées depuis longtemps dans le domaine de l'Histoire racontée. Elle se fond donc totalement dans l'Histoire générale et crée au-delà de la négation sociale de l'effet de métissage entre les deux cultures algéro-française, une affirmation de cet amalgame et en tire le fruit défendu : celui d'une Histoire nouvelle transcendant les frontières définies et créant une Histoire plus à l'écoute de l'humanité car elle bourgeoonne des profondeurs de l'être.

« La technique du récit suggère la diversité des voix, paroles, mais aussi chants, murmures et chuchotements. « Chuchotements des aïeules aux enfants dans le noir »¹⁹ »...D'où l'importance de l'écoute pour saisir ces fragments et ces flux et les transcrire dans la langue commune. »¹

Nous avons à titre d'exemple d'abord l'histoire de l'enfumade des Ouled Riah. Ce récit rapporté par le responsable français du délit commis se révèle à son désavantage auprès de la communauté française car il a tenté d'écrire un témoignage littérisé. La littérature est le centre de toutes les émotions humaines, elle représente l'être dans sa condition socio-historique et lui procure le pouvoir de se dire à travers toutes ses dimensions. Car loin de la platitude des grandes lignes de l'Histoire générale cette autre forme donne à l'homme le pouvoir de transgresser les âmes et de les

¹ Michelle Perrot, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar », in Mireille Calle-Gruber, *Assia Djébar Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005, p 38

emprisonner sous son ensorcellement suggestif. En même temps nous pouvons voir par cette nouvelle forme d'Histoire l'absence de la transparence du répertoire de l'Histoire générale. Ces Ouled Riah n'existaient point dans l'Histoire générale car leurs traces ont été effacées pour contenir des débordements que la France ne pouvait contenir à l'époque. Et l'effet de transparence est né avec le récit littéraire du gradé français. Ce qui nous permet déjà d'une part de dévoiler l'hypocrisie d'une objectivité d'une Histoire générale devenue outil de propagande, et d'autre part de dévoiler le caractère universel et atemporel d'une nouvelle forme d'histoire plus réaliste et moins carrée modelable selon les fluctuations de l'être et de ses penchants. Une histoire qui ne veut plus que dire les réalités selon les tendances du cœur et de sa vision, beaucoup plus proche de la vérité de l'homme que l'Histoire générale.

Assia Djébar nous raconte l'histoire d'une autre tribu enfumée à son tour, mais cette fois-ci plus personne n'a essayé d'écrire à ce sujet, donnant un aspect de gommage éternel à une tribu ne faisant plus partie des vivants et considérée comme ne faisant point partie des morts car sa propre existence reste à prouver. Cette tribu n'est plus tout simplement car l'Histoire générale en a décidé ainsi.

Cette ancienne Histoire a un pouvoir magnanime sur les hommes car elle décide qui doit figurer sur ses lignes et qui doit s'évaporer en fumée pour ne faire aucune tâche d'ombre à ses maîtres. Mais l'Histoire nouvelle retrace les contours des sentiers invisibles et leur redonne leurs formes et leurs couleurs en insistant sur l'apport individuel au sein de l'Histoire et l'importance de l'originalité du soi dans tout ceci.

Elle essaie par la suite de démystifier une autre tranche de l'Histoire, celle des révoltes populaires, elle évoque à titre d'exemple Bou Maza un grand chef de la révolution algérienne du dix-neuvième siècle. Elle en parle, loin de l'image de perfection qui lui a été attribuée par l'Histoire générale, comme un homme ayant des sentiments, pouvant être attiré par les belles femmes, en même temps elle le condamne à être perçu comme voleur de grand chemin qui abuse des femmes dans une société puritaine où la femme préfère se tuer plutôt que de perdre sa virginité. Ici elle détruit un mythe créé par l'Histoire générale et se rapproche plus de la réalité humaine. Nous pouvons toujours nous demander si cela s'est réellement passé ? Si effectivement Bou Maza a violé lui et ses compagnons les femmes des tribus

opposées ? Mais cela nous semble plus logique que l'image de l'Homme parfait donnée par l'ancienne Histoire.

Badra est le clair de lune venu pour nous entrouvrir une brèche au-delà du mythe, rendant son caractère humain à notre héros de révolution : Bou Maza. Badra est une jeune fille issue de Mazouna qui devait selon la tradition ancestrale se soumettre à un mariage de raison avec le fils d'une tribu en pleine effervescence car elle était complice de la France. Bou Maza attaque le convoi de la nouvelle mariée en direction vers sa nouvelle demeure et en profite pour tuer le père du marié, son ennemi juré. Jusque-là aucune entrave ne se fait par rapport à l'Histoire générale, tout commence dès la naissance du sentiment de désir. Badra se dévoile et commence à se dénuder et avec elle Djébar épluche l'Histoire générale par l'Histoire nouvelle en nous mettant les sentiments au-devant de la scène. Le désir engendre le dévoilement ce qui redonne ses contours à l'invisible et permet à l'Histoire nouvelle de s'étaler en maîtresse absolue sur les domaines de la littérature désenchantée.

Badra s'affirme et affirme son originalité dès le commencement de son strip-tease voluptueux, elle affirme la différence de son soi créant un strip-tease littéraire et historique révélant l'apport original d'une Histoire nouvelle reposant sur l'être comme noyau central de son univers. L'Histoire générale est détruite telle un miroir déformant, elle n'est plus qu'éclats de verre créant un désenchantement, elle renaît par la suite pour épouser l'être dans toutes ses dimensions. Est-ce vraiment suffisant pour donner à l'être désenchanté un second souffle et le conduire vers son véritable soi ?

Une autre histoire nous est révélée par Assia Djébar, c'est celle de l'invasion française durant le dix-neuvième siècle, où une femme maghrébine a préféré fracasser le crâne de son enfant avec une pierre au lieu de le laisser entre les mains des français. Cette histoire affiche l'horreur de la guerre en une image sanglante frisant avec l'absurde, car le cœur d'une mère la conduisant à tuer sa chair et son sang ne peut démontrer qu'une seule chose : la frénésie de la guerre et la folie apparente qui s'installent au sein des esprits effrayés. En même temps les français qui ont témoigné de ce genre de scènes terribles étaient soit des poètes, ou des peintres ou des membres de l'armée écrivant leurs mémoires, mais jamais des historiens.

Pourquoi une mère irait-elle jusqu'à tuer son enfant pour qu'il ne tombe pas entre les mains de l'ennemi ? C'est peut être le reflet de la bestialité de ces étrangers, que faisaient-ils exactement à ces autochtones algériens pour qu'une maman, aussi effrayée soit-elle, fasse un geste aussi monstrueux ? C'est la question à poser pour déblayer la poussière séculaire derrière laquelle s'est cachée la vérité, et que l'Histoire nouvelle tente de reconstituer.

Nous avons remarqué dans l'Histoire de l'invasion française et celle des révoltes populaires la présence d'une seule voix, celle de l'auteur narrateur. Elle tente tout d'abord de recueillir les témoignages mixtes franco-algériens pour tenter de reconstruire la réalité, pour donner une plateforme solide pour sa représentation historique puis elle élève sa voix de femme algérienne et ressuscite les morts du passé pour témoigner non plus en tant qu'effigies mais plutôt en tant qu'êtres humains au centre de l'Histoire, avec leurs sentiments et leurs soi individuels et à part entière.

« C'est pour ne pas trahir le devoir qu'elle s'est fixée qu'elle s'impose cette marche rapide à travers les textes, destructrice d'elle-même comme les armées dévastatrices l'ont été pour le pays conquis, à travers cette « pyramide d'écrits amoncelés », il lui faut remonté jusqu'à « la violence initiale » qu'ils cherchent à occulter. Oui l'écriture a un lien avec la violence et la conquête ; pour exorciser le mal qu'elle représente et qu'elle charrie, il faut lui opposer une autre écriture, qui ne soit que la transposition de la parole vivante et son expression la plus immédiate... »¹

Nous nous rappelons le jour de l'arrivée des français sur le port d'Alger, et Djébar s'interrogeant sur ces femmes algériennes et ce qu'elles pouvaient penser de ces flottes étrangères. Elle imagine le rêve de certaines d'un amour défendu, elles auraient pu réellement y penser mais est-ce pour autant une représentation historique du moment ?

Le sentiment peut être une arme à double tranchant car si nous le représentons tel qu'il a été vécu par la personne en question durant le moment de la manifestation ce serait l'apogée de la transparence de l'effet historique. Mais si l'auteur y met de son être et de ses fantasmes pour animer ses personnages, l'Histoire devient nombriliste mais n'est plus une histoire nouvelle et nous retombons en pleine désillusion.

¹ Denise Brahimi, « L'Amour, la fantasia : Une grammatologie maghrébine », in *Itinéraires et contacts de cultures* Volume 11 « Littératures Maghrébines » Colloque Jacqueline Arnaud, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1990, p 121

L'Histoire n'est donc plus saisissable, elle change sans cesse son axe de référence, du général elle tente le nouveau mais retombe en pleine individualité ce qui pousse l'auteur à faire référence à sa propre histoire de vie. Entre l'Histoire générale et l'autobiographie il devait y avoir un fossé gigantesque mais Djébar a réussi à en faire une frontière de la taille d'un fil. Car l'autobiographie l'aide à insérer une autre tranche de l'Histoire celle de la guerre de l'indépendance. Elle valse donc entre l'histoire personnelle et l'Histoire générale pour justifier sa position : celle que l'Histoire peut être réécrite et d'une manière originale, non seulement différemment de la position des français pour témoigner des réalités occultées, mais également l'écrire dans un genre nouveau : la littériser et la faire plonger du général au particulier.

« Aucun récit, même raconté à la première personne, ne saurait être totalement autobiographique sans cesser d'être de la fiction. Qu'une œuvre de fiction utilise ou non du matériel autobiographique, l'intrusion directe, réelle ou respectée, des sentiments personnels de l'auteur risque d'être fatale à son œuvre... »¹

Pouvons-nous réellement utiliser le terme de « fatalité » pour expliquer l'intrusion de l'auteur et de sa subjectivité au sein de son œuvre autobiographique et Historique ? Pourquoi ne pas considérer les sentiments de l'auteur présents dans le texte comme une part d'originalité apportée par lui dans un océan de mensonges. Une seule réalité est donc présente, c'est celle de l'intimité de l'auteur que nous entrapercevons comme un reflet.

Au début de l'histoire de *L'Amour, la fantasia* Djébar a du mal à assumer son récit et vacille entre le « elle » et le « je », tout comme l'Histoire d'Algérie vacille entre les deux rives française et algérienne, selon les propos des historiens. Cela crée un certain décalage dans l'identité de l'être :

« Ce vacillement pronominal répond à une difficulté identitaire, comme le reconnaît le narrateur lui-même ; de la même façon que les interdits qui affectent le corps féminin provoquent une perception du corps morcelé et aliéné de sa personnalité, les conflits identitaires peuvent causer un dédoublement entre le « soi agissant » et le soi réfléchissant, « spectateur » furtif du premier. »¹

Elle parle de l'Histoire et utilise différentes voix de femmes, aux différents témoignages parlant de leurs expériences en tant que militantes pour la liberté. L'une

¹ Margaret Macdonald, « Le langage de la fiction », in Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, p 214

s'engageant en tant qu'infirmière ayant perdu ses frères au maquis, et l'autre faisant à manger aux Moudjahidines et les accueillant chez elle, mais toutes les deux ont perdu une partie d'elles même en chemin. Car l'une d'elles s'est faite violer et l'autre a vu son chez soi incendié à plusieurs reprises par les français. Djebbar nous rappelle la contribution des femmes devenues par la suite des laissées pour compte à la guerre d'Algérie. Mais ces voix qui s'élèvent témoignent de vérités qui se trouvaient dans l'ombre de l'Histoire générale se reconstituant par la suite pour créer un soi nouveau à l'Histoire. L'ancienne Histoire qui était l'obsession de la quête des racines premières a éclaté pour créer une ambiance désenchantée au sein de l'œuvre, mais son ensevelissement volontaire par nos trois romanciers lui a permis de renaître métamorphosée sous une forme plus en rapport avec l'être.

« Ainsi, l'identité tant cherchée est peut-être cette brisure même, inhérente à l'écriture romanesque plurivocale ? Le roman est dans la brisure du réel entre ses différents récits. Il ne peut substituer à cette brisure, à cet éclatement un mythe unifiant qui n'est pas au pouvoir de son écriture. Cette écriture n'est-elle pas née de la blessure d'une modernité historique dans laquelle le mythe de l'origine est définitivement rompu ? La quête de l'origine par l'écriture romanesque ne peut donc être que tragique, en ce que cette écriture relègue définitivement l'origine mythique dans le passé révolu que lui dessine, pour mieux l'y tuer, le temps historique du roman. »²

La quête de soi est cette constante insatisfaction de l'être. La recherche du changement et du renouveau ne s'opère sans doute qu'une fois la brisure faite. Celle du dépassement de l'ancien vers l'adoption du nouveau. Mais cette Histoire nouvelle saura-t-elle garder sa transparence de l'entre-deux c'est-à-dire entre l'être et la vérité générale ou alors deviendra-t-elle trop intime avec l'être pour perdre ses contours et n'être plus qu'illusion ? Elle est devenue nombriliste, nous l'avons vu dans notre analyse, ce qui rend l'être en soi plus opaque. Et cette obscurité constante est éclairée par interstices par une métamorphose qui ne dure que le temps d'un enchantement, pour faire retomber l'être en plein désenchantement et le rendre un éternel quémendeur d'un soi insaisissable.

« Lorsque l'on tente de formuler par le geste scripturaire la limite qui sépare l'espace intérieur du moi de l'espace visible du dehors. Qu'il s'agisse d'une thérapie, d'un projet purement littéraire, d'une succession d'aveux, d'une recherche de la compréhension de soi, d'une volonté de figer la figure du moi, le projet autobiographique, de mot en mot, de

1 Marta Segarra, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p 140

2 Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, op.cit, p 268

phrase en phrase, de métaphores en périphrases, essaie de cerner, au moyen d'une quête dont les résultats restent improbables, les contours toujours flous d'une essence qui continue d'exister ; autant, comme l'écrit Montaigne, vouloir «empoigner l'eau »... »¹

II.II.1.3. Histoire fleuve :

Dans *Le Fleuve détourné* Mimouni utilise l'Histoire comme moyen de subversion. Elle est représentée sous la forme d'un reflet déformé du passé. Les événements de la guerre d'Algérie subissent l'influence de la vision du monde de l'auteur. Ainsi, le narrateur personnage principal nous raconte son expérience assez courte au maquis et nous décrit l'organisation qui y régnait.

« C'était merveilleux de voir la stricte ordonnance de la vie dans cette communauté. Tout s'y accomplissait le plus simplement du monde, les ordres s'y exécutaient avec le minimum d'instructions, sans discussions inutiles, chacun vaquait à ses occupations sans surveillance ni contrôle. Les hommes étaient respectueux et fraternels. »²

Il nous semble que le narrateur a tendance à créer un univers utopique autour de ce camp. Ce monde semble plus superficiel sous l'emprise de la plume mimounienne car ces moudjahidines « respectueux et calmes » d'après le narrateur, ne sont plus des hommes ayant chacun sa personnalité et son caractère mais deviennent des icônes sans volonté.

La tentative de l'écrivain de démystifier le passé en le glorifiant semble une forme de dévoilement de l'écriture de l'Histoire générale, car elle embellit les traits des anciennes figures de la résistance, ce que l'écriture de l'Histoire nouvelle de Mimouni tente de détruire.

«- A notre retour, nous proclamerons la fête et la fin des combats. Nous serons héroïques et simples. Nous ne parlerons pas du passé, ni de nos souffrances, ni de nos doutes, pas même à nos épouses quand la nuit nous réunira. »³

L'Histoire réelle représente un danger évident pour les personnages du roman. Ils fuient sans répit un passé qui tente sans cesse de les rattraper. Les manuels historiques sont sur le point de mire des personnages qui rêvent de les brûler pour se débarrasser d'un poids étouffant.

¹ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 2002, p 12

² Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 26

³ Ibid, p 23

« Je savais qu'il ne m'était plus possible de rester là-bas. La mémoire nous resitue dans notre condition humaine et, avec nos racines, nous retrouvons le goût des ambitions. Les peuples devraient brûler tous les livres d'histoire. »¹

Il s'avère cependant que l'Histoire brûlée prenne l'apparence de l'Histoire générale car en un sens elle nous semble factice et illusoire. Notre personnage principal met face à cette Histoire réécrite de la mémoire, qui pourrait se présenter sous un angle réaliste car elle émane des profondeurs de l'être et le conduit vers un passé masqué par une Histoire scripturaire œuvrant pour le salut de l'administration.

« Dans l'espace textuel, le revenant insiste à la fois sur la sauvegarde et la reconnaissance du passé comme matrice génératrice de la construction identitaire. Pour lui, l'Histoire authentique est dépositaire d'une conscience profonde qui attire et dérange. »²

Notre protagoniste porte en lui le flambeau du passé. Il a perdu la mémoire suite au bombardement du camp de la résistance algérienne, et n'a pu la recouvrir que des années après. Une fois revenu à son village natal, tous ceux qui l'ont connu et aimé le refusent, car il est en quelque sorte l'incarnation des événements passés. Les personnages du roman le considèrent comme un revenant, un mort vivant, symbole de l'Histoire réelle et porteur de ses galons. Cependant, plus personne ne veut en parler, et tout le monde fuit les marécages obscurs de la vérité.

Ainsi, quand le commissaire interroge le protagoniste sans nom de l'histoire, il fait allusion à l'effacement de l'Histoire réelle semblant être l'axe central sur lequel repose cette nouvelle société de l'après-guerre.

Commissaire : « Qui es-tu vraiment, bonhomme ? Es-tu vraiment affligé de cette candeur, de cette naïveté incroyable ? Ou est-ce de la comédie ? D'où viens-tu ? Qui t'a envoyé ici ? Dans quel but ? Réveiller les fantômes ? Exhumer le souvenir d'une période que tous veulent oublier ? »³

Pour le commissaire, le départ de notre protagoniste équivaut à la néantisation de l'Histoire réelle, laissant par la suite libre cours à l'éclosion et au développement de cette Histoire générale.

Commissaire

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 35-36

2 Najib Redouane, *Rachid Mimouni entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p 37

3 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 79

« Nous voulons tous oublier ces vieilles histoires. Alors, je vais te laisser partir. Mais tu dois rapidement disparaître à tout jamais de la région. »¹

Le héros du roman ne trouvant point de sympathie chez les vivants et ne pouvant comprendre la métamorphose sociale opérée dans son pays, finit par invoquer les morts pour avoir un semblant de réponse. Et là nous rentrons dans le cadre d'une scène fantastique dans laquelle notre protagoniste parle avec son supérieur du campement des moudjahidines.

Si Chérif

« Je regrette, je ne peux rien te dire. Encore moins te conseiller. Ne va pas croire que les morts savent beaucoup de choses. Pas le moindre secret. Enfouis dans l'obscurité, le froid et l'humidité. Les asticots ont rongé notre chair. Une nuée de microbes invisibles s'occupent de faire disparaître nos os. Alors, nous ne serons plus rien. Les vivants doivent perdre cette manie de nous faire dépositaires du secret de la condition humaine. Je regrette, je ne peux rien te dire. »²

Le spectre de Si Chérif désacralise le souvenir des morts, et Mimouni par cet effet tend à mettre l'homme devant ses propres limites car face à la mort il ne peut être qu'un simple ignorant. Le mort parle comme un vivant et ne décrit que les phases de la mort corporelle qui ont longtemps effrayé les vivants. Les pions de l'Histoire générale dont fait partie Si chérif sont dévoilés à la lueur du jour sous leur véritable apparence de pantins.

Mais Omar le jeune garçon, et compagnon de prison de notre protagoniste nous projette le rêve éveillé de Mimouni qui est celui de la réécriture de l'Histoire générale, pour qu'enfin puisse éclore une nouvelle ère : celle de l'Histoire réelle et de la transcription mécanique de « la mémoire collective ».

Omar

« Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer la mémoire collective, qui, refusant le silence complice, saura, le temps venu, ressusciter nos souvenirs... »¹

L'Histoire dans les trois romans est synonyme de dévoilement. Elle représente le point nodal aidant la réalité à atteindre la fiction. L'Histoire des manuels est sensée raconter la vérité, mais chez nos trois romanciers elle ne correspond qu'à un besoin de l'être de créer un artifice autour d'un passé commun de toute une population. La

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 80

² Ibid, p 82

vérité se transforme en une utopie et l'Histoire n'est plus qu'un imaginaire évanescent devant laquelle le roman prend plus de puissance et d'effet de réalisme.

« « roman historique » ne signifie donc nullement déroulement chronologique simpliste. Il est bien plutôt interrogation d'une mémoire en quête d'elle-même qui déroule ses contradictions. »²

La mémoire inscrite se trouve être défailante et lacunaire et l'Histoire devient l'emblème d'une nation, d'une culture, d'un auteur.

« La légitimité du discours culturel institué lui est fournie par le passé révolutionnaire de l'Algérie, c'est-à-dire par une action. Action qui produisait l'Histoire en la manifestant. Le discours culturel de l'idéologie, contraint pour masquer sa contradiction historique, contingente, de se constituer en discours d'identité une par nature, reproduit sans fin la parole-objet qui l'a constitué (l'action révolutionnaire saisie globalement, mais aussi l'histoire mythifiée d'Abdelkader, de Mokrani, et plus loin encore, de Jugurtha). Cette répétition est possible parce que son objet n'est plus un fait immédiatement historique, mais fonctionne sur le mode de la légende où la nation et ses porte-paroles peuvent unanimement se reconnaître loin de toute différenciation critique. Le discours réussit ainsi le tour de force de parler un langage-objet qui fut création d'Histoire, et donc récit mythique... »³

La vérité historique est un « mythe », un artifice utilisé par les scientifiques pour tenter de retracer les contours d'un passé évanoui. Elle se révèle à son tour comme le produit d'une fiction depuis longtemps occultée.

«... Vigny en vient à mettre en doute l'idée même d'un réel, d'un « vrai » historique ; cela même que l'on appelle histoire n'est au fond que légende : « Examinez de près l'origine de certaines actions, de certains cris héroïques qui s'enfantent on ne sait comment : vous les verrez sortir tout fait des ON DIT et des murmures de la foule, sans avoir en eux même autre chose qu'une ombre de vérité ; et pourtant ils demeurent historiques à jamais. »⁴

L'Auteur en ce sens nous permet de voir en son écrit une force et une puissance pouvant dépasser celle de l'Histoire. Il s'inspire de la matrice de la vérité personnelle qui reconnaît sa défailance et la profondeur de ses sentiments, ce qui lui permet de devancer à des lieux près l'Histoire factice. L'Auteur est en totale désillusion car il a du mal à s'entrapercevoir et nous condamne dans l'éternelle boucle désillusionnante de son texte.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 128

2 Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, op.cit, p 133

3 Charles Bonn, *Le roman algérien de langue française*, op.cit, p 124

4 Alain Boissinot, *Littérature et Histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, pp 124-125

II.II.2. La politique comme élément littéraire :

Les trois romans étudiés utilisent la politique comme une composante essentielle dans leur élaboration. Le réel et l'imaginaire s'entremêlent et créent des fictions dans lesquelles la gratuité de l'écriture n'a point de place. Les auteurs de cette littérature des années soixante-dix quatre-vingt veulent donner à leurs œuvres le pouvoir de changer les événements, de les structurer, de redéfinir leurs contours pour mettre en avant leurs idéaux et refléter leurs pensées les plus enfouies.

Ce vacillement entre deux mondes parallèles opposés et complémentaires (le monde fictif et le monde réel) fait que l'écrivain utilise toute sa subtilité et tous ses sens pour contrôler ses peurs et faire face à lui-même.

« Pratiquer l'examen des élucubrations, des dérèglements de conduite des narrateurs ou des personnages principaux, c'est accepter de prendre en considération des données référentielles d'ordre divers ; c'est surtout procéder à l'analyse parallèle de l'état d'une société et de l'état de l'individu. Il s'agit donc d'admettre et de respecter ce principe de réciprocité et de contamination. »¹

Le personnel ne peut donc se détacher du social car les deux s'influencent mutuellement. Ainsi l'auteur peut très bien affirmer ce qu'il est et véhiculer son image à travers sa vision du monde de la politique.

« Et si on lit souvent les romans des années 70 à travers leur thématique d'opposition politique, leur efficacité, leur modernité reposent précisément sur une rupture, à leur tour, avec les modèles de lisibilité importés du genre romanesque. »²

Comme le dit Charles Bonn, la politique peut être un moyen de « rupture avec les modèles du genre romanesque ». Donc nous comprenons qu'elle peut être en tant qu'élément littéraire l'une des bases de la subversion de l'auteur. En même temps elle serait un outil essentiel dans la formation du reflet de l'image de l'auteur qui contribuerait au dévoilement de son soi.

Pour réaliser notre hypothèse, nous avons axé notre présent travail sur deux fils conducteurs, le premier s'intitule politique vomie ou personnalisée et le deuxième est consacré à l'étude de « La hiérarchie de la raison » au sein de la cité.

¹ Lila Ibrahim-Ouali, Rachid Boudjedra *Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand(France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 396

² Charles Bonn, « Paroles déplacées », in . *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004, p 8

II.II.2.1. Politique vomie ou personnalisée :

La politique dans ce premier axe est étudiée selon le principe du rapport entre la fiction et la réalité. Les Auteurs évoquent le système politique de leur pays et le généralisent au niveau mondial. Ils nous révèlent des réalités cachées, mais ces réalités politiques vont de pair avec la réalité de l'écrivain.

Cette politique sera donc utilisée dans sa totalité dans l'œuvre littéraire de façon à donner l'impression au lecteur qu'elle représente le noyau de cette littérature des années soixante-dix quatre-vingt, mais en vérité cela n'est qu'un jeu d'illusionniste ou « un trompe l'œil » (notion baroque) utilisé par l'auteur pour donner plus d'impact à son reflet et à son propre soi.

Nous pouvons par-là tenter de déceler cette politique miroir du soi de l'Auteur et révélation de l'effet factice de la réalité qui revient toujours vers l'imaginaire. Nous étudierons son passage du réel à l'imaginaire à travers des jeux de miroir, une politique s'écrivant au féminin et en décelant les fresques du passé et leurs parallélismes.

II.II.2.1.1. Jeux de miroirs et reflet de Narcisse

La quête du politique est mise en avant dans *L'Escargot entêté* car il se présente comme un livre dans lequel les figures qui composent notre existence sont confrontées à un monde allégorique, un monde dans lequel tous les repères d'une réalité logique n'existent plus. Nous faisons place à un monde tel qu'il est perçu par un protagoniste schizophrène. Une seule vision de la réalité nous est proposée par les divagations d'un fonctionnaire de 50 ans, chef de service de la dératisation d'une ville au bord de la mer. Un métier obsédant qui représente sa seule issue de secours de la solitude mortelle dans laquelle il se cantonne. Nous suivons à travers le quotidien ennuyeux d'un célibataire endurci les propos qui relient entre le littéraire et le politique.

Boudjedra donne la parole à des personnages qui se trouvent en bas de l'échelle sociale et leur donne le pouvoir de faire une critique politique selon leur vécu au quotidien. Il évoque l'inflation des prix, en contradiction avec les salaires de ces petites gens à travers les propos du chauffeur de bus rapportés par notre personnage

principal : «Il se plaint de la vie chère. Grâce à lui je me rends compte que la viande n'est plus accessible... »¹

Il parle ensuite de manière évasive de l'insouciance des autorités et de leur désintérêt total de ce qui peut advenir de leurs populations. Tout en évoquant la lenteur de la bureaucratie et son inefficacité opérationnelle, dans cette perspective notre dératiseur dit ce qui suit : « Lui, menace de porter plainte auprès du bureau du contrôle des prix. L'idiot, il perd son temps et me fait perdre le mien. »²

Le terme « idiot » proclamé par Boudjedra porte sur le ton de l'ironie une représentation du caractère effacé de ce chauffeur, car il ne portera en aucun cas plainte de la cherté de la vie et même s'il le faisait personne ne le prendrait en considération. Il débite ainsi des propos qui se néantissent d'eux même parce que ses réflexions sont loin d'être logiques en ne correspondant point avec le cours des événements ni avec l'air du temps. Il se retrouve ainsi dans la position du fou et son histoire ne prendra jamais forme et s'anéantira d'elle-même.

Boudjedra persiste dans sa critique moqueuse en évoquant l'importation des idéologies dans les domaines du commerce et de l'économie pour mettre en lumière le caractère effacé de sa société et mettre l'accent sur l'absence totale de son identité.

La tentative d'effacement se poursuit même au sein de la société en mettant la femme en reclus du monde de la politique. Notre protagoniste voit que la femme est la plaie empoisonnée qui contribue et de manière inévitable à la régression du pays. Cette séparation entre l'homme et la femme crée un trouble socio-politique et détruit le soi qui devrait accepter et non refouler son être féminin. Dans le roman il parle des femmes comme étant des employées frivoles qui sont loin d'être sérieuses et dont la seule et unique obsession serait la reproduction. Il révèle ainsi les dessous d'une société misogyne qui ne veut guère intégrer la femme dans la réalité active du pays :

« Mieux vaut ne pas parler des femmes ! Elles ne restent pas. Elles font des jaunisses et au bout de quelques semaines, vont travailler ailleurs ou se marient.....Pourquoi cette obsession ? La reproduction seule chose qui les intéresse réellement. »³

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 9

2 Ibid, p 10

3 Ibid, p 13

La reproduction, emblème d'une société rétrograde, à l'esprit renfermé, comparée à des rats dont le souci serait de faire le plus de bébés possibles. Une activité basique dans laquelle les rats nous ont même dépassés puisqu'ils se reproduisent plus rapidement que nous. « Mais les rats vont plus vite. C'est scientifique »¹

La vie des algériens est ainsi aussi simple que celle des rongeurs. Ils se mettent en abîme et se perdent volontairement, ils emploient ce que nous appelons la politique de l'autruche. Leur être politique est donc calqué sur l'expérience occidentale, et leur reproduction en fait des sosies sans fin. Ce qui nous conduit vers une absence totale d'originalité.

Ces personnages du roman perdent le sens de leur être politique qui se fait à l'image de l'histoire de Narcisse et leur tentative de reconquête de leur soi sera aussi tragique. Ils évitent leur soi véritable et se plaisent dans la reconstitution et dans la reprise de ce qui appartient à d'autres sociétés. Ainsi ces idées de reprises, de réalité rejetée et de sosies en constante formation nous font plonger en pleine période baroque. Et d'ailleurs Gérard Genette évoque la polémique de Narcisse comme étant à la base même de la poétique baroque.

« Le thème de Narcisse n'est pas simple : il constitue ce que de nos jours Gaston Bachelard nommera un complexe de culture, où se marient deux motifs déjà ambigus : celui de la fuite et celui du reflet »²

L'inconstance du reflet conduit Narcisse à le fuir et à se méconnaître en tant que soi. Car ce double de lui-même qu'il perçoit au fond du lac le représente tel qu'il n'a jamais osé, ni voulu se voir. Etre confronté à notre réalité peut nous conduire vers le rejet de cette même réalité. Ce rejet est défini par Boudjedra selon l'idée de l'absurdité du monde de son roman.

« Les rats ont une manière bien à eux d'entourer les choses. Le labyrinthe est encerclement successif. »³

La mise en abîme du récit se trouve être haute en significations. Le labyrinthe est la clé qui nous permettra de comprendre la stratégie littéraire de Boudjedra, par laquelle il tente une satire politique. Les rats enfermés dans ces labyrinthes sont à l'image des personnages enfermés par leur quotidien, et ces encerclements leur

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 13

2 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p 21

3 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 17

évitent de percevoir leurs reflets et leurs soi politique réel. Ces labyrinthes détectés représentent l'encerclement par excellence d'un être perdu et qui tente quand même de se libérer d'une combinaison complexe et combien imposante. Ces tentatives se fondent comme appuis de base pour une quête d'un soi désenchanté.

Nous retrouvons dans ce mot plusieurs niveaux. Il se déploie donc dans le texte sous plusieurs couches :

A un premier niveau notre personnage principal a une vie encerclée par un quotidien qui se met en boucle. Ses habitudes sont imperturbables et les jours qui passent se ressemblent. Il est rythmé par le temps qu'il fait, le seul bouleversement produit c'est son retard le matin en allant au travail au cas où c'est un jour de pluie, jour d'inconstance et de perturbations spirituelles.

Le labyrinthe est ainsi représenté par un quotidien brouillant notre perception et tel un mirage nous donnant l'illusion d'un monde irréel et d'un système politique fictif.

A un deuxième niveau, un labyrinthe sous cristal se fait valoir :

«Les derniers visiteurs ont des voix à l'envers. Elles parviennent jusqu'à mon bureau comme mouillées par la pluie qui continue de creuser de gros sillons sur le verre dont l'opacité s'épaissit et donne une fausse impression d'élasticité. Peut-être à cause de la buée ? Mon haleine plaquée sur un miroir. Vastes réseaux d'interférences multiples. Un autre labyrinthe sous cristal. »¹

Miroir, verre et cristal sont les matériaux qui permettent au reflet de prendre forme.

« C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même. L'incertitude du contemplateur rejoint alors celle de sosie « désosé », celle aussi qui fait dire à Amphitryon :

Je doute qui je suis, je me perds, je m'ignore,

Moi-même je m'oublie et ne me connais plus.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 28

...l'image spéculaire est un parfait symbole de l'aliénation. »¹

Cette projection de soi qui se fait sur un miroir est plus constante que quand l'élément de la vie rentre en scène c'est-à-dire l'eau. Elle est le synonyme de toutes les inconstances qui régulent notre personnage. Dans cette perspective nous retrouvons une double quête.

D'abord une recherche d'une réalité politique mais une fois retrouvée, cette réalité perturbe l'ordre social et l'inacceptation de sa propre vérité va conduire la population algérienne vers une fuite de son soi politique, qui l'amènera vers une seconde quête. Cette fois-ci le flambeau est repris par les intellectuels dont Boudjedra qui se fait une joie de la mettre en évidence dans ses romans.

L'oubli qui imprègne les mentalités algériennes vis-à-vis de leur actualité politique est une évidence à laquelle Boudjedra est confronté. Il nous démontre dans la citation de son personnage l'effet illusoire que projette le labyrinthe de cristal. Un labyrinthe qui contrairement à ceux de la Grèce antique, se trouve avoir une faille, et cette faille c'est la molécule de l'eau qui provient de la pluie.

C'est ainsi que les contours de ce labyrinthe se distordent pour donner aux personnages mais également aux lecteurs « une fausse impression d'élasticité ». Ceci se fait grâce à « la buée » car l'eau déforme les réalités et donne au vers le pouvoir de l'enchantement. Ce pouvoir créera la politique enchantée ou illusoire celle rêvée par l'auteur. Mais la réalité étant plus rigide et plus glaciale reprend le dessus dès que « la buée » disparaît redonnant naissance à l'ancienne politique de l'encerclement.

Le troisième labyrinthe ou ce que nous appellerons plutôt encerclement se révèle être de l'ordre psychique, il se fait valoir par un être vivant représenté par l'image d'un escargot :

« C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même.....la vibration de l'air me striait l'œil droit, celui avec lequel je suivais le manège du gastéropode. »²

L'escargot est l'obsession par excellence de notre dératiseur, être imaginaire, il projette la réalité au sein de la fiction. Il représente la configuration qui relie entre le

1 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p22

2 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

terrestre et l'aquatique, il est à l'image du récit boudjedrien, le produit imaginaire qui révèle le réel, le littéraire qui rend compte du politique. Etre reliant entre les fantasmes de l'auteur et les peurs du protagoniste.

Il représente le passé imaginaire et donne accès au réel, il est le reflet des profondeurs du personnage qui apparaît à chaque fois que la pluie tombe lui rappelant sa terrible réalité et celle de sa société meurtrie par sa condition de dominée.

La spirale de sa coquille relate une boucle infinie qui tourne en rond et qui démontre une éternelle politique du masque qui ne finira pas d'encercler la population du roman.

La solution pour sortir de cet autoritarisme politique du roman est d'abord de réaliser l'existence de l'escargot en le reconnaissant à travers le reflet que projette l'eau représentée comme un miroir chose que se refuse de faire notre personnage principal. Ensuite ce gastéropode reconnu contribuera à l'effacement des frontières de ses divers labyrinthes permettant au peuple de faire face à sa réalité politique.

Durant les six jours de l'histoire, notre protagoniste fuit l'image de l'escargot, cependant à la fin il arrive à lui faire face :

« Dehors, la pluie. Les grosses gouttes meurtrissent l'asphalte. Une légère brume flotte au-dessus de la ville. Fluorescence bleuâtre. J'ai su, tout de suite, qu'il était là. Très calmement, je me suis approché de lui. Il fit face. Je l'ai, aussitôt, écrasé avec la semelle de ma chaussure... »¹

Le « je » se présente d'abord à l'image de l'état (il s'agit d'un personnage qui voue une fidélité sans borne au gouvernement) et donc écraser le gastéropode peut signifier les diverses tentatives des politiciens du roman à créer une politique du masque qui nous semble universelle et caractérise le sens même du mot politique. Les écrivains sont ainsi encerclés et leur monde littéraire avec.

Le « je » peut être considéré comme la société algérienne qui a longtemps refusé de se trouver face à un miroir, et est allé jusqu'à refuser son propre reflet. Faire face à cet escargot équivaut à la prise de conscience de la politique qui régit le pays, son écrasement peut avoir deux sens contradictoires :

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 148-149

Le refus de la population de changer l'ordre des choses et donc d'anéantir ce reflet pour pouvoir enfin vivre en paix, ou celui de tuer le gastéropode pour signifier l'élimination de tous les maux de l'actualité politique des personnages.

Notre protagoniste est un lecteur invétéré. Il nous conduit à voir que le seul à pouvoir déceler la politique du masque est un intellectuel.

« Il faudrait peut-être que je renonce à lire, le soir, Le traité des animaux d'Ibn Bahr et L'Histoire générale des labyrinthes de Silas Haslam... »¹

Mais notre personnage principal veut renoncer à ses lectures car elles lui corrompent l'esprit et le rendent perméable à la réalité. Cela ne l'arrange point, mais en même temps ces œuvres lui prouvent l'absurdité de ses écrits et de sa découverte des labyrinthes réels car ils existaient déjà dans la société arabo-musulmane d'Ibn Bahr. Ce qui détruit cordialement le vœu d'originalité et de créativité au sein tout d'abord de la société politique du roman, et ensuite dans la structure du roman de Boudjedra, se voulant révélateur de réalité politique spécifique il plonge en pleine généralité. « Les traces laissées par les gros rats ne mènent nulle part. Ils savent brouiller les pistes. »²

Les pistes brouillées ou enfouies sont découvertes par l'œil avisé de notre intellectuel qui nous révèle le monde sous terrain, ainsi que par la pluie qui représente l'élément par lequel la réalité se reflète :

« Tous ces signes sont très inquiétants. Mon anxiété redouble. La pluie aussi. Il va falloir établir un plan de guerre pour venir à bout de cette horde qui impose sa loi. »³

« ...le miroir aquatique révèle les présences invisibles, les sentiments cachés, le secret des âmes... »⁴

Boudjedra tente à travers son roman de révéler la réalité politique de son pays à travers le regard de personnages aliénés possédant la clairvoyance du fou de la tradition arabe, personnages qui se cherchent et qui font valoir leur critique à travers plusieurs formes de quêtes.

« La folie des narrateurs de La répudiation, de L'Insolation, de L'Escargot entêté et, dans une moindre mesure, celle des figures

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 81

2 Ibid, p 56

3 Ibid, p 56

4 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p25

principales des autres romans boudjédriens, reflètent le pourrissement d'une culture et l'état de crise d'une société gangrénée où l'homme est muselé, bâillonné. R. Boudjedra développe continuellement ce thème d'une société fermée sur elle-même, refusant d'admettre sa négativité, ses contradictions que le fou a le tort de lui désigner. »¹

Boudjedra évoque l'Histoire des invasions sur les terres algériennes comme étant à l'origine de la politique des années quatre-vingt, il parle en terme de rats pour mettre en lumière le vrai visage d'une politique importée d'abord par les différentes formes de colonisations et perpétuée par la suite par sa propre population. Différentes appellations pour une même idéologie et un seul visage derrière un bon nombre de masques celui du rat.

« L'histoire est chargée de tant de calamités et les rats y ont joué un rôle tellement important. Ils ont toujours été aux côtés de l'homme et leurs migrations sont parallèles aux siennes. Sans les conquêtes, les guerres, les séismes et les exodes, ils n'auraient pas quitté leur Birmanie d'origine. Il suffit de prendre une carte des invasions pour tracer avec précision l'itinéraire qu'ils ont emprunté. »²

Mais la première analyse se révèle infructueuse car elle relève d'une théorie politique générale appartenant à un très grand nombre de pays et l'Algérie ne fait en aucun cas l'exception. Alors Boudjedra à travers son personnage principal veut investir les profondeurs de l'être et tente de comprendre le politicien en tant qu'homme et non en tant que terme marginalisé.

« Quand il m'arrive de lire un discours-fleuve je me rend compte que les politiciens sont des hommes seuls. Comme moi ! Je les trouve sympathiques. Juste le temps de réaliser qu'une différence nous sépare. Je revendique ma solitude. Eux veulent y échapper. »³

Il montre à son groupe de lecteurs l'importance de voir l'homme politique comme un être à part entière plongé autant dans le monde de la solitude que notre héros. Ainsi nous réalisons l'ampleur que cette idée prend. Ils sont donc comme lui des gens doués d'une originalité et d'un soi contrôlé et ils se classent loin de la population encastree.

Cependant notre protagoniste réalise une certaine différence entre lui et les politiciens car il marginalise son être différent du moule social mais les politiciens préfèrent les bains de foule pour mieux ressentir leur particularité et en user à leur

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, op.cit, p 396

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 21

³ Ibid, p 21

avantage. Ils sont ses seuls rivaux que nous nommerons les autres car c'est grâce à eux que notre dératiseur réalise son soi.

Notre héros utilise la dérision comme outil pour détailler la politique de son pays, il commence d'abord par une critique sur le déroulement économique de sa nation :

« Les rats ne me donnent pas de répit. Où ai-je lu que dans une grande ville ils consommaient cinq cents tonnes d'aliment par jour ? J'ai dû le noter sur un bout de papier et le transcrire sur une fiche à la rubrique : méfaits économiques. »¹

Il choisit l'aube comme la meilleure période pour créer ses poisons, les premières lueurs du soleil viennent pour rompre le silence de l'obscurité et donnent au dératiseur le pouvoir d'en finir avec ses rats. Nous pouvons trouver une double image dans cette expression, soit les rats sont les automates de la société qu'il faut absolument détruire avant que la société ne se gangrène et ne perde toute forme précise, soit il veut détruire le rat symbole pour mettre enfin à nu l'idéologie de Boudjedra et lui permettre de percer les murs de sa prison.

« A l'aube, je fais mes mélanges de poison quand les rats que j'élève dans ma cave dorment insouciantes, gavés de friandises. Je les connais bien. Il y'en a toujours un qui veille pour donner l'alerte aux autres...je sais m'y prendre. Je connais leur psychologie. »²

Il refuse de tenir son discours pour politique car il fuit ses propres réflexions, il se met sur le devant de la scène puis se rétracte car il tente d'effacer ses traces. Mais en même temps il nous donne les clés de sa logique et de la structure de son écriture déferlant comme des vagues chargeant puis se retirant créant une impression de vide inassouvi et une forme d'action inachevée. Il met donc sa symbolique des rats en relation avec le monde de la politique et laisse une large marge par la suite à ses lecteurs pour en faire le rapport.

« Mais je ne veux pas tenir des discours qui pourraient être interprétés comme une tentative de politisation d'un phénomène somme toute zoologique. »³

Cette manière de procéder dans l'écriture en avançant des critiques puis les retirant sitôt après nous fait penser à un palimpseste sur lequel nous trouvons des

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p22

2 Ibid, p 24

3 Ibid, p 24

indices effacés pour rendre notre tâche encore plus difficile : celle de pouvoir trouver le chemin de notre soi en dehors du cercle illusoire.

Il considère le travail comme le pilier de base menant vers l'assainissement social. Mais la population n'a pas encore acquis cette culture.

« Le retard d'hier a été largement compensé. Pour sept minutes j'ai donné trois heures. Si tous les fonctionnaires se comportaient de la sorte, la cité serait un peu plus propre et les caniveaux moins puants. »¹

Il continue à détailler le fonctionnement de l'administration en parlant des recrutements opérés non par ordre de compétences mais par ordre de connaissances, ce qui implique forcément l'instauration d'un système monarchique opéré à partir des structures les plus simples vers les plus complexes.

« Ce n'est pas à moi qu'il doit sa place de chef, mais à un de ses cousins, très haut placé et qui me l'a vivement recommandé. Je ne pouvais faire autrement que de l'accepter. J'ai le sens de la discipline. J'ai toujours été un fonctionnaire docile. »²

Il met en parallèle deux réalités fondatrices de la société algérienne : la politique et la religion, et fait le choix d'être l'apôtre de l'état. Il se réalise comme un homme sans foi mais contribuant quand même à la construction de la nouvelle mosquée.

« Ce n'est pas au muezzin que j'irai me plaindre. Je lui ai bien dit que j'étais trop fidèle à l'Etat pour croire en Dieu. Il ne m'a pas pris au sérieux. Il a cru que je plaisantais. Avec tout l'argent que j'ai versé pour la construction de la nouvelle mosquée ! Il est vrai que le minaret est de trop puisque les hauts parleurs portent très loin et suffisent à prendre la parole de Dieu dans l'éther azuré. Aucune ironie. Vaut mieux raturé... Il m'aurait pris pour un hérétique. Alors que pour moi, seuls ceux qui trahissent l'état le sont... Il pleut toujours et pas besoin de tamis pour cacher le soleil. Ma mère disait. »³

Notre personnage principal annonce certaines réalités avec lesquelles il n'est pas forcément d'accord. Il se construit une façade illusoire, se donnant une image flexible car elle suit le mouvement de ses humeurs et des vérités dévoilées.

Nous l'avons vu en ses profondeurs : il veut briser le monde l'environnant mais son être social veut faire de lui un des fidèles de l'Etat. Mais nous arrivons à percevoir la complexité de cet individu et son hypocrisie lorsqu'il nous conte son

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 40

2 Ibid, p 63

3 Ibid, p 70

financement de la nouvelle mosquée alors qu'il n'est même pas croyant. Il nous montre par là son véritable visage, celui d'un soi caché et de l'écriture sur un soi occulté se mentant à lui-même et aux lecteurs « j'étais trop fidèle à l'état pour croire en Dieu » mais se dévoilant par petits bouts. Même le dévoilement est éclaté et il faut rassembler les différentes images représentant le soi de notre héros : celle de l'escargot, des rats, de la pluie ; pour pouvoir dégager le sens profond de son être et de l'écriture de Boudjedra.

« Une fois assis à ma table de travail, je suis resté plus d'une demi-heure à savourer les jouissances du pouvoir et de l'autorité. Au fond c'est la seule chose que j'envie aux chefs d'Etats... Pour le reste, ils me font plutôt pitié. Ils sont seuls comme moi. A cette différence que je ne fais pas de discours-fleuves pour qu'on m'aime et que je ne prends pas de bain de foule. »¹

L'ivresse du pouvoir monte à la tête de notre protagoniste car il fait le vœu d'avoir de l'impact sur ses subordonnés. Notre personnage principal a eu un pouvoir déjà en tant que chef-dératiseur ce qui lui convenait totalement. Il a du pouvoir sur son soi car il le marginalise selon sa propre volonté. Il l'écrase ou le ressuscite au sein de la fiction et là il se permet d'exercer un pouvoir sur son monde. Boudjedra à son tour joue le jeu du pouvoir et mène ses personnages selon ses propres fantasmes et sa propre idéologie. Le pouvoir contamine tous les êtres car l'homme par nature est un être oppressant et la nature ne peut changer car elle reste fidèle à elle-même. Du coup tout le monde imaginaire de Boudjedra sombre en pleine désillusion créant par là un désenchantement général, en passant par les personnages, la diégèse, les lecteurs et particulièrement chez l'auteur qui ne pourra point affirmer son soi politique.

II.II.2.1.2. La politique au féminin :

Nous avons remarqué chez Assia Djébar une volonté d'entourer cette discipline politique par les événements de l'Histoire. Elle ancre les femmes au cœur de la pensée politique non comme l'élément de base mais comme celui du continuel recommencement.

Elle tente de déposséder cette discipline de son sens de régime essentiel à la survie d'une nation pour le dévoiler aux yeux de ses lecteurs comme un élément pur de

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 105

subjectivité. Djébar brise par-là l'illusion de la politique, du moins celle d'une objectivité, créée en toute pièce pour donner naissance à une mise en scène au clinquant évident.

Notre écrivaine généralise la politique de son pays et cherche à mettre en exergue l'idée d'une politique française puis algérienne qui seraient similaires. Par-là elle reconsidère la politique au niveau spatio-temporel, ce qui lui permet de s'étaler pour devenir mondiale et perpétuelle.

La première fois que les français ont mis les pieds sur le port de Sidi Ferruch, ils ont adopté une politique répressive et coloniale. Ils se sont employés à étendre leur pouvoir sur l'ensemble du territoire algérien. La violence employée par les militaires français se reflète sur une population féminine qui raconte son vécu sans chercher à faire une analyse de la politique ambiante de ces temps-là, cependant cette politique se ressent à travers leurs propos.

Elle aborde d'abord la période de l'invasion française comme un viol commis à l'égard de l'Algérie, mais cette idée révèle une violence émanant d'une politique coloniale émergente qui va durer pendant un siècle et trente-deux ans. Les colonisateurs usent de divers stratagèmes pour aliéner les populations colonisées, et celle qui s'avère la plus dangereuse de toutes est l'aliénation du cœur. Djébar en parle quand par le biais de son imaginaire, elle investit les cœurs des femmes qui au lieu de ressentir l'effroi de l'invasion étrangère rêvent de passions futures pouvant émerger de cet acte politique français purement répressif.

Djébar nous raconte les tentatives incessantes du monde politique pour masquer les événements de l'Histoire qui jouent en son désavantage. Et pour le prouver, elle nous raconte l'histoire de l'enfumade des Ouled Riah et celle des Sbéah que les hauts responsables français de l'époque ont cherché à effacer des pages de l'Histoire.

Elle tente de lever le voile sur la face cachée de la prise d'Alger, lorsque le Dey Hussein a décidé de donner les clés de la ville suite à une stratégie défailante de la défense d'Alger. Elle se demande si le Dey a renoncé à la ville pour sauver sa vie et celle de ses proches.

Djébar nous narre par la suite l'histoire de deux femmes ayant participé à la guerre d'Algérie. Elle nous relate leurs souffrances, et les immondices de la politique

coloniale. D'abord Chérifa, petite fille de treize ans nous fait part de ses blessures de guerre qui sont restées béantes des années après l'indépendance. Elle nous raconte la mort de ses frères au maquis, elle nous parle de son enrôlement à la montagne en tant qu'infirmière, et évoque son viol en pleine forêt commis par ces soldats étrangers restés à jamais impunis car ils étaient couverts par cette politique de l'injustice.

Ensuite, nous nous retrouvons face à l'histoire de cette femme quadragénaire, dont les fils sont morts pris dans les filets du colonisateur, et qui essaie tant qu'elle peut d'aider les maquisards en leur faisant à manger et en les invitant constamment chez elle. Cependant ces étrangers finissent par lui brûler toutes ses maisons et elle finit à la rue.

Le frère de Djebbar est emprisonné en France suite à cette même politique, sans oublier son fiancé qui devint par la suite son mari, il fuyait sans cesse la police française en France car il aidait la révolution algérienne.

Ces exemples sont la preuve d'une véritable injustice sociale commise par l'effet de la politique d'un pays employée comme une arme contre un autre.

Djebbar n'oublie point de retracer les positions du gouvernement français face à son opposition politique. Il emploie toujours la même politique dictatoriale avec ses propres citoyens, qui finissent en prison et se retrouvent déportés en Algérie.

« C'est là, en effet, que les tribunaux parisiens envoient, après le Coup d'Etat du 2 décembre, les irréductibles de la révolution de 48...Des centaines d'hommes et de femmes seront ainsi déportés...Parmi ce « peuple »...se trouve Pauline Rolland. Une institutrice de quarante ans qui « combat pour sa foi et ses idées ». »¹

Djebbar semble fermer les portes de l'univers politique et ne les réserver qu'au passé. Cependant, elle se réserve un coin d'ombre où la similarité entre la politique française du passé et la politique algérienne du présent de l'écriture du roman ou des années quatre-vingt, serait assez évidente.

« J'ai rencontré cette femme sur le terrain de son écriture : dans la glaise du glossaire français, elle et moi, nous voici aujourd'hui enlacées. »²

Cet enlacement serait-il celui de deux femmes dont la souffrance d'une politique ne peut se traduire que par l'écriture du passé ? Regarder derrière soi et fuir le

¹ Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp 307-308

² Ibid, p 309

présent seraient le meilleur moyen de se retrouver projeté au sein de l'actualité. La politique du passé serait celle du présent, elle ne peut avoir de temporalité et ne s'ancre sur aucun rivage car elle ne peut être que globalisante.

II.II.2.1.3. Fresques du passé et parallélismes :

Mimouni est obsédé par la politique et l'utilise comme élément de base dans son élaboration romanesque. Il met la politique en relation presque fusionnelle avec le soi.

«Que Mimouni se dise un écrivain « obsédé par le pouvoir », c'est bien là une réalité évidente. Car face au constat amer d'un système politique abritant la dictature sous l'idéologie de la légalité démocratique, il a modelé la réalité de son pays au lendemain de l'indépendance pour l'intégrer dans la fiction romanesque. »¹

Dans *Le fleuve détourné*, Mimouni évoque la politique dans un tissage qu'il produit avec deux fils complémentaires : le passé et le présent.

Deux politiques sont mises en relief : celle de la période de la colonisation et celle qui représente la période de l'après indépendance. Mimouni met ainsi côte à côte deux périodes qui nous semblent apparemment aux antipodes de leurs mécanismes idéologiques, se révèlent à nous finalement comme étant les clones d'un même système sous-jacent.

Pour représenter la période du colonialisme, Mimouni met en scène l'histoire d'un simple cordonnier qui se trouve en prison et qui raconte à ses camarades son passé de combattant, il a parlé du colonisateur lors du bombardement qui a détruit le campement de la résistance algérienne. Mimouni ne parle ainsi de la politique du colonisateur qu'à travers sa forme de dictature oppressive et ses innombrables crimes de guerre. Il préfère renouer avec l'Histoire en nous peignant le tableau de la solidarité des Moudjahidines pour graver dans nos esprits cet enchantement idyllique qui a bercé toute une population et duquel n'a subsisté que le goût de l'amertume.

« C'était merveille de voir la stricte ordonnance de la vie dans cette communauté. Tout s'y accomplissait le plus simplement du monde, les ordres s'exécutaient avec le minimum d'instructions, sans discussions inutiles, chacun vaquait à ses occupations sans surveillance ni contrôle.

¹ Najib Redouane, *Rachid Mimouni entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001, p 48

Les hommes étaient respectueux et fraternels. Jamais aucune algarade, même quand la nourriture venait à manquer. »¹

Il représente tout d'abord des compatriotes unis dans le but de libérer le pays du joug colonial. Ils vivent en harmonie et finissent par croire à la féerie de ce moment privilégié qui s'estompe par les bombardements et laisse place à ce mauvais rêve avec lequel notre protagoniste doit vivre jusqu'à la fin du roman.

Durant tout le roman notre personnage sans nom se cherche, cherche ses origines, sa famille, veut retrouver la sensation du rêve ou cette douceur de l'enchantement que tout le monde lui refuse.

Nous percevons la période de l'après indépendance tout d'abord quand notre protagoniste retrouve la mémoire et se met à la recherche de sa famille. C'est là que s'opère sa première collision avec l'administration qui se montre fortement incapable de ressusciter un homme qui n'est pas réellement mort et de rectifier son erreur. Cette image cadre notre politique des années soixante-dix comme étant similaire à celle pratiquée autrefois par le colonialisme.

Nous pouvons voir cela chez le cousin de notre héros : maire de son état, il refuse de mettre au clair la réalité du protagoniste, puisqu'il est toujours en vie, pour garder sa place. Cela nous reflète la vérité sur ce milieu du pouvoir, un milieu baigné de mensonges et de combines.

L'ironie atteint son paroxysme quand le maire demande à son cousin de garder le secret de sa survie pour que sa femme continue à bénéficier de sa pension de femme de martyr de la nation. Il doit donc se taire par ordre du maire et par là contribuer à la perte de son identité et par conséquent à celle de son propre soi.

Une image nous vient à l'esprit à la fin du roman quand Rachid, un des personnages, parle de soleil symbolisant différentes images :

« Vautré sur le dos dans la poussière de la cour, Rachid défie le soleil. Il le fixe sans cligner des yeux...et lui adresse à voix basse de longs monologues... »¹

Cela nous renvoie à une période d'autant plus significative, celle du roi Soleil Louis XIV qui fait partie de l'Histoire de France peut être pour représenter le

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 26

caractère précieux de cette littérature maghrébine des années soixante-dix quatre-vingt car elle tente de créer un lien par le biais de la politique entre deux époques différentes, deux nations, deux littératures. Le siècle des lumières renaît de ses cendres pour mettre en relation la politique avec l'Histoire et prouver qu'elle n'est finalement qu'un instrument banalisé par son universalité.

L'image du soleil démontre également ce lien, depuis longtemps mis à l'ombre et que Mimouni dévoile entre la littérature et la politique, car la littérature s'est imprégnée de l'Histoire qui a relié les deux peuples français et algériens. C'est également grâce à cette colonisation que la littérature maghrébine d'expression française a vu le jour, s'est développée et a pu devenir cette lumière éclatante qui fait exploser au vrai jour une réalité depuis longtemps cachée.

Ce soleil dont parle Rachid avec véhémence peut révéler une forme de rejet des racines de cette littérature « Rachid défie le soleil ». Ses balbutiements et son premier souffle de vie ont fait d'elle la représentation exhaustive de l'exotisme. Toutes ces images flasques du soleil marquent la réalité de la prédominance de la littérature française et de son rejet par le peuple algérien. Cette image du soleil selon Jean Déjeux s'est transformée pour devenir l'emblème de la révolution: feu ardent, brûlant et éternel qui transcende toute son énergie dans la guerre.

La haine que porte Rachid à cet astre est tellement virulente qu'elle nous mène à croire qu'au-delà de sa haine pour le régime des années soixante-dix quatre-vingt s'incruste une vérité qui éclot pétale après pétale pour nous mettre devant l'évidence d'une attirance-répulsion de l'auteur envers cette littérature. En volant le ciel et en détruisant les étoiles ne veut-il pas détruire le monde imaginaire de la littérature et exterminer la lumière de ses vérités pour vivre enfin dans l'obscurité et le calme dû à l'ignorance ? « Il parle de piller le ciel, de saccager les étoiles. »²

« Comme dans un grand jeu de boules, avec ma main géante, je rassemblerai les étoiles pour faire éclater cette maudite planète dans une supernova fantastique qui devra éradiquer définitivement toute trace de l'homme dans l'univers. »³

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 53

2 Ibid, p 71

3 Ibid, p 71

Cette littérature représente le douloureux héritage d'un ancien viol mais qui est en parallèle le seul rayon qu'a trouvé Mimouni pour éclairer notre société de l'époque sur l'obscurité cachant une réalité politique éminente.

La fin du roman évoque la mort de Staline, une mort que représente Najib Redouane comme étant celle de Boumediene, une mort représentée par Mimouni de la manière suivante :

« Aux premières lueurs du jour, un homme aux allures furtives est venu nous annoncer la mort de Staline, la fin du cauchemar et l'aube d'une ère nouvelle. »¹

L'esprit politique reprend vie autant de fois qu'il le faut et s'abat sur l'Algérie comme une malédiction qui n'est pas prête à s'estomper :

« Veut-on encore nous leurrer ? De toute façon, nul d'entre nous n'est en mesure d'accepter les certitudes du messenger, et nous baissons la tête, assis autour du cadavre de Omar. »¹

Le régime politique en Algérie fonctionne selon un cycle indéfini ; sitôt amputé il prend une autre forme, un autre visage pour renaître de plus belle et s'épanouir jusqu'au jour de son renouveau. La politique du colonisateur se réincarne de nouveau à travers le régime des années soixante-dix, et la mort de « Staline » à la fin du *Fleuve détourné* ne signifie en aucun cas la mort de cette politique répressive, au contraire elle perdure dans un encerclement infini. La recherche de la démocratie tant rêvée se poursuit et nous emmure, nous, lecteurs dans un désabusement inévitable dans lequel nous nous retrouvons encerclés.

Pour finir, nous estimons que nos trois romanciers ont tenté chacun à sa manière de contenir le thème de la politique au sein de leurs œuvres. Mais cette politique n'est point l'essence de leurs romans comme certains critiques l'ont affirmé. Elle est utilisée comme un masque derrière lequel se cache le soi de chaque écrivain. Ainsi, Boudjedra utilise la symbolique pour affirmer sa position politique à travers les images des rats et des escargots, Djebbar invente par la parole féminine une façon différente d'aborder cet univers politique, et Mimouni par les deux formes : directe et symbolique, veut dévoiler la réalité par sa critique politique ainsi que sa réalité

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 217

personnelle. Les trois auteurs finissent par entrapercevoir leur soi mais n'arrivent point à se saisir et tombent en pleine désillusion.

II.II.2.2. « La hiérarchie de la raison » au sein de la cité :

Les trois romans étudiés contiennent des représentations de la cité dont la similarité est évidente. Nos trois écrivains présentent les univers de leurs personnages-pions pour permettre à leur stratégie d'écriture de prendre son essor. Ils créent des sociétés fictives d'une complexité remarquable dont l'alliance entre l'orient et l'occident est la lumière luisante.

Nous avons pu en parcourir les contours, et la recherche d'Yves Marquet nous a permis de voir les liens étroits entre une hiérarchie de la cité des Ikhwan Al-Safa et celle de Platon, grâce à quoi nous pouvons prétendre à une politique qui tend vers la mondialisation, celle de l'auteur mais qui se retrouve prisonnière de la politique ambiante et générale.

Cette hiérarchie des raisons se fait sur trois axes essentiels, d'abord celui du sage, ensuite celui du soldat et finalement celui de l'artisan laboureur.

« En effet, la source première de ces hiérarchies, comme aussi de la méthode scientifique qui prépare l'accession aux divers échelons, est sans aucun doute la « république » (la cité) de Platon. La hiérarchie triple...peut être en outre inspirée de la tripartition de la cité platonicienne : le sage, en qui domine l'âme philosophique ; le soldat, dominé par l'âme colérique ; l'artisan et le laboureur, dominés par l'âme appétitive. Tout va bien quand dans une société la première dirige les deux autres. »²

Cependant pour que « la république ou bien la politique de la cité garde son équilibre il faut que le sage prenne le pouvoir sur les deux autres entités. Ces trois échelons font rapprocher deux réalités philosophiques qui normalement devraient se trouver aux antipodes de la réflexion : celle des Ikhwan Al-Safa suivie de celle d'Alfarabi dont la philosophie est Soufie, et la philosophie de Platon d'origine grecque. L'occident et l'orient se retrouvent bel et bien valsant à l'unisson sur le même rythme, celui de la mondialisation avant même l'existence de ce concept.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 218

2 Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al Safa*, Alger, Etudes et documents, université de LILLE III, 1973, Thèse présentée devant l'université de Paris IV, Le 12 juin 1971, p 272

Nous voulons mettre en avant le concept de démocratie sur lequel se sont étendus les trois auteurs, un concept qui semble insuffisant dans la création de « la cité vertueuse » d'Alfarabi :

«Alfarabi mentionne en particulier la possibilité d'y trouver le développement des êtres humains vertueux, et la présence des sages, des rhétoriciens et des poètes (c'est-à-dire des hommes qui ont à faire avec la science démonstrative, la persuasion et l'imitation) de toutes sortes...Et en l'absence de régime vertueux qui assurerait à ces sciences et à ces arts les meilleures conditions de se développer dans la bonne voie, le régime démocratique est le seul régime qui fournit une bonne occasion pour leur développement et permet au philosophe de réaliser ses désirs dans une relative liberté.»¹

Nos trois romanciers cherchent cependant à refléter l'instabilité sur laquelle repose la cité moderne, et chacun à sa façon marque les contours de son œuvre d'une empreinte personnelle qui fera par la suite déverser le flux de ses idées dans la mer du désenchantement de laquelle nous essaierons de dégager la quête de soi.

II.II.2.2.1. L'entêtement de la dépendance et l'idéal désarçonné :

L'Escargot entêté présente à son tour une réalité déformée et une utopie contre versée. La diégèse nous met face à un seul personnage narrateur, influencé par les diverses fluctuations de sa cité.

Boudjedra met d'abord en lumière le cadre de travail de notre protagoniste. C'est un dératiseur acharné, il est l'un des responsables de l'extermination des rats et donc occupe des responsabilités administratives. Il représente à la fois l'être qui fait partie du dernier échelon de la hiérarchie de Platon car son emploi peut être placé entre le métier de « l'artisan » et du « laboureur », vu qu'il est un simple employé sans aucun pouvoir apparent. Il réussit à gravir l'échelle de Platon pour atteindre la deuxième plateforme en combattant les rats dans sa cave, il s'approprie donc le titre de soldat car les rats font partie d'une symbolique apparente et renvoient à des êtres doués d'une intelligence qui les met au rang de personnes.

L'évolution du fil de l'histoire correspond à la mutation de notre héros sur l'échelle de Platon. Enfant déjà, il est confié à une famille de paysans qui, partis pour labourer leur champ, l'ont laissé seul dans une chambre, et c'est là que s'est révélée à lui sa face cachée de futur dératiseur ou de futur soldat. Du troisième échelon, il est

¹ Muhsin Mahdi, *La fondation de la philosophie politique en Islam La cité vertueuse d'Alfarabi*, Paris, Flammarion, 2002, 2000, p 200

passé au deuxième et a pu atteindre le premier c'est-à-dire celui du philosophe à partir du moment où il s'est mis à contempler son propre monde. Cependant le premier stade atteint par lui est refoulé et mis en opacité car notre protagoniste se refuse de dévoiler la réalité ou bien le fait en se le cachant même à son propre soi. Le premier stade donc se voile derrière les petits mots écrits sur des bouts de papiers et cachés dans les poches du protagoniste, la transcription des mots fait passer le philosophe au stade de l'écrivain ce qui le fait régresser et atteindre le dernier stade car Platon considère l'écrivain comme un artisan.

Cependant Mimouni donne à son personnage le don de se mouvoir et de se déplacer d'un niveau à un autre ce qui brise l'idée classique du monde utopique. Le changement devient son arme de pointe et l'évolution même au sein de l'histoire se fait valoir comme une intelligence de l'écriture.

Il bascule donc de l'univers typiquement imprimé des conceptions philosophiques gréco-latines vers le monde des délices de l'orient et de la perception imamiste dans lequel toute tentative de dépassement de soi ne peut être que bénéfique puisqu'elle permet au soi de se retrouver en prenant conscience de ses origines premières en rapport avec la création et la divinité.

Notre protagoniste est l'apôtre de l'Etat. Ses supérieurs sont ses véritables prophètes et sa dévotion pour la hiérarchie et ses exagérations dans la mise en relief de sa croyance en l'Etat nous donnent l'impression qu'il s'agit d'une procédure de voilement. Il tente par cette représentation d'ironiser sur un Etat et un système révélé par notre héros selon une projection utopique puis qui se heurtant à l'excès se retrouve sous l'image d'un idéal brisé. Là nous sommes en face d'un monde désenchanté.

Notre personnage principal jongle entre la volonté de se dégager du système apparent et la volonté de se soumettre à l'ordre établi. Il est pris entre deux sentiments contradictoires qui tracent tout d'abord « l'anti-utopie » car elle est la représentation réaliste de ce qui semble être presque invisible à l'œil nu, et l'effacement de cet anti-idéalisme par les propos du personnage principal qui se rétracte sur sa première position et qui efface la progression de sa volonté la réduisant à néant.

Nous avons l'exemple de l'escargot, il est le reflet de la réalité, et avant de se confronter à la politique de la cité du roman il est d'abord à l'image de l'être. Son hermaphrodisme et sa coquille perpétuent la sexualité et le jeu de cache-cache de notre héros. Mais sa carapace évoque une vérité évidente sur sa société. Son caractère sphérique marque la continuité dans la représentation mensongère de l'état idéal duquel il faut dégager son soi original, mais qui se reloges toujours vers le centre emprisonné en mettant face à face l'idéal politique et sa destruction. L'escargot venu pour reconstruire une autre cité non plus chimérique mais réaliste est fui par notre héros puis il finit écrasé sous sa semelle éternisant pour ainsi dire l'utopie mensongère et brisant par là même l'anti-utopie.

Ce jeu fait stagner l'être et l'empêche d'évoluer le conditionnant à se mouvoir dans une sphère bouclée.

II.II.2.2.2. A la recherche d'un idéal perdu :

L'Amour, la fantasia d'Assia Djébar, enferme l'esprit de la hiérarchie socio-politique de Platon mais sous la forme du tout ou de la mémoire collective enfermant les différents soi éparpillés. Ce roman focalise sur la femme, bien souvent marginalisée par la société de l'écrivaine et qui tente de regagner le rang dans lequel elle devrait se placer en dehors des idées préconçues et pour lequel l'utopie milite.

« Il est à noter que les utopistes prônaient souvent l'égalité des sexes, à la fois dans le domaine de l'éducation et dans celui du partage des responsabilités et ce, en vertu d'un raisonnement qui était déjà celui de Platon. »¹

L'esprit maghrébin se trouve envahi par un flot gréco-romain apporté par Djébar dans un but libérateur. Elle nous met face à des échantillons de femmes ayant opté pour une tentative d'égalité. C'est là que se placent sur deux rives différentes deux histoires de femmes. Sur l'une nous retrouvons les tentatives d'un bon nombre de femmes de se libérer qui se terminent par un échec, et sur l'autre Djébar nous démontre la capacité d'un seul être de se dépasser, de gravir les échelons pour essayer de se chercher et de trouver sa part d'originalité, ce qui nous renvoie à la philosophie imamiste dans laquelle l'individu peut évoluer au sein de la hiérarchie selon son avancement dans l'âge.

¹ Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, op.cit, p 289

La première rive représente les souvenirs des femmes et de leur vécu en tant que femmes soldats. Elles ont participé à la guerre d'Algérie mais l'ont fait soit en tant qu'infirmières ou bien en tant que cuisinières ce qui ne les aide pas particulièrement à se hisser vers le haut de la pyramide. Elles restent donc au point zéro et même en tant que « Moudjahidate » n'occupent guère la même place que leurs congénères masculins. De leur statut de femmes au foyer à celui de soldat, elles n'évoluent point sur l'échelle platonicienne et rompent l'idée de l'utopie de la révolution ce qui fait de cette institution une anti-utopie.

La deuxième rive représente une confrontation entre les souvenirs personnels de l'auteur et l'histoire de l'Algérie racontée par une femme maghrébine. Djébar est en quête du temps passé, le sien et celui de son groupe social. Elle nous révèle ses souvenirs d'enfance et par cet effet nous fait part de son ascension spirituelle au fil du temps. Elle évoque d'abord son enfance, et sa scolarité durant laquelle elle est en formation. Puis elle évolue lors de son adolescence car elle nous dévoile un esprit critique loin du simple contentement des traditions ancestrales. Elle conteste certaines pratiques sociales qui tendraient à soumettre la femme et à en faire l'apôtre de l'homme, c'est d'ailleurs pour cela qu'elle rassemble les fragments en cachette de la lettre (envoyée par un amoureux inconnu et interceptée par son père) déchirée par son père. Et l'ultime ascension nous l'apercevons lorsque Djébar décide d'écrire et se met dans la peau de l'auteur. Par-là, elle atteint le stade du philosophe car elle garde un œil critique sur son passé personnel et l'Histoire de son pays.

II.II.2.2.3. Le personnage sans nom et le trouble utopique :

Nous tenterons de suivre le raisonnement de la hiérarchie triple dans le roman du *Fleuve détourné* car le tracé de l'histoire correspond étonnamment à cette théorie politique.

Le personnage principal n'a pas de nom et présente par là même une forme de déséquilibre dans le roman car il tend vers l'effacement.

Les trois hiérarchies s'incarnent en une seule et même personne celle de l'individu sans nom. Elles se succèdent de la plus basse, vers la plus élevée sur l'échelle de la tripartie. Elles se matérialisent chacune à son tour, elles naissent puis meurent pour donner le relais à la prochaine hiérarchie.

Ainsi notre protagoniste au début de l'histoire se trouve en bas de l'échelle car il n'est que fils de paysan qui devient cordonnier et donc fait un métier d'artisan. Nous avons deux images simultanées : Le paysan travaillant sa terre et le cordonnier, qui perpétuent la plateforme du dernier échelon. Cependant le héros sans nom de Mimouni ne va pas se retreindre à cette fonction dont il a horreur et va gravir l'échelle de Platon pour atteindre le deuxième stade car il devient Moudjahid ou bien soldat grâce à son savoir-faire en tant que cordonnier.

Le deuxième et le troisième échelon dans ce cas semblent s'articuler l'un à l'autre et témoignent de la capacité de l'homme de changer et de passer d'une étape vers une autre sur la répartition socio-politique.

Il n'atteindra le premier échelon que longtemps après sa perte de mémoire ou bien l'effacement de son propre soi. Le temps passé loin des siens et loin de ses propres souvenirs lui permet de se placer par la suite, une fois sa mémoire retrouvée, en observateur du monde l'entourant. Il est le critique de son univers présent et l'outil permettant à l'auteur de montrer aux lecteurs le fossé séparant deux mondes. Celui du passé dans lequel les personnages espéraient créer un monde utopique et qui s'avère inutile dans ses prémisses car les premières images sont loin d'être satisfaisantes au campement des fellagas. Et celui du présent dans lequel l'illusion bas de son plein et où les réalités nous sont révélées par cet esprit venu d'une autre temporalité pour nous les faire connaître. A la limite entre la philosophie et la quête identitaire il est le clairvoyant de l'histoire non parce qu'il a pu percevoir toutes les vérités de ce monde mais tout simplement parce que grâce à lui et par la stratégie de Mimouni, il est placé comme la pièce maîtresse révélant la vérité de cette société anti-utopique. Cet être saint et limpide loin de toutes les corruptions de son actualité, qui devant son passage des rideaux se lèvent et montrent l'invisible, se retrouve enfermé en prison pour meurtre car il a joué au justicier. Et sa condition sociale se replace en bas de l'échelle.

L'utopie est alors inversée, Le philosophe se retrouve en bas de l'échelle et le monde n'est plus ce qu'il devrait être mais plutôt le reflet inversé de l'utopie

« Si l'utopie se définit comme ce qui est autre, elle en tire toute son efficacité : par l'alternance, comme dans une sorte de rêve éveillé, elle offre la perspective d'un lieu où se perdre pour mieux se trouver, dans une authenticité débarrassée des préjugés usuels ; elle interpelle ce qui est et

engendre le doute et le soupçon : telle est sa fonction et aussi sa limite, puisque, comme le notaient déjà Marx et Engels, l'utopie n'exprime que les aspirations et les refus du moment. »¹

Le facteur de l'âge entre en considération et nous conduit à voir l'évolution sociale du héros en rapport avec sa maturité. Plus il avance dans l'âge, mieux il se place sur cette classification. Jeune homme, il est cordonnier, une fois marié il devient moudjahid et longtemps après il est l'observateur, narrateur de l'histoire et donc il atteint la première échelle. Ce développement dans les classes et cette métamorphose opérée chez un seul être est prônée par la théorie des Ikhwan Al-Safa, pour lesquels chaque stade correspond à un âge bien précis permettant aux êtres de faire leur propre ascension et de transpercer les limites socio-politiques imposées par leur monde.

Le trouble utopique se place à travers l'idée de l'invisible et du monde transparent obstrué par le monde apparent. Cela nous rappelle l'idée de l'île derrière l'île cachée loin des regards indiscrets, celle des prêtresses dans la légende du roi Arthur. Elle se présente comme l'île du rêve et de la magie se trouvant derrière les voiles de la réalité dérisoire. Ou bien l'Atlantide de Platon, ville chimérique dans laquelle se trouvent tous les mécanismes du monde idéal englouti sous les mers et se cachant loin de nos yeux. Mais ce que nous avons dans *Le fleuve détourné* c'est la représentation d'une Atlantide inversée. La ville perçue à l'œil nu est une construction similaire du monde idéal, cependant la ville derrière la ville, ou ville transparente qui surgit soudainement à notre protagoniste est celle de tous les excès, au-delà du monde platonicien, elle détruit le mythe de « l'île des bienheureux » et donne vie à la désillusion et au reflet réaliste.

«...et avec Pindare encore quand il évoque la silhouette d'une « île des bienheureux », située « aux extrémités de la terre », source du mythe des îles fortunées de la littérature gréco-latine, à rapprocher de l'Atlantide dont parle également Platon.

C'est avec ce philosophe que le genre prend réellement forme. La recherche des principes qui doivent mener à l'édification de la cité idéale était particulièrement importante aux yeux du maître de l'Académie... »²

Une autre figure se forme et fait prévaloir une politique en déséquilibre, celle de l'agencement d'une concentration de gens issus de différentes catégories sociales mis

¹ Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, op.cit, p 286

² Ibid, p 281

en prison pour symboliser l'enfermement de ces êtres. Nous avons donc : L'écrivain à l'image du philosophe du premier échelon. Notre protagoniste comme ancien combattant et ancien cordonnier et actuel narrateur est l'emblème d'un système aboli, il se néantise de lui-même et explose par suite aux trois échelons qui le composent. Vingt-Cinq est paysan, il est du deuxième échelon ainsi que Rachid le routier. Omar est le jeune homme qui n'a pas encore atteint l'une de ces trois bases et qui meurt avant d'avoir pu atteindre l'une d'elles, c'est peut-être un présage de la constance du néant dans lequel se réfugie cette société en effusion.

« Les Sioux » sont les pions du pouvoir, ils font partie du deuxième échelon, celui du soldat, ils subissent une autre hiérarchie à leur tour, celle de l'administrateur et autres. Le pouvoir appartient donc à la deuxième catégorie et par conséquent nous révèle l'existence d'un monde déchiqueté, à l'encontre du monde idéal de Platon.

Ces trois histoires de roman servent de près « la hiérarchie de la raison » des Ikhwan Alsafa. L'ascension des personnages se fait systématiquement et nous aide à comprendre l'idée que l'homme est en constant changement. Que ce soit en sa faveur ou en son désavantage, le but de ces œuvres c'est de révéler l'auteur sous l'image de l'être philosophe qui tend vers son anoblissement personnel et celui de sa société. Il est en quête de perfection et de son soi et tente de se percevoir à travers les courants de son écriture remuante.

En guise de conclusion, on peut donc dire que la politique sert de près la quête de l'auteur. Qu'elle soit personnalisée et symbolique ou qu'elle serve la hiérarchie philosophique des Ikhwan Alsafa, dans les deux cas elle ne peut qu'investir la fiction dans un certain réalisme. Mais cette réalité est préfabriquée par l'auteur car elle l'aide à révéler sa vision du monde pour dévoiler une part de lui-même à travers son écrit.

Les deux notions de l'Histoire et de la politique mettent en exergue la réalité mais seulement en apparence. En profondeur, ces deux concepts illuminés par les écrits de nos trois auteurs fondent comme statues de sel, car la base de vérité sur laquelle ils ont été façonnés tombe en ruine devant la critique acerbe de ces derniers.

Ainsi le passage de la réalité vers la fiction est frôlé par nos pas hésitants. Nous avons essayé de récolter quelques bribes de l'image de l'auteur que nous permet notre vision du monde, ces mêmes images se révèlent porteuses du désespoir et de la désillusion de l'auteur.

Conclusion :

Notre deuxième partie, quête de l'auteur, se manifeste selon le jeu du renversement. Dans le premier chapitre nous avons pu diriger notre analyse du monde imaginaire vers le monde réel, et dans le deuxième chapitre nous avons utilisé le processus inverse c'est-à-dire allant du réel vers l'imaginaire. Ceci nous a permis de ramasser un maximum de signes nous menant vers l'image de l'Auteur.

L'Auteur existe au sein de son œuvre et tue l'idée de l'abolition de ses contours du monde de la littérature car en tant qu'être il laisse son empreinte dans ses écrits :

« Qu'on pense au rêve borgésien d'une bibliothèque infinie, aux frontières brouillées (mais par ou pour quel auteur-bibliothécaire ?), aux délimitations estompées, d'un texte sans contexte autre que lui-même, parce qu'il enferme tous les autres, et que cela suffit à l'expliquer. Ce qui fait, finalement, de ce rêve un rêve, de ce projet une utopie, c'est précisément l'existence de l'auteur (comme principe d'organisation de la littérature), utile à connaître, comme semble le dire Flaubert, peut-être parce que non seulement il fait la littérature, mais aussi parce qu'il l'organise, l'informe. »¹

L'Auteur, nous l'avons prouvé, n'est point fermé sur le monde de ses productions littéraires, il ne s'efface aucunement devant ses personnages et leur monde environnant, mais il tente en somme de se faufiler à travers la linéarité de son écrit.

« « Rester soi-même » alors, c'est l'antidote à un « sortir de soi » qui risquerait de faire basculer la montée en singularité dans l'inacceptable et l'irréversible. C'est le contre-feu à cette dépersonnalisation que nous avons vu accompagner, paradoxalement, ces différentes formes de singularisation : désobjectivation, où le « je » s'efface au profit d'instances impersonnelles ; dépossession par où le narrateur n'a d'autre choix que de mettre sa volonté au service d'une tâche imprévisible, urgente, indispensable ; et, à la limite, déshumanisation, par où il se trouve réduit à une simple machine à transmettre, ou à « traduire », mécanique d'écriture, médium entre les êtres imaginaires qu'il active par des mots et les lecteurs potentiels qui les réactiveront par leur lecture. »²

¹ Alain Brunn, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001, p 13

² Nathalie Heinrich, *Etre écrivain (Création et identité)*, Paris, La découverte, 2000, p 11

Il nous présente par là son portrait à travers les multiples courbes qu'il nous laisse entrapercevoir dans ses textes. L'Auteur utilise ses romans dans sa quête de soi, et se révèle à lui-même tel un autre et non tel qu'il le pensait. Et il se présente comme essentiel dans le passage de sa quête de soi vers la quête d'une littérature entre une forme et un fond.

PARTIE 3 : Quête d'une littérature entre une forme et un fond

Partie 3 : Quête d'une littérature entre une forme et un fond

Notre troisième partie est celle vers laquelle convergent les deux premières. Elle est le noyau de notre présente recherche. La première partie représente une quête de soi relative au texte, la deuxième est en étroite relation avec le soi de l'auteur, et les deux parties travaillent à l'unisson et prouvent à l'avance cette métamorphose opérée de l'esthétique baroque vers le soufisme.

Il semble assez difficile de croire en une telle transformation d'autant plus qu'elle relève de deux domaines diamétralement opposés : le baroque occidental et le soufisme oriental. Nous nous retrouvons par cet effet immergés en plein dans la théorie de l'hybridation de Bhabha car la fusion ou le passage fusionnel a eu lieu chez nos trois auteurs choisis ou du moins nous l'espérons.

L'occident et l'orient s'entremêlent et forment une combinaison explosive tendant vers un au-delà sans contraintes, un monde sans frontières, dans lequel l'expression désenchantée de l'âme tend vers la libération de l'être et parallèlement à celle de la littérature.

Le baroque est donc notre point de départ, nous essaierons de relever tous les indices qui nous permettront de prouver sa réelle existence dans les romans choisis, puis nous tenterons de détecter l'inversement de cette esthétique sur le miroir de la désillusion. Le soufisme serait-il donc le reflet d'un baroque qui tend à s'évaporer par l'effet d'un soi en quête ? Le fil des histoires choisies nous conduirait peut-être vers une telle hypothèse. La quête de soi nous conduit ainsi, en aveugles illuminés par les corridors des textes, vers un monde multiforme, double, changeant, évanescent, les soi s'y multiplient à l'infini, et la quête de l'être se poursuit pour emprunter à la fin le chemin de la spiritualité et de la quête des origines.

Le baroque et le soufisme ou philosophie des Ikhwans Al Safa sont nos éléments de base. Nous voulons prouver l'existence non seulement de ces deux notions au sein des trois romans étudiés mais en plus nous voulons les classer selon un ordre bien défini qui nous permettrait de confirmer notre problématique.

A considérer plus sérieusement ces deux classifications, nous avons remarqué l'utilisation massive et presque abusive faite par les trois auteurs choisis : Rachid Boudjedra, Assia Djebar et Rachid Mimouni, du Baroque. Il est la forme sous laquelle se présente cette littérature, une forme corps mais non spirituelle. Le baroque n'est donc plus qu'une vitrine de choix au même titre que la langue latine avec laquelle s'exprime la littérature maghrébine. Et le soi véritable de cette littérature conceptualisant son originalité le place au centre de ce corps. Ce soi veut faire exploser le corps dans lequel il est prisonnier et utilise son esprit philosophe empreint des idéologies soufies pour gravir les échelons de l'emprisonnement et atteindre son soi véritable.

Le soi ne se retrouve plus en quête de lui-même mais à la recherche de l'Autre. L'Autre mortel est différent certes mais pas suffisamment, et cet Autre véritablement recherché ne brille qu'au firmament et se révèle sous l'image du Tout puissant.

Cette volonté de l'esprit pour se débarrasser du corps et atteindre son soi se réalisera-t-elle à travers nos trois romans ? De quelle manière l'être va-t-il manifester ces deux concepts dans son malaise désenchanté ? Et cet affrontement entre ces deux réalités sera-t-il créateur de nouveauté ? Nous essaierons de répondre à ces différentes questions dans cette partie et nous tenterons de dégager la force créatrice débouchant du désenchantement, survenue par la force d'une quête de soi dont le résultat nous importera peut être moins que ce qu'elle engendre au sein de la trame romanesque.

Chapitre I : Le monde superficiel ou le baroque corps

I- Le monde superficiel ou le baroque corps :

Le baroque est une esthétique européenne qui est née selon différents avis de critiques autour du XVI^{ème} siècle et qui s'est étendue jusqu'au XVIII^{ème}. Nous tenterons d'abord de définir cette notion à travers ce qui suit :

«BAROQUE adj. (port. Barroco, perle irrégulière). 1. bx-arts. Se dit d'un style qui s'est développé, de la fin du XVI^e à la fin du XVIII^e s, à partir de l'Italie, dans la plupart des pays d'Europe et de l'Amérique latine. (V. part. encycl.)- 2. Littér. Se dit d'une tendance qui, au XVII^e s, par opposition au classicisme, donnait la primauté à la sensibilité. (V. part. encycl.)...5. Se dit de qqch dont le caractère inattendu, bizarre, choque, surprend ;... »¹

Cette esthétique est née d'abord dans le monde de l'architecture puis s'est ouverte à l'univers artistique dans sa totalité. André Baiche nous parle du baroque littéraire comme le dernier rivage sur lequel a échoué ce concept.

«A quel niveau, donc, définir le concept de baroque ? C'est venant des beaux-arts qu'il a gagné la critique littéraire. Cette origine inviterait à considérer les deux domaines simultanément à partir de la notion générale de forme. »²

La forme prend une part très importante dans l'expression baroque. Ce mot correspond à une sorte de rébellion artistique contre un monde jusque-là fermé au changement. C'est d'ailleurs ce dont nous parle Alan Boase lorsqu'il avance que le baroque est « une réaction contre une stricte imitation de l'antique ? »

« Une poésie nouvelle : voilà bien, avant tout, ce qu'est la poésie baroque du XVI^{ème} siècle. Alan Boase l'a excellemment rappelé : « Le baroque ne se définit-il pas d'abord comme une réaction contre une stricte imitation de l'antique ? Style moderne, style ingénieux, d'une invention libre et individuelle ». Autant dire qu'en un sens le baroque a pour caractéristique l'irrégularité. Proposition on ne peut plus respectueuse de l'étymologie du terme »³

1 Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, 1982

2 André Baiche, *La naissance du baroque français*, Toulouse, Publications de l'université de Toulouse- Le Mirail, Série A- Tome 31, 1976, p 11

3 Ibid, p 14

Le baroque défini de la sorte par Boase et Baiche, est la représentation de l'être et de son originalité. «L'irrégularité » lui donne toute sa force car elle serait plus réaliste dans sa description de l'être, de la société, de la vie.

Le symbolisme semble être une pierre angulaire dans l'élaboration de la forme baroque en littérature.

« Il est curieux de voir combien l'époque baroque fut la plus fertile dans la production, voire l'invention ex novo d'objets totémiques, je veux dire les blasons, les devises et les emblèmes ; il est curieux de voir combien le siècle a évoqué ces objets comme étant des symboles, et à tout bout de champ. »¹

Ce monde des symboles est omniprésent dans les trois romans étudiés. Il se présente comme autant de signes pour mettre en exergue une forme baroque que nous voulons détecter sous ses multiples formes : l'inconstance et le mouvement, la métamorphose et le changement, les reflets, les éléments de la nature et la forme du cercle vers le renouveau baroque.

III.I.1. La nature et ses éléments :

Les éléments de la nature représentent l'un des piliers que nous avons choisis pour prouver l'existence de cette notion baroque dans les textes étudiés. Nos trois écrivains ont mis en lumière les trois éléments de la nature suivants : l'eau, le feu/lumière et la terre. Nous tenons à expliquer que l'élément de l'air a été utilisé de manière évasive et qu'il a été presque mis en marge dans ces trois romans.

Le baroque va-t-il prendre forme dans le moule maghrébin de ces éléments de la nature ? Nous le souhaitons et tenterons de le prouver à travers des images vivantes et changeantes d'un univers en constant mouvement. Les eaux incarnées dans ces textes sont fuyantes, les feux et lumières valsent avec les ombres au rythme des vibrations des romans en convulsion et la terre jardin suit cette effervescence de la nature pour témoigner d'une réalité illusoire et baroque.

III.I.1.1. L'eau

L'eau est l'élément majeur sur lequel reposent les quatre éléments de la nature. Les écrivains baroques l'utilisent comme un concept représentatif de l'illusion.

¹ Umberto Eco, *De la littérature*, Grasset, 2003, pp 198-199

Reposant sur le mouvement, elle est de par son flux et son reflux mise en relief dans les trois romans étudiés et par conséquent l'une des traces du caractère du genre baroque.

L'eau est une mélodie de l'illusion. Elle représente l'âme vibrante des trois romans étudiés, car elle est le noyau de l'enchantement de chacune de ces diégèses. Elle joue un double rôle, cependant dans ce chapitre nous n'aborderons que son premier sens: Baroque, et nous étudierons son deuxième sens : Soufi dans notre deuxième chapitre.

Elle est utilisée comme faisant partie du baroque en tant que corps, car elle représente et reflète l'image d'un monde en mouvement et en continuel changement. Par cet effet elle ne peut être que superficielle dans un monde d'apparences. Elle change de forme continuellement et donne à nos romans son pouvoir de fluidité, de fiction et d'atemporalité car cette représentation de l'eau a voyagé à travers le temps et l'espace pour se réincarner des siècles plus tard dans un corps littéraire qui n'est pas le sien, mais qui épouse quand même ses formes et intègre son esprit des apparences.

«...une poésie de l'eau, une présence de l'eau et des images de l'eau dans la poésie de ce temps ; parce que l'eau est ce qui s'écoule et ce qui fuit ; parce que l'eau alimente tous les symboles de fluidité, d'inconstance, de plasticité mouvante ; parce qu'elle est le lieu privilégié des reflets, des jeux de vagues et de lumière, des formes sinueuses ou jaillissantes ; enfin, parce qu'elle est la métamorphose même... »¹

L'eau donne à la fiction un pouvoir magnanime, car selon Gérard Genette elle se présente à nos yeux de lecteurs comme l'un des voiles de l'illusion littéraire.

«Le monde baroque est une scène où l'homme joue sans le savoir, devant des spectateurs invisibles, une comédie dont il ne connaît pas l'auteur, et dont le sens lui échappe. Et la surface de la mer (nous dit l'œuvre de Saint-Amant), limite équivoque, à la fois transparente et réfléchissante, pourrait être quelque chose comme l'un des rideaux de cette scène. »²

III.1.1.1-Les eaux et l'escargot :

Boudjedra focalise son histoire de *L'Escargot entêté* autour de l'élément de l'eau. Il l'évoque à travers deux formes différentes : la mer, et puis la pluie sur laquelle il s'est le plus approfondi. Ces deux éléments se présentent comme actifs et

1 Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, p 143

2 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 17-18

dynamiques jouissant d'un mouvement leur permettant de se régénérer sans cesse tout en créant l'illusion autour de la diégèse. Cette capacité du changement et de la dynamique les ancre en plein dans le genre baroque de l'Europe du dix-septième siècle.

D'abord, Boudjedra met son personnage principal au centre de sa combinatoire, car il réalise une véritable équation entre le phénomène naturel de la pluie, les sentiments et le soi de notre héros. D'ailleurs, dans son incipit et dès la première phrase, il évoque la pluie comme étant un phénomène naturel qu'il fuit.

« Aujourd'hui, je suis arrivé en retard à mon bureau. Je n'aime pas les jours de pluie. Les enfants sont excités et les embouteillages inextricables. »¹

La pluie agit également sur les individus et sur la ville, elle les conduit à devenir plus agités qu'ils ne l'étaient. Cette excitation du moment des enfants et des embouteillages est une preuve irréfutable de l'influence au mouvement apportée par la pluie (eau en mouvement) sur les individus et les objets.

La pluie fait peur à notre protagoniste par les différentes formes qu'elle peut emprunter à la nature. Son caractère de matière débordante et fluide l'induit en erreur lui et son système préétabli. Il se veut « ripoliné » et « limpide » non changeant, et la pluie de par sa morphologie se trouve à l'opposé de sa volonté.

L'un des effets de la pluie se présente sur un objet évoqué par notre dératiseur « la vitre ». Pourquoi Boudjedra l'a-t-il choisie comme point d'appui ?

« Donc aujourd'hui, je suis arrivé en retard. Gouttes glauques sur les vitres s'étirant en ellipses de bas en haut et striant la surface des carreaux sur lesquels se brouille le reflet des arbres. »²

La pluie en contact avec la vitre crée pour la vision un univers illusoire. Parallèlement à la littérature du « désenchantement » qui tente de représenter le réel derrière le brouillard de l'écriture. Les gouttes d'eau prennent une forme ovale sur la vitre et donc pas vraiment ronde. Cela nous fait penser à la première définition du baroque chez les bijoutiers du dix-septième « perle pas tout à fait ronde » (définition dans le dictionnaire), renvoyant ainsi à l'effet de déformation, même le monde

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 9

2 Ibid, p 14

s'embrouille et emprunte à cette pluie son caractère de déformation « sur lequel se brouille le reflet des arbres »

La pluie crée chez notre protagoniste « une nostalgie » qu'il refuse d'admettre. Et pourtant c'est la pluie qui le pousse à prendre sa boîte à chaussures dans laquelle il a mis ses anciennes photos pour se remémorer son passé et la vie de famille qu'il n'a plus.

« Il pleut toujours. Ma mère disait la nostalgie, c'est pour les femmes et les tuberculeux. Elle avait raison. J'ai donc horreur de la nostalgie, des miroirs et de la pluie. Mais j'aime la buée et les gouttes de pluie par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag... »¹

Notre protagoniste ressent par ses réminiscences le mal être de son actualité de solitaire et donc la pluie lui reflète sa condition de reclus. C'est pour cela qu'il associe la pluie au sentiment de « nostalgie » et aux miroirs qu'il déteste car ce sentiment est un reflet de la réalité de sa vie. Par contre, il avoue son amour pour « la buée et les gouttes de pluie par-dessus ». La buée crée l'artifice de la fiction, elle se permet de recréer la réalité selon certains procédés d'écriture comme c'est le cas des gouttes de pluie traçant « des labyrinthes en zigzag ». Ces labyrinthes symbolisent l'enfermement de notre dératiseur mais le font d'une manière détournée. Cette manière de représenter le monde par des symboles aide notre personnage principal à se voiler la face sur son véritable soi, et ce voile fait partie du monde artificiel du baroque.

La pluie engendre chez notre protagoniste des sentiments profonds et met en avant sa sensibilité.

« Il pleut, bien sûr. Mais garder les gestes mûrs des jours de chagrin et les gestes vigilants des jours de pluie ! Que la nostalgie ne me prenne pas. J'ai la charge trop lourde. Ellipses mouillées tamponnant mes yeux comme de l'ouate verdie. La scille rouge me sauvera la vie. Sinon c'est le désastre de l'enfermement. »²

Elle conduit notre héros à se sentir méfiant car d'une manière détournée elle aide son esprit à voir au-delà de son brouillard illusoire. La pluie donne à notre protagoniste la capacité de dévoiler sa réalité d'être meurtri. La pluie crée en lui une « nostalgie » formant des larmes ou eau salée « Ellipses mouillées tamponnant mes

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 16

² Ibid, p 60

yeux... ». Le mouvement de la pluie provoquant le mouvement des larmes apporte à notre héros une mobilité qui lui procure un semblant d'échappatoire de son enfermement apparent.

Boudjedra insiste sur la nécessité de la symbolique de la pluie car pour lui l'eau en mouvement n'est intéressante qu'à partir du moment où elle renvoie à une idée préétablie. « Sinon, les gouttes de pluie serrées et fines hachurant le grisé herbu de la vitre ne m'intéressent pas. »¹

Donc les gouttes de pluie qui ne reproduisent pas le schéma social du labyrinthe et de l'enfermement des personnages ne sont point intéressantes car elles sont non représentatives des réalités du roman et brisent par leur opacité et leurs hachures le sens profond du texte.

Le schéma produit par les gouttes de pluie sur la vitre, est le même que celui produit par les rats au sein de leur labyrinthe, et donc les deux images reproduisent une écriture sous forme labyrinthique.

*« Noter sur un petit bout de papier cette analogie entre les parcours caractéristiques des rats et les sinuosités des gouttes de pluie sur un espace poli. »*²

La pluie sert de moyen pour contaminer la transparence de l'air, car elle donne à l'opacité un pouvoir absolu. Elle est pour ainsi dire l'élément clé de l'artifice.

*« Hier, il a plu à torrents. Toute la journée, et sans discontinuer. Pluie d'automne. Mauvaise saison pour moi. Il y a trop d'abstraction dans l'air. Les formes grouillent. Les vitres deviennent des miroirs bombés. L'air est mouvant. La verdure brouillée. Résultat : une pollution nocturne. »*³

Elle se métamorphose et devient un miroir et transforme tous les objets dotés d'une certaine transparence en contact avec elle en « miroirs » déformants. Nous avons dans l'extrait précédent l'exemple des vitres qui, se trouvant auparavant cristallines, deviennent par son effet des « miroirs bombés » pour détourner l'œil du spectateur de la vérité vers un monde illusoire. Car cette forme de miroirs a la capacité de déformer les reflets et par conséquent elle peut recréer tout un monde sous l'effigie de l'imaginaire et de l'artifice.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 16

2 Ibid, p 16

3 Ibid, p 40

La pluie possède par-là la faculté de désorganiser le monde dans lequel elle bouleverse toute la machination, car par son effet les plantes s'entremêlent et se perdent dans le désordre apporté par cet élément de la nature, et même l'air s'imprègne de son mouvement. Même notre protagoniste n'échappe pas à son pouvoir car il le sensibilise sur le plan sexuel et le conduit à faire ce qu'il appelle ses « pollutions nocturnes ».

Elle apporte par là un air de subversion et réorganise l'univers dans lequel vivent nos personnages. Cet air est d'abord celui de la levée du voile sur certaines réalités cachées avant par l'effet de l'illusion, puis déblayées par la suite par la pluie qui déforme un monde déjà déformé auparavant qui gardait son équilibre par le seul artifice du « trompe l'œil » sous le charme duquel ont succombé les personnages du roman et les lecteurs après une première lecture.

Elle déforme ce monde dans le but non de lui redonner ses véritables courbes, celles d'avant l'illusion, ni dans le but de le tordre encore plus fort pour en faire ressortir toute la grandeur de l'artifice, mais plutôt pour déblayer certaines réalités ensevelies et dont l'importance se trouve être vitale pour l'épanouissement de notre littérature du « désenchantement ».

L'escargot se trouve être ce reflet déformant de notre protagoniste. Il se présente sous une apparence de gastéropode, un animalcule qui en surface n'a rien avoir avec notre héros. Mais le passage de l'humain vers l'animal nous amène à voir le pouvoir de la pluie sur les êtres car elle leur permet de transcender leur nature et de changer d'apparence. Elle leur donne le pouvoir de la métamorphose.

Elle révèle, par cette métamorphose, des vérités enfouies que nul ne veut avouer. C'est le cas pour l'origine de cet escargot métamorphose, que nous pouvons détecter par cet extrait :

« Je ne veux pas penser à ce que j'ai vu ce matin. Il était là. Dans l'herbe rase du jardin, tapi avec ostentation. En position de combat. Cornes croisées. J'ai fait semblant de ne rien voir. »¹

L'escargot prend une position que notre protagoniste détermine comme une pose de combat. Il croise ses cornes et dans une première réflexion nous pensons à l'expression « croiser le fer », est-ce une allusion aux anciennes batailles entre

français et algériens de la première invasion des français sur le sol algérien ? Ce qui nous a amené à ces propos n'est autre que la croisée des cornes car elle renvoie étrangement au signe de la chrétienté (le crucifix ou la croix de Jésus), c'est pour nous rappeler que l'escargot métamorphose n'est pas plus qu'un artifice utilisé anciennement par les européens dans leur genre du baroque.

Notre protagoniste a l'illusion que la pluie ne peut avoir sur lui aucun effet car dans sa tête l'humidité ne pourra jamais l'atteindre, mais c'est faux car elle lui a donné le pouvoir de la métamorphose qu'il refuse d'admettre et avec véhémence. « Mais je reste sec. Ripoliné. Sans aucune trace de sueur. Été comme hiver. »²

Il avoue par la suite l'effet de ce reflet sur son être. Il transforme ses organes vitaux en matière « gluante » pour le cœur ce qui se rapproche de la liquidité de l'eau et lui fragilise les poumons.

« Même pas une minute pour penser à cette rencontre du matin. Rien que d'y revenir, une fraction de seconde, et j'ai le cœur gluant. Sans parler des poumons. En satin comme ceux de mon père. »³

Même le reflet de notre protagoniste le représentant sous la forme d'un escargot se révèle être capricieux, car il commence d'abord par se manifester continuellement durant les jours de pluie puis un jour il ne se manifeste plus, et par là il attise la curiosité de notre dératiseur rebelle contre sa propre image.

« Il pleut toujours...Si seulement je l'avais vu. Pourtant je me suis retourné plusieurs fois. Rien remarqué. Se serait-il lassé ? »⁴

Le jeu du voilé dévoilé puis voilé de nouveau est une preuve de la volonté de l'auteur d'attirer notre attention sur cet escargot qui nous semble se trouver à l'épicentre de l'œuvre et des jeux de l'eau et de ses reflets.

Notre héros reconnaît pourtant que la disparition de ce reflet central (l'escargot) donne au roman un aspect plus plongé dans le brouillard, dans une obscurité encore plus profonde occultant d'une manière plus stricte la vérité qui trouvait en l'escargot une issue par laquelle elle pouvait apparaître.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 15

2 Ibid, p 19

3 Ibid, p 26

4 Ibid, pp 58-59

« Jour de pluie. Il fait sombre...Mais le vrai problème est ailleurs. Je ne l'ai pas vu ce matin...L'opacité du jour a une épaisseur inhabituelle. Noter toutes ces impressions. Le pire, c'est que je n'ai même pas peur. Seulement dérangé dans quelque trou de moi-même. »¹

Par sa disparition l'escargot nous renvoie vers une vérité profonde, celle dont il n'est qu'une forme parmi une multitude d'autres formes symboles qui pourraient refléter la réalité sous ses véritables courbes.

« C'est là que vacille le réel. Il pleut de plus en plus fort. Je resterais des heures à regarder défiler les mots...mais je n'arrive pas à comprendre pourquoi il ne s'est pas manifesté aujourd'hui. »²

Notre héros avoue son désarroi vis-à-vis de la disparition de l'escargot et il cherche la véritable raison de cet acte ne pouvant être gratuit. Il nous parle de la capacité de la pluie à faire basculer le réel du moins le monde dans lequel il vivait et que l'univers du roman lui faisait miroiter comme étant réel. Cette fausse réalité avec l'évènement de la pluie perd ses contours et ne se présente à nos yeux que sous forme de mirage. Ensuite il évoque les mots et parle de leur mouvement que nous ressentons comme similaire du mouvement de la pluie. Les deux « défilent » devant nos yeux et changent les réalités du monde mirage pour nous le faire apparaître par leurs procédés du « trompe l'œil » sous la forme qui lui ressemble le plus. Donc si l'escargot a disparu c'est pour nous donner le temps de la réflexion sur sa source d'origine, car il est le reflet de la pluie de mots duquel nous pouvons dégager l'image baroque du symbolisme et de la métamorphose.

Mais la peur et la fuite du reflet restent une réalité éternelle qui depuis Narcisse n'a pas évolué, et la mort reste l'issue principale de la confrontation du soi avec son reflet. « Peur de le trouver en faction devant la porte de la maison, clapotant dans une flaque de pluie. »³

La mer se trouve avoir plusieurs significations et est représentée sous différentes formes. Elle est d'abord une mer prison qui enferme la ville plutôt qu'elle ne la libère : « ...la ville que je vois s'étager entre la mer et les collines... »⁴

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 60-61

2 Ibid, p 64

3 Ibid, p 74

4 Ibid, p 20

Ensuite la ville par l'influence de la mer se met en mouvement en direction de cette dernière. Elle se déplace vers l'étendue d'eau qui lui a permis de naître car elle lui a donné le pouvoir de « dégringoler » vers l'origine du mouvement « la mer ». « La ville dégringole du sommet de la ville vers la mer. Elle décline. »¹

La mer transmet à la ville son aptitude à tromper les regards des spectateurs, par son flux et son reflux, et les reflets difformes que nous avons à peine le temps de percevoir avant de les voir s'évanouir dans son mirage. Cette dernière peut par conséquent sans réellement se mouvoir donner l'impression qu'elle se déplace des hauteurs vers les profondeurs pour donner plus d'impact à l'apport révélateur de la face obscure du monde par la mer miroir révélateur. Ainsi nous comprenons la dégradation de la ville qui se penche finalement comme un être vivant pour tenter de voir son reflet sur la mer.

Notre protagoniste découvre l'artifice de la ville et perçoit son masque de l'illusion, il reconnaît cependant dans cette hypocrisie cachée l'existence d'un équilibre évident. Cet équilibre n'est que momentané et ne peut durer car la mer joue le rôle d'un rongeur et lui dévore sa base pour recréer en elle l'instabilité qui est sa véritable face.

« La cité ne m'atteint pas. Elle me parvient irréaliste, estompée, comme oblitérée... Un miracle d'équilibre, il est vrai, et la mer qui la ronge ! Mais je l'avoue, elle porte sa lèpre comme une dentelle bleue. »¹

La mer est considérée par notre protagoniste comme une maladie séculaire ou plus précisément du moyen âge ayant fait des millions de victimes et qui a terrorisé les gens de l'époque : « la lèpre ». Pourquoi spécialement cette maladie ? Parce qu'elle renvoie à la période de la naissance du baroque, une période qui était en pleine actualité de cette maladie et en plus qui prônait la volonté de défigurer la véritable face de l'être et de lui donner une autre plus fantastique et plus monstrueuse à la fois chose que « la lèpre » réussissait à merveille ce qui nous amène à percevoir le masque baroque et ses jeux de défiguration.

Mais la mer « lèpre » peut être aussi le voile de dentelle qui tente de dissimuler des réalités monstrueuses pouvant dévoiler à tout moment la véritable maladie de la ville. La mer est inconstante et nous ne pouvons prévoir ses réactions car sa fluidité

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 61

lui donne le pouvoir du mouvement et du changement, et par ses caractéristiques elle devient un véritable danger pour la ville, mais qui lui procure pourtant toute sa beauté et tout son enchantement.

Notre protagoniste la voit sous une apparence commerciale, et celle de porte de la ville en mettant l'accent sur le port. Mais ce port n'est pas évoqué dans le but de rendre ce renvoi sérieux mais plutôt pour l'ancrer au sein d'un monde imaginaire : celui de la peinture.

« Le port est un dessein bleu gribouillé d'armatures et de grues. Je ne l'ai jamais vu... Il me suffit de le deviner. Il coince la ville... »²

La peinture est un art tellement voisin de la littérature. Mais pas aussi élaboré car son univers est bidimensionnel alors que la littérature par la force de l'imagination est tridimensionnelle. Donc le port n'est finalement qu'un « trompe l'œil » car il n'a pas le pouvoir de nous laisser percevoir la réalité sous ses véritables courbes aux trois dimensions.

L'eau est également représentée par Boudjedra sous l'apparence de la langue. Car les mots sont dotés du pouvoir de cette dernière. Ils peuvent une fois utilisés dans un discours politique faire office de « discours-fleuves ».

En parlant des politiciens « La preuve : les discours-fleuves et les bains de foule ! Surtout quand ils sont hais. J'en ai alors pitié. »³

La langue et ses dérivés tels que la voix, la littérature et sa symbolique deviennent similaires à la pluie par leur pouvoir sur les êtres.

Notre héros raconte l'effet de la pluie sur les voix qui réagissent en se mettant à l'envers. Les mots comme face à un miroir se tordent et deviennent leur propre reflet. Une façon bien habile de la part de l'écrivain pour nous projeter dans le monde du baroque dans lequel la mise en rotation du monde de son endroit vers son envers est une mécanique impérative pour mettre à nu sa réalité.

« Les derniers visiteurs ont des voix à l'envers. Elles parviennent jusqu'à mon bureau comme mouillées par la pluie qui continue à creuser de gros sillons sur le verre dont l'opacité s'épaissit et donne une fausse impression d'élasticité. Peut-être à cause de la buée ? Mon haleine plaquée sur un

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 79

2 Ibid, p 20

3 Ibid, p 21

miroir. Vastes réseaux d'interférences multiples. Un autre labyrinthe sous cristal. »¹

Mais cette mise en avant du monde des reflets ou du monde à l'envers dans cet extrait n'est pas plus qu'une mise en garde de l'attrait illusoire de l'effet baroque. Car même cette mise en mouvement du monde qui change soudainement de rythme pour lever le voile sur des vérités cachées peut se révéler éphémère et non objet de révélation mais plutôt une prolongation de l'illusion sous une autre forme « fausse impression d'élasticité ».

Ensuite, en matière de littérature, la symbolique est l'une des bases de l'illusion et l'image du rat est rapportée étrangement à celle de l'eau. « ...une année de sécheresse, de rats surmulots qui consomment quantités extraordinaires d'eau. »²

Donc l'eau représente l'illusion qui est une des poutres de la symbolique. Les rats apparaissent avec une certaine fluidité dans la symbolique qui leur permet de changer de sens et de perspective selon les fluctuations de l'auteur.

Notre protagoniste évoque le seul moyen de tuer les rats voraces, qui se résume à utiliser des « anticoagulants ». C'est cette même fluidité qui leur permet de transmettre plusieurs symboles qui va être à la base de leur extermination.

« Jusque-là, je m'en tenais aux anticoagulants lents. C'est ce qu'il y a de plus efficace si on veut tenir compte de l'intelligence aiguë du rat. »³

Notre dératiseur utilise du poison ajouté à l'eau pour tuer les rats au lieu de le rajouter à la farine. Cet élément devient non seulement un objet de mort d'un ancien système de symboles (celui des rats) pour mettre en relief une nouvelle approche de l'être par le biais de son reflet et de ses différentes formes.

« Les laboratoires étrangers ignorent décidément nos réalités. Nous nous contentons d'ajouter le poison à l'eau. »⁴

Les rats entretiennent un rapport particulier avec l'eau et ses différents effets. Ils aiment se mouvoir dans un univers humide car ce climat est nécessaire à leur épanouissement.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 28

2 Ibid, p 27

3 Ibid, p 32

4 Ibid, p 33

« En rentrant dans la cave...J'examine les murs un à un. Des plaques de moisi éclatent çà et là comme des cratères verts et bruns. L'humidité fait des ravages mais les rongeurs aiment cette atmosphère. »¹

La cave se trouve être leur domaine de prédilection, et son humidité les met en effervescence car ce monde obscur et trompé d'eau donne naissance à des desseins de moisissure sur les murs qui transcrivent toute la complexité de cet univers imaginaire. Il se trouve être cyclique et labyrinthique semblable au parcours des rats dans lequel ils se déplacent dessinant une combinatoire arrondie mais comportant des bourrelets renvoyant au baroque.

Les rats survivent en milieu aquatique et plus encore car ils sont en osmose avec ce milieu qui les aide encore plus à se mouvoir.

« Je risque gros. A moins que la crue n'épargne personne. Mais les rats savent nager. Ils ont déjà traversé des océans grands comme ça. »²

Les idées chez notre protagoniste coulent tout comme l'eau, elles submergent l'être et sont en continuel mouvement.

«C'est alors que les idées se mettent à couler en moi. Je suis inondé. Mou Vance giratoire et répétitive. »³

Ces mêmes idées ne coulent pas de manière aléatoire mais plutôt se meuvent dans un sens bien déterminé « giratoires et répétitive » c'est-à-dire tournant en cercles continus pour montrer les reprises à un ancien genre mais qui n'est pas pourtant classique car il est baroque et contre tout conformisme.

La pluie est porteuse de changement et de métamorphose car elle bouleverse l'état des choses et l'ordre préétabli de l'univers romanesque de *L'Escargot entêté*. Elle change les objets qu'elle touche, elle transforme également les êtres qui lui sont sensibles comme notre protagoniste.

« L'automne, quelle engeance. Elle disait c'est la saison du soupçon...Les organes en plus et les pluies diluviennes qui ramollissent le contour des objets et mes propres articulations. »⁴

Elle lui donne le pouvoir d'être à l'écoute du monde et de ses différentes combinatoires exprimées par les éléments du roman : la nature, les objets, les

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

2 Ibid, p 60

3 Ibid, p 88

4 Ibid, p 95

hommes, et les animaux. Tous expriment une seule réalité, celle du retournement cyclique du monde réel et de son illusion qui est similaire à celle du roman.

A la fin de cette diégèse, notre héros écrase l'escargot magique sous sa semelle car il ne veut pas reconnaître sa métamorphose.

« Dehors, la pluie. Les grosses gouttes meurtrissent l'asphalte. Une légère brume flotte au-dessus de la ville. J'ai su tout de suite qu'il était là. Très calmement, je me suis approché de lui. Il fit face. Je l'ai aussitôt écrasé avec la semelle de ma chaussure... Une bulle d'eau s'irisa à la surface du sol trempé... »¹

Par-là, il fait disparaître son reflet qui est supposé matérialiser l'effet baroque de l'eau mais ce dernier ne meurt pas mais plutôt se réincarne et devient « une bulle d'eau » qui pourra poursuivre la tâche de la reproduction de la réalité par l'effet de l'illusion. Et par là l'eau par ses multiples pouvoirs recrée un genre qui n'est pas près de se tarir malgré la volonté du protagoniste de s'en défaire. La quête de soi du protagoniste trouve son souffle à travers le pouvoir de l'eau car ses multiples procédés de mouvement, de métamorphose et de fluidité, contribuent à le mettre face à sa réalité, qu'il écrase par crainte, mais elle renaît de ses cendres à son propre insu et se cache à ses yeux sous une autre forme. Ainsi, le baroque poursuit son emprise sur les êtres du roman, et il se trouve investi de tout l'art de l'illusion.

III.1.1.1.2. Les eaux de la fantasia :

Assia Djebbar utilise l'eau dans son écriture pour donner un effet de fluidité lui permettant de passer de l'Histoire vers son Autobiographie. Elle change de forme autant de fois qu'il le faut pour contrer sa société des apparences. Nous donnerons le nom de glissements à ces corps fuyants empruntant l'image de l'eau pour acquérir la liberté de mouvement.

Cette liberté tant recherchée nous pouvons la voir dans les caractéristiques du baroque. Nous y avons toutes les représentations rapprochant la notion des eaux glissantes de celle de « l'écoulement » évoquée dans ce qui suit :

« L'eau aimante l'imagination des poètes de 1650 : d'une part, ils retrouvent dans la sinuosité de ses dessins les formes qu'ils aiment ; d'autre part, ils lui empruntent un précieux symbole de la métamorphose et de l'écoulement. Aussi est-elle l'une des sources de leur rêverie. Avec

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, pp 148-149

ses reflets mobiles, ses images renversées, dédoublées et illusoires, elle leur offre une exacte représentation de leur univers. »¹

Djebar tend vers la poésie de l'eau et l'utilise comme moyen de régénération. Elle est au centre de la vie humaine et se trouve être la matière qu'il faut pour donner à l'illusion toute sa grandeur et tout son pouvoir.

L'eau est le meilleur milieu pour la culture du songe. Chez notre écrivaine elle n'est pas tout à fait ce qu'elle semble être car sa texture lui donne le sens du mouvement et celui du changement, par conséquent cette eau djébarienne emprunte différentes formes dans le roman pour acquérir le pouvoir du glissement entre deux mondes contradictoires.

Djebar donne tout d'abord à l'eau le corps de la mémoire. Car la mémoire glisse tout comme l'eau au fil du temps et s'évapore quand l'être tente de recourir à ses réminiscences.

«...Silencieuse, coupée des mots de ma mère par une mutilation de la mémoire, j'ai parcouru les eaux sombres du corridor en miraculée, sans en deviner les murailles. »²

Les souvenirs empruntent donc à l'eau son caractère évanescent pour ancrer le soi dans le flou de son passé, et lui donner l'impression qu'il n'est plus qu'un fugitif au sein de sa propre mémoire.

La mémoire se présente doublement dans *L'Amour, la fantasia* car elle est d'une part collective et cela relève du domaine de l'Histoire, et elle est personnelle et donc nous plonge en pleine Autobiographie.

La première séquence face à laquelle nous nous retrouvons suite au débarquement français sur le territoire algérien est celle de l'invasion européenne interne par le biais de la mer. Cette dernière se trouve être le point faible et perméable ayant donné aux étrangers la capacité de transpercer les frontières de ce pays mirage. Au-delà de sa capacité à fermenter l'imaginaire des êtres, elle devient la faille par laquelle l'ennemi a pu pénétrer la citadelle. Par-là elle mène toute une nation à vivre dans un songe perpétuel où le cauchemar est devenu réalité. Un renversement s'est opéré

¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, p 147

² Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 13

dans le monde réel du dix-neuvième siècle dans lequel l'eau a aidé à inverser l'image calme de l'avant colonisation en une image trouble qui va créer plus tard une désillusion menant vers la quête de soi.

« L'Armada française va lentement glisser devant elle en un ballet fastueux, de la première heure de l'aurore aux alentours d'un midi éclaboussé. Silence de l'affrontement, instant solennel, suspendu en une apnée d'attente, comme avant une ouverture d'opéra. Qui dès lors constitue le spectacle, de quel côté se trouve vraiment le public ? »¹

Assia Djebar nous décrit l'invasion française par les eaux algériennes comme « un ballet », et cette manifestation culturelle a été très souvent au centre de tout événement littéraire baroque durant le dix-septième siècle. « Le silence » précédant l'attaque inspire notre auteur et auquel nous donnons le nom de « glissement », car ces heures durant lesquelles la flotte étrangère attendait sur la côte ennemie correspondent en une source de jouvence de laquelle notre narratrice peut puiser une seconde jeunesse pour oser conter tout le drame de la colonisation par ses prémisses.

Pour elle cette scène d'attente devient une promesse de théâtralisation qui va mettre à nu et devant une multitude de spectateurs des séquences véridiques d'une abominable Histoire qui commence à prendre forme.

Elle présage dans le futur un affrontement vocal « opéra », dans lequel des voix s'affrontent et s'entretuent. La réalité devient un immense théâtre et d'ailleurs Djebar s'en chargera par sa diégèse en mettant à nu des scènes réelles dramatiques et choquantes face auxquelles nous sommes obligés de nous mettre pour voir toute l'horreur de l'invasion.

La question de l'emplacement du public est une pure merveille baroque, car par la force de l'illusion la notion de spectateur se perd. Le spectateur de l'histoire s'égare par l'effet du mirage qu'il entrevoit et devient à son tour acteur face à des spectateurs invisibles qui sont sans doute à leur tour les éléments d'un spectacle. Nous assistons par-là à une mise en abîme et par conséquent à une mise en avant du monde des songes baroques.

« Le silence » des premiers temps, celui du premier face à face entre deux cultures différentes en milieux aquatiques devient soudain le silence du changement. La mer

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 14

se transforme soudain en « flaques étincelantes » pour se métamorphoser par la suite en un cri.

« Silence étalé d'un coup en un drap immense réverbéré : comme si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser. »¹

Ce cri est celui d'une âme vagabonde et d'une multitude d'autres âmes captives du passé et même de leur propre actualité. L'eau, ainsi, par son mouvement et ses différentes formes se montre libératrice.

La mer donne aux bateaux des français la capacité de glisser mais de manière à tromper l'œil du spectateur. Leur glissement sur la mer miroir trompe le regard et donne une impression d'immobilité face au mouvement discret et trompeur.

« La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissent les avoir fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte, dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel. »²

Djebar évoque plusieurs formes de l'eau, la mer dans laquelle déverse l'oued auquel elle donne le caractère du mouvement, puis la source :

« L'oued, pas tout à fait sec, circule dans un creux de ronces et de mousses parfumées. En contrebas, la source fait entendre son bruissement. »³

La source se trouve être à l'origine du bruit que Djebar préfère à toute autre manifestation. Le bruit semble être au centre de tout mouvement, tout comme la source se trouve au centre de la fiction.

Djebar crée la confusion entre l'oued et la source. Et elle fait cela dans une situation bien déterminée, celle où la fillette devenue vieille raconte l'histoire de son combat et de la mort de son frère à notre narratrice :

« Le cadavre dort, face contre terre...La fillette l'a traîné elle-même, peu avant l'arrivée des hommes. Croyant l'amener jusqu'à la source, elle a fait halte à la première dénivellation...Le visage éclaboussé d'eau ne s'est pas réveillé : elle l'a posé de profil contre une pierre. »¹

Cette fille amène son frère vers le point d'eau duquel se nourrit l'oued « la source », mais elle ne se trouve finalement que près de la rivière. Elle utilise son eau

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 15

2 Ibid, p 17

3 Ibid, p 175

pour le ranimer et lui rendre vie mais elle n'y arrive point. Peut-être est-ce à cause du fait que ce coin de l'oued n'était qu'une « dénivellation » ? Ou alors parce que l'eau ne coulait pas de la source de jouvence qui aurait pu lui rendre vie ? Cependant le mort n'a pas rouvert les yeux, et l'eau n'a pas pu réaliser le vœu de la fille. Elle finit par laisser son frère sur une pierre près de l'eau pour permettre à son âme de glisser tout comme ce oued vers sa véritable source.

Les oueds se montrent également complices de leurs véritables possesseurs (les algériens). Ils compatissent à leurs tristesses et les aident dans leurs moments les plus difficiles.

Combattante « Ils nous ont donc emmenés. Sur le trajet, il fallait franchir un oued. Or, il avait plu la veille. L'eau tourbillonnait dans le torrent. »²

Les colonisateurs veulent faire déménager tout un village pour pouvoir garder les habitants à l'œil, cependant le moment de la traversée de l'oued est révélateur car ce dernier s'oppose par son « tourbillonnement ». Il essaie de constituer un obstacle qu'ils ont pu cependant dépasser. L'eau par cet effet a tenté l'ultime dialogue entre la nature et l'être humain. Elle virevolte créant des cercles en mouvement, mais des cercles difformes, ce qui détruit l'aperçu classique de la littérature et l'insère dans un bain baroque.

L'ombre est également l'une des formes de l'eau. Elle prend le pouvoir d'engloutir de cette dernière et par conséquent elle devient une eau obscure effaçant notre jeune personnage en la voilant d'une teinte noire propre à la langue étrangère (française) utilisée par Djébar.

« Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son histoire murmurée, tandis que l'ombre réengloutit son corps et son visage, s'étire comme papillon fiché, poussière d'aile écrasée maculant le doigt. »³

L'eau prend l'apparence de la voix, du moins elle prend ses décibels. Toutes les deux sont transparentes et pour notre narratrice elles ont en commun ce qui suit :

«Tandis que la solitude de ces derniers mois se dissout dans l'éclat des teintes froides du paysage nocturne, soudain la voix explose. Libère en flux toutes les scories du passé. Quelle voix, est-ce ma voix, je la reconnais

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 176

2 Ibid, p 168

3 Ibid, p201

*à peine. Comme un magma, un tourteau sonore, un poussier m'encombre
d'abord le palais, puis s'écoule en fleuve rêche, hors de ma bouche et,
pour ainsi dire, me devance. »¹*

Cette voix se montre comme une forme que prendrait volontiers l'eau pour pouvoir investir l'espace environnant et par conséquent donner à la narratrice l'enchantement et la béatitude de la métamorphose. Sa voix rejoint par les molécules de l'eau le sens de la rivière engloutissant dans ses profondeurs toutes les clameurs du monde illusoire pour laisser éclater au grand jour la fureur d'un fleuve sonore, dont les caractéristiques correspondent à l'émerveillement de l'éclatement et du mouvement en dehors du corps.

« Ne subsiste du corps que ouïe et yeux d'enfance attentifs, dans le corridor, à la conteuse ridée qui égrène la transmission, qui psalmodie la geste des pères, des grands pères, des grands oncles paternels. Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame dans les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers... »²

La voix transmet la mémoire populaire, elle aide par cet effet la tradition ancestrale à perdurer dans le flot de son liquide transparent par l'utilisation de mots bateaux dont « la navigation » permet le dépassement temporel. La voix eau a donc la particularité d'être atemporelle et de contribuer à faire perdurer l'illusion prison.

Cette même voix porte l'emblème de la possession, elle hante les êtres et peut par sa forme les investir et les posséder :

« La voix, elle, entre en chacun comme un parfum, une gorgée d'eau pour gosier d'assouffé ; et lorsqu'elle se goûte, elle devient plaisir pour plusieurs, simultanément : secrète jouissance polygame... »³

Elle ne fait pas que sortir du corps comme un liquide invisible, elle investit également les autres. Elle rentre en eux et les imprime de sa substance pour devenir vitale et contribuer à leur survie. Par cet effet, elle se multiplie et devient partie intégrante de plusieurs corps à la fois. Ce concept baroque de la multiplication de l'être en plusieurs contribue au camouflage du soi pour le faire disparaître en pleine pluralité.

Djebar par sa voix changeante nous montre tous les attributs de l'eau présentés comme suit :

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 164

2 Ibid, p 250

3 Ibid, p 255

« Un long, un unique et interminable pleur uniforme, un précipité agglutiné dans le corps même de ma voix d'autrefois, de mon organe gelé ; cette coulée s'exhale, glu anonyme, traînée de décombres non identifiés...La voix, ma voix (ou plutôt ce qui sort de ma bouche ouverte, bâillant comme pour vomir ou chanter quelque opéra funèbre) ne peut s'interrompre. Peut-être faut-il lever le bras, mettre la main devant la face, suspendre ainsi la perte de ce sang invisible ? »¹

L'eau voix, devient d'abord pleur ou larmes, elle « gèle » l'organe émettant cette substance pour couler sans être influencée par sa froideur, ce qui la rend insensible aux lois de l'univers qui nous entoure. Car l'organe gelé devrait transmettre son gel à l'eau de la voix pour l'empêcher de circuler ce qui n'arrive pas. La magie et l'invraisemblance se trouvent partout dans cet univers illusoire promu par le baroque. La voix devient ensuite du « vomi » un liquide loin de la transparence de l'eau, symbole d'un mal interne qui tarde à se manifester. Puis de cette visibilité manifeste elle se transforme en « sang invisible », une coulée de l'âme qui sort par le biais de la voix pour lui permettre d'outre passer le corps prison. Mais la voix porte-t-elle finalement aussi loin que le prétend Djébar ? N'est-elle pas plutôt une extension invisible du corps qui s'évanouit aussitôt qu'elle prit naissance ? Et dans ce cas bien précis ne s'éloigne-t-elle pas de l'effet de régénérescence que possède l'eau en tant que liquide ?

Mais le sang perdure et les blessures de l'âme sont éternelles. D'ailleurs Djébar le montre par l'effet de la coulée du sang similaire à celle de l'eau mais plus ancrée dans l'être et en ses intimités.

Elle compare les larmes au sang, car pour elle le corps pleure autant que l'œil. Mais ses larmes se traduisent par le sang.

« Tenter l'autobiographie par les seuls mots français, c'est, sous le lent scalpel de l'autopsie à vif, montrer plus que sa peau. Sa chair se desquame, semble-t-il en lambeaux du parler d'enfance qui ne s'écrit plus. Les blessures s'ouvrent, les veines pleurent, coule le sang de soi et des autres, qui n'a jamais séché. »²

Le sang liquide corporel, semblable à l'eau dont la couleur change pour traduire les blessures du corps. Ce changement de couleur lui donne un pouvoir caméléon, celui de la métamorphose et du camouflage. Cependant il est magique car il ne sèche point dans un but bien précis : perpétuer par l'effet de l'enchantement de la magie la

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 164

2 Ibid, p 224

désillusion ambiante dans cette littérature. Les traces du mal être de l'individu et de son soi s'éternisent par un sang coulant à perpétuité sans pouvoir s'évaporer et donc il reste captif de son propre désarroi et se retrouve privé de son droit le plus simple : son mouvement naturel.

La transpiration et la moiteur sont les traces de l'humidité et font partie des différents dérivés de l'eau. Elles sont par conséquent le résultat du mouvement corporel et nous pouvons percevoir cela dans ce qui suit :

« Dans l'ombre de la masure fruste, aux murs de pisé, au sol tapissé de nattes, des dizaines d'anonymes, venues des hameaux et des fermes voisines, se lamentent, psalmodient dans ce lieu écrasé d'odeurs. Par ses miasmes de transpiration et de moiteur, l'atmosphère me rappelle l'antichambre d'un hammam où le ruissellement lointain des fontaines serait remplacé par le murmure des voix écorchées. »¹

L'eau en se déplaçant ruisselle et cette image est attribuée à la voix qui par sa métamorphose ruisselle à son tour.

« Or, ce prétexte du pèlerinage ne pouvait abuser mon oncle qui voyait, en été, son autorité s'élargir à toute la parentèle. Il voulait bien feindre d'ignorer que nous nous livrions aux plaisirs profanes des bains de mer plutôt qu'aux dévotions annoncées. »²

Mais l'eau au-delà de son apport illusoire comme nous l'avons vu auparavant conduit vers la « subversion ». Elle aide les femmes de la tribu de Djébar à se dévêtir pour se débarrasser de leurs voiles et pouvoir enfin se fondre dans l'eau pour devenir semblables à celle dont la transparence et la nudité ne dérange point. Elles mentent à leurs maris et prétendent partir en pleine mer pour un pèlerinage mais ce n'est finalement qu'un artifice utilisé par elles pour leur donner l'opportunité de créer une symbiose entre elles et la mer.

L'eau devient un lac prison enroulant le corps de la narratrice pour l'effacer et l'obliger à subir le sort de toutes les femmes algériennes. « Autour de moi, les corps des françaises virevoltent ; elles ne se doutent pas que le mien s'empêtre dans des lacs invisibles. »¹

Le lac prison se transforme en lac de l'amour par l'effet de l'écriture. Djébar écrit dans le but de se délivrer de l'engloutissement dans lequel elle se trouve sous le

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 240

2 Ibid, pp 240-241

poids de la mémoire collective. « ...vient l'écriture dont les lettres lianes forment entrelacs amoureux, sous la griffure du roseau en pointe. »²

Djebar se rend compte du caractère changeant de l'eau et celui de son incapacité à la dompter. Elle disparaît aussitôt qu'elle apparaît par un jeu de fiction dont sa capacité à changer de forme. Et cette eau palpable à un moment devient vapeur et disparaît dans le flou de l'histoire.

« Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie ? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée ? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, « amour » imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie. »³

L'eau de la voix que tente Djebar de maîtriser ne peut l'être car l'eau est d'une nature changeante et dans une mobilité continue. Ainsi Djebar en tentant de se réconcilier avec elle-même ne peut le faire car la voix eau s'évapore et n'est plus en sa possession pour lui permettre de se voir et de dire son mal intérieur. Et cette eau évaporée lui réfléchit son reflet, un reflet qu'elle ne veut pas reconnaître, celui du mutisme et de la sécheresse interne. D'où son obsession des deux éléments unifiés : la voix eau.

L'eau en tant que composant essentiel de l'illusion baroque aide Djebar dans son jeu d'écriture de voilement dévoilement. Et les mots lui donnent la force de se démasquer, car les mots deviennent liquides et par ce fait perpétuent la coulée « du sang invisible » de la blessure béante qui s'éternise.

« ...Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ? »⁴

Les mots écrits se fauillent et glissent hors du corps du roman pour être recueillis par le voile invisible de Djebar les empêchant de se mouvoir et de pouvoir finalement mettre à nu son soi tant recherché. Les mots de son récit portent en eux tout le poids de son soi et ne peuvent poursuivre leur cheminement naturel vers les autres car Djebar leur fait barrage en usant de la transparence de son voile.

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 254

2 Ibid, p 255

3 Ibid, p 283

4 Ibid, p 304

III.1.1.1.3. Les eaux et le fleuve :

Le fleuve détourné correspond à la tendance illusionniste du baroque par les différentes descriptions utilisées par Mimouni dans sa conceptualisation de l'image de l'eau. Cette image de l'eau est celle du genre baroque car elle est dans un constant mouvement dans cette histoire.

L'eau est présente dans le passé de notre protagoniste, elle est source de toute vie terrestre mais elle est principalement représentée par l'image du fleuve étant notre noyau minéral. Cependant cette eau disparaît au présent et n'existe sous aucune forme qui lui soit attribuée : pluie, neige, fleuve. Tout est asséché par une étrange malédiction et notre protagoniste s'exprime ainsi sur cette question : « N'y a-t-il plus de pluie au pays ? Les sommets des montagnes refusent-ils les neiges de l'hiver ? »¹

Nous avons par-là réuni les différentes variations de l'eau : pluie, neige, fleuve, la mer sera évoquée un peu plus loin ainsi que les nuages. Tout le mécanisme du changement se fait valoir par cette exhibition des différentes formes de l'eau utilisée dans un but de changement et de métamorphose pour déconcerter et créer par-là l'illusion.

Le mouvement de l'eau est créateur de reflets vivants, et le refus de l'eau est similaire à celui de la vérité car elle est la seule à pouvoir montrer la réalité de l'être qu'elle soit à l'endroit ou à l'envers peu importe, notre esprit est bien capable de la déchiffrer.

Le présent de notre héros se défait de toute liquidité transparente, car la transparence est un dévoilement que ne peut permettre l'esprit baroque. Cet esprit crée des mirages pour constituer des jeux de voilement dévoilement de l'être à des fins de divertissement.

Le fleuve au centre de toute représentation liquide se dessèche au présent, autrefois vivant et dense il n'est plus que poussière. Où s'est donc perdue toute son eau ? Mimouni évoque l'idée du détournement du fleuve par des sociétés étrangères, mais il fut détourné vers quelle destination ? La question reste ouverte car il semble que le fleuve n'est point simplement une eau en mouvement mais plutôt le symbole des hommes et de leur tempérament :

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 48

« Les hommes et les oueds de ce pays se ressemblent : Ils ne connaissent pas la mesure, ils sont à sec ou débordent. J'attends la crue imprévue, irrésistible et violente, qui viendra balayer tous ces monceaux d'immondices. »¹

Le débordement du fleuve et de sa régénérescence reste un rêve d'insubordination par rapport à la diégèse. Le retour du fleuve équivaut à celui de la dignité des hommes car il constitue leur soi. Mais ce soi est soit néantisé soit dépasse ses fonctions mais il n'a point de demi-mesure. Donc ou la personne le détient au point de la subversion ou elle ne l'a pas et le cherche sans cesse, ce qui est le cas de nos protagonistes dans le roman car ils le cherchent et l'évoquent dans leurs rêves les plus profonds.

La pluie est une forme assez particulière du mouvement de l'eau. Constituée d'un nombre assez volumineux de gouttes différentes dans leurs formes initiales et par leur poids, ces gouttes travaillent à l'unisson dans la constitution du mouvement de leurs clapotis sur la terre. Elles unifient par-là leurs efforts pour donner l'illusion de l'union et pouvoir par cette manifestation réaliser l'irréalisable. C'est ce qui a donné à l'esprit de notre prisonnier Rachid l'espoir de jours meilleurs en affichant un sourire plus qu'évocateur :

« Brusquement, sans que rien l'ait laissé prévoir, de gros nuages noirs assombrissent le ciel et, après quelques violents éclairs, de larges gouttes de pluie chaude et poussiéreuse se mettent à tomber. Au milieu de la cour, Rachid, poitrine découverte, tend vers le déluge un visage ricanant. »²

Vingt-Cinq à son tour est inspiré par cette averse et il se sent l'âme d'un philosophe en affichant ses pensées les plus intimes. Il espère que cette pluie va finir par envahir le fleuve évaporé et qu'elle va lui faire retrouver son aspect originel et même au-delà de cela car il rêve de débordement. La pluie engendre le rêve et fait entrer les personnages dans un monde illusoire. Ce monde est capable de recréer un fleuve qui n'est plus et de le conduire vers la subversion, et peut-être même a-t-il le pouvoir de ressusciter les soi enterrés dont le reflet n'est plus car l'eau vive était en manque jusqu'alors.

Vingt-Cinq

« Que tombe la pluie ! Que tombe la pluie ! Tout le jour, et toute la nuit encore ! Sans répit. Alors, ses forces enfin revenues, le fleuve détourné,

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 49

² Ibid, pp 142-143

rugissant d'une vieille colère, rompra ses digues, débordera de partout, inondera la plaine, et, prenant de court les calculs des sorciers, ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel. Vains espoirs. La pluie a cessé aussi brusquement qu'elle était venue. »¹

Des prédictions se font par Vingt-Cinq sur ce que serait l'avenir du fleuve retrouvant son lit initial, une fois reprenant vie par l'effet de la pluie (eau en mouvement). Il veut que le fleuve détruise le vœu des sorciers ou bien des enchanteurs, mais en vain car il n'en sera rien de tout cela. La pluie cesse de tomber et annonce le prolongement du désenchantement des personnages. Les rêves des prisonniers se brisent au contact de l'eau fuyante, car comme elle est en mouvement, elle peut aussi bien apparaître puis disparaître aussitôt après.

La mer devient à son tour le centre des vœux de liberté de chacun des personnages. Ainsi ils se déploient de la quantité la plus réduite d'eau vers celle qui est la plus dense et en parallèle du mouvement le moins important vers celui qui est le plus imposant.

Le fils de notre protagoniste expose le besoin inévitable de la mer pour la nouvelle génération. Ils attendent tous un miracle qu'ils espèrent voir surgir du fin fond de la mer. Chacun son histoire, chacun son espoir, et ces fantômes tant attendus ne viendront jamais car ils ne sont que des spectres sortis tout droit de leur imagination. Ces êtres invisibles ne surgiront point car ils ne sont pas nommés. Ils constituent peut-être les premières origines de chacune de ces personnes. Ils attendent peut-être de voir surgir leur véritable soi de derrière cette immensité illusoire mais aucun écho n'est rendu à leurs voix brisées par l'attente.

Fils « Nous étions nombreux à venir ainsi contempler la mer, à scruter sans cesse l'horizon, mais nul que nous attendions n'est venu. Il ne vient que ces navires lourds de ces marchandises, qui seront jetées en pâture au peuple affamé qui a, aux dépens de ses bras, laissé s'hypertrophier sa panse et son sexe pour avaler et se multiplier sans cesse. Par cette mer il ne vient jamais personne. C'est une mer prisonnière. Il faut aller plus loin, vers l'océan, pour rencontrer la brise marine. »²

La mer renvoie à ces jeunes un seul reflet mais non le bon. Elle leur réfléchit l'image de la collectivité et du tout leur rappelant à quel point notre monde était sombre et illusoire. « L'Hypertrophie » est un mot savamment utilisé par Mimouni pour marquer les contours du débordement opéré par le corps social et plus

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 143

2 Ibid, p 207

particulièrement par le corps du texte. Ce texte dévore sans cesse de faux reflets et déborde en grosseur tout en donnant naissance à une multiplicité infinie de reflets qui lui donnent des bourrelets. Ces bourrelets sont la preuve vivante de l'appartenance de cette œuvre au baroque et cela nous rappelle l'étymologie de ce mot qui renvoyait lors du dix-septième siècle l'image de « la perle qui n'est pas tout à fait ronde ». L'imperfection est donc le mot d'ordre du baroque. Mais la densité de la mer n'est pas suffisante pour donner le reflet tant attendu. Et le fils de notre héros espère toujours trouver son reflet véritable dans l'océan car c'est plus grand que la mer.

La mer peut engendrer des créatures invisibles présentes dans l'imagination seule de celui qui les voit mais invisibles pour les autres ou pour les non lucides.

Le fils de notre héros a vécu dans le monde obscur du présent, et par là il peut contrairement à son père voir les immondes créatures de l'invisible et peut établir avec eux des dialogues ombragés dont il est le seul à connaître le secret.

Héros

« Il se releva, le poing tendu vers la mer, pour se mettre à tancer d'invisibles interlocuteurs. Puis, pris de hoquet, il se pencha au-dessus de l'eau et se mit à vomir. Il sortait de sa bouche un liquide jaune et gluant qui flottait sur l'eau. »¹

Son dialogue avec ces créatures de l'ombre l'a conduit à vomir et rejeter son liquide corporel. En coloriant par-là la face cristalline et transparente de la mer, il ne fait que démontrer la face cachée de la mer, celle d'une étendue d'eau qui n'est pas aussi transparente que nous le croyions. Elle est plutôt opaque en profondeur et sa transparence n'est qu'un masque derrière lequel elle cache son emprisonnement.

Ce monde est baroque par son caractère des fausses apparences, et l'eau tout comme les êtres est corrompue dans un monde où le soi est dissimulé parmi une multitude de masques.

Le fils du personnage principal a dit ce qui suit : « Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. »²

Nous assistons par cet extrait à un véritable retournement de situation car le monde inversé du tout début, c'est-à-dire celui dans lequel la transparence de la mer

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 207

2 Ibid, p 211

n'est plus qu'illusoire et son caractère de prisonnière, se renverse de nouveau pour mettre en avant la négation de cette affirmation car la mer selon le fils de notre héros est dans « une fausse apparence d'inertie » et donc peut se mouvoir et se défaire de ses filets à n'importe quel moment.

La renaissance du fleuve supposée par le fils de notre protagoniste fait partie d'une prédiction dont il a l'air d'être sûr de l'avènement. Mais la question essentielle n'est plus de l'ordre du baroque car son seul but est le mouvement, ce qui arrive avec la naissance des nouvelles sources. Cette question sur la direction du fleuve nous la traiterons dans notre chapitre philosophique.

Fils

« ...d'anciennes sources tarissent, jaillissent de nouvelles sources, en pleine montagne, qui projettent d'un jet furieux leur eau fumante vers le ciel, le fleuve, détourné de son lit initial, s'égare parmi de nouveaux vallonnements. Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il ? »¹

III.I.1.2. La flamme lumière et son ombre :

Les éléments de la nature baroque englobent la flamme et sa lumière comme composants essentiels de l'esprit de la renaissance européenne du dix-septième siècle. Cette flamme va se réincarner à travers la désillusion des trois romans étudiés les aidant à faire revivre un ancien genre européen, non dans le but de l'imiter mais plutôt dans l'idée de le recycler et d'en faire un genre hybride (théorie de Bhabha).

Dans ce cas bien précis notre souci majeur sera de prendre en considération cet ancien genre mais seulement dans sa qualité d'artifice, car les trois romans étudiés de la littérature du désenchantement ne permettent au baroque de survivre que dans une situation de forme. Il caractérise par là le corps de cette littérature algérienne des années soixante-dix quatre-vingt pour lui donner une certaine liberté de mouvement et une inconstance mobile lui permettant de transcender par la suite dans le deuxième chapitre les barrières de l'enfermement.

La flamme et la lumière correspondent à l'origine du mouvement et à son effet sur la nature et les êtres. Cette flamme est étudiée de différentes façons chez nos trois romanciers mais l'idée centrale reste la même car son noyau est celui du mouvement

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 211-212

et du libre arbitre. C'est d'ailleurs ce que nous allons tenter de révéler à travers ce qui suit.

«...le feu « prompt et léger » qui monte, par la flamme à laquelle participe non seulement le monde extérieur, mais la pensée même du poète contemplateur ; cette pensée qui s'échappe à elle-même... »¹

Cependant notre soi se trouve par cet effet au sein d'un monde artificiel dans lequel la flamme lumineuse ne sera qu'un moyen contrôlé de mise en lumière. Nous avons découvert de ce fait l'existence d'un jeu de lumière et d'ombre voulu par nos trois auteurs pour nous mener sur les sentiers remplis d'artifices de l'écriture vers un univers opaque qui ne cessera de s'éclaircir allant à la fin de notre recherche vers la transparence de la révélation.

Ce qui nous intéresse dans ce chapitre est la représentation de la flamme lumière par le biais de l'écriture. Le jeu de la lumière et de l'ombre a une importance primordiale dans un monde qui nous révèle sa face pour nous la cacher par la suite dans un mécanisme du voilé dévoilé ou bien pour être plus précis du masqué démasqué.

III.1.1.2.1. La lumière et l'ombre de l'escargot :

Boudjedra tente dans *l'Escargot entêté* de produire une complémentarité entre la lumière et l'ombre de manière à créer le mouvement dans le texte. Les lumières utilisées sont souvent fragmentées et insuffisantes pour dévoiler les réalités, le narrateur nous donne ainsi l'illusion du dévoilement des vérités cachées mais sans pour autant les mettre sous l'effet de la lumière de toutes les vérités.

La lumière se travestit et change de forme pour atteindre l'illusion baroque, en cela elle agit sur les individus du roman. Elle les rend plus ridicules dès qu'elle diminue d'intensité.

« Ils me raillent souvent. Surtout quand il se fait tard et que la lumière, dehors, est plus lisse qu'à l'accoutumée. Je ne reçois que les plus excités parmi les visiteurs. »²

Ainsi dès que la lumière baisse pour laisser place à l'obscurité, elle devient « lisse » selon l'expression du narrateur, et cet aspect doux et diminué de la

¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, op.cit, p 125

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 18

luminosité donne naissance à des réactions chez les personnages qui tendent vers le mensonge et la moquerie. Cette caractéristique de la révélation de l'obscurité de l'esprit est baroque car cela nous rappelle l'idée du retournement du monde des apparences pour montrer celui qui se trouve immergé dans le noir et mettre en avant les démons de tout un chacun.

En même temps la mise en lumière exagérée avec une révélation ridicule et invraisemblable telle que le nombre des rats, conduit ce fichier vers la volonté des gens de l'administration de le faire brûler.

« Mais pas question d'imprimer des affiches avec le chiffre fatidique : 5 000 000 de rats ! Il doit rester confidentiel. On a beaucoup insisté là-dessus. C'est à cette époque que l'on a essayé de brûler mon fichier. »¹

Le feu est utilisé dans ce cas pour rétablir l'équilibre de la lumière car une fois devenue brûlante par son artifice, elle ne peut que se néantiser et se consumer d'elle-même.

Ensuite, Boudjedra aborde la lumière selon ses propres rudiments, il en vient à la couleur pour essayer de détourner l'attention du lecteur sur l'artifice de la lumière de son roman. Il décrit par là son personnage comme un être dont le gris est la couleur de son intimité.

« A l'intérieur donc : acier. Silence. Repli. Le gris, couleur neutre par excellence, domine. Je suis rutilant et seul. »²

Mais ce gris que notre quadragénaire prend pour une « couleur neutre par excellence », n'est qu'une apparence car pour qu'elle se forme il aurait fallu la fusion entre plusieurs couleurs de l'arc en ciel, elle est donc loin d'être neutre, et donne à l'illusion toute sa raison d'être car elle n'est qu'une apparence.

La lumière sous forme d'éclair investit le cerveau de notre héros et tente de dévoiler les lois de son univers intérieur qui n'est qu'une reproduction du monde extérieur du roman. Cette lumière instantanée dévoile l'espace d'un instant quelques-unes des couleurs en fusion du faisceau lumineux.

Dans la tête du héros : « Eclatements d'éclairs brillants, violacés- bleus et orangés. »¹

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 18

2 Ibid, p 19

La lumière donne aux personnages et aux objets un éclat dès qu'ils sont mis en contact avec un semblant de vérité. Notre personnage principal décrit sa mère comme un être de lumière éclairant l'ombre qui l'entourait.

« Je tiens de ma mère. Elle était susceptible et ses gestes étaient si clairs qu'elle faisait scintiller l'ombre autour d'elle. En un mot, elle était phosphorescente. Sagace, elle avait gardé ses distances vis-à-vis de mon père. Sinon, nous serions dix ou vingt à l'heure qu'il est »²

La décision de sa mère de ne plus avoir d'enfants lui a donné un brin d'originalité dans un monde où le tout se ressemble. C'est ce qui lui donne cet étincellement, cette lumière émane du soi qui tente de redéfinir ses contours pour se différencier des autres.

Le bureau de notre protagoniste brille à son tour car il contient certaines vérités qui ne prennent de sens que dans son propre esprit. « Tout est brillant dans mon bureau où je garde des statistiques qui sont de vrais secrets d'état. »³

La lumière peut naître également de la submersion des sentiments émanant de la profondeur de l'être, aidée par la saison de tous les fantasmes, l'automne. Notre narrateur au-delà de la lumière externe veut sauver son être de l'obscurité intime pour l'éclairer intérieurement.

« C'est la poche de mes émois intimes. Je les contiens. Mais ils débordent. Surtout en automne. En cette saison la lumière bulle dans mon cerveau. Elle effrite mes artères. Je deviens poreux. Quelque peu lyrique. Je rature beaucoup sur mes petits bouts de papier au point qu'ils deviennent illisibles...Hiéroglyphes indescriptibles. Code fabuleux. Lieu du vertige. »⁴

La lumière par l'effet de l'automne saison de toutes les illusions investit notre protagoniste en profondeur. Elle détient par là le pouvoir de hanter son soi, pour rendre son être perméable aux influences externes. Elle éclaire par ses faisceaux poétiques de la littérature les mécanismes d'une écriture dont la combinatoire reste le centre de ce monde de tous les artifices.

Notre protagoniste se plait à voir le monde qui l'entoure au travers d'une vitre, par besoin peut-être de se projeter hors de l'univers perçu par ses sens. La vision du

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 59

2 Ibid, p 19

3 Ibid, p 19

4 Ibid, p 22

monde du roman à travers un filtre (la vitre) donne à notre héros la capacité de déceler le pouvoir influent de l'ombre sur l'environnement du roman (l'espace).

« Derrière la vitre, la nuit tombe et se propage dans l'espace. Voilà une petite phrase à dissimuler dans la poche secrète qu'il m'arrive parfois de ne pas retrouver, tellement je suis astucieux et inventif dans l'art du camouflage. »¹

Cependant la vitre n'a point de pouvoir isolant, car parler de l'ombre perçue et de son pouvoir n'a pu sauver notre protagoniste de ses radiations. L'ombre a projeté ses tentacules sur notre héros et s'est emparé de son être et de ses écrits. En cachant son message sur la nuit dans la poche secrète il contribue à étendre les ailes de l'obscurité, car il ne peut assumer un tel pouvoir de perception, en même temps la mettre dans sa « poche secrète » qui est comme nous le savons la poche de ses émois met l'accent sur une ombre qui risque de s'évanouir si l'œil lumineux du lecteur se pose dessus.

La nuit est synonyme du repos et du sommeil, mais l'aube représente le moment culminant où le premier jet de lumière redessine le monde englouti dans les profondeurs de l'obscurité. Le poison semble être pour notre héros ce rayonnement car il tente de tuer (les rats), donc de détruire le déguisement derrière lequel il se cache pour révéler sa combinatoire. Ainsi le rat qui est une représentation miniaturisée de son soi et de son monde, une fois exterminé, peu enfin tendre vers une libération du labyrinthe et de la combinatoire.

« A l'aube, je fais mes mélanges de poison quand les rats que j'élève dans ma cave dorment insouciantes... »²

D'abord il reprend les contours de son monde sous forme de maquette, ensuite il joue au libérateur en détruisant sa propre création. Il tente de lever le voile instauré par lui auparavant par un autre voile celui de la mort. Il essaie de radier l'illusion du masque et ainsi crée la désillusion menant vers une libération spirituelle.

La nuit confère à notre personnage principal la capacité de se fondre dans la masse. Il perd ainsi son propre corps pour n'être plus qu'une partie du tout. L'ombre en fait un être invisible.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 23

² Ibid, p 24

« Avec la nuit qui tombe carrément, et avant d'allumer, j'ai l'impression de ne plus avoir ni contours ni bordures. »¹

La nuit par son ombre n'est qu'une forme d'artifice car la beauté de sa fusion avec la nature n'est qu'une vision superficielle d'un phénomène se révélant d'une tristesse mortuaire.

« D'autant plus que les soirs sont beaux, observés de mon bureau. Ils tombent si mollement sur le jardin, que je me sens défaillir. »²

Les soirs qui « tombent » sur le jardin écrasent son espace et en font une ombre parmi les autres ombres de la nuit. Le jardin abrite l'escargot « soi de notre héros », et en perdant ses contours, le soi s'efface à son tour. Ainsi notre protagoniste se néantise dans les profondeurs de cet abîme obscur.

Le seul moyen de percer l'ombre reste une lumière artificielle projetée par « une lanterne » et prenant la forme d'un « cercle ».

« Je continue à examiner les parois tout en restant dans le cercle de lumière blanche que projette une lanterne scellée au plafond. »³

La lumière à son tour se met à jouer le jeu de la métamorphose et forme le cercle de l'illusion menant l'être vers sa quête de libération mais étant assez imperméable pour ne laisser sortir personne, conduisant ainsi les personnages du roman vers une désillusion certaine.

Notre quadragénaire est sensible à la lumière de tous les artifices. Cependant cette lumière n'a d'effet sur lui que les jours de pluie car l'obscurité du temps le conduit à allumer les lampes de sa maison. L'électricité agit non seulement sur la vision de notre héros mais en plus hante son esprit car l'éclairage artificiel le plonge en pleine illusion au sein d'une esthétique baroque.

« Jour de pluie. Il fait sombre...Allumer alors qu'il n'est pas encore midi. Solitude du matin. Avec la lumière, c'est aussitôt une accumulation d'ondes électromagnétiques se réfractant contre mes yeux, se télescopant contre ma tête. Sensibilité fade à obturer. »⁴

Le soleil reste la seule source de lumière inaltérable. Astre naturel, il représente la seule entité capable de mettre à néant tout voile susceptible de le cacher car sa

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 28

2 Ibid, p 47

3 Ibid, p 35

4 Ibid, p 60

lumière le traverse et troue sa consistance comme au travers d'un tamis. « Ma mère disait on ne cache pas le soleil avec un tamis. »¹. Mais le soleil se couche dès la fin de la journée et l'ombre reprend ses activités de néantisation des êtres.

« L'impression, chaque fois que le jour s'éteint, que je n'ai plus de contours ni de bordures. Veines érodées par le frottement des mots à la lisière de la conscience. »²

Cette ombre s'étend au-delà du flot de la nuit car elle s'enfonce dans les abîmes de l'être pour tenter de s'ancrer dans le flottement des mots dont l'illusion est l'axe central. Elle se glisse dans la « conscience » de l'individu pour faire du monde imaginaire du roman une réalité illusoire, mais son corps qui s'efface lui rappelle que finalement il n'est qu'un être de papier et donc l'ombre de la désillusion glace une vaine tentative de dévoilement.

Le narrateur tente de s'accrocher à la semi-vérité ou semi-lumière apportée par l'écriture à laquelle il attribue le terme de « cordes épaisses de pluie ».

« La nuit qui est tombée depuis quelques heures est comme phosphorescente à cause des cordes épaisses de la pluie. »³

Elles correspondent à la linéarité de l'écriture qui tente par son illumination fragmentée d'apporter un peu de lumière sous l'effet de l'illusion baroque à un monde profondément cerné par l'ombre du voilement.

III.1.1.2.2. La lumière et l'ombre de l'amour :

Djebar dans *L'Amour la fantasia* utilise le concept de la lumière comme une brèche libératrice car chaque élément évoqué s'illumine dès qu'il trouve la voie du dépassement du cercle. Chaque incision qu'elle effectue dans le voile enveloppant l'aide à découvrir une parcelle de son soi par le corps de l'écriture.

La lumière est dévoilement et l'ombre est le voilement qui se régénère tel le phénix. Toute l'histoire de ce roman se déroule dans une atmosphère où l'ombre et la lumière s'opposent continuellement dans le but de créer la fiction à partir de la mise en œuvre du mécanisme du masqué démasqué de la réalité qui pourrait être celle de l'être et de son soi.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 69

2 Ibid, p 98

3 Ibid, p 124

Djebar parle de l'invasion et évoque le moment où la flotte française s'est trouvée sur les rives algériennes. Elle met le doigt sur l'instant particulier de ce jour du premier regard étranger posé sur la côte de la «Ville imprenable »

« Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique... »¹

L'Aube est le moment éminent durant lequel la nuit disparaît pour laisser place à un discret rai de lumière qui devient par la suite un éclat dévoilant des vérités cachées. La première vérité dévoilée est celle de la matérialisation de la ville spectrale. Elle devient enfin par l'effet de la lumière saisissable et non plus fuyante et donc la proie propice d'un viol apparent.

Avant la bataille 1830 « Silence étalé d'un coup en un drap immense réverbéré: comme si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser. »¹

Le premier regard porté par l'étranger sur la ville dont le futur ne sera que possession a suscité un moment de silence car l'illusion du paysage donne aux envahisseurs un effet anesthésiant. Cela dit l'intensité de la lumière brise le silence et détruit cet enchantement momentané.

La lumière de la ville est semblable à cette même Algérie car elle se dote du même pouvoir fantomatique. Elle « absorbe les sons » et donne l'impression à ces étrangers qu'ils viennent d'entrer dans une autre dimension.

«...telles des bêtes de cirque prêtes à la cérémonie derrière un halo de projecteurs, la foule des futurs envahisseurs regarde. La ville se présente dans une lumière immuable qui absorbe les sons. »²

Un autre monde se présente à leurs yeux mais loin de la logique européenne car si la lumière apportée par ces personnages est une lumière artificielle dont le premier but est l'éclairage de la mise en scène « projecteurs » faisant de cette campagne un immense théâtre, la lumière maghrébine se trouve être beaucoup plus fictive car elle donne l'impression d'une lumière naturelle sauf qu'elle a un pouvoir magique qui sert à protéger la ville. Elle est donc par cet effet plus baroque et plus ancrée dans la fiction que celle des « projecteurs ».

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 14

La lumière et l'ombre gèrent les fluctuations de *L'Amour la fantasia*, et sont représentées par Djébar comme des éléments qui reconstituent le théâtre du dix-septième siècle. Elle met en avant l'invasion française de 1830 et use d'une description qui frôle l'univers baroque de cette époque :

« L'arrivant, lui, propose un masque caricatural de la mort. Or une pugnacité tragique aiguillonne l'indigène qui, pour l'instant, caracole ou pavoise, s'avance sur le devant de la scène, tout heureux de tuer, de mourir, dans la lumière étincelante. Et le soleil l'inonde d'un coup sur le versant de l'ombre ultime. »³

Elle dote le conquérant d'un masque dont le mensonge est certain car l'illusion qu'il donne à ses futures victimes cache son véritable but mortuaire. Ce masque « caricatural » dont le rire devrait être l'ultime but prend tout le sens d'une tragédie face à ses futures victimes que leur bravoure conduit vers la mort en pleine lumière. Mais cette mort n'est point aussi tragique car elle concrétise le vœu de l'ultime quête, celle de retrouver la lumière absolue du dépassement du corps terrestre vers l'au-delà. Dans ce cas précis nous ne sommes plus dans le fléau d'une tragédie mais plutôt nous frôlons le tragi-comique de l'idéologie baroque du dix-septième siècle.

Le contact des deux civilisations a enflammé le voile de la transparence qui a si longtemps protégé « la ville imprenable ». La lumière illusoire n'a pu absorber tous ces sons étrangers et son intensité a conduit la ville à se consumer dans un feu dont le but principal n'est autre que la possession.

« L'incendie lèche de ses lueurs mobiles, coffres entrouverts, bijoux et cuivrés éparpillés entre les premiers cadavres »⁴

« Les troupeaux, à leur tour, sont atteints, dans le halo des torches à terre et des fumées d'incendie, les bêlements du bétail parqué montent en grondement d'orage, de l'horizon encore sombre. »⁵

« A présent, le pillage s'intensifie, scandé par les seuls murmures. Quelques foyers d'incendie se meurent. Et l'écharpe de cris s'effiloche, tandis que les vapeurs nocturnes se dissipent tout à fait. L'aube qui se déploie griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves ; nuances fugaces, éclairs persistants disparaissant d'un coup. La pureté du jour nettoyé détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine. »⁶

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 15

2 Ibid, p 16

3 Ibid, p 27

4 Ibid, p 78

5 Ibid, p 79

6 Ibid, p 80

Le feu est une des images utilisées par Djébar pour représenter la force et la violence de l'invasion. La particularité de ce feu est qu'il apparaît aussitôt qu'il disparaît, il est en continuel mouvement et entrave les images de l'invasion car il est l'outil de l'illusion. Une fois le feu évaporé, l'illusion laisse place à la lumière du jour pour éclairer les soldats en pleines batailles et les cadavres inertes.

« ...le baron Barchou de Penhoen ...il rédigea presque à chaud ses impressions de combattant, d'observateur et même, par éclairs inattendus, d'amoureux d'une terre qu'il a entrevue sur ses franges enflammées. »¹

La révélation de l'amour inavoué se fait par « éclairs ». La lumière à peine entraperçue évoque des vérités sur les sentiments internes des êtres. Et nous assistons au vœu d'amour à peine évoqué et pourtant présent dans le cœur de Barchou vis-à-vis d'une terre dont la lumière caractérise son enchantement.

L'image du feu est représentée dans *L'Amour la fantasia* par l'enfumade des Ouled Riah et des Sbéah par successivement Pélissier puis Saint-Arnaud. Ces deux chefs de l'armée française ont utilisé le feu comme moyen énonciateur d'une tragédie ancestrale car elle prend le pli d'une cérémonie mortuaire dont les pulsations vibrent au rythme du baroque.

Des scènes monstrueuses sont perçues par les soldats de Pélissier dont le spectacle sera formellement interdit aux troupes de Saint-Arnaud car l'apport tragique de l'événement ne peut être traduit que sous l'effet de la graphie littéraire. Ces descriptions des morts des Ouled Riah parvenues plus tard sous les yeux des lecteurs vont revêtir toute l'étoffe de l'éternelle tragédie qui soudain sous la plume de Djébar a un effet baroque : celui de l'illusion et du choc sous l'étincelante lumière de la vérité.

Ainsi Djébar annonce le caractère tragique de l'événement en donnant des prédictions avant le commencement de la campagne de Pélissier. Elle lui donne la parole par son besoin de littériser ses expériences de guerrier. Le « drame » fleurit avec les premières lueurs de l'aube, et la lumière nourrit par ses rayons les moindres filaments de cette tragédie de guerre.

« Le colonel Pélissier vit cette approche de l'aube presque solennellement, en ouverture de drame. Une scène tragique semble être avancée ; dans le décor austère de craie ainsi déployé... »¹

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 28

Ce feu meurtrier donne à ces morts par enfumade le pouvoir de conquérir les cœurs les plus durs et de les faire fondre par la puissance et le tragique de leurs agonies. Leurs morts terrés sans aucun moyen de défense sont devenus un moyen d'expression pour rendre compte de toute l'injustice et la sauvagerie de cette politique guerrière entreprise par ces français d'autrefois.

Les flammes mortuaires de l'enfumade deviennent les mêmes flammes de l'écrit de Pélissier car elles ressortent de son expression littéraire et font perdurer dans les cœurs des lecteurs toute l'horreur baroque de ces images.

« Rédigeant son rapport, Pélissier revivra par l'écriture cette nuit du 19 juin, éclairée par les flammes de soixante mètres, qui enveloppent les murailles de Nacmaria »²

(L'Espagnol) :

« « Quelle plume saurait rendre ce tableau ! Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir un feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant... »³

Contrairement au feu dévastateur engendré par la guerre, l'ombre se propage en parfaite opposition à cette lumière de la douleur. L'ombre et ses différents dérivés tel que le froid tente de contenir et d'étouffer les flammes de l'invasion. Ainsi Djébar en fait l'emblème des combattants arabes qui préfèrent se mouvoir en parfaite « invisibilité » couverts par l'effet de l'obscurité et renonçant au sommeil pour ne plus subir l'illusion et pouvoir surprendre l'ennemi qui se trouve figé autant que la nature sous son effet anesthésiant.

« Outre le froid et la nature que l'ombre fige d'avantage...l'ennemi invisible semble ne jamais dormir... »⁴

Les êtres de l'ombre une fois exposés au regard s'illuminent, d'autant plus que le soleil les rend luisants. Mais leur ombre autrefois protectrice s'étend vers les cœurs des coupables, des meurtriers, pour les imprégner du froid de leur acte morbide. Mis face à leurs actes, et voir en face l'horreur de cette enfumade les a figés comme leurs victimes dans la glace ombragée pour éterniser leur crime.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 98

2 Ibid, p 103

3 Ibid, p 103

4 Ibid, p 104

« Plutôt que les pas des premiers arpenteurs, quand, à la lueur des lanternes, ils découvrent les asphyxiés de l'ombre, me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres :

« On en sorti, de la grotte, environ six cents », note l'officier, et il souligne le trouble du colonel entouré de son état-major, tous raidis par une froide stupeur. »¹

L'écrit devient à son tour une lumière qui tente d'éclaircir l'obscur passé de cette invasion française en Algérie. Djébar évoque la multitude des écrits de français ayant vécu le moment ultime de la possession et qui se sont empressés de le rédiger pour faire partager leur glorieuse victoire avec leurs homologues français.

« Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ?...Ces textes se répandent dans un Paris Louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes le usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots, surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué. »²

Ces écrits sont pour Djébar une forme de lumière, mais plutôt astrale qu'artificielle, car elle provient d'une « queue de comète », cependant elle se révèle éphémère car elle tente l'espace d'un instant une révélation qui ne peut avoir lieu. La subjectivité de ces écrivains français noie la vérité et donne à cette comète le temps de disparaître pour obscurcir de nouveau la réalité et par là la voiler de nouveau.

« Le mot lui-même, ornement pour les officiers qui le brandissent comme ils porteraient un œillet à la boutonnière, le mot deviendra l'arme par excellence...Toute une pyramide d'écrits amoncelés en apophyse superfétatoire occultera la violence initiale. »³

Le mot rejoint la fiction en aidant ces écrivains étrangers à le brandir comme un objet décoratif mettant en relief des scènes horribles dont le sens premier ne peut se révéler historique, mais plutôt emprunt du baroque de toutes les illusions. La profusion des « ornements » est une caractéristique de l'architecture baroque, mais cette superposition des écrits sur l'invasion française en Algérie n'est point une révélation de la réalité mais sert plutôt à voiler la vérité de l'ignominie de cette entreprise derrière le voile de la subjectivité et de l'illusion.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 107

2 Ibid, p 67

3 Ibid, p 67

Ces mêmes mots français qui autrefois faisaient ombre à la mise en relief de la dure réalité car ils provenaient d'écrits de Français deviennent des flambeaux illuminant le passé et contribuant à la renaissance des morts ensevelis sous des couches de poussière enfin désagrégées.

« Des lettres de mots français se profilent, allongées ou élargies dans leur étrangeté, dans les parois des cavernes, dans l'aura des flammes d'incendies successifs, tatouant les visages disparus en diaprures rougeoyantes... »¹

Cette même langue et ces mêmes mots utilisés par Djébar prennent un sens différent et inscrivent les victimes du passé en flamme éternelle sur les cahiers de la littérature dépassant les frontières de l'Histoire et son ombre apparente.

Djébar tente de créer un lien entre sa vie personnelle et l'histoire d'Algérie. Les mots qui lui servent à faire revivre le passé du groupe l'aident également à faire le point sur son propre passé. Elle est en cela une luciole illuminant sur son passage son groupe mais également sa propre personne.

« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre –, j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube. »²

Djébar évoque sa vie personnelle et établit un lien transparent entre les mots, l'espace et sa vie. Elle lie les mots et leurs éclaircis au rapport fructueux qu'ils établissent avec le corps dénudé. La lumière provient cette fois-ci de la chair depuis longtemps voilée de laquelle émane la soudaine lumière de la libération. Elle transmet ensuite son pouvoir aux mots qui deviennent à leur tour les composants du corps du texte ne pouvant se libérer que sous l'effet de l'analyse et du décodage. Ces mêmes mots libèrent la narratrice du poids de son roman qui tente de retracer le parcours d'un amour qui n'est plus. Elle se libère de ses fantômes du passé communautaire et personnel et se déplace finalement en éclatant son espace prison pour poursuivre sa quête de lumière « je suis partie à l'aube ».

En relatant l'histoire de sa vie Djébar aborde l'idée de la lumière de la vérité. Cette lumière divine inonde le corps et dévoile toute réalité ayant immergé dans l'obscurité. Elle révèle le mensonge et fait main basse sur tout pécheur.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 69

2 Ibid, p 12

« J'avais peur et je l'avouais. Certainement une lumière allait gicler du plafond et dévoiler notre péché, car je m'incluais dans ce terrible secret ! »¹

Djebar garde le secret de ses cousines, leur correspondance avec des hommes arabes allait contre les lois de la tradition, et en partageant ce lourd fardeau elle ne pouvait que ressentir de la culpabilité face à l'interdit de cette action, du moins cet interdit culturel. La lumière naît dans son imaginaire d'enfant de sa volonté de se défaire de ce « péché », et comment si ce n'est en inondant son être de ce jet de lumière qui aurait le pouvoir de purifier son âme ? La peur fait paire avec l'ombre car l'ombre du secret ne pouvait permettre à la lumière de le mettre en avant et par conséquent de l'effacer. Mais la lumière sera la quête ultime de la narratrice car tout au long de son ouvrage elle ne cessera de frôler cette lumière pour pouvoir imbiber son roman et son être de son pouvoir révélateur.

Djebar représente l'ombre par la partie du jour la plus obscure : la nuit. C'est l'instant propice pour toutes formes de révélations. Les êtres se démasquent et leurs plaintes font percevoir une véritable vocifération.

« Chaque nuit, la voix véhémence déroulait la même promesse puérile. Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes »²

Elle insuffle à ses personnages européens un souffle fantomatique et en fait des êtres évaporés par la force de l'Histoire de l'espace réel algérien mais la vérité est encore plus profonde.

« Le gendarme et sa famille me paraissaient soudain ombres de passage dans ces lieux, et par contre ces images, ces objets, cette viande devenaient les vrais occupants ! Car pour moi, les demeures françaises exhalaient une odeur différente, reflétaient une lumière secrète. »³

Cette vérité réside dans l'empreinte laissée par ces mêmes êtres dont l'ombre a généré « une lumière secrète » dans les profondeurs intimes de notre narratrice. L'impact de leur passage, les objets laissés derrière eux, tous les meubles et peintures baroques vont faire revivre une ancienne idéologie chez Djebar, mais qui sera loin d'être clinquante car ce baroque littéraire va se faufiler derrière les franges de son

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 24

2 Ibid, p 24

3 Ibid, p 38

écriture discrètement et attendra la lumière de la lecture et de l'interprétation pour pouvoir reprendre vie.

« Soudain l'été 62 : d'un coup ces meubles cachés - miroirs rococo, chambres à coucher démodées, bibelots disparates-, Tout ce décor, autrefois tapi dans l'ombre des demeures à la fois ouvertes et inaccessibles, se trouva déversé sur les trottoirs...Trophées dépenaillés, butin souillé que je vis exposé à l'encan, aux devantures submergées des brocanteurs qui affichaient l'air vaniteux des pirates turcs d'autrefois...« Ce sont, me dis-je, vraies hardes de nomades, entrailles séchant au soleil d'une société à son tour dépossédée ! »¹

Les « miroirs rococos » et autres « bibelots » se retrouvent exposés à l'œil nu des passants après le départ des français. Longtemps gardés au secret et à l'ombre, l'indépendance de l'Algérie en 1962 en fait une véritable exposition des ornements démodés et qui reflètent parfaitement l'emprunte baroque. L'exposition à l'air libre de ces brocantes, l'image des « entrailles séchant au soleil » faite par notre narratrice, évoque l'idée d'une mise en parallèle avec le poème de Baudelaire intitulé *Une charogne*, dans lequel nous retrouvons les mêmes entrailles exposées aux rayons solaires car c'est l'image d'un cadavre en pleine putréfaction qui nous est contée. Le soleil ainsi révèle des réalités mais aide aussi à leur avilissement, cependant cela ne peut être que bénéfique pour l'épanouissement de la nature même si l'être humain peut en être ébranlé.

L'évasion tentée par la mère de Djébar en dehors du cercle langagier lui imposant de ne point appeler son mari par son prénom est parfaitement réussie :

« ...Ma mère...prononçait « Tahar »...et même quand ses interlocutrices souriaient à demi, ou avaient l'air mi- gênées, mi- indulgentes, je pensais qu'une distinction nouvelle éclairait le visage maternel. »²

Cependant dans cette même société un mot pareil prononcé de la bouche d'une femme ne peut être qu'un mot tranchant, un choc pour ce harem dont la servitude et la docilité sont les mots d'ordre d'une complète féminité. Le heurt qui s'annonce dans les cœurs de ces figures féminines suite à ce nom prononcé représente une des faces baroques. Car l'excentricité et la mise en marge des êtres sont une parcelle de cet esprit de tous les excès. Le mot interdit prononcé illumine « le visage maternel », et l'aide à purifier par sa symbolique «Tahar» un univers féminin jusque-là inondé par l'ombre et soudain dévoilé par la lumière de l'entre croisement culturel.

L'écrit est à son tour une lumière, car en usant de ses pouvoirs Djébar essaie de se libérer de l'ombre de son passé et de ses aïeules. Et pour cela elle nous expose l'importance magnanime de l'écrit et de son interprétation par la lecture. Car ces deux actes ne peuvent être superficiels et ne sont compris qu'une fois illuminés par l'esprit baroque.

« Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sang pourri là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne...dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir... »³

Mais pour une bonne interprétation la narratrice veut « renverser son corps », et le renversement inverse notre monde ce qui nous amène à la théorie de Françoise Proust sur l'existence d'un monde inversé dans la conception baroque :

« C'est bien pourquoi le baroque a tant goûté les machineries, les machinations...Certes, dans un premiers temps, la multiplication des artifices est bien destinée à rappeler que la « nature » n'est qu'artifice, que le monde est un cauchemar...Mais à ce premier retournement répond un second et ultime retournement qui remet le monde à l'endroit et conduit à la béatitude...Tous les drames baroques se dénouent dans la révélation que le cauchemar, c'est-à-dire la vérité des illusions n'était qu'illusion. »⁴

Nous pouvons appliquer cette théorie au passage précédent de Djébar car en renversant son corps elle tente d'atteindre le monde des cauchemars et de l'obscurité. Ce même monde dont parle Djébar est le monde de toutes les révélations car il nous montre des réalités ensevelies ne pouvant remonter à la surface car leurs essences terrifient le monde à l'endroit : celui des illusions.

Cette immersion à l'envers au sein du « monde des cauchemars » donne à notre narratrice le pouvoir d'enlever ses œillères et de percevoir enfin le feu perpétuel de la putréfaction de toute une société, elle voit enfin les véritables cadavres dans le noir et fait face à ce mauvais rêve qui ne peut être une pure révélation de la vérité car ces images ne sont perçues que par Djébar « seule...je fais face aux images du noir...» et donc sa subjectivité entrave ses tentatives vaines de faire resurgir la vérité des

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 39

2 Ibid, p 56

3 Ibid, p 69

4 Françoise Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 1994, p....

profondeurs nocturnes. Nous sommes donc en plein désenchantement, le monde obscur n'est plus qu'illusion et la narratrice se retrouve dans une quête de soi infinie.

Djebar tente l'ultime révélation de ses sens, de ses sentiments. Par l'effet de l'écriture elle veut délivrer son être du monde des ombres dans lequel elle l'enchaîne vers la lumière du dévoilement à l'autre ou à ses lecteurs.

« Cette correspondance au jour le jour, qui part des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour ; la destinatrice devient soudain prétexte pour se dévisager dans l'obscurité de l'émoi... Traces semblables de la guerre, de l'amour : danse d'hésitation face à l'image de celui qui glisse. Or, cette fuite fait peur : l'on écrit pour la juguler. »¹

Nous retrouvons une mise en parallèle entre les lettres de correspondances envoyées par les militaires français à leurs proches et les lettres d'amour, car les deux mettent en exergue des sentiments voilés ou étouffés par l'exagération et la sublimation des faits énoncés. Pour notre écrivaine la guerre et l'amour sont éphémères car les deux engendrent l'évanescence du moment vécu, la guerre entraîne la mort et conduit à l'évaporation d'une quantité de ses adhérents, tout comme l'amour entraîne à la longue « la fuite » de l'être aimé qui se réfugie dans les cales obscures des souvenirs. L'écriture est une tentative de dévoilement et d'illumination qui se révèle aussi éphémère que toutes les voix des anciens ne pouvant porter plus loin que leurs tombeaux, car si elle n'est pas bien interprétée elle n'est plus que figure sans réel sens.

Cependant l'écriture tendant vers un semblant d'interprétation est une mise en lumière aussi infime que ne le sont ses rayons.

« Ces lettres dites « d'amour », mais à contre sens, apparaissent comme des claies de persiennes filtrant l'éclat solaire. »²

Djebar ouvre une fenêtre par ses lettres sur un monde sclérosé dans lequel son être n'a cessé de se débattre. Mais ses fenêtres ne sont point grandes ouvertes à l'éclat de la vérité, car malgré tout elle ne pouvait tout dire, et en croyant se dévoiler par ses écrits elle ne fait que perpétuer le cercle obscur de ses aïeules.

« L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. »¹

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 84

2 Ibid, p 86

Elle prend conscience des limites qui lui sont imposées par son propre soi à travers *L'Amour la fantasia* et réalise que « l'ombre du père » hante ses premières lettres tout comme son roman. Ses textes oscillent entre la volonté du dévoilement et l'incapacité de regarder en face sa propre nudité. De ce fait le dévoilement de la narratrice est éphémère car elle retrouve aussitôt son état initial de voilée. Même l'écriture lui refuse le droit de se mettre en pleine lumière, elle profite donc de quelques éclaircies avant l'avènement de l'obscurité qui s'éternise.

L'ancienne lettre d'amour déchirée par le père devient l'ombre qui permet à Djébar d'être en quête de lumière. *L'Amour la fantasia* est la lettre reconstituée mais une lettre gardant l'ombre de ses anciens lambeaux. Et à cause de cela elle ne peut jouir du bain de la lumière de la révélation.

« Je lis une fois, une seule, cette lettre d'halluciné. Je me sens habitée d'une froideur soudaine...Je n'en relis pas le texte. Cet amour exacerbe se réfléchira-t-il en moi ? La lettre attend talisman obscur. »²

L'écho de l'écrit est la principale condition chez Djébar pour effacer l'ombre qui règne autour de son soi et laisser enfin la lumière jaillir de ses profondeurs. Nous entendons par l'écho la capacité de l'autre ou du lecteur à interpréter cet écrit par son véritable sens et à se mettre en osmose avec.

L'ombre et la lumière ou bien le voilement et le dévoilement de l'intériorité de l'écrivaine relèvent des différents mécanismes d'écriture utilisés par Djébar dans le sens baroque de l'artifice et de la forme pour donner le mouvement à son texte et le rendre flexible car il est le meilleur sarcophage de son soi.

« Ecrire devant l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler...Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation. »³

Cependant elle croit en « la fulgurance de la révélation », cette ultime lumière, qui ne peut se révéler seule mais plutôt devra se réfléchir en écho par l'autre que soi à travers le miroir de la vérité. Cette lumière plutôt utopique laissera le temps à l'ombre et la lumière de perdurer pour faire renaître l'idéologie baroque.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 87

2 Ibid, p 88

3 Ibid, p 92

« Sous les projecteurs des mots voraces ou déformants, la nuit ancestrale se déploie. Avale le corps dans sa grâce d'éphémère. Nie les gestes dans leur spécificité. Ne laisse subsister que les sons. »¹

III.1.1.2.3. Les éclaircies de la perception du revenant :

Mimouni met en scène l'image de la flamme lumière comme outil d'un baroque renouvelé dans une mécanique d'écriture qui lui est spécifique. Les personnages du *Fleuve détourné* se cherchent tout au long du roman car leur identité est mise en lambeaux par Mimouni. Ils tentent de se réapproprier leur soi perdu mais retombent à la fin de l'histoire en plein désenchantement.

C'est dans ce climat désillusoire que Mimouni a instauré son jeu de lumière et d'ombre. Il fait le relais entre ces deux notions pour lever le voile ou au contraire pour obscurcir certaines réalités. C'est cette dynamique résultant de ces deux notions de la lumière et de l'ombre qui va créer le mouvement en insérant cette dualité dans le contexte du baroque. La flamme lumière est d'abord utilisée dans le but de la révélation. Ce que nous entendons par révélation c'est la tentative de l'écrivain de dire certaines vérités en usant du pouvoir illusoire de la flamme lumière et de l'ombre sa suivante. Le soi des personnages du *Fleuve détourné* cherche sa lumière intérieure mais tout ce qu'il peut trouver c'est une lumière omniprésente émanant de la flamme de la diégèse dont l'essence n'est autre qu'artificiel. Cependant la clarté découle d'un univers magique et enchanté, elle est un envoûtement instantané car elle ne dure point et permet à l'être de s'entrapercevoir dans l'entrebâillement de la lumière et de l'ombre.

« Cet instant, Lukács l'appelle le miracle ; son caractère essentiel est de transformer l'ambiguïté fondamentale de la vie dans le monde en conscience univoque et en exigence rigoureuse de clarté. « Il y a dans notre cœur un abîme si profond qu'il est presque impossible de le pénétrer. Nous ne discernons pas aisément la lumière des ténèbres, ni le bien du mal. Les vices et les vertus sont quelquefois si semblables en apparence que nous ne savons presque pas ce que nous devons choisir... »¹

Ainsi selon Goldman, l'idée de Lukács serait de représenter la clarté par une prise de conscience, et l'ombre ne serait donc que l'abîme du cœur. Pouvons-nous par-là oser imaginer que, dans l'œuvre mimounienne, il pourrait y avoir une tentative de l'illumination de ces zones d'ombre du cœur par « le miracle » de « la prise de

¹ Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 224

conscience » ? L'ombre et la lumière seraient-ils ainsi, au-delà de l'univers du roman, une tentative de mise en parallèle avec le soi ?

L'ombre et la lumière dans l'œuvre de Mimouni alternent de manière à représenter tour à tour un même objet selon les deux notions utilisées. Ainsi les deux temporalités de l'histoire du *Fleuve détourné* sont représentées chacune selon une image double et contraire par rapport à la première. Notre protagoniste sans nom, donne au début au passé une image de lucarne dont il use sans cesse pour échapper à sa réalité de prisonnier au présent. Ainsi le passé représente la lumière qui éclaire l'ombre du présent.

L'autre face du passé et du présent se trouve être inversée car la perception de notre protagoniste change par rapport à sa vision du passé et du présent. Le passé fait resurgir des réalités cachées mais ces réalités sont obscures et sont à l'origine de son incarcération ce qui fait du passé l'essence de l'ombre. Le présent à son tour s'octroie une face contraire à celle du début car il correspond contrairement aux apparences à la reconnaissance de ce personnage sans nom car il est enfermé en prison au même titre que ses homologues dont l'identité est reconnue. Ce présent par conséquent qui reconnaît indirectement le soi de notre personnage principal devient lumineux après l'ombre dans laquelle il fut immergé.

Les éclaircies s'entremêlent, se mélangent, se chevauchent, avec l'ombre pour créer chez l'être une image double, deux faces contradictoires émanant d'une seule notion. Pour mettre en lumière la réalité du monde renversé qui se retourne continuellement sur lui-même pour mettre en relief des contrastes d'une même notion et par conséquent pour donner naissance à l'idéologie baroque.

Tous les prisonniers sont dans un état physique végétatif, et hibernent dans un sommeil éveillé dans lequel les réminiscences du passé sont la seule lumière ou presque de leurs heures d'ennui. Leur passé leur semble être l'issue de la délivrance, mais sa lumière n'est qu'une illusion et son ombre brouille la réalité de ces personnages.

A l'inverse d'Oedipe roi, qui une fois l'inceste commis et se rendant compte de la réalité, se crève les yeux pour dépasser l'illusion de la vision et plonger dans l'obscurité de la vérité, nos personnages échappent à leur véritable condition

1 Lucien Goldman, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959,1997, pp 74-75

d'enfermés, en utilisant leurs souvenirs comme projection d'une fausse lumière dont le seul but est la tromperie et non la révélation. Ils idéalisent leur passé qui est le seul à les avoir conduits au-delà de la lumière, entre les obscurs murs d'une prison.

Mimouni utilise la lumière et l'ombre tout d'abord pour démontrer les mentalités de ses personnages, il leur reprend le flambeau de lumière pour l'utiliser dans sa représentation de l'être et finit par inverser ces deux notions, ce qui amplifie leur pouvoir au sein de l'œuvre sur la communauté du roman, particulièrement sur le lecteur. L'ombre et la lumière changent de rôle à chaque instant du roman, et se relèguent leurs destinées en une trajectoire similaire qui nous mènera peut-être vers le soi de nos personnages.

La lumière et l'ombre de par leur artifice et l'illusion donnée aux lecteurs ont un certain pouvoir sur les personnages du roman mais également sur la diégèse. La lumière est à l'origine de toute chose, et l'ombre n'est que le résultat de l'absence de cette dernière. Sa présence extermine l'obscurité, et son absence la fait naître. Ce qui nous permet de voir la lumière en mouvement et l'obscurité en latence continue. Elles sont présentes mais non simultanément car elles se relayent et la présence de l'une exige la néantisation de l'autre. Un interminable jeu de réincarnation se crée, dont l'usage influe inévitablement sur l'histoire du roman et sur son épanouissement.

Cette image du mouvement par la présence de la lumière et de la somnolence suite à la présence de l'obscurité correspond à une vision basique de ces deux notions sur l'individu. Car la nuit il dort, le jour il se réveille et se met en mouvement. Mimouni nous souligne cet effet superficiel de la lumière et de l'ombre correspondant à l'image du jour et de la nuit chez son personnage principal :

« A la tombée de la nuit, je me recroquevillais au pied de l'arbre et m'endormis. A l'aube le soleil me réveilla. Je me relevai et me mis à marcher face au soleil levant. »¹

Notre protagoniste se dirige vers le soleil par besoin naturel. Il est en quête de lumière et de chaleur pour pouvoir enfin percevoir son soi et réchauffer son être solitaire par sa différence des autres personnages du présent. Une fois de retour chez lui après une longue absence, il est marginalisé par les siens. Sa femme le repousse, son enfant ne veut point admettre son existence et sa société ne veut pas assumer le poids de son erreur administrative et donc préfère le garder à l'ombre sans nom.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 28

La lumière et l'ombre agissent sur les personnages du roman. Leur effet suit une certaine gradation car la lumière varie tout comme l'ombre. L'intensité diffère et suit des degrés allant du plus obscur vers le plus lumineux. Ces variations de degrés pourront-elles nous mener vers le point culminant où la lumière et l'ombre s'entremêlent pour permettre au soi de s'assumer réellement dans le mélange de ces deux entités ?

Mimouni utilise ces degrés pour justifier certains phénomènes de l'histoire. Nous commencerons par l'ombre et son effet, le père de notre protagoniste travaille sa terre la nuit, mais l'auteur nous montre qu'il n'y a aucun doute sur la non fertilité de cette dernière car l'obscurité n'a jamais contribué à la création de la vie. « De la nuit à la nuit, mon père s'échinait sur son lopin de terre avare et pierreux... »¹

L'ombre devient par la suite un doux rêve de protection contre l'effet de la lumière présenté par Mimouni comme une chaleur conduisant à l'éclatement :

*« Qu'important les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre, ni pitié... »*²

Cette ombre devient l'emblème de la fraîcheur et du repos, elle est par conséquent le contraire de l'effet de la lumière synonyme chez Mimouni de l'éclatement. La chaleur et l'intensité de la lumière ont un apparent pouvoir sur l'homme, celui de la rudesse de la découverte du soi et de sa différence de l'autre.

La lumière est un feu permanent essayant sans arrêt de provoquer le changement au sein de l'histoire du roman :

*« Là-haut dans le ciel, une ronde d'avions déversait sur le camp un déluge de feu... Je courus vers la forêt pour me mettre à l'abri sous les arbres. »*¹

Le feu déversé par les avions cause la mort des Moudjahidines, rend notre héros amnésique et donc conduit vers la mort du passé. Notre protagoniste durant sa perte de mémoire vit une seconde jeunesse débarrassé du poids de sa vie antérieure. Le feu a engendré un non-lieu dans lequel les deux notions de l'ombre et de la lumière disparaissent. En décrivant les lieux, il centre par la suite plus sur les couleurs que sur les lumières :

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 17

2 Ibid, p 20

« Le ruisseau est une haie de buissons franchis, une magnifique vallée se découvrit à ma vue. Elle était verdoyante, alors que partout alentour dominait l'ocre de la terre desséchée. »²

Notre héros a vécu au sein de ce ruisseau, durant tout le temps de son amnésie. Cette perte de mémoire a néantisé les deux notions de l'ombre et de la lumière. Dans cet endroit, il n'existe plus de place pour un chevauchement entre ces entités. Son passé a fait de lui ce qu'il était, et la mémoire perdue est similaire à la perte de son être véritable. Le néant gagne ainsi, en profondeur, tout l'environnement du roman : une fausse sérénité s'installe dans laquelle nous ne retrouvons plus l'effet de ces notions sur les individus car le rien l'emporte et devient l'emblème de ce passage de la perte de soi « amnésie ».

« Je vécus ainsi plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels. J'y aurais volontiers passé le reste de mon existence. Mais il a fallu que le mal survienne. Un jour, comme pris de folie, les oiseaux...se mirent à picorer les fleurs...l'hôpital tomba alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour-là que je retrouvai la mémoire... »³

La mémoire retrouvée est considérée par notre personnage sans nom comme un « mal », car elle le replonge en plein trouble de la personnalité. Ce « mal » rapporte en son sein toute la puissance d'une lutte éternelle entre l'ombre et la lumière, car les deux entités renaissent de leurs cendres et reprennent leur ancienne lutte.

Cette fois ci, ces deux entités investissent l'esprit humain, et font corps avec son être. C'est ainsi que l'ombre survole au-dessus des âmes des paysans du *fleuve détourné* pour les faire plonger en pleine obscurité agissant sur le déroulement du roman, et conduisant ses espaces vers une déchéance similaire à celle des âmes perdues.

« Les campagnes semblaient désertes. Les champs de vignes qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche et je me demandais pour quelle obscure raison les paysans refusaient désormais de la cultiver. »⁴

L'obscurité régnant sur les individus conduit vers la détérioration du paysage, et l'effacement des couleurs vives de la vision humaine. Dans cette perspective nous remarquons un semblant de traces d'ombres. Pourquoi utilise-t-on le terme :

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 26

2 Ibid, p 29

3 Ibid, p 35

4 Ibid, p 43

semblant ? Nous pensons que l'ombre, en réalité, n'agit point mais nous donne simplement l'illusion d'une action. L'ombre est le simple résultat de l'absence de lumière. Elle est par cet effet comprise dans cette même lumière et sa tentative de se débattre et de s'opposer à la lumière la conduit inexorablement vers sa perte et sa fin en tant qu'entité à part, car elle s'insère dans la masse et devient par conséquent une partie du tout, à l'image même du soi qui essaie de s'opposer aux autres mais qui retombe sans cesse dans les généralités de la masse pour ne plus pouvoir s'en sortir et demeurer dans une totale désillusion.

Nous pouvons dégager la volonté tout d'abord des personnages emprisonnés, d'éradiquer le soleil car il leur est devenu un ennemi juré. Nous donnons comme exemple le cas de Rachid le sahraoui dont l'essence même reste la lumière.

« Huit-heures. Vautré sur le dos dans la poussière de la cour. Rachid défie le soleil. Il le fixe sans cligner des yeux, s'amuse des points lumineux qui naissent sous ses paupières et lui adresse à voix basse de longs monologues... »¹

Rachid fait face au soleil et le regarde « sans cligner des yeux », il veut sans doute s'aveugler et plonger en pleine cécité, pour tenter de saisir l'insaisissable qui est la création d'une obscurité indépendante de la lumière. La naissance « des points lumineux...sous ses paupières » est la preuve inévitable de la toute-puissance des rayons lumineux qui traversent l'espace et donnent des troubles à sa vision. Ces troubles l'amuse car d'une certaine manière ils lui confèrent la capacité de ne plus percevoir la lumière. Se néantise-t-elle d'elle-même par l'effet de la lutte et du face à face ?

Cependant, les personnages de ce roman se rendent compte de ses dangers et savent qu'au lieu de se néantiser elle les néantise. Car, en illuminant certaines réalités du roman qu'elles soient d'ordre social ou politique, elle conduit les gens à percevoir leurs êtres sous différentes coutures. L'imaginaire et le réel se combinent et donnent une image approximative de l'être qui ne l'arrange point, ce qui le conduit à vouloir tuer le soleil. « Mais il faudrait auparavant lapider le soleil et mes bras restent ballants. »²

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 53

2 Ibid, p 54

Mais entre les mots vouloir et pouvoir il y a un grand fleuve, car la lumière reste une réalité que nul ne peut éteindre. Elle apparaît selon son gré et disparaît également selon une rythmique qui permettra à l'ombre, sa suivante, de se former mais pour la servir et non le contraire.

La subversion de l'ombre contre la lumière est bien tentée par Mimouni dans ce roman, mais reste dans le cadre de l'illusion. Elle est l'outil par lequel la diégèse est en marche pour créer une ambiance de bataille entre lumière et ombre au sein d'un roman où la guerre de libération algérienne nous est contée par bribes, et ressort sans cesse d'un passé qui n'est plus. Il en va de même pour cette lutte entre nos deux notions maîtresses car nous finissons par nous rendre compte que l'une ne va pas sans l'autre et que l'ombre fait partie de la lumière. C'est ainsi que la subversion se transforme en une communion dont le fait majeur est la nécessité de l'union des deux notions tout comme celle du soi vis-à-vis de l'autre.

« Le soleil et moi nous avons un vieux compte à régler. Un jour, je lui ferai rendre gorge. »¹

Finalement, celui qui rendit gorge n'est pas le soleil mais plutôt l'âme de Rachid car il finit par se suicider en conduisant les soldats à lui tirer dessus en feignant l'évasion de prison. Le soleil ici prend l'apparence de son âme et de son soi qui se libère de l'ombre à laquelle il adhérerait pour se fondre dans l'éternelle lumière de l'au-delà tant espéré.

Les personnages qui n'ont pas osé faire face au soleil et à la lumière se retrouvent dans une éternelle obscurité et ne font qu'attendre le moment tant espéré de le percevoir.

La fin du roman achève, d'une certaine manière, les histoires de vie des personnages prisonniers mais pas totalement, car certains meurent et ceux-là retrouvent enfin la lumière comme c'est le cas pour Rachid le Sahraoui et Omar le jeune homme. Ce dernier meurt d'un mal qui le ronge depuis des années. Ce mal ne pouvons-nous pas le considérer comme la maladie des années soixante-dix quatre-vingt qui a atteint toute une jeunesse oscillant entre l'être en soi et le non être, ou plus exactement entre l'effacement d'une identité perdue caractérisée par l'ombre et la mise en lumière de leur soi particulier ?

Quand aux autres personnages, ils n'en finissent pas de se consumer dans l'ombre éternelle de leurs espoirs déçus, sur les rives de la désillusion. Le vieux Vingt-Cinq, l'écrivain et Fly-tox se contentent de ce que la prison leur confère comme stabilité et submergent leurs esprits dans l'ombre du désespoir. Tous les trois se mettent à l'évidence de ce qu'ils sont réellement, c'est-à-dire des prisonniers sans aucun pouvoir. Et leur contentement leur fait perdre leur soi car ils se mettent au même niveau que celui de notre héros quand il perdit la mémoire. Cependant, pour lui ce fut le hasard qui s'en chargea, mais eux ils l'ont fait par leur propre volonté. Ils baissent les bras et à travers cela changent même leur vision du monde. Ils bouleversent leurs soi et créent par là un non-lieu (prison) où l'ombre et la lumière se néantisent pour néantiser les esprits à leur tour.

A la fin de l'histoire, notre personnage principal sans nom se trouve toujours en prison, mais attend la réponse de l'administrateur jusqu'à la dernière minute. Il ne perd pas espoir, et contribue par son être et sa nature à la reprise de l'affrontement entre l'ombre et la lumière.

Nous pouvons relever dans notre analyse une très importante équation entre les deux phénomènes de l'ombre et de la lumière et celui du soi de l'être. Il y'a trois éléments essentiels pouvant nous aider dans notre travail : d'abord la mort des deux personnages Omar et Rachid les conduit des sentiers de l'obscurité vers la lumière de l'au-delà, ensuite l'abandon des autres prisonniers de leur véritable soi les conduit vers leur propre effacement qui commence par celui de la néantisation des deux notions d'ombre et de lumière, enfin la seule volonté non effectuée et non accomplie arrive à garder la lumière et l'ombre dans leur constant chevauchement. La désillusion de la population du roman est l'âme de l'ambivalence de l'ombre et de la lumière. L'ombre et la lumière sont les outils essentiels à l'être dans sa quête de son soi qu'il ne peut saisir que par sa mort déterminant par là sa fin en tant que personnage.

III.I.1.3.La terre et les jardins :

Parmi les éléments de la nature, la terre est celle qui donne le plus une impression de solidité, mais elle se trouve au centre du « trompe l'œil » baroque dont parle

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 54

souvent Jean Rousset car elle se révèle en mouvement autant que les autres éléments. Elle se présente chez nos trois romanciers comme changeante et bouleversante et se manifeste sous de multiples formes : la terre et les jardins.

Les jardins représentés dans les trois romans se rejoignent dans l'idée des espaces englobants et engloutis. Ils prennent vie et les plantes autrefois inertes se mettent à se mouvoir, par-là nos romanciers insufflent à leur écriture l'âme vibrante du baroque.

Ainsi ces terres jardins portent dans les profondeurs de leurs espaces les marques d'une idéologie empruntée d'une civilisation à une autre. Cet élément de la nature se manifeste par une polysémie appartenant à la spiritualité baroque car il fait office de terre faisant référence à son premier sens puis à un retournement de sens par l'expression de la mort « le jardin des supplices » de Jean Rousset dans lequel les cadavres deviennent les plantes d'un jardin d'un nouveau genre.

III.1.1.3.1. Les jardins et la terre escargots :

Boudjedra tente de mettre en relief l'univers baroque à travers un tissage bien affiné de sa représentation de l'élément de la nature : la terre et les jardins.

Cependant comme son écriture tourne essentiellement autour de l'escargot, la terre portera l'image du jardin comme seul refuge de notre gastéropode. Une relation binaire s'effectue entre l'élément de la terre et celui de l'eau car l'un ne va pas sans l'autre. Et l'eau revient sans cesse dans presque toutes les descriptions du jardin faites par le narrateur de l'histoire qui n'est autre que notre protagoniste.

L'eau représente l'élément clé qui fait vibrer la terre jardin de l'illusion du moment vers sa désillusion. La brume, n'est autre qu'une forme de vapeur et représente l'eau à l'état gazeux dont le mouvement nous semble plus libre et moins conditionné. Cette brume est magique car elle réduit les bruits et les fait parvenir à notre héros et son « jardinet » (son espace personnel) sous une forme de douceur dont le trompe l'œil est l'essence même.

*« Les premiers bruits du matin me parviennent comme lissés par la brume
qui se met à envahir la rue et le jardinet. Soyeux. Pelucheux. »¹*

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 49

Le jardin réagit face à l'illusion du roman et emprunte les mêmes critères que la pluie, car à son tour, il se métamorphose, et face à l'œil nu de notre héros se transforme de l'état de l'espace personnel à l'état d'un espace inconnu.

« Pourtant il pleut à torrents. Le jardin est méconnaissable tellement il regorge d'eau. L'idée qu'il est là sans que je puisse l'apercevoir me rend nerveux. C'est pire que lorsque je le vois. »¹

Le jardin sous la pluie est différent, mais contient toujours l'escargot ou le reflet de notre héros. Ce reflet se révèle aussi inconnu aux yeux de notre protagoniste que son propre soi. Ce jardin est la cachette par excellence permettant à l'escargot de se rendre invisible face au regard de notre protagoniste, cela le perturbe et le conduit à devenir encore plus inconstant que d'habitude. L'inconstance du jardin influe inévitablement sur notre personnage principal et le fait basculer de tout son être.

Boudjedra, après avoir relié l'espace et l'homme, tente de redéfinir les contours du jardin de son héros en lui attribuant une particularité fictionnelle. Il le décrit en utilisant les attributs du monde de la peinture pour spécifier le monde bidimensionnel de la littérature qui n'est finalement qu'illusoire.

« Taches et halos. Fluorescence automnale du jardin. Peinture à l'eau. Mouvance. Palpitations. Fleurs-nageoires. Somnolence. Moi, l'insomniaque ! »²

Le jardin illuminé par la vision du narrateur sous l'effet de la saison automnale, représente la binarité de la fusion entre l'eau et la terre. L'eau devient par-là l'outil de la production littéraire conduisant le jardin et le monde du roman vers le mouvement et la métamorphose « fleurs-nageoires ». Ce monde palpitant et de tous ses éclats perturbe le quotidien de notre héros et le conduit à dormir ou à s'immerger au sein de cette immensité illusoire, lui l'ancien insomniaque.

Le jardin rempli d'eau empêche notre protagoniste de percevoir son reflet. Ce qui est inhabituel car l'eau au contraire devrait lui permettre de se trouver face au gastéropode. L'évidence est là, le jardin est l'élément qui empêche notre héros de voir son reflet car il n'est autre que son subconscient ou bien son espace personnel qui tantôt lui permet de le voir et tantôt non.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 54

2 Ibid, p 61

«Je ne l'ai pas vu ce matin. Malgré le jardin gorgé d'eau, les caniveaux charriant des milliers de mètres cubes et l'inondation. L'opacité du jour a une épaisseur inhabituelle.»¹

Ce jour de pluie est vapoureux et ne peut cristalliser toute la transparence du reflet, ainsi le jardin devient son propre refuge et aide notre héros à se débarrasser de l'incongruité de cette image renvoyée de l'homme à l'escargot.

Notre protagoniste semble en quête de son soi ou de l'escargot, mais il ne peut matérialiser sa peur que par la négation de cette même peur.

« Il aurait dû être là. Dans le jardin. Agressif. Les deux cornes croisées. Il croit me faire peur. La mort ne m'effraie pas. »²

Nous pouvons renvoyer l'expression des « cornes croisées » à la mort et donc au « jardin des supplices » de Rousset, mais cette mort ne semble point effrayer notre héros car à la fin de l'histoire son reflet écrasé se réincarne en une bulle d'eau, n'est-ce pas là l'esprit même du baroque. Ces mêmes cornes peuvent renvoyer à l'esprit du monde occidental réincarné à travers la reprise de l'écriture baroque de notre écrivain, et la mort dont parle le narrateur pourrait être celle de l'esprit maghrébin ce qui n'arrivera pas car le baroque n'est que la forme permettant à l'esprit soufi d'y prendre plus d'ampleur.

Le jardin va s'étendre et ne plus simplement faire partie de la terre (élément de la nature), car cet espace prend vie sous l'effet de la pluie durant l'automne.

« Avec le déluge, la nature devient véhémence. C'est l'automne. Profusions végétales. Protubérances arborescentes. Avec le halo des lampes et la vitre embuée, le jardin est une fantasmagorie prodigieuse. Et poussent dans ma tête des milliers de bégonias, fissurant mes neurones à en éclater dans la turbulence vibratoire et touffue d'un état d'âme minéralisé. Nageoires en forme de fleurs. Quelque chose dans ma tête. Comme un rat qui grignote méticuleusement. »³

Un jardin vivant prend la place de l'ancien dans la tête de notre héros. L'imaginaire, en étoffe démesurée, crée des plantes dans la tête du héros, les fleurs « bégonias » lui détruisent « les neurones » le rendant dans un état végétatif, incapable de réagir face à sa propre nature, il se met en mouvement et se transforme

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 61

2 Ibid, p 64

3 Ibid, p 74

en l'élément clé de cet univers illusoire et baroque. L'image du rat lui mangeant sa cervelle est d'autant plus choquante que baroque.

Notre héros reconnaît la similarité entre sa personne et l'escargot. Le jardin étant le refuge de l'escargot le sera pour notre protagoniste également car l'un ne va pas sans l'autre. Le reflet et sa source se rejoignent dans l'idée du masque et du voile. La terre ou jardin est l'élément d'une opacité tentant de séparer les deux êtres, mais révélant de temps à autre le lien commun entre les deux donnant à l'écriture toute sa dynamique baroque.

« Est-il en train d'attendre dans un trou du jardin ? Je fais comme lui. Je vais finir par lui ressembler. Quelle horreur humide. Les réseaux nerveux de l'attente. »¹

III.1.1.3.2. Les jardins de l'amour :

Djebar utilise son texte comme un immense jardin mais un jardin divisé en deux parties : la première correspond aux jardins de son enfance, et la deuxième est celle du jardin historique dans lequel nous retrouvons d'une part la forêt et d'autre part le jardin humain (le jardin des supplices de Rousset).

Dans son autobiographie, elle part de son univers personnel pour atteindre par la suite l'infinité de l'espace. Elle met son vécu en parallèle avec l'image des jardins édéniques pour illuminer le tracé de son enfance. Ainsi l'espace de l'école coranique devient un espace jardin tiré de l'idée du paradis, amplifié par les sentiments hyperboliques de sa mère.

« L'école coranique, antre où, au-dessus des enfants pauvres trônait la figure hautaine du cheikh, devenait, grâce à la joie maternelle ainsi manifestée, l'îlot d'un éden retrouvé. »²

La mère de l'écrivaine passe son besoin édénique à son enfant qui se trouvera, une fois devenue adulte, dans la même quête de la pure joie rattachée au besoin intérieur de l'être de trouver son paradis. L'illusion ressentie des lors par elle, sera transmise par la suite à travers l'écriture de son enfance.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 98

2 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 258

Le jardin personnel de Djébar est alimenté par les « terrasses » de ses réminiscences. Ses plantes et ses fleurs créent en elle les pétales d'une appartenance à un monde particulier car empreint d'un réel enfermement.

« Mon rêve se poursuit parfois dans ces lieux de lumière, près du brigadier de l'escalier, sous les jasmins de la première terrasse. Des pots de cuivre, contre la rampe, portent les géraniums... »¹

Les lieux vides et emmurants sont à l'origine du prolongement du songe, mais ce « rêve » est empreint d'une « lumière » éclatante car elle est celle du « trompe l'œil ». Ces terrasses donnent à la vision une voltige vers une étendue d'espaces mais le corps reste prisonnier de sa propre condition. Ces terrasses représentent des espaces terrestres défiant toutes les lois de la gravité, accordant une certaine liberté à l'être mais seulement éphémère car la narratrice reste corporellement séquestrée par son espace.

Les « paysages » algériens sont selon notre écrivaine d'une teinture éphémère et contradictoire. Le « Nord » et le « Sud » du pays se rejoignent pour créer l'esprit baroque. Source de jouvence des rêves empourprés et en même temps espaces centres et matrices du mirage envolé. Ces espaces font naître le songe pour le briser, et en cela ont un goût « fugace » et sont en continuel « contrastes ». Ils sont par-là similaires au goût du passé de Djébar.

« En dépit des chocs passés, les paysages s'offrent dans la pureté de la découverte, au Nord avec des nuances fugaces, au Sud dans de hautains contrastes. »²

Ensuite, pour parler des terres de l'Histoire ou de ses jardins nous devons tout d'abord les mettre en exergue.

Le premier jardin terre est représenté par la forêt, ce sanctuaire à l'espace continu dont la verdure et les plantes sont touffues et inconnues cachées aux regards étrangers, ses contours ne peuvent être que difformes pour nourrir le véritable esprit baroque.

Un gommier s'adressant à la fille des Amroune Chérifa : « Vous, les fellaghas, vous vivez dans les forêts en bêtes sauvages, et vous voulez ici vous conduire en sauvages ! »³

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp 272-273

2 Ibid, p 311

3 Ibid, p 197

Le Djihad et l'esprit de la révolution sont un jardin car il appartient à un cercle fermé, celui des fellagas qui au début fut refusé à la fille des Amroune.

En exposant sa volonté de rejoindre les maquisards (la fille des Amroune)

«Elle ne comprenait pas pourquoi il lui refusait l'accès à ce jardin : l'aventure pour elle, ne pouvait être que gémellée et pour cela vécue dans l'allégresse... »¹

Les grottes évoquées par Djebbar à travers l'histoire des Ouled Riah puis celle des Ouled Sbéah, sont la parfaite projection de l'espace baroque, car étant d'abord impénétrables elles sont devenues les jardins cimetières dont les fruits exposés correspondent aux cadavres enfumés et restés prisonniers de leurs enceintes.

« ...ces grottes, pendant trois siècles de domination turque, n'avaient jamais réussi à être violées ! »²

Saint-Arnaud écrivant à son frère à propos des Ouled Sbéah

« Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques. Personne n'est descendu dans les cavernes !...Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni image. »³

Djebbar met en parallèle les espaces terrestres avec ces morts des cavernes. Elle donne une description assez curieuse du paysage car elle lui attribue la même apparence que celle des cadavres ensevelis. L'allure blême des « falaises », les « vergers » calcinés, sont des images qui une fois « inversées », comme c'est le cas pour l'idéologie baroque de l'inversement du monde illusoire dans le but de tenter de le voir tel quel par le biais d'une apparence funeste, reprennent forme humaine et deviennent « les victimes pétrifiées » des cavernes.

« Le paysage tout entier, les montagnes du Dahra, les falaises crayeuses, les vallonnements aux vergers brûlés s'inversent pour se recomposer dans les antres funèbres. Les victimes pétrifiées deviennent à leur tour montagnes et vallées. »⁴

Notre écrivaine reprend une formule d'Eugène Fromentin et qui résume le dernier aspect de nos jardins : Le jardin de l'absence.

¹ Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 148

² Ibid, p 109

³ Ibid, p 111

⁴ Ibid, p 114

Le silence des morts à tout jamais figés par l'Histoire, aura un sens nouveau dans le récit djébarien, car il sera empreint d'une forme de renaissance spirituelle.

« En décrivant un de ses séjours en Algérie, Eugène Fromentin intitule son récit « Chronique de l'Absent ». Or il trouve, dans le Sahel de mon enfance, un jardin où tout, précisément, parle d'absence. »¹

« Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam » »²

Chez Djébar les cadavres reprennent vie, ont le droit à la parole, transgressent la loi du silence. Et leurs mains à travers celle de Djébar écrivent pour reconstituer une mémoire collective dans le but de briser ce miroir européen, celui de l'absence. Ou dans l'espoir peut-être de pouvoir se débarrasser de ce jardin caché, celui du baroque, pour pouvoir se créer leur jardin personnel.

III.1.1.3.3. Les jardins en bascule :

Trois formes de jardins sont mis en exergue dans *Le Fleuve détourné*, et leur forme ainsi que leurs contours dépendent de la temporalité durant laquelle ils sont façonnés. Du passé vers le présent de notre personnage principal, ces jardins se transforment et subissent une métamorphose affirmée.

Le premier jardin est représenté par des espaces ouverts, très souvent perçus sous forme de lopins de terre travaillés par des paysans comme c'est le cas pour le père de notre protagoniste. Cette parcelle de terre appartenant aux aïeules de notre héros fut rétrécie dès l'arrivée du colonisateur car cette invasion a suscité l'éclatement des espaces. Cependant cette terre jardin s'arme d'une personnalité et s'approprie des qualités humaines car elle refuse de donner à son maître le fruit de son dur labeur. Cette terre prend vie dès qu'elle s'octroie le droit de la non reconnaissance et donc dès son passage vers l'obscurité humaine qui est le projet type du monde baroque qui tente de démontrer toutes les formes de la vanité humaine.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 311

2 Ibid, p 313

Mimouni met en parallèle l'histoire de la population avec celle de la terre. Leurs destinées sont communes et les espaces se trouvent être les reflets de l'état des hommes exilés.

«Les membres exilés de la tribu s'installèrent sur leur flanc de colline...Espace désarticulé. Aucune harmonie. Comme un fil de fer entre les doigts malhabiles d'un enfant. De rares figuiers difformes, attestant leur mal de vivre. Un jujubier accusateur dressé vers le ciel, surgit comme un miracle en équilibre instable sur son plan incliné. L'horizon bouché par une haie de cactus. Poussière d'épines. »¹

La terre se présente après la colonisation comme un espace fragmenté. Et dans la citation précédente l'auteur nous révèle son projet d'écriture, car le « fil de fer » dont il parle pourrait bien représenter le fil de l'histoire ou plus précisément celui de l'écriture. Ainsi les caractéristiques des éléments de notre vaste jardin appartiennent à l'esthétique baroque car les « figuiers » sont « difformes » et en cela ils enracinent le roman dans l'effet du bizarre, du masque et de la métamorphose. Le « jujubier » incarne l'instabilité qui se trouve être l'un des éléments clés du monde baroque, Et l'horizon même dont le symbole devrait être l'infinité du monde se présente encerclé par une des plantes de ce jardin terre insolite : le cactus. Et la « poussière d'épines » crée l'illusion du trompe l'œil, par conséquent cette terre déformée insuffle la vie à une ancienne esthétique à travers les écrits de nos trois romanciers.

Ensuite la forêt est un espace vert, plus vaste et moins contrôlé car son caractère sauvage et son style de non-conformité en fait le parfait refuge des moudjahidines après la montagne. Ses contours débordent et forment des bourrelets sur lesquels l'être humain n'a point d'impact et ces différents critères en font un jardin ouvert dont l'illusion ne peut se rapporter qu'au baroque.

Une fois le campement des combattants bombardé, une autre forme de jardins apparaît, celle des « jardins des supplices » car les êtres humains une fois morts deviennent les plantes du vaste jardin des horreurs. La nature par-là disparaît pour laisser place à une autre illusion : celle des hommes inertes et des corps en pleine putréfaction.

Après avoir perdu conscience

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 17

« Je promenai mon regard autour de moi. Le camp était totalement ravagé. Plus rien ne tenait debout. Des corps gisaient çà et là. J'allai lentement de l'un à l'autre : aucun survivant »¹

« Je m'éloignai de ce champs de ruines et de morts... »²

Notre protagoniste perd la mémoire et blessé après le bombardement se retrouve hors des frontières algériennes dans un hôpital dont les jardins se révèlent à l'image « des jardins d'éden ». Il le décrit selon une vision paradisiaque en rassemblant tous les éléments de cette réalité enchantée.

« Le ruisseau est une haie de buissons franchis, une magnifique vallée se découvrit à ma vue. Elle était verdoyante, alors que partout alentour dominait l'ocre de la terre desséchée. Un grand quadrilatère de bâtiments blancs apparut à un détour du chemin. La construction encadrait un vaste jardin planté d'arbres et de fleurs... Dans le feuillage des arbres pépiaient les oiseaux, des millions d'oiseaux, et l'amplitude de ce chant ininterrompu absorbait les voix de tous les autres bruits. »³

Cette « vallée » est verdoyante au beau milieu d'un espace « desséché », cette terre commence par se suffire à elle-même en générant sa survie grâce au ruisseau qui lui insuffle la vie. Ce jardin possède des pouvoirs magiques car le « chant » de ses « oiseaux » néantise tous les autres sons pour laisser place à la grandeur et à l'illusion de cette terre dont les similarités avec le paradis ne semblent pas si lointaines.

Notre héros s'est créé son propre paradis terrestre à travers le jardin de l'hôpital. Après avoir perdu la mémoire, il a pu se débarrasser de son passé emprisonnant et cela lui permis de réaliser enfin son rêve de fils de fellah en devenant enfin jardinier au lieu de son ancienne condition de cordonnier. Par-là, il a pu mettre en avant sa créativité et son esprit d'initiative en utilisant une terre qui le lui rendait bien.

« Je soignais les arbres et taillais leurs branches qui abritaient les oiseaux chanteurs. Je prenais garde à ne pas déranger les nids. Je nettoyait les mauvaises herbes et arrosais les fleurs qui retrouvèrent rapidement une nouvelle jeunesse. J'aménageai un petit carré pour y cultiver des légumes... Mais je cultivais surtout des fleurs. Des fleurs de toutes sortes. Des roses, des œillets, des glaïeuls, des tulipes, des jonquilles, des géraniums. Au bout de peu de temps, la cour de l'hôpital en fut complètement transformée. Le directeur disait que le paradis devrait ressembler à la cour de cet établissement. »⁴

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 28

2 Ibid, p 28

3 Ibid, p 29

4 Ibid, p 35

Le jardin paradis aux yeux de notre protagoniste, le devient également aux yeux des autres personnages du roman tel que le directeur de l'hôpital. Ainsi le paradis personnel se généralise pour englober l'esprit des autres. Mais il ne reste qu'une simple illusion ou « un trompe l'œil » car il est éphémère et se néantise comme par magie.

«Un jour, comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé...Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire. »¹

La mémoire retrouvée de notre héros efface le jardin paradis personnel pour l'immerger en pleine désillusion. Par-là, les jardins apparaissent puis disparaissent, mettant en évidence l'esprit illusionniste du baroque univers de tous les leurres.

Les terres jardins décrites auparavant appartiennent au passé, et celles que nous allons tenter d'analyser à présent font partie de l'actualité de notre héros. Ces terres tentent de s'insurger contre une réalité préétablie. Elles essaient de créer un dialogue avec notre protagoniste après son retour mais en tant qu'homme vierge appartenant au passé et n'ayant pas encore été souillé par le présent. La terre paradis entraperçue par lui, lui a donné le pouvoir de la vision au-delà des voiles de la fiction.

Il commence tout d'abord par comparer la terre du passé et celle du présent. Les plantes et les arbres font partie intégrante du passé car la verdure n'existe plus et a laissé la place à la sécheresse caractérisant également les cœurs des personnages du présent.

«Les campagnes semblaient désertes. Les champs de vignes qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche... »¹

Ensuite Mimouni donne au fils de notre héros le pouvoir de décrire son monde à son père. Il lui permet par-là de révéler derrière cette volonté personnelle d'insurrection qui va se réfléchir sur la terre et lui donner l'apparence d'une révoltée, une volonté plus profonde, celle de dévoiler les éléments de toute une idéologie baroque se trouvant dans l'esprit même de cette terre (élément de la nature).

Le fils du héros nous projette l'image de l'apocalypse comme seule réalité pouvant conduire les êtres au-delà de leur encerclement initial. La terre pourrait être

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 35

le noyau de cette fin du monde terrestre tant espérée par la nouvelle génération se trouvant en pleine désillusion.

« As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? Comme une grenade trop mûre ? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Quelles sombres forces ont provoqué ces soubresauts ?...Les montagnes s'ébrouent. Des rocs immenses dégringolent vers les ravins. Une fraction de seconde pour transformer un relief familier : la croûte se boursoufle... »²

A ses yeux la terre se met en mouvement pour changer sa propre face et donc pour se métamorphoser. Elle nous dévoile une face ignorée par nous et pourtant révélant ses propres profondeurs. Elle commence par nous montrer « ses entrailles » tout comme la charogne de Baudelaire. « Les montagnes » se meuvent à leur tour pour remodeler l'apparence de la terre car sa surface « se boursoufle » en créant des bourrelets et des extensions. La terre revêt, par ces éléments, l'étoffe de l'illusionnisme et de la désillusion, les deux faces d'une seule réalité d'écriture baroque.

Ensuite, ce même personnage extermine en nous l'idée de la solidité de la terre pour lui donner les allures d'« une feuille morte ». Cela ressemble à une tentative de néantiser le mouvement.

« La terre devenue légère sous les pieds, comme une feuille morte, toute pesanteur anéantie. Un immense nuage de poussière recouvre la ville. »³

Mais le mouvement ne peut s'interrompre car il se réincarne à travers la légèreté de la feuille poursuivant son mouvement et entraînant avec elle les personnages. Le baroque, qu'a tenté d'éliminer notre protagoniste, renaît de ses propres cendres et se réapproprie le texte du *Fleuve détourné*.

Les trois éléments de la nature que nous avons essayé de mettre sous la lumière de l'effet baroque portent bien les fruits de notre hypothèse. Ainsi, l'eau, le feu et la terre viennent tour à tour nous dévoiler un univers irrégulier en constant mouvement et subissant des changements continus.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 43

2 Ibid, p 211

3 Ibid, p 212

Ces éléments se déplacent, se personnifient, se métamorphosent et tendent vers leur néantisation. Chacun son tour, ils jouent au jeu de l'illusion et tentent de véhiculer les tendances désillusionnées de leurs auteurs en quête de leur soi.

Ces éléments portent à l'unisson l'empreinte baroque et modèlent à tour de rôle ou tentent de révéler les contours d'une littérature en quête d'originalité. Et cette originalité elle ne peut l'atteindre que dans l'imitation, tout comme ce monde baroque qui ne trouve une certaine stabilité que dans l'instabilité de la fiction.

III.1.2. La métamorphose et le masque :

La métamorphose et le masque sont deux concepts qui ancrent nos trois romans étudiés en plein genre baroque. Ces deux notions étaient utilisées lors du dix-septième siècle en France comme poutres essentielles à l'épanouissement d'une nouvelle littérature, venue pour mettre le monde artificiel au centre de la réalité, dans le but de prôner la fiction et de révéler la vérité du changement constant chez les individus et leur déguisement au quotidien.

Nos romans choisis utilisent ces deux notions pour révéler la réalité du changement social en Algérie, mais en profondeur nos auteurs nous révèlent une véritable influence de l'occident sur le monde littéraire algérien et qui se résume à une esthétique empruntée.

A propos des années 1980

« La contestation continue mais les problèmes sociaux et de mutation de sociétés, les maux engendrés par les changements rapides, la critique des mœurs et des spéculateurs sans vergogne sont abordés, avec plus ou moins de bonheur sur le plan de l'écriture... »¹

Notre propre réalité est révélée comme fictive, irréelle et conçue pour une seule raison, celle de tromper l'œil du lecteur et notamment du personnage pour s'octroyer son soi et en faire une réalité giratoire ne pouvant jamais s'apaiser dans le but de servir la diégèse.

Pour cela, tous les personnages de nos trois romans usent de différents masques pour cacher leur réalité aux autres mais également vis-à-vis d'eux même. Nous

¹ Jean Dejeux, *Maghreb littéraires de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993, p 46

pouvons voir cela à travers la description de ce monde des artifices durant la période du dix-septième en France :

« Un fourmillement de grotesque, un pêle-mêle de masques délirants, une bacchanale bariolée de silhouettes multiformes : voilà ce qui se révèle au premier regard. Ce monde incohérent n'a-t-il pas d'autre loi que son incohérence ? Ou cache-t-il quelque principe constant ? Quel est le dieu de cet univers à la débandade ? »¹

Ces masques n'ont pas de forme particulière, ils peuvent se présenter sous de multiples figures et donnent à celui qui les porte une image d'extravagance. La forme n'est plus celle à laquelle nous nous attendons car elle se révèle comme difforme et multiple aux différentes nuances.

Elle démontre par cette excentricité les segments d'un monde irrationnel ne pouvant se définir que par son « incohérence ». Mais ce désordre voulu dans cette littérature et dans son univers, nous révèle un objectif bien tracé, celui de montrer aux lecteurs les structures désordonnées de notre réalité pour le pousser à chercher au-delà de l'inconstance et de la forme, le noyau de toute métamorphose.

Ce noyau, les dramaturges français et les amateurs d'arts du dix-septième siècle, le représentaient par le biais de la magicienne Circé qui selon eux se trouve au centre de la métamorphose.

« Circé, c'est la magicienne qui d'un homme fait un animal, et de nouveau un homme ; qui prête et retire à chacun tous les corps, toutes les figures ; plus de visages, mais des masques ; elle touche les choses, et les choses ne sont plus ce qu'elles étaient ; elle regarde le paysage et il se transforme. Il semble qu'en sa présence l'univers perde son unité, le sol sa stabilité, les êtres leur identité ; tout se décompose pour se recomposer, entraîné dans le flux d'une incessante mutation, dans un jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences. »²

Mais pour nous, Circé sera une simple référence à la magie car elle permet au monde réel de se mélanger au monde imaginaire. Et dans cette perspective elle est pour nous juste l'emblème de la fiction car c'est dans l'esprit de l'enchantement que se fait la progression des faits des histoires des trois romans que nous étudions.

« Or, Circé est constamment présente sur les scènes et dans les fêtes de France et d'Europe, depuis le Ballet de Royne de 1581 jusqu'aux premiers ballets de Benserade ; Circé ou ses substituts...les magiciennes et les

1 Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* Circé et le paon, op.cit, p 14

2 Ibid, p 16

enchanteurs, surgis de toutes parts, démiurges capricieux d'une création instable qu'ils transforment à leur guise... »¹

Le fantastique et l'invraisemblable peuvent, par la référence faite aux sorciers et à la magie chez nos trois romanciers, se fondre dans le décor et donner naissance à une représentation assez particulière du baroque par le biais de la métamorphose et du masque.

Ces deux éléments d'un univers artificiel sont utilisés chez nos trois romanciers de manière assez particulière ce que nous allons essayer de démontrer dans ce qui va suivre.

III.I.2.1. La métamorphose et le gastéropode :

Nous allons devoir séparer dans notre conception le masque et la métamorphose. Nous entendons par le masque les tentatives de dissimulation que prend un individu par rapport à un autre. Cependant la métamorphose est une transformation apportée chez l'individu par le biais de la magie et c'est par là que le fantastique entre en jeu. Ces deux éléments existent dans *L'Escargot entêté* et sont représentés d'une manière assez particulière.

Les masques sont nombreux et assez diffus. Nous avons d'abord le jeu de notre protagoniste dans sa fausse dévotion religieuse. Il contribue à la construction d'une mosquée mais nous avoue son athéisme et il focalise par la suite sur l'objet de sa dévotion envers l'Etat. Il se démasque à un certain moment auprès de l'imam car il lui avoue son incroyance envers Dieu. Mais quand l'Imam refuse de le croire, il lui rend son masque d'auparavant et participe par-là à l'échafaudage du jeu du masqué-démasqué puis retournant à son état initial celui du masqué. Notre héros de l'histoire se cache derrière son masque mais essaie de retrouver son soi en tentant de se faire connaître tel qu'il est mais se retrouve prisonnier de son jeu et de la diégèse car au-delà de son être c'est un autre que lui-même (l'Imam) qui le rend à nouveau prisonnier et le place derrière un voile opaque.

Ensuite il se cache derrière ses petits bouts de papier sur lesquels il met ses pensées les plus intimes et donc une partie de lui-même. Pourquoi écrire sinon pour être lu car l'écriture le sera un jour ou l'autre et de ce fait elle peut contribuer au dévoilement du soi caché.

¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, p 16

Il se cache derrière ses bouts de papier puis les cache chez sa sœur et lui demande d'y recourir si jamais il lui arrive un malheur, ce malheur pourra donc lever le masque sur sa véritable identité.

Il dissimule certains événements de sa vie par une multitude de versions conduisant ainsi le lecteur à se perdre dans cette écriture labyrinthique. Nous donnons comme exemple l'histoire des rats lorsqu'il était petit en deux versions : d'abord il raconte s'en être sorti avec l'aide d'un voisin, ensuite il dit les avoir tous tués et tout seul. Les innombrables versions apportées dans son récit peuvent être prises en considération et ainsi mises sous une forme de masques contribuant à l'élaboration de l'esprit baroque.

Une autre séquence dans la diégèse a attiré notre attention : le dératiseur en recevant ses clients dans son bureau agit d'une façon bizarre. Il met devant lui et ses interlocuteurs un calendrier, un dictionnaire et un manuel de zoologie. Il se cache donc derrière trois masques qui se trouvent être sa source de jouvence et les trois bases fixant les règles d'écriture du roman en soi.

Le calendrier fait référence au temps et donne à notre protagoniste un éminent pouvoir sur son entourage. Il voyage sans cesse entre le présent et le passé, détenant la clé de l'illusion. Il se permet de faire des pauses et de figer sa propre temporalité au sein du cercle de l'histoire qui l'enferme. Il s'évade de temps en temps de son quotidien pour s'insérer au sein d'une éternité momentanée ne s'offrant à lui que le temps de l'écriture. Par-là, il a l'illusion d'être le maître du temps, ce qui lui échappe cependant lorsqu'il se trouve confronté à l'escargot. Par son intervention le masque temporel se trouve brisé.

Le dictionnaire est son deuxième masque. Il se fond dans les mots et leur trouve un pouvoir absolu celui de se glisser de sens en sens et de pouvoir changer de terme à chaque changement d'ordre des lettres. Le pouvoir du changement se trouve être aussi le sien car il n'arrête pas de changer d'avis et de sentiment, il glisse tout comme les mots entre la réalité et la fiction, et se trouve être au courant du pouvoir de suggestion que peuvent apporter les mots. Et il le dit lorsqu'il se sent investi par le pouvoir des livres lus qui lui donnent des cauchemars par la suite. Les mots se transforment en cauchemars et donc du réel nous passons à l'irréel. Et ces mauvais rêves ancrent le pouvoir des mots et des dictionnaires au sein du mouvement baroque

car ils contribuent à « l'inversement du monde » (Françoise Proust) réel et à la mise en relief de la réalité obscure.

Le livre de zoologie est son troisième masque. Il représente les différentes allusions aux animaux faites au sein du roman mais seulement dans ce rapport entre l'homme et l'animal. Notre héros se cache donc derrière le masque de sa passion vis-à-vis des rats mais également à l'égard de sa haine vorace qu'il leur affiche. Son attirance répulsion envers l'escargot mais aussi envers les rats le conduit à ne plus savoir ce qu'il ressent réellement. Et donc le masque s'établit entre lui et ses visiteurs mais également entre lui-même et ses sentiments. Par-là se crée un voile entre son soi social et son véritable soi.

La zoologie cache une autre vérité encore plus profonde et plus enfouie aux entrebâillements du soi car elle est la matérialisation de la magie de Circé. Elle se trouve être au cœur de la métamorphose. Deux genres d'animaux vont correspondre au résultat de cette métamorphose romanesque : Le rat et l'escargot.

Pour commencer notre protagoniste fait le portrait d'un monde dans lequel les rats de son laboratoire tournoient dans un labyrinthe en cherchant l'issue de secours qui n'existe pas. Et cette maquette en miniature de notre propre monde est une allusion aux personnages de l'histoire car ils sont tous prisonniers de leur propre nature. Leur volonté n'existe point et se trouve être désactivée. Dans un monde où tout n'est qu'artificiel et où même les personnages de papier ne sont plus qu'artifice. Nous assistons là à l'effacement de leur volonté et par conséquent de leur propre soi. Ces personnages fictifs deviennent des rats dans l'imaginaire de notre dératiseur, et par conséquent ils donnent naissance à l'univers baroque de toutes les illusions. Ces personnages de leur propre nature effacée sont les prisonniers de l'écriture labyrinthique de Boudjedra et sont par-là les pions de son jeu du masqué-démasqué.

La métaphore peut également être incluse dans le procédé de la métamorphose dans le cas où elle représente une volonté de changement mais qui n'est pas censé avoir lieu :

« C'est donc au niveau du langage que nous essaierons d'abord de saisir le premier affleurement du mythe et de la métamorphose : quand elle n'est encore que métaphore. On connaît ces expressions que nous employons

sans y prendre garde...Elles ont pour caractéristique commune d'être chargées de nos répulsions et de nos vœux secrets. »¹

Mais la métaphore devient réalité dans notre roman car le héros de l'histoire croit réellement appartenir à la famille des rongeurs. Toute cette histoire commence quand sa mère le compare à un rat en utilisant un ancien proverbe : « Ma mère disait le fils du rat est un rongeur »². Cette métaphore allusive égrène en lui les prémisses d'un futur homme dérangé qui va aller jusqu'à croire qu'un rat loge dans son cerveau tout comme sa nourrice l'avait dit à une époque. Il se transforme ainsi en rat du moins il le veut et le croit profondément. Mais sa transformation n'est perceptible que par lui-même et son ancienne nourrice mais pas par les autres personnages. Mais cette première métamorphose est en fait un simulacre et un premier essai de changement qui va nous mener vers la deuxième métamorphose qui se trouve être à l'épicentre de notre travail.

La métamorphose noyau est celle de l'escargot. Mais elle se fait au sein du roman d'une manière tellement voilée que nous avons au début du mal à saisir le lien entre le gastéropode et notre protagoniste. La métamorphose est dissimulée par le narrateur et nous ne pouvons la découvrir que lorsque notre dératiseur se trouve en face de l'escargot sous la pluie. En réunissant les pièces de ce puzzle nous arrivons finalement à comprendre le lien triangulaire unissant les trois éléments de l'histoire : la pluie, l'escargot et notre personnage principal. Et le secret de ce lien est que la pluie est un miroir projetant le reflet de notre héros humain en image d'escargot. C'est là où nous voyons notre héros tel que son monde et notre écrivain le voient : un escargot. Mais lui refuse sa réalité de métamorphosé car il est le seul à se percevoir ainsi mais non les autres personnages de l'histoire.

Il réagit face à cette situation de trois manières différentes. D'abord il ne s'accepte pas et refuse son reflet et par la même occasion sa métamorphose. Ensuite, il perd l'escargot qui ne veut plus se manifester, ce qui est tout à fait naturel car notre personnage ne veut plus se voir et rejette son soi et son inconscient cherche à le retrouver créant par là une lutte intérieure chez notre quadragénaire. Enfin, il finit par le détruire catégoriquement de sa réalité car il l'écrase.

¹ Pierre Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2003, pp 23-24

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 96

Notre héros écrase l'escargot, mais ne réalise pas la portée de son geste sur son soi original. Car en le tuant il a réduit à néant et effacé son reflet mais rien de plus. Le reflet comme nous le savons n'est pas la personne mais simplement une projection fictionnelle de cet être. Il est donc resté fidèle à lui-même et n'a pu se réapproprier son apparence humaine, il est resté dans la peau d'un gastéropode mais se veut ignorant de sa propre métamorphose. Il sera par là un éternel désenchanté dont le soi dérange le poussant à se fuir inlassablement.

III.I.2.2. La métamorphose et le jeu des doubles :

Assia Djébar nous dévoile à son tour deux réalités au sein de son écriture : D'abord le masque puis la métamorphose. Elle masque ses personnages féminins pour leur donner plus de résonance dans son roman puis voile à leur tour les hommes français dans son volet Historique.

Parmi ces différents masques nous avons le masque de boue utilisé par les femmes algériennes. Lorsque les français leur rendaient visite, et pour éviter de se faire violer par l'ennemi, elles « s'enduisaient » le visage avec de la boue.

En même temps et d'une manière contradictoire elles osaient montrer leur beauté aux civils parce qu'ils sont sans danger pour elles. Le regard de l'ennemi ne peut avoir aucun impact sur elles, car aucune passion ne pouvait prendre naissance suite à cela. Et donc d'une certaine manière leur masque ou voile s'éternise face à l'étranger même si elles ne font pas l'effort de se cacher. Leur masque prend une apparence d'absence face à l'étranger mais il est dur et incassable car ce regard s'évapore et n'a aucun aboutissement.

Ensuite, nous sommes confrontés au masque de la mort. Une certaine Haoua amie d'un français assiste à la fantasia des Hadjouts. Elle est tuée par un coup de sabot du cheval de l'un des cavaliers amoureux d'elle, qui n'ayant apparemment point d'espoir finit par la rendre inerte. La mort par un coup mortel à la figure est le signe de la tentative de redéfinir les contours des traits d'un visage pour le rendre méconnaissable par la force du coup et par conséquent conduire l'être vers une fin tragique. Cette fin malheureuse pourrait être celle de toute la population féminine qui se voudrait libre et dévoilée. Si elle se démasque un jour de son ancien voile et de sa claustration c'est peut-être pour se retrouver de nouveau ensevelie derrière un visage défiguré et une sépulture définitive.

« Dans la gerbe des rumeurs qui s'éparpillent, j'attends, je pressens l'instant immanquable où le coup de sabot à la face renversera toute femme dressée libre, toute vie surgissant au soleil pour danser ! Oui, malgré le tumulte des miens alentour, j'entends déjà, avant même qu'il s'élève et transperce le ciel dur, j'entends le cri de la mort dans la fantasia. »¹

Une autre forme de masque est forgée par Djébar, c'est celle du masque invisible. Ce masque prend au début l'apparence de la femme algérienne et de ses intimités. Durant des décennies cette faible créature a vécu dans l'ombre. Elle effaçait ses sentiments et se devait de vivre en fantôme cachant la moindre parcelle de son soi. Cependant Djébar lève le voile par son écriture sur cette femme décimée et lui rend ainsi tous ses contours et tout son pouvoir. Et de son ancienne condition de femme invisible elle se réapproprie un nouvel espace et un visage façonné par notre écrivaine pour contourner l'image archaïque de l'invisibilité.

« ...Je te recrée, toi, l'invisible, tandis que tu vas voyager avec les autres, jusqu'à l'île Sainte-Marguerite, dans des geôles rendues célèbres par « l'homme au masque de fer ». Ton masque à toi, ô aïeule d'aïeule la première expatriée, est plus lourd encore que cet acier romanesque ! Je te ressuscite, au cours de cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... »²

Djébar réinvente une réalité dépassée en lui donnant le pouvoir de se redéfinir et de reconsidérer les erreurs d'un passé qui ne devrait plus se perpétuer. Le poids du masque de l'ancêtre de Djébar pèse sur ses épaules et c'est à elle de la délivrer des chaînes qui l'ont si longtemps incarcérée. Cette femme est doublement effacée, elle l'est d'abord au milieu de sa société car elle n'a ni le droit de se plaindre ni celui de gémir, ensuite elle s'efface aux abords d'une Histoire qui refuse d'en parler « cette traversée que n'évoquera nulle lettre de guerrier français... »³

Par cet extrait Djébar ressent-elle le besoin de trouver chez le colonisateur une reconnaissance de l'expatriation de ses aïeules ? Est-ce que le fait que les français n'en ont pas parlé donne à ce non-dit une forme de masque, invisible de surcroît ? Pourquoi notre narratrice cherche-t-elle la reconnaissance par l'ennemi de ses fautes passées ? Et l'impact de ce non-dit, pourquoi irait-il jusqu'à créer un effet illusoire par le masque redonnant naissance à un ancien genre européen : le baroque ?

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 314

2 Ibid, p 267

3 Ibid, p 267

Djebar avoue dans ce passage la tendance maghrébine envers la culture française et elle évoque dans cette perspective la destination de son ancêtre qui se dirige par le biais de ce bateau vers l'île Sainte-Marguerite.

Ces prisons vers lesquelles elle est destinée ont abrité auparavant l'homme au masque de fer. Le jumeau de l'un des rois de France qui, se révélant dangereux pour l'épanouissement du règne de son frère, fut conduit vers ces fers. Le visage double et similaire des jumeaux est la raison du voilement mais pouvons-nous imaginer l'existence d'une quelconque similarité entre le visage effacé de la femme au masque invisible et celui de la société occidentale ? La vraie similarité existe seulement dans la reproduction de l'image du premier visage à travers le second mais seulement dans un cadre artificiel. Le masque créé par le non-dit va contribuer à la recreation d'un ancien concept : celui du baroque mais seulement dans la création de forme, ce qui se révèle être à l'épicentre de la superficialité.

La langue est un outil pouvant permettre le passage du masqué vers le démasqué et vice versa. Nous pouvons la considérer comme le pouvoir de l'enchantement donné à l'auteur pour lui permettre de brouiller son écriture et de la vouer à un éternel recommencement. Il la fait vaciller entre le réel et l'imaginaire et donc tantôt elle se dénude et se présente à nous lecteurs sous sa véritable forme et tantôt elle s'emmitoufle derrière des voiles pour créer l'illusion et ainsi elle donne à l'individu un refuge derrière le masque de la fantaisie.

« Ainsi de la parole française pour moi. La langue étrangère me servait, dès l'enfance, d'embrasure pour le spectacle du monde et de ses richesses. Voici qu'en certaines circonstances, elle devenait dard pointé sur ma personne. Qu'un homme se hasardât à qualifier, tout haut et devant moi, mes yeux, mon rire ou mes mains, qu'il me nommât ainsi et que je l'entendisse, apparaissait le risque d'être désarçonné ; je n'avais d'abord hâte que de le masquer. Faire sentir par un sursaut, une raideur soudaine, une fermeture du regard, qu'il y avait maldonne, plus, intrusion. Le jeu du compliment banal ou galant ne pouvait se dérouler parce que sans prise. »¹

Pour Djebar la langue française est double de par son effet sur sa personne. D'abord elle l'insère dans le monde de l'illusion et de la littérature. Cette langue a ouvert, pour notre narratrice, une fenêtre sur le monde imaginaire et celui du « spectacle ». Ensuite elle l'oblige à faire face à sa propre réalité de femme désirable.

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 180

Les qualificatifs de cette langue utilisés par le sexe opposé transcendent la barrière langagière et émotionnelle qui fut la sienne pendant longtemps. Ce dépassement détruit le masque de Djébar et lui brise son refuge qu'elle s'applique sitôt après à reconstituer. Le masque réapparaît de nouveau, par l'aide de la gestuelle et du corps «... je n'avais hâte que de le masquer. Faire sentir par un sursaut, une fermeture du regard qu'il y'avait maldonne, plus, intrusion.». Par là le corps répond à la langue trop qualifiante et se referme sur lui-même comme une huître pour ne laisser aucune chance à cette langue de s'introduire et de ramollir ce masque séculaire.

« La flatterie » dans la langue devient un moyen de briser le masque, mais voir cet acte et cette volonté de charmer, dans son non aboutissement, néantise le pouvoir de la langue et nous laisse dans le « vide ». Djébar s'habille à la française tout comme ses copines étrangères, elle ne se voile pas et donc n'a pas de masque apparent, mais elle ressent toujours la béance de la fracture entre elle et ces jeunes filles.

« Dans un second mouvement, je souffrais de l'équivoque : me préserver de la flatterie, ou faire sentir qu'elle tombait dans le vide, ne relevait ni de la vertu, ni de la réserve pudibonde. Je découvrais que j'étais, moi aussi, femme voilée, moins déguisée qu'anonyme. Mon corps pourtant pareil à celui d'une jeune Occidentale, je l'avais cru, malgré l'évidence invisible ; je souffrais que cette illusion ne se révélât point partagée. »¹

D'une certaine manière, elle se sent à l'image des femmes voilées de sa tribu. L'absence du voile ne signifie pas pour autant son inexistence, il est devenu transparent. Elle l'a fait éclater de son corps mais il a ressuscité dans son esprit. Le voile « déguisement » n'est plus à l'ordre du jour, car ce même voile s'est emparé de l'ordre de l'anonymat. Djébar veut se dévoiler et veut faire éclater son masque mais elle n'y arrive pas totalement car sa volonté de se démasquer puis de se cacher la fait tomber dans l'anonymat qui fait renaître le masque.

Nous assistons ainsi dans son chapitre intitulé « La mariée de Mazouna » à une métamorphose spirituelle qui ne sera plus celle de Boudjedra. Car ici la femme, anciennement masquée et dont les traits de caractère correspondent à l'effacement, a osé braver les ancêtres et leur tradition et ce changement s'est fait en un laps de temps très court. Ici, la métamorphose est d'ordre spirituel, car de l'état de femme soumise et acceptant son sort tragique Badra a fini par se révolter contre sa situation de femme effacée.

Lors du cortège qui l'amenait de sa Mazouna natale vers la ville de son futur mari qu'elle ne connaissait point, Bou Maaza a fait intrusion et a détruit son ennemi durant les festivités du cortège. Il a gardé les femmes comme otages, et en a profité pour utiliser leurs parures dans la poursuite de son combat. Quand vint le tour de Badra de remettre son or aux cavaliers de la révolution populaire, elle s'est mise à nu car elle s'est déparée de tout ce qu'elle possédait, montrant son véritable joyau, dépassant toute forme de masques traditionnels. Elle change de mentalité et son esprit anciennement enseveli sous le poids de la tradition, change soudain pour emprunter un souffle nouveau de liberté.

Nous percevons par cet effet, d'abord une libération du corps que nous pourrions d'abord prendre pour dévoilement et une forme du démasqué. Mais au-delà de ces formes mises en avant, toute une mécanique s'est mise en marche dont l'essence est le changement de mentalité et la métamorphose. La métamorphose de l'idéologie a conduit Badra vers le dévoilement de son corps tendant vers la subversion de l'âme.

Djebar à son tour a subi cette métamorphose mais d'une manière plus prolongée. Elle a assisté au changement et à la métamorphose de sa société. Cela s'est fait graduellement et tellement lentement que le changement s'est opéré sans vraiment faire sentir son véritable impact sur l'être. Ce retour en arrière de notre écrivaine et dans sa vie et dans l'Histoire de son pays, manifeste de son besoin de comprendre les mécanismes de cette métamorphose sociale et personnelle pour pouvoir saisir la toute puissance de sa résonance sur son soi.

Elle a changé tout comme sa société, sa mentalité n'est plus celle de ses ancêtres mais en même temps elle n'est pas tout à fait celle de la culture française. Cette métamorphose a constitué un monde hybride qui se cherche en cherchant ses propres contours tout comme Djebar tente de saisir son véritable soi mais en vain.

Cette métamorphose faite entre l'ancienne génération et la nouvelle représentée par notre narratrice, a libéré cette femme du pouvoir mortel du masque, mais notre héroïne se rend compte que le poison perdure et que le masque n'a pas été aboli par la métamorphose mais il a pris une forme plus discrète mais toujours présente dans l'idéologie interne de notre protagoniste. Et elle se retrouve éternellement cloîtrée derrière ce masque phénix.

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 181

«Le murmure des compagnes cloîtrées redevient mon feuillage. Comment trouver la force de m'arracher le voile, sinon parce qu'il me faut en couvrir la plaie inguérissable, suant les mots tout à côté ? »¹

III.1.2.3. La métamorphose et le fleuve :

Mimouni dans *Le fleuve détourné* a utilisé son personnage principal comme outil de changement et de projection de la métamorphose et des masques qui l'entourent.

Notre protagoniste perd la mémoire juste après avoir rejoint le camp des Moudjahidines à la montagne. Les bombardements font de lui un autre individu différent de celui de son passé. Son soi se divise ainsi en deux parties : le soi du passé et celui de son actualité d'amnésique. Cela lui procure la capacité de changer de personnalité avec la perte de tous les éléments de sa vie antérieure. Il se métamorphose spirituellement par ce changement au fin fond de son être car il devient par cette mémoire déchu un individu différent de ce qu'il était. Mais cette métamorphose ne reste pas longtemps car elle s'efface par la force de la volonté de l'âme de notre héros sans nom. Il veut recouvrir sa mémoire et c'est suite à l'apparition des oiseaux symbole de l'âme humaine qu'il reprend ses souvenirs et par là qu'il retrouve son ancien soi en se débarrassant de son soi nouveau. La métamorphose spirituelle disparaît et rétablit l'équilibre du roman.

Cependant cette métamorphose se réincarne à travers le changement social. D'où la question du choix de notre auteur de rendre notre cordonnier amnésique. Il l'a fait dans le but de mettre en avant la découverte par notre protagoniste d'un nouveau monde qu'il ignore vu qu'il s'est absenté pendant des années dans un espace aseptisé loin de tout changement. Son entrée dans sa nouvelle société avec son esprit du passé, lui a donné l'impression de voir une soudaine métamorphose socio-culturelle alors que le changement chez les autres personnages du présent s'est opéré progressivement sans qu'il ne soit ressenti réellement.

Dans cette perspective une série de changements s'offrent à nous : Les espaces deviennent secs et sans âme, les gens moins humains et plus calculateurs et nous pouvons donner l'exemple du cousin du protagoniste devenu maire et ne voulant pas l'aider à reprendre sa place de vivant car il était considéré comme mort au niveau administratif. Les villages se meurent et l'exode vers la ville est en vogue, la mer se trouve être le centre de tous les vœux et les rêves des personnages du roman, la

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 304

sexualité devient une monnaie d'échange et un outil de pression, tous les vices prennent place dans cette nouvelle société où le cauchemar s'étend jusqu'à l'infini.

Le cauchemar renvoie à l'idée baroque des mondes renversés étudiés par Françoise Proust car effectivement le présent n'est plus que le renversement du passé.

Et ce monde inversé est celui des mauvais rêves car il tente de dévoiler la vérité du monde des fantasmes. Et notre héros tente de prendre ses repères au sein de ces eaux troubles en cherchant les bases réelles sur lesquelles il pourrait s'appuyer : sa femme et son fils. Mais même ces derniers sont corrompus par le mal social qui les a capturés, et plus rien dans cet univers n'est plus fiable. Ce cauchemar trempe en pleine illusion et nous nous éternisons dans la tentative d'émerger du rêve vers le réel car le rêve devenant cauchemar n'est plus qu'une illusion dédoublée et nous nous enfons dans les sables mouvants du baroque.

Une autre forme de métamorphose se produit mais cette fois ci cela se passe au sein du fleuve. Dans le passé, le fleuve était dense et rempli d'une eau limpide en mouvement vers la mer. Mais le fleuve du présent n'est plus car son eau selon les suggestions des personnages du village a été détournée de son lit initial. Et donc tout ce que trouve notre héros c'est le lit d'une rivière sec et sans eau. Nous pensons que le but de l'auteur en démontrant ce changement dans le cours du fleuve est de souligner la présence effective d'une métamorphose qu'elle soit d'ordre naturel ou artificiel. Le fleuve n'est plus à sa place, il ne coule plus vers la mer et de ce fait il est devenu invisible. Sa métamorphose n'est point renversable car il reste dans cette invisibilité jusqu'à la fin du roman. Tous les personnages prisonniers espèrent le voir un jour débordé pour abolir ses contours et par là apporter une ère de subversion par rapport à l'artifice du détournement (le baroque), mais malheureusement rien n'arrive et la métamorphose amène vers le désenchantement constant des personnages qui se savent éternellement en quête de leur soi et de leur liberté.

C'est à travers la métamorphose de notre protagoniste que nous arrivons à lever le voile sur les différents masques utilisés dans ce roman :

D'abord le masque de l'hypocrisie utilisé par son cousin quand il lui déclare ne vouloir que le bien de sa famille en lui demandant de se taire sur sa véritable identité pour que sa femme continue à percevoir sa pension de martyr. Le but derrière ceci n'est autre que sa volonté de ne pas être détrôné car il a affirmé la mort de ce dernier.

Ce même masque est également emprunté par le père de ce dernier El Hadj, car il donne l'illusion d'être un dévot mais en réalité il trempe en plein dans la vente illégale de bétail. Le faux pieux n'est finalement qu'un voleur.

Les filles de l'usine dans laquelle a travaillé la femme de notre héros se déguisent et prennent l'apparence de simples salariées alors qu'en fin de compte elles ne sont que des prostituées exerçant sous le toit de ce bordel camouflé.

Notre protagoniste retrouve sa femme et la considère comme masquée par le maquillage avec lequel elle s'est enduit le visage mais également par son nouveau travestissement. Elle n'est plus la Houria d'avant à ses yeux :

«La porte s'ouvrit et Houria m'apparut. Elle portait les cheveux coupés, et avait abandonné l'habit traditionnel au profit d'une jupe et d'un chemisier. Ses lèvres étaient enduites de rouge. Ainsi devenue, la rencontrant dans la rue, je ne l'aurais pas reconnue. »¹

Son déguisement est similaire au changement spirituel qui s'est opéré en elle et qu'elle renvoie par cette image dont la différence de son ancien habit traditionnel trouble notre protagoniste. Nous arrivons à découvrir, par ces contours de l'ancien devenu autre par son apparence, l'évidence de la présence du masque derrière lequel tout un mécanisme est en marche pour faire prévaloir la métamorphose et le changement.

Tout reflet se voit déformé, changé, dans un seul but, celui de créer l'illusion littéraire. Ces mirages ne fonctionnent que par intermittences, et ces pauses donnent au réel et au soi l'occasion de se manifester mais juste le temps d'un soupir pour reprendre de nouveau le fonctionnement de la machine imaginaire.

Ces métamorphoses donnent un effet de fantastique et mettent en avant le monde des apparences et des illusions pour mieux permettre au réel de déployer ses ailes car finalement tous ces masques et ces changements tendent vers une seule réalité : celle de la réincarnation de l'effet baroque et par conséquent tendre cette littérature vers le monde des formes et des artifices duquel elle pourra se dégager en utilisant justement sa forme mobile et son hybridité.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 167

Le masque et la métamorphose sont les outils d'une illusion évidente utilisée dans les trois romans par nos auteurs pour capter l'esprit factice de cette esthétique européenne : le baroque.

Ainsi, Boudjedra, Djebbar et Mimouni, donnent à leurs personnages, et aux différentes composantes de leurs écrits le pouvoir de se cacher derrière une multiplicité de masques. La métamorphose est une faculté qu'ils empruntent au monde de la magie, celui de (Circé et le paon) de Rousset, et que nous avons détecté sous des formes diverses. Le baroque hante l'entrebâillement des lignes de ces écrits, et en fait une représentation parfaite d'un monde de l'entre deux univers (occidental et oriental).

III.I.3. *L'inconstance et le mouvement :*

Une des bases du baroque que nous considérons comme étant omniprésente dans les œuvres que nous étudions est l'inconstance. Rien ne s'éternise dans ces histoires romanesques. Tout est en mouvement et tout change incontestablement. L'instabilité et la mobilité ou le déplacement sont les deux poutres essentielles sur lesquelles repose cette inconstance. Elle se manifeste à travers les personnages et les objets les entourant. Mais elle ne s'arrête pas là car même la nature devient l'un des outils de cette instabilité pouvant permettre à ce monde baroque de se mouvoir éternellement. Nous relevons les caractéristiques de cette inconstance telles qu'elles sont perçues par un des poètes français baroques, et nous pouvons la mettre en parallèle avec cette même inconstance chez nos trois écrivains.

« Nostre esprit n'est que vent, et comme un vent volage,

Ce qu'il nomme constance est un branle rétif ;

Ce qu'il pense aujourd'huy demain n'est qu'un ombrage,

Le passé n'est plus rien, le futur un nuage,

Et ce qu'il tient présent il le sent fugitif.

Je peindrois volontiers mes légères pensées,

Mais déjà le pensant mon penser est changé

Ce que je tiens m'eschappe, et les choses passées

Tousjours par le présent se tiennent effacées,

*Tant à ce changement mon esprit est rangé. » (Vers d'Etienne Durant,
tirés des « Stances de l'inconstance »¹*

L'inconstance est une des bases menant vers la désillusion de notre littérature des années soixante-dix quatre-vingt, mais par ses changements continuels, elle fait partie de l'artifice contribuant non seulement à décrire l'être mais en plus à démontrer l'inconstance de ce même soi qui est tout sauf éternel d'où l'incapacité de ces êtres de papier à le saisir.

« L'infidélité amoureuse, l'infidélité à autrui, n'est qu'un effet. Le principe de la « légèreté » baroque est une infidélité à soi-même. Avant d'être vécue comme une conduite, elle est subie comme un destin. Comme l'existence est un écoulement d'années, d'heures, d'instant, le moi est une succession d'états instables où (paradoxe inévitable de la rhétorique baroque) rien n'est constant que l'instabilité même...L'existence au contraire ne s'éprouve que dans la fuite, dans ce que Montaigne nommait le passage. L'homme qui se connaît, c'est l'homme qui se cherche et ne se trouve pas, et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite. »²

III.1.3.1.L'inconstance de l'escargot :

L'Escargot entêté représente le monde de l'inconstance sous ses différentes facettes. Et les deux éléments de l'instabilité et de la mobilité s'y déploient concrètement. Les fantasmes du monde baroque se présentent comme l'essence même du déséquilibre du roman, ce même balancement dans lequel l'auteur puise un certain équilibre.

« L'imaginaire, la fiction, la folie, le mensonge mènent donc à une forme d'idéologie. Il suffit de déceler l'invisible dans le visible et dans « la réalité générée par le texte » et, donc, de voir la révolution dans la non-révolution. Bien que le chaos semble régir le dehors, il existe une sorte de paix et de stabilité en dedans établie par la littérature même si celle-ci est un miroir du désordre... « Avec la fin de l'hallucination venait la paix lumineuse ». Alors malgré le fait que tout peut sembler parfois faux, malgré la superposition du littéraire sur le politique, malgré la scission du moi qui devient double, malgré l'aliénation qui rend le moi autre, malgré tout cela, nous pouvons affirmer que, derrière ou sous le texte boudjédrien, s'entrevoient plusieurs possibilités impératives qui, si elles

¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, p 47

² Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p 26

semblent certes répétitives, s'avèrent indéniablement conjuguées au pluriel. »¹

L'instabilité est d'abord en relation avec l'individu ou le personnage du roman car sa vision des choses qui l'entourent change selon le changement de ces mêmes éléments.

Nous pouvons donner comme exemple l'instabilité de la nature. Elle est représentée par notre protagoniste comme étant changeante avec la période de l'automne durant laquelle la pluie tombe par intermittences. Donc le temps est tantôt sec, tantôt humide, il balance entre ces deux réalités ce qui lui donne une ambiance de mouvement, de mobilité et par conséquent invoque l'instabilité.

«Pluie d'automne. Mauvaise saison pour moi. Il y a trop d'abstraction dans l'air. Les formes grouillent. Les vitres deviennent des miroirs bombés. L'air est mouvant. La verdure brouillée. Résultat : une pollution nocturne. »²

Cette saison agit sur les formes du roman et leur donne le pouvoir de se mouvoir, les vitres normalement transparentes deviennent des « miroirs » au centre du reflet des êtres, l'espace se confond et même notre héros en est affecté car son émoi se trouve en pleine ébullition ce qui le conduit à entacher son quotidien normalement aseptisé par « une pollution nocturne ».

Même les autres personnages se retrouvent au centre du changement, car aux yeux du narrateur héros les enfants changent de comportement et même la circulation au sein de la ville : «...je n'aime quand même pas les jours de pluie. Les enfants sont plus cruels et la circulation plus dense. »³

Notre héros est persécuté par un escargot apparaissant à la tombée de la pluie, et puis disparaissant sitôt après. Cet « animalcule » si bien nommé par Boudjedra est l'emblème de l'instabilité, car il renvoie à notre protagoniste son image d'être instable, ce qu'il cache tant bien que mal derrière ses apparences de personnage aimant l'ordre, la stabilité, et détestant le changement. Et pour faire croire au lecteur ces fausses qualités qu'il a voulu adopter, il a été jusqu'à devenir un obsédé de la temporalité, car il veut avoir le contrôle sur le temps : en voulant être ponctuel à ces

¹ Armelle Crouzière-Ingenthron, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Hamattan, 2001, p 68

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 40

³ Ibid, p 53

heures de travail, passer ses journées de la même manière sans faillir à ce quotidien se tissant finalement en une boucle éternelle. Mais cette stabilité n'est qu'une illusion derrière laquelle nous pouvons trouver la vérité cachée du personnage principal qui n'est autre que son instabilité.

Il croit qu'en gardant à proximité de lui le calendrier il pourrait avoir le contrôle sur le temps, mais son bouclier de stabilité instauré par lui-même au quotidien finit par se briser dès que sa volonté de mouvement prend le dessus car elle se traduit par le «voyage dans le temps ».

« Moi, je voyage dans le temps. Je lis et je relis les mois et les jours. »¹ Ce voyage n'est possible que dans la perspective de l'immersion de notre protagoniste dans le flot des mots, car leur seul pouvoir illusoire lui donne la possibilité du mouvement tout en étant cloîtré. « En attendant je continue à regarder dans le dictionnaire. Je voyage dans les mots. Ils me recouvrent. »²

Les premières révélations sur la réalité instable de notre protagoniste se trouvent à travers son émotivité. Car ses sentiments le trahissent et le dévoilent non comme un être social et fondu dans la masse, mais plutôt comme un être à part dont l'instabilité dérange et qu'il cherche à camoufler.

Le premier événement marquant sa vérité est tiré de son enfance. Ses souvenirs sont embrouillés et il n'arrive point à se souvenir de l'événement de base sur lequel il se repose pour justifier son futur et son devenir d'être adulte. Il nous raconte l'histoire de sa première confrontation avec les rats et nous donne différentes versions.

D'abord, il nous dit s'être retrouvé à l'âge de deux ans seul dans une pièce avec des rats et qu'il s'en était tiré en fuyant après en avoir tué quelques-uns ; ensuite il affirme que c'est un voisin qui l'a sauvé. L'instabilité se réincarne déjà par le mensonge s'il est volontaire, ou par l'oubli s'il s'agit de la défaillance de la mémoire et donc de son instabilité.

Son amour est variable et changeant, mais il ne le manifeste que vis-à-vis des animaux ou de sa mère. Elle lui demande en agonisant d'immortaliser ses traits de

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 54

2 Ibid, p 69

caractère ; cependant en essayant de figer le moment de sa mort, elle n'a fait qu'éterniser l'idée de l'inconstance de l'être humain qui vivant dans le mouvement et étant la proie du changement finit par entamer l'éternel voyage.

« Elle n'aimait pas la nostalgie. Si elle m'a demandé de la photographier le jour de sa mort, c'était pour me laisser un souvenir de sa fermeté, de son intransigeance. »¹

Ses sentiments balancent entre la haine et l'amour, et tous les deux prennent une grande part en ses profondeurs. Donc tantôt il est en admiration vis-à-vis des rats et refuse de les exterminer, tantôt il devient sans pitié et les prend en horreur. Le rat devient un des symboles du mouvement et de l'inconstance. « ...le rat ne court pas. Il zigzague. Il ignore la ligne droite. Il louvoie »²

Notre narrateur évoque les origines premières du rat symbole se déplaçant au-delà de l'espace de ses origines vers d'autres lieux. Il renvoie l'impact de cette technique littéraire du symbolisme au dix-septième siècle en Europe, période durant laquelle ce continent baignait en pleine idéologie baroque.

« Là où l'homme s'établit, il y'a des rats. Venu d'Asie, ce rongeur a suivi la route des invasions. En Amérique, il n'y en avait pas. Ce sont les européens qui l'ont amené avec eux au XVIIe siècle. »³

Il explique l'existence de cette esthétique baroque au sein de son œuvre de manière sous-jacente car il la décrit comme la trace évidente du passage de l'invasion européenne et notamment française.

Le rat en tant que similaire de la vie de l'auteur, est la parfaite liaison entre le monde imaginaire et le monde réel. Il traduit, sous l'empreinte du masque, des réalités cachées et aide à les mettre en exergue. Mais ces vérités glissent sous l'apparence de l'illusion et peuvent circuler librement car elles sont protégées par la fantaisie de l'artifice.

Le rat peut dévoiler les réalités de l'inconstance socio-politiques car « il est intuitif », et dans les anciennes civilisations tout comme chez notre héros c' « est un sismographe »

« Lors des séismes aussi. C'est lui qui donne l'alerte. Il est intuitif. C'est pourquoi il me cause du souci. Lutter contre un être aussi doué n'est pas

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 86

2 Ibid, p 16

3 Ibid, p 36

de tout repos. Les anciens grecs en tenaient compte. Dès qu'il disparaissait d'une ville, ses habitants en déménageaient promptement. Un peu plus tard, elle était dévastée par un tremblement de terre. Un rat est un sismographe ! »¹

Cependant cet animal reste le pur produit du monde imaginaire baroque, car pour sa capture, notre héros a du mal à détecter sa trajectoire. Il apparaît, laisse les traces de son existence mais au moment de le saisir, il disparaît comme par enchantement, faisant en sorte que ses traces « ne mènent nulle part ».

« Les traces laissées par les gros rats ne mènent nulle part. Ils savent brouiller les pistes... Mon anxiété redouble. La pluie aussi. »²

Et donc le rat symbole en tant qu'entité littéraire appartenant au monde baroque, tente d'effacer ses traces ou du moins tente de les voiler, pour donner au lecteur le temps de le chercher et pourquoi pas de tenter de le saisir derrière des rideaux de pluie illusoire. Mais cette idée reste improbable et insère le mouvement du texte dans une inconstance évidente. « Ne pas oublier que ce sont les européens qui l'ont amené avec eux au XVII^e siècle. »³

Il en est de même pour l'escargot car d'une part le narrateur se plaint de son acharnement à vouloir le suivre partout où il va, mais dès que ce dernier disparaît il l'obsède et il se surprend à vouloir le revoir sitôt après mais il l'écrase à la fin du roman.

Cet être imaginaire à la fois escargot et entêté, suit notre héros à la trace, car il n'est autre que son reflet. Mais notre protagoniste refuse de se l'admettre et veut effacer les contours de ce gastéropode pour qu'il n'existe plus. Il doute de sa présence et utilise l'air, élément de la nature en constant mouvement pour influencer sur sa vision et l'aider à dévoiler le caractère imaginaire de cet être de papier, animal ayant une conscience. Deux réalités contradictoires mises en avant par l'esthétique baroque.

« C'est à ce moment-là que je l'ai aperçu qui avançait derrière moi. Je ne me suis pas arrêté. Il a continué à me suivre. J'ai accéléré le pas et j'ai eu l'impression qu'il faisait de même. Je ne veux pas être trop catégorique de

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 47

2 Ibid, p 56

3 Ibid, p 64

peur de me tromper. Surtout que la vibration de l'air me striait l'œil droit... »¹

« D'ailleurs j'avais comme une appréhension. Quelque chose de diffus. Je n'ai pas eu tort. Il était bel et bien là. »²

Sa mère à son tour n'est pas une référence car se plaçant sur le plus haut degré de son échelle affective, il se surprend quelque fois à parler d'elle de telle manière ressentie par nous comme des reproches. Ceux de lui avoir donné cette personnalité marginale et instable, mais il se reprend finalement pour effacer sa réalité d'être confus.

La mobilité est l'une des composantes essentielles de l'inconstance. Elle est mise en relief par le caractère donné à notre héros car il ne cesse de se mouvoir. A travers son quotidien, il se déplace sans cesse dans un espace réduit. Ainsi il part de chez lui vers son lieu de travail et vice versa, puis retourne chez lui et s'amuse à voir ses rats enfermés dans sa cave se mouvoir dans leur espace d'enfermement. Cette image des rats est similaire à ses propres déplacements. Tout comme le mouvement de ces mêmes rats dans des labyrinthes sans fin, ou le mouvement des gouttes de pluie sur la vitre en zigzag formant leur propre labyrinthe. Même l'escargot forme des zigzags en se mouvant, mais il ne peut aller très loin car son espace est réduit par sa propre nature de lenteur.

La ville rejoint l'idée du mouvement car elle prend vie, et étale sa propre circonférence, elle contribue par-là à la frénésie ambiante du roman.

« Cependant comme la ville s'étend à l'est et à l'ouest, la périphérie nous échappe de plus en plus. Une seule solution : décentraliser. »³

La volonté de notre protagoniste de « décentraliser » est un peu celle des baroques qui ont cherché à remplacer le cercle parfait au centre unique par des cercles débordants et donc contenant plusieurs centres. Cette tentative rend le mouvement plus complexe et donc l'intègre dans la combinatoire de Boudjedra.

En se déplaçant il tente de rejoindre la mer ou la plus grande étendue d'eau, pour se ressourcer et donner une plus grande ampleur à son pouvoir de mouvement et d'inconstance due à son changement permanent.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

2 Ibid, p 40

3 Ibid, p 20

« La ville dégringole du sommet de la colline vers la mer. Elle décline. »¹

Notre héros croit en tant que dératiseur pouvoir protéger la ville de l'invasion des rats, cette histoire nous semble véridique de surface mais en profondeur la réalité est toute autre.

« Les voitures circulent, mais la ville ne m'atteint pas. Elle passe devant la maison. Papules irisées de feux de signalisation, grues cherchant leur élan dans l'atmosphère, rues satinées au goudron ; le tout formant un conglomérat que je protège des rats. »²

Les rats représentent les mécanismes internes de l'écriture de Boudjedra car en tant qu'animal mis en parallèle avec la réalité de la ville, des personnages et également de notre héros, il représente le masque ou le voile qui nous révèle la forme baroque du texte ancré dans l'artifice d'un univers ayant les mêmes caractéristiques que cet animal. Ainsi, la contagion s'est bel et bien opérée, même chez notre protagoniste se trouvant à son tour instable et en mouvement.

Les objets sont enclins au même mouvement et changent de forme pour emprunter celle de la coquille de l'escargot, emblème du texte et du monde baroque.

« Le loquet de la porte de mon bureau m'intrigue. Il a l'air d'avoir changé de forme. Je ne m'étais jamais rendu compte qu'il était en spirale. Je me lève et le regarde de près. Il n'a pas la même forme que lorsqu'on le voit de loin. Il est moins ovoïde et plus concentrique. »³

Nous réalisons par ce « loquet » de porte que toute particule du roman est systématisée en suivant le même schéma renvoyant à la forme ovale ou pas tout à fait ronde du monde baroque de toutes les illusions.

Le déplacement des éléments du roman se fait à travers des espaces réduits mais ce n'est pas l'essentiel, car malgré cela ils se meuvent sans cesse. Ils tournent en rond dans des décors qui se répètent mais ils trouvent toujours le moyen de poursuivre leur chevauchée interminable.

Cette mobilité permet aux objets constituants du roman, au-delà de leur apparence d'acceptation de leur condition de cloîtrés, de se défaire des frontières prisons qui les enferment pour aller vers des espaces interdits. Nous évoquons à titre d'exemple la

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 61

2 Ibid, p 85

3 Ibid, p 139

fin du roman, quand notre protagoniste écrase l'escargot, une bulle sort de dessous sa semelle, signe de continuité dans la mobilité dans l'espace des airs au lieu de celui de la terre et donc l'inconstance persiste au sein d'un monde dans lequel l'illusion est reine. Le soi ne peut donc se révéler que sous différentes formes et à son tour se retrouve inconstant et donc devient impalpable, lui donnant par-là l'apparence d'une quête qui s'éternise.

III.1.3.2.L'inconstance d'une vie :

L'Amour, la fantasia porte en lui l'inconstance comme une plaie incurable dont la blessure reste béante. Nous ressentons à travers cet écrit les efforts de l'écrivaine narratrice de combattre cette maladie indésirable car dangereuse pour l'épanouissement d'une femme puis pour celui d'une société.

Tout change dans la vie de tous les jours, et le baroque ne fait que nous montrer la réalité derrière le monde des apparences. C'est ce que nous pouvons voir dans cette œuvre dont le combat d'une femme vers une certaine stabilité dans le changement, la conduit vers le désenchantement de se voir à son tour la victime de cette inconstance.

Cette instabilité nous la percevons tout d'abord dans la manière de la narratrice de vaciller entre l'histoire de sa vie et l'Histoire de son pays. Elle aborde le changement de deux manières différentes.

Elle parle d'abord de sa vie personnelle et nous raconte le premier germe qui lui a donné par la suite la volonté du changement. Ce germe est son premier jour à l'école où elle entre en contact avec la langue de l'autre, celle qui va lui donner le pouvoir et la volonté de braver tous les interdits. Elle l'aidera à ne plus ressembler aux autres filles de sa tribu, car elle tentera de déchirer le voile qui lui entoure le corps, elle réussira à se déplacer de ville en ville et restera en France pour se marier par amour en l'absence du père. Tous ces éléments sont la preuve éminente d'un changement apparent marquant d'une inconstance évidente.

« ...et je ne suis, moi, qu'une exilée errante, échappée d'autres rivages où les femmes se meuvent fantômes blancs, formes ensevelies à la verticale...pour ne pas hurler ainsi continûment... »¹

Plus encore, elle écrit sur sa vie et lève le voile sur ses événements ce qui était considéré à l'époque comme un sujet tabou. Qu'une femme se permette de raconter

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 164

sa vie, ses blessures, ses amours, son intimité, était inacceptable par la société algérienne de cette période. Mais Djebbar a osé le faire, car elle a fini comme elle le dit par reconstituer la première lettre d'amour qui lui a été envoyée par un admirateur secret et qui finit déchirée par le père. Elle écrit ainsi dans le but de braver le père et dans celui de braver sa propre société. Cet écrit devient incontrôlable car notre écrivaine en essayant de provoquer le changement pour lui permettre de stabiliser sa différence a fait de ce dernier une instabilité constante qui s'incruste dans les profondeurs de l'être le menant vers sa déchéance.

Nous avons remarqué d'une part à travers les amours de Djebbar, la quête de stabilité de notre héroïne qu'elle ne pourra jamais avoir. Elle change l'ordre de la tradition ancestrale car elle finit par se marier selon les critères de la société occidentale. L'amour est donc le pilier sur lequel elle s'est basée pour son engagement à vie pris vis-à-vis du sexe opposé. Son mariage cependant ne dure pas longtemps car elle divorce suite à une séparation dont elle nous parle dans son roman.

Les débuts de son histoire d'amour sont jonchés d'obstacles. Nous ressentons dès ses premières lueurs les prémises d'une histoire tragique car elle ne peut se révéler à nos yeux que sous sa forme d'inconstance. Après avoir ressenti l'instabilité de cet amour, Djebbar tente de se suicider en se jetant sous un Tramway.

« Après une querelle banale d'amoureux que je transforme en défi, que je lance en révolte dans l'espace, une secrète déchirure s'étire, la première... Mes yeux cherchent au loin ; une poussée étrange propulse mon corps, je crois tout quitter, je cours, je désire m'envoler... mon corps se jette sous un tramway qui a débouché dans un virage brusque de l'avenue. »¹

L'inconstance de l'amour donne à notre narratrice la volonté de se voir morte et lui rappelle que finalement toute sa quête de libération du traditionnel la conduit vers des rivages inconnus dans lesquels le déséquilibre, le désordre et l'inconstance semblent être les poutres d'une vie embrouillée dont elle n'en voulait pas forcément. Elle a contribué au changement qui a bouleversé l'ordre établi conduisant par-là vers une instabilité et une inconstance permanente. Plus rien n'est sûr dans ce monde inventé par Djebbar, car sa métamorphose a donné naissance à l'inconstance devenue la maîtresse d'un univers baroque.

Elle nous décrit son histoire d'amour comme une série de convulsions, car sa volonté de réduire un sentiment aussi volage sous l'effigie d'une règle sociale : le mariage, ne pouvait que conduire ce sentiment vers les sentiers de sa perdition. Elle le garda captif durant des années, laissant par-là à la longueur du temps la capacité de l'enfermer mais pas éternellement.

« Longue histoire d'amour convulsif ; trop longue. Quinze années s'écoulent, peu importe l'anecdote. Les années d'engorgement se bousculent, le bonheur se vit plat et compact. Longue durée de la plénitude ; trop longue. Deux, trois années suivirent ; le malheur se vit plat et compact, failles du temps aride que le silence hachure... »²

Elle reconnaît cependant son incapacité à garder cet amour, et parle du temps immense qu'elle a pris à vouloir le dompter et à entretenir la flamme. Mais l'amour s'est enfui et notre héroïne a réalisé qu'elle était la seule captive de sa volonté de le faire durer. L'amour dressé n'est plus un sentiment mais plutôt une tentative de sentiment ce qui prouve la fuite de ce dernier et le reste n'est plus qu'un mirage.

L'une des bases de l'instabilité dans l'amour est l'infidélité et Djebbar a eu le droit à deux rencontres au début puis à la fin de son histoire d'amour.

« Deux messagers se dressent donc à l'entrée et à la sortie d'une histoire d'amour obscure. Aucun étranger ne m'aura, de si près, touchée. »³

Ces deux rencontres sont celles de deux hommes qui lui ont touché le cœur malgré leur qualité d'étrangers. Le premier est le conducteur du tramway qui lui a sauvé la vie, la touchant au plus profond de son âme, plus que ne l'aurait fait son amoureux de l'époque.

Le deuxième est un homme rencontré dans la rue alors qu'elle criait toute sa peine et son malheur. L'homme essaya de la faire taire avec la tendresse qu'elle ne pouvait plus retrouver chez son mari.

« D'avoir entendu l'homme supplier, tel un ami, tel un amant, m'exhuma peu après de l'enfouissement. Je me libérai de l'amour vorace et de sa nécrose. »⁴

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 161

2 Ibid, p 163

3 Ibid, p 166

4 Ibid, p 166

Cet amant imaginaire n'était qu'un étranger dont la tendresse la conduit à ressentir le frisson de l'amour, ce qu'elle ne ressentait plus vis-à-vis de son mari, car à force de vouloir capturer ce sentiment elle a fini par le voir gangrener et en totale putréfaction.

Le mouvement enchante *L'Amour la fantasia* et donne à notre narratrice des ailes, au point où le retournement continu de la fiction nous entraîne, nous lecteurs, dans une aire magique. Notre écrivaine dote son personnage d'une capacité de changer les espaces qui l'entourent, elle le présente d'ailleurs de la manière suivante :

« Rue Richelieu, dix heures, onze heures du soir ; la nuit d'automne est humide. Comprendre... Où aboutir au bout du tunnel de silence intérieur ? A force d'avancer, de sentir la nervosité des jambes, le balancement des hanches, la légèreté du corps en mouvement, la vie s'éclaire et les murs, tous les murs, disparaissent... »¹

Elle est libre de se déplacer et ce mouvement du corps dans les rues françaises produit une lumière capable de néantiser tous les murs qui l'entourent pour effacer à jamais la douleur de ses ancêtres cloîtrés.

La lecture et l'écriture de la langue étrangère sont les deux sources de cette liberté enchanteresse. Toutes les deux ont permis à Djébar de créer un équilibre entre « la mobilité du corps » et la liberté qui n'est autre que le résultat de ce même mouvement.

«...autant dire que l'écriture à lire, y compris celle des mécréants, est toujours source de révélation : de la mobilité du corps dans mon cas, et donc de ma future liberté. »²

«...mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. »³. Les mots étrangers lus ou écrits créent l'illusion d'une liberté acquise juste le temps de leur naissance du bout des lèvres, ou de leurs caresses reçues par l'œil soudain illuminé. Mais ce temps reste éphémère, car ces mots en constant retournement recréent une période révolue en relation avec l'étranger, et donc sortent des franges de la société algérienne de Djébar, pour reproduire un monde baroque qui ne saurait survivre sans le mouvement. Cette liberté n'est plus acquise par Djébar en tant qu'algérienne, mais se trouve imbibée au sein d'une idéologie purement

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 163

2 Ibid, p 254

3 Ibid, p 256

étrangère, ce qui permet à notre écrivaine de se rendre compte de son illusion et de reconnaître son incapacité de se défaire du voile invisible que la société étrangère ne saurait détecter.

Djebar en parallèle de son autobiographie évoque l'Histoire de son pays en mettant en avant l'inconstance dans le déroulement des événements. La chute d'Alger est le premier moment de son histoire qui marqua le début d'une instabilité qui s'éternise. L'Algérie de son ancien statut de pays libre devient la proie des français et donc s'initie au changement faisant d'elle la victime de l'inconstance. Suite à cela tout change, le mode de vie de ses habitants, leurs propriétés ne leur appartiennent plus, ils sont en contact avec une autre civilisation, et ce mélange crée un état hybride qui ne cesse de se métamorphoser.

Chez les personnages historiques, nous arrivons à percevoir ce changement à travers : Badra et Haoua. Badra a su transcender la tradition par l'effet névrotique des batailles de l'époque, dont l'inconstance lui a permis de s'en imprégner pour fondre au sein d'une hybridité changeante. Elle utilise ses habits comme moyen de s'en défaire tout en se déshabillant. Haoua à son tour a osé abriter chez elle un français dont elle était l'amie, ce qui l'a conduit vers la mort. Elle a dépassé les frontières de l'interdit dans un monde où rien n'est plus à sa place. Elle ne ressemble plus aux femmes algériennes d'autrefois devant se voiler et se cloîtrer derrière les murs de leur maison prison. En cela nous pouvons détecter le changement apportant l'inconstance brouillant l'atmosphère du roman, pour constituer l'un de ses différents voiles.

Djebar met le mouvement face à son contraire représenté par l'image figée. Elle fige d'abord les gestes de défense d'un guerrier arabe face à un taureau en furie voulant écraser sa femme et son enfant. Elle utilise sa mort par l'enfumade pour figer à tout jamais cette image d'horreur. La description de la scène par ce soldat anonyme reste un témoignage accablant d'un mouvement à jamais interrompu par la mort. Un mouvement qui par cette image fixée de son immobilité prouve la volonté de la continuité néantisée par la mort.

Le soldat anonyme

*« J'ai vu un homme mort, le genou à terre, la main crispée sur la corne
d'un bœuf. Devant lui était une femme tenant son enfant dans ses bras. Cet*

homme, il était facile de le reconnaître, avait été asphyxié, ainsi que la femme, l'enfant et le bœuf, au moment où il cherchait à préserver sa famille de la rage de cet animal. »¹

Fixer le mouvement n'est-ce pas une manière de l'éterniser ? Et donc le figer est un moyen de le mettre en relief pour mieux déterminer ses contours.

La narratrice parle de ces arabes qui ont aidé les français à tuer leurs congénères et les fige à leur tour sous l'effet du poids de leur erreur éternelle. Pour elle, la mise en lumière de ces cadavres gèle ces derniers et les empêche de bouger. Et donc l'absence de mouvement est pour notre narratrice une véritable malédiction car toute son œuvre est mobile et tend vers le mouvement.

« Les Arabes du goudj d'EL Kaim- eux qui, trois jours auparavant, ont commencé cette tragédie dans l'inconscience, par une fantasia indigne- s'éloignent, circonspects : les cadavres, alignés en tas misérables, semblent les regarder pour les clouer sur la falaise, et cette malédiction les taraude, puisque ces corps ne sont pas enterrés. »²

La fuite semble être le seul mouvement possible pour tenter de conjurer le sort de la fixation, mais ce geste semble inutile car les images d'horreurs restent imprégnées dans les souvenirs des vivants. Le souvenir fige le moment vécu mais les mots le libèrent et aident le mouvement dans sa continuité.

« Il faut partir l'odeur est trop forte. Le souvenir comment s'en débarrasser ? Les corps exposés au soleil ; les voici devenus mots. Les mots voyagent. »³

A propos de Mazouna

« Aucun européen ne s'y hasarde encore ; la neutralité de la vieille cité s'est gelée en définitif sommeil »⁴

L'inconstance chez Djébar est vitale pour son roman car l'ensemble de ses événements repose sur cette plateforme mobile à l'instabilité certaine. Cela nous conduit à voir que le premier élément sur lequel elle a centré son roman est celui de la forme ou de l'image illusoire d'une réalité importée : celle du baroque.

Djébar vacille de son histoire personnelle vers l'Histoire de son pays, et à travers ce déplacement elle se meut par l'effet de l'écriture hors du temps et de l'espace. Son

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 106

2 Ibid, p 108

3 Ibid, p 109

4 Ibid, p 143

soi tente de rassembler de bout à bout les temps passé et présent tout en rallongeant les espaces dans lesquels elle s'étend pour tenter de comprendre le caractère instable de l'amour et pourquoi pas tenter de le conditionner par le mouvement.

« L'amour, si je parvenais à l'écrire, s'approcherait d'un point nodal : Là gît le risque d'exhumer des cris, ceux d'hier comme ceux du siècle dernier. Mais je n'aspire qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un siècle inépuisable. »¹

Le point « nodal » ou de jonction qui rassemble le passé au présent est un point seulement perçu par Djébar car il est le pur produit de son illusion. L'amour écrit n'est plus l'amour vécu en temps et en heure, il n'est plus que l'ombre de ce dernier, une pâle copie dont la graphie aurait épuisé les contours pour n'être plus. L'amour est par essence instable, l'écrire c'est tenter de le stabiliser. Or, ce « point nodal » est la preuve du mouvement et du déplacement de la narratrice, mais sans son but premier de figer l'amour. Car il s'étirole et s'évapore pour perdurer dans son instabilité hors de ces lignes.

Le cri est également un mouvement, et un mouvement ayant pris une ampleur considérable aux yeux de Djébar. En évoquant la vie de Chérifa, ayant participé à la guerre, elle tente de faire de la voix l'inconstance du moment.

« Chérifa vieillie, à la santé déclinante, est immobilisée. Libérant pour moi sa voix, elle se libère à nouveau ; de quelle nostalgie son accent fléchira-t-il tout à l'heure ?... »²

La vieillesse, selon notre écrivaine immobilise et réduit le mouvement, mais la voix reste éternelle et dévoile des vérités cachées créant par-là la mobilité d'anciennes images figées par le mensonge et la dissimulation.

La voix de Chérifa raconte à Djébar son histoire et son vécu lors du colonialisme. Cette voix traduit en direct des émotions et des sensations anciennement vécues par cette dernière, mais Djébar capture ces décibels en mouvement et les met sous forme de graphie. Par cet effet elle l'emprisonne sous une tunique baroque.

« Chérifa ! Je désirais recréer ta course : dans le champ isolé, l'arbre se dresse tragiquement devant toi qui crains les chacals. Tu traverses ensuite les villages, entre des gardes, amenée jusqu'au camp de prisonniers qui

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 93

2 Ibid, p 202

*grossit chaque année...Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français
la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas ! »¹*

L'écriture de la voix autrefois voilée, la dénude sous une lumière qui fait de l'écrivaine une illusionniste, tendant à dévoiler la vérité à l'aide de l'écriture de toutes les illusions, ce qui la sépare définitivement de son premier objectif celui d'évoquer la réalité. Par conséquent, elle se retrouve condamnée à errer hors de la communauté féminine, dont elle se voulait proche car elle se retrouve prisonnière de sa propre intimité.

*« Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles,
définitivement, ils me séparent et sous leur poids, je m'expatrie. »²*

L'écriture pour Djébar prend deux formes qui malgré leurs différences se rejoignent autour de l'illusion et de l'esprit baroque. Ces deux éléments correspondent à la langue arabe et la langue française. Deux mondes que tout sépare à l'origine et qui pourtant se révèlent similaires dans l'esprit de Djébar, car sans le vouloir elle réussit à unifier le monde de la forme par l'esthétique baroque et peu importe la langue de l'expression.

*« Inscrite partout en luxe de dorures, jusqu'à nettoyer autour d'elle toute
autre image animale ou végétale, l'écriture, se mirant en elle-même par
ses courbes, se perçoit femme, plus encore que la voix. Elle souligne par
sa seule présence où commencer et où se perdre ; elle propose, par le
chant qui y couve, aire pour la danse et silice pour l'ascèse, je parle de
l'écriture arabe dont je m'absente, comme d'un grand amour. »³*

Djébar décrit l'écriture arabe par les images suivantes : « luxe, dorures » ce qui correspond à l'architecture baroque européenne qui exposait des merveilles aux dorures écarlates et au luxe exposé de manière exagérée. Donc, selon elle, l'écriture arabe s'imprègne du même esprit baroque de l'écriture française, car elle correspond aux mêmes caractéristiques que le baroque dans le monde de l'architecture. Est-ce une manière subtile de la part de Djébar pour nous révéler indirectement la forme de son écriture française qui serait similaire à l'écriture arabe par sa propre architecture et ses mécanismes qui tendraient vers une esthétique européenne ?

C'est d'ailleurs ce que nous croyons, et que nous essayons de prouver. Pour elle c'est une écriture qui met en relief le monde des illusions car elle se reflète en elle-

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 202

2 Ibid, p 203

3 Ibid, p 255

même, ce qui est totalement invraisemblable, puis elle tente d'effacer les réalités de notre monde animal ou végétal. Elle est également une danse mirage qui s'évapore. Tout ceci donne un pouvoir à l'écriture arabe car elle efface les frontières entre elle et l'écriture française. Elles se rejoignent toutes les deux en un seul point, celui de la forme baroque. Par-là Djebbar dépasse son obsession de la langue pour atteindre une réalité plus importante celle de la forme de l'écriture et de son architecture.

La langue française à son tour agit sur l'être, car elle aide la narratrice à se mouvoir et à faire mouvoir par conséquent sa propre histoire.

« Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère. Comme si soudain la langue française avait des yeux, et qu'elle me les ait donnés pour voir dans la liberté, comme si la langue française aveuglait les mâles voyeurs de mon clan et qu'à ce prix, je puisse circuler, dégringoler toutes les rues, annexer le dehors pour mes compagnes cloîtrées, pour mes aïeules mortes bien avant le tombeau. »¹

L'écriture en mouvement par l'enchantement de l'illusion de liberté donne à l'esprit le pouvoir de se déplacer mais cela ne dure point car le mirage disparaît. Cette même écriture finit par s'enrouler sur elle-même créant un encerclement continu, ne finit-elle pas par rejoindre une spiritualité arabo-musulmane, celle du soufisme ? N'est-ce pas là le résultat de la « secrète architecture » dont nous parle la narratrice ?

« Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, s'il s'envolerait ! »²

III.1.3.3. L'inconstance et le mort vivant :

Mimouni, dans *Le fleuve détourné*, tente de confronter deux concepts opposés : la constance et l'inconstance. Il le fait dans le but de faire ressentir au lecteur le changement des apparences mais aussi celui des mentalités.

Il procède de la manière suivante : Il donne la capacité à son personnage principal de se déplacer du passé vers le présent à travers une machine temporelle imaginaire.

¹ Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 256

² Ibid, p 261

Cette machine n'est autre que sa perte de mémoire qui va lui donner le pouvoir de garder son esprit intact au-delà de l'influence du temps et de l'évolution humaine.

Quand il retrouve sa mémoire des années après l'indépendance de l'Algérie, il réalise le changement qui s'est effectué. La verdure n'est plus aussi abondante, les terres cultivées perdent leur fertilité, les hommes se déshumanisent et agissent dans le seul but de croître leur fortune et satisfaire leur plaisir intime. Bref, il est mis face à une réalité obscure, reflet de notre actualité. Ce présent est celui d'un monde perverti par la fausse lumière des péchés embellis par une illusion éphémère.

Il réalise toute la corruption de l'univers du présent, car l'inconstance en est l'emblème. Les formes perçues par lui ne sont qu'illusion et même les êtres recèlent en leurs profondeurs plusieurs facettes. Les images se multiplient et notre personnage réalise la constance de cette inconstance du monde dont le changement est le noyau central.

Personnage principal

« Une ouvrière se leva alors et frappa des mains. Comme un jeu de miroir démultipliant une même image à l'infini, je vis les filles glisser le long des murs et apparaître simultanément aux intervalles séparant les métiers, enfin visibles au grand jour, avant de s'éclipser silencieusement par une porte dérobée. Cela ressemblait à une démonstration de magicien produisant et escamotant les ouvrières à son gré. »¹

Ces ouvrières évoquées par notre protagoniste sont le parfait exemple de l'inconstance des êtres du présent. L'histoire se passe à l'usine où travaillait la femme de notre héros, dans laquelle il se trouvait pour la chercher. Sa visite de cette fabrique lui a permis de déceler la part de l'illusion de celle de la désillusion. En apparence ces femmes étaient d'honorables ouvrières mais en profondeur, elles étaient des filles de joie pour le bon plaisir des administrateurs. Double métier, double visage, créent la parfaite illusion détruite par le regard de notre héros, car détectés et brisés par cette même désillusion.

Mais cette réalité inconstante entoure notre personnage principal et ne manque pas de le rattraper. Il devient à son tour la proie de ce présent.

Protagoniste (Quand sa femme lui raconte son viol)

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 160

« ...il me semblait que mes mouvements se démultipliaient, comme un cri par l'effet de l'écho, qu'insensiblement mon corps entier m'échappait, que mes membres refusaient d'obéir à ma volonté, que tous les objets de la pièce se mettaient à ricaner et à me narguer, qu'ils se déplaçaient à mon insu, pour réapparaître en un autre endroit avant de revenir à leur place originale, comme s'ils voulaient brouiller définitivement les cartes, interpellier ma raison. »¹

Son corps influencé par l'inconstance environnante devient une entité en mouvement, mais indépendante de sa propre volonté. Son esprit est impuissant face à sa masse corporelle et à ses multiples mouvements. Les objets de la pièce se « déplacent » et jouent le jeu du « trompe l'œil » (baroque), car ils disparaissent puis réapparaissent selon un rituel illusoire pour montrer à notre protagoniste le mirage de cette actualité, et même celui de son corps faisant définitivement partie du cercle baroque. Seuls sa raison et son esprit peuvent échapper à ce rêve éveillé utilisant le bouclier de la désillusion.

La nature dans ce roman est vivante, elle se nourrit des énergies humaines et prend une apparence vampirique. Le sang étanche la soif de la terre algérienne, mais le soleil le « dessèche » et fait évaporer son eau. Cette vapeur néantise le sang et gomme la mémoire individuelle.

Le seul moyen peut-être de conjurer le sort de l'oubli est d'investir dans la mémoire collective, car si celle du soi est éphémère celle de l'humanité l'est beaucoup moins.

La mémoire défaillante du vécu qui ne sera plus que souvenirs menace le soi. C'est dans ce but que l'être tente de s'investir au sein de cette nature changée et changeante. Notre personnage Omar ne décide-t-il pas de se métamorphoser en volcan pour pouvoir déverser sa « rage » sous forme de lave ?

Omar

« Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, car le soleil dessèche tout, et notre mémoire est courte ;

« Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, pour tatouer la mémoire collective, qui, refusant le silence complice, saura, le temps venu, ressusciter nos souvenirs ;

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 176

« *Que s'abreuve encore de sang le sol de ce pays, j'irai haranguer les montagnes, et me faire volcan, pour vomir ma rage ;* »¹

Il tente par cette transformation de faire rejaillir sa désillusion et de briser le mirage baroque, et devient un mirage à son tour. Il fait fondre par sa « lave/rage » tout le décor trompeur du *Fleuve détourné*, et tente de contribuer à la mise en relief de la désillusion.

De la terre nous basculons vers l'eau sous ses deux facettes : celle du fleuve et celle de la pluie. Toutes les deux prônent l'idée du mouvement et de l'inconstance. Le fleuve dans le passé était abondant, mais au présent il n'est plus que néant. La pluie est éphémère car elle apparaît et disparaît à son gré. Et même l'homme valse entre l'espoir et le désespoir, car tous ses rêves du débordement du fleuve, dépendent de la constance de la pluie. La pluie étant de par sa nature inconstante conduit au désespoir et à la désillusion de Vingt-Cinq.

Vingt-Cinq

« *-Que tombe la pluie ! Que tombe la pluie ! Tout le jour, et toute la nuit encore ! Sans répit. Alors, ses forces enfin revenues, le fleuve détourné, rugissant d'une vieille colère, rompra ses digues, débordera de partout, inondera la plaine, et, prenant de court les calculs des sorciers, ira retrouver son lit orphelin pour reprendre son cours naturel. Vains espoirs. La pluie a cessé aussi brusquement qu'elle était venue.* »²

Le fleuve en débordant sert l'idée baroque de l'irrégularité des contours, mais ce concept baroque n'est que chimère car cela ne se réalise que sous forme de fantasme. La réalité dans le roman est celle de l'inconstance de la pluie et de son mouvement. Ces deux éléments renforcent les parois de l'esthétique baroque qui change sans cesse de forme.

Le mouvement et l'inconstance sont présents même chez nos personnages prisonniers. Leurs corps sont éventuellement pris au piège par leur incarcération mais leurs esprits voyagent et puisent dans leurs mémoires mêlées d'illusions, le pouvoir du déplacement. Un déplacement qui à la base leur est interdit par l'administration :

Rachid

« *Rachid est perdu dans la contemplation de la clôture des barbelés. Une moue exprime sa perplexité : -Etrange. On apporte un soin minutieux à*

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 128-129

2 Ibid, p 143

nous enfermer. Est-ce pour nous offrir le spectacle de ces issues savamment ménagées ? A quoi sont-elles destinées puisqu'on nous interdit tout déplacement ? »¹

Rachid nous révèle dans cet extrait le projet d'écriture de Mimouni. Car il enferme d'une part ses personnages en prison et les entoure d'une « clôture de barbelés », mais il leur permet de recourir à des issues de secours au sein de cette même clôture. Ces issues correspondent au voyage spirituel de ces derniers dans les profondeurs de leurs souvenirs. Mimouni par-là, centre ce passage autour du mouvement en tant que réalité baroque.

L'auteur, par la bouche de ses personnages, tente de se mettre en lumière. Il devient observateur et se fond dans l'ensemble du lectorat.

Omar

« Nous avons beau nous leurrer, croire que notre sort est commun à celui de tous les autres hommes, il vient toujours un moment où quelqu'un se met à vous observer, comme on observe des oiseaux en cage. »²

Omar se rend compte ou du moins suspecte sa condition d'« être de papier ». Il sait que sa destinée est différente de celle du commun des mortels, car son véritable sort est de se plier au regard de son créateur et notamment à celui du lecteur. Omar se permet d'être un spectateur et critique le monde qui l'entoure. Il devient à son tour l'objet de spectacle d'un groupe qu'il ignore (les lecteurs). L'inconstance et le mouvement se révèlent dans cette combinatoire de la fiction dans la fiction, similaire au concept du « théâtre dans le théâtre » du baroque du dix-septième siècle.

Nous retrouvons la même idée chez l'Homme sans nom compagnon de cellule de notre personnage principal lorsqu'il décrit Raspoutine, non plus inséré dans la politique de droite mais plutôt reflet de l'image de l'écrivain.

L'Homme sans nom

« Raspoutine : ...au-dessus des hommes...au-dessus des lois...de ceux qui peuvent dire : qui t'a fait roi...déclinent tous les honneurs officiels, préfèrent l'ombre propice...n'apparaissent jamais au soleil...mais tiennent beaucoup de fils...les nôtres, par exemple...peut régler ton sort d'un seul battement de cil, pour te laisser croupir indéfiniment dans une

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 138

² Ibid, p 139

oubliette...ou d'un haussement d'épaules absoudre tes plus sombres crimes...ne vit que la nuit. »¹

L'écrivain ainsi décrit par l'image de Raspoutine, est un dictateur, car il est le maître d'une monarchie absolue. Il est à l'origine du mouvement de ses personnages, car selon cette description, ils sont représentés comme des pantins dont les fils dépendent de l'habilité des doigts de l'auteur. Il est également le noyau de l'inconstance de ces derniers, car il décide de leur destinée. Il peut les créer pour les néantiser par la suite (Rachid et Omar), il peut effacer leurs crimes ou les conduire à en commettre. Tout comme il peut les « laisser croupir indéfiniment dans une oubliette », c'est le cas de notre héros, Vingt-Cinq, l'écrivain, Fly-Tox et de l'Homme sans nom ; restés prisonniers indéfiniment.

Le plus étonnant, c'est de voir l'intensité de la symbolique dans des images nous semblant parfois calquées les unes des autres. Nous revoyons sans cesse les mêmes images obsédantes. Nous pouvons donner l'exemple de l'image du cafard, utilisée par le personnage prisonnier Rachid et à travers laquelle nous retrouvons une ressemblance plus qu'évidente avec l'escargot de Boudjedra, et notamment avec *La métamorphose* de Kafka. Cette symbolique en mouvement, hante les deux romans étudiés, *Le fleuve détourné* de Mimouni et notamment *L'Escargot entêté* de Boudjedra.

Rachid

« Holà ! Cafard, que fais-tu là ? Ôte-toi de mon chemin. Tu entends ? Libère le passage, éclipse-toi, je ne veux pas te voir. Tu peux continuer à croiser et décroiser tes antennes, tu ne me fais pas peur. J'ai la priorité, c'est à moi de passer d'abord. »²

Rachid se trouve face au cafard, tout comme le dératiseur de Boudjedra était face à l'escargot. La métamorphose du personnage est présente car il se trouve face à son reflet. La peur du reflet par le protagoniste est évidente mais en même temps similaire chez les deux personnages. Rachid refuse de voir le cafard et par conséquent refuse son propre reflet. Ce reflet est également celui de la littérature européenne et de son influence baroque. Car nous décelons la même symbolique des antennes croisées du cafard ou des cornes croisées de l'escargot. La croix renvoie à

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 140

² Ibid, p 171

l'influence des chrétiens européens et de leur esthétique baroque sur cette littérature de la désillusion. Mais les deux personnages refusent de reconnaître son existence.

Rachid

« ...Tu n'es qu'un animal de nuit, tu vis dans l'obscurité et te nourris des déchets surnageant dans l'eau nauséabonde des égouts. Ne sais-tu pas que d'un geste, d'un seul, je peux t'écraser sous ma semelle et faire jaillir sur le sol tes puantes entrailles. »¹

Rachid évoque l'origine du cafard. Pour lui, elle correspond à l'effet mirage de l'eau miroir, mais pas n'importe laquelle, celle des égouts. C'est-à-dire, une eau tarie, opaque, douée d'une odeur « nauséabonde » et donc rentrant totalement dans la perspective du baroque. Ce cafard est le reflet d'une métamorphose déformante et en même temps il est un dévoilement de la réalité du soi du personnage. Rachid veut briser son soi en s'imaginant écraser le cafard sous sa « semelle » tout comme le dératiser de Boudjedra. Cependant Rachid procédera à cet écrasement dans sa réalité car il se suicide en simulant son évasion devant les vigiles.

Les deux histoires se rejoignent dans la tentative des personnages de briser le mouvement et tenter la constance des choses. Mais ils finissent tous par tomber en pleine désillusion car leur monde ne peut s'arrêter de se mouvoir et de changer. Et même la mort pourrait être non une finalité mais un passage vers un autre monde.

L'inconstance et le mouvement sont deux concepts qui régulent les univers des trois romans choisis. Nous avons vu que l'instabilité règne en maîtresse absolue. Elle est le passage obligé que doivent emprunter les personnages et les éléments constitutifs des trois romans pour réaliser un certain équilibre. Cet équilibre au sein d'un monde désorienté et en perpétuel changement peut être associé à une esthétique baroque.

III.I.4. Passage du cercle vers le renouveau baroque :

Nous avons réalisé dans les trois romans étudiés l'existence d'une littérature en mouvement. Elle se transforme d'une situation à une autre pour mettre en place un tracé remodelé. Il se déplace d'un passé révolu vers une actualité prête à tout autre changement.

Nos trois romanciers éprouvent le besoin de se blottir au sein d'un monde encerclant. Le labyrinthe et l'égarement éternisés sont leurs outils de prédilection pour donner à leur lecteur la sensation d'un vertige. Ce vertige n'est autre que celui que produisent l'illusion et « le trompe l'œil » (expression baroque) dont l'artifice s'ancre aux fins fonds des replis baroques.

Chacun va exprimer à sa manière ce recommencement infini dont leurs œuvres se nourrissent pour prétendre à un effet illusoire mais qui reste cependant dans le domaine de l'artifice. Le cercle est tout d'abord à l'origine de l'appellation baroque, car les cercles difformes donnent tout son sens au baroque qui est avant tout une tentative de dépassement des anciens contours de la littérature classique.

Ce baroque du désenchantement est similaire en apparence au baroque français du dix-septième siècle. A travers la figure du cercle, les personnages de ces romans se mettent en mouvement pour concrétiser la volonté de l'auteur de refléter ses angoisses intérieures et conjurer ses sens.

A travers un mécanisme que nous appellerons enroulement, nous sommes mis face aux échos d'une civilisation autre et d'un temps révolu mais pourtant réincarné par l'effet même de cette littérature. Ainsi cette figure redonne un souffle nouveau aux anciennes idéologies baroques dont le cercle est le meilleur moyen pour témoigner du trouble des âmes dont le mouvement associé à l'encerclement constitue une dynamique de la tentative de rédemption divine. Elle est dans cette perspective comparable à tous ces poètes baroques ayant utilisé le mythe de quelques rois célèbres dans la mythologie grecque pour avancer cette tentative d'expiation des péchés de la chair par l'encerclement et la répétition.

Nous pouvons citer des exemples sur les histoires d'Ixion, Sisyphe et Tantale. Les trois histoires correspondent aux différents enroulements de nos trois romans.

« Roi thessalien...Ixion se rendit d'abord coupable d'un premier crime qui lui avait valu la réprobation générale : ayant fait à déionée, dont il voulait épouser la fille, de multiples promesses, il refusa, après les noces, de s'acquitter et précipita son beau-père dans une fausse emplie de charbons ardents. De tous les dieux horrifiés par un tel geste sacrilège...Seul Zeus accorda son pardon au criminel, et le purifia, le faisant ainsi échapper à la folie qui avait sanctionné sa faute. Ixion se rendit alors coupable d'un second crime, ajoutant l'ingratitude au parjure et au meurtre : follement

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 172

épris d'Héra-Junon, l'épouse de son bienfaiteur, il osa tenter de la violer. Zeus façonna un nuage à la ressemblance de la déesse, avec lequel, abusé, Ixion fit l'amour, engendrant ainsi Centauros, le père des Centaures... Zeus l'attacha alors à une roue de feu, au mouvement éternel et le lança dans les airs. De la légende, les poètes baroques ne gardent que le second épisode... »¹

« Fils d'Eole, appartenant à la race de Deucalion, Sisyphe... Coupable d'avoir révélé au dieu-fleuve Asopos le nom du ravisseur de sa fille, qui n'était autre que Zeus, il fut par ce dernier précipité aux enfers, où il devait éternellement faire rouler jusqu'au sommet d'une pente un rocher qui retombait aussitôt... les dieux des enfers lui imposèrent la tâche interminable que l'on sait pour lui interdire un nouveau départ... »²

« Quant à Tantale, roi de Phrygie ou de Lydie, il était le favori des dieux qui l'admettaient à leur table... il aurait révélé aux hommes les secrets entendus à la table des dieux... ou bien encore aurait dérobé du nectar et de l'ambrosie pour les donner aux hommes... immergé dans l'eau, Tantale ne pouvait néanmoins éteindre sa soif, le liquide fuyant ses lèvres à chacune de ses tentatives ; couché sous une branche ployant sous le poids des fruits, il ne pouvait pas d'avantage apaiser sa faim, la branche échappant à sa main chaque fois qu'il tentait de la saisir... »³

Ces trois histoires reviennent sans cesse chez les poètes baroques et hantent nos trois romans comme des spectres dont l'essence n'est autre que celle du « noyau commun : crime/châtiment. »⁴

Le point de connexion est la punition de chacun des trois rois par les dieux car les trois dirigeants ou responsables monarchiques ont commis des fautes transcendant les barrières entre la divinité et le commun des mortels. Ces tentatives de dépassement sont le résultat de leur ivresse du pouvoir car Ixion se permet de violer une déesse heureusement remplacée par une nue par Zeus, Sisyphe a dénoncé Zeus auprès du dieu-fleuve, et Tantale a dévoilé les secrets des dieux aux humains. Ces derniers finissent par expier leurs fautes en enfer et chacun à sa manière se retrouve encerclé. L'encerclement dans les trois romans que nous étudions est-il une projection d'une tentative de conversion et de rachat ?

III.I.4.1. L'escargot et le cercle :

Boudjedra donne à son écriture une forme labyrinthique dont le noyau n'est autre que le cercle. Plusieurs éléments de l'histoire s'imbriquent les uns dans les autres

¹ Gisèle Mathieu-Castellani, *Mythes de l'éros baroque*, PUF, 1981, Paris, p 103

² Ibid, p 105

³ Ibid, p 105

⁴ Ibid, p 106

pour créer une véritable ascension vers cette obsession enveloppante du cercle de tous les tourments.

Nous commencerons d'abord par le quotidien de notre protagoniste, il se réfugie dans une vie qui l'enroule comme une étoffe protectrice car de sa maison vers son travail et vice versa, il ne peut que créer une perpétuelle continuité des événements et des actions. Il refait tous les jours les mêmes gestes ce qui le conduit vers l'enfer du cercle prison. Son obsession des cercles va au-delà de son vécu car Boudjedra lui donne le pouvoir de projeter le cercle de son quotidien vers les autres éléments du roman.

La narration de la diégèse se répète et se met sous forme de cercles, et les différents éléments marquants de la vie du protagoniste s'enroulent créant un effet vertigineux.

« C'est alors que les idées se mettent à couler en moi. Je suis inondé. Mouvance giratoire et répétitive. Je reviens toujours à mon point de départ. Le gazoduc. Le port. Les silos. Les réservoirs d'eau. La ville. Les rats. La combinatoire. Les proverbes de ma mère. Le bureau. La vingt et unième poche. Les pollutions nocturnes. Le fameux rapport sur la campagne de propreté. La spongiosité de l'automne. Les bavures. La vie rigide. Le silence. Les fiches. Le muezzin. Les gastéropodes pulmonés. L'autobus de 8h30. L'inflation importée. La fidélité à l'état, etc. Je me répète. »¹

« Préfiguration labyrinthique. J'ai horreur de la nostalgie...de la fonction reproductrice de l'homme et des miroirs. »²

D'abord il utilise la pluie comme l'élément le plus en écoute de son être car dessus la buée elle trace des labyrinthes. « Mais j'aime la buée et les gouttes de pluie par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag... »³

La buée peut correspondre à l'effet illusoire créé par l'écriture et dont le seul moyen de le néantiser n'est autre que la pluie. La fluidité de cette dernière et sa spécificité baroque de la métamorphose lui procure le pouvoir de matérialiser la clé de cette écriture au sein de l'enchantement du moment. Elle est par son contenu le produit de l'illusion mais en même temps sa propre néantisation car elle est l'indice de l'existence du labyrinthe donnant à l'écriture un retournement continu sur elle-même. Mais ce monde des apparences et de tous les fantasmes ne mène nulle part et

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 88

² Ibid, p 14

³ Ibid, p 16

l'être plonge en pleine désillusion. La pluie en projetant la réalité labyrinthique de cette écriture ne fait que retracer une vérité qu'elle ne peut nullement changer. Les zigzag sont la trace de la volonté de cette dernière de briser le cercle de l'illusion mais cela n'est ni plus ni moins qu'une simple volonté ne pouvant transcender les frontières de son pouvoir réduit car elle ne peut que jouer sur l'illusion et transpercer le cercle est un fait qui demande un pouvoir plus grand et plus ancré dans la réalité.

La nature devient à son tour la proie de la loi circulaire du roman de Boudjedra, et même l'horizon n'est plus symbole de l'infinité du ciel mais plutôt celui d'un enveloppement du roman qui s'étend au-delà des réalités de notre univers. Cet horizon s'imprègne d'un sens nouveau propre à l'univers romanesque et d'un air magique se transforme en un des cercles de *L'Escargot entêté*. « Déploiement circulaire de l'horizon orangé. »¹

La deuxième projection se fait à travers l'image des rats parcourant un labyrinthe en miniature créé par les soins de notre personnage principal. Nous pouvons percevoir par là une image similaire à celle de la vie de notre héros, une reproduction de son propre vécu, le rat représente ainsi notre quadragénaire et son labyrinthe est l'environnement romanesque.

*« Les rats ont une manière bien à eux d'entourer les choses. Le labyrinthe est encerclement successif. »*²

Les rats encerclés aident à dévoiler la réalité de l'écriture de Boudjedra car en essayant de se frayer un chemin dans un espace clos ils finissent par créer des figures géométriques qui renvoient à l'encerclement de l'écriture dont « l'abstraction » ne peut être que verticale.

*« Je reste des heures à regarder les rongeurs parcourir des labyrinthes et décrire des arabesques dont l'abstraction rend l'air comme vertical. »*³

En même temps nous pensons à l'origine première du labyrinthe qui est méditerranéenne, issu de la Grèce antique, il fut l'un des espaces composant une mythologie dont le but premier fut un amalgame assez fusionnel entre la religion et l'illusion. Cependant l'illusion n'est plus dans notre cas car il ne s'agit en aucun cas

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 23

² Ibid, p 17

³ Ibid, p 24

d'un minotaure imaginaire mi homme mi taureau, prisonnier de sa propre nature et de son être à part, il s'agit plutôt de rats (animal réel) portant une symbolique appartenant à une civilisation dont les arabesques sont la première forme d'expression : la civilisation arabo-musulmane.

Les rats investissent par la suite le monde des rêves de notre héros car ils se mettent au centre d'une intrigue cauchemardesque de laquelle il a du mal à se débarrasser même une fois réveillé.

« Rats, donc, cisaillant l'espace autour de mes chaussures, décrivant des lignes enchevêtrées aux couleurs variées et dessinant des pourtours jaune ammoniaqué, se superposant les uns sur les autres, se coupant, se recoupant, et formant en fin de compte, des ellipses précaires parce que abstraites, aux débordements et replis s'accumulant dans l'espace du rêve avec une rare fébrilité...m'empêchant d'atteindre mes chaussures... »¹

Ce rêve donne aux rats un pouvoir absolu sur l'espace du personnage. Ces animaux modèlent des cercles autour des chaussures du héros, il faut savoir que nous nous retrouvons au noyau d'une symbolique renvoyant au passé du protagoniste ainsi qu'à sa propre image. Comme il enferme ses photos dans une boîte à chaussures donc le contenu de cette boîte reflétant le soi de l'auteur correspond aux chaussures qui devraient s'y trouver à la place. Ainsi ces animaux enroulent son soi de lignes formant non des cercles parfaits mais plutôt des «ellipses» aux bourrelets qui se multiplient. Ce cercle rempli d'excroissances nous rappelle le cercle de la perle désignant au tout début le terme baroque. Ces cercles imparfaits empêchent notre quadragénaire de pouvoir regarder en face son passé, ses fantômes, et plus particulièrement de se mettre face à sa propre image. Mais ces rats ne sont qu'une représentation de son être en miniature, et finalement il se trouve prisonnier de son conditionnement et de sa volonté de faire mouvoir son être dans un univers encerclant.

Les figures en forme d'ellipses évoquées par le narrateur représentent l'esthétique baroque sous ses différentes faces. La représentation d'un cercle non parfait tend vers une mise en avant du reflet d'un monde qui est loin d'être parfait.

«...le plan ovale ou elliptique. C'est une véritable création du baroque, et il était dans la nature du baroque de l'inventer. »²

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 78

2 Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, p 169

« Le baroque distend ce cercle, l'arrache à son centre unique, brise l'égalité de ses rayons ; au lieu du plan circulaire où le regard, en un instant unique, et dans l'immobilité, peut assurer sa souveraineté sur l'espace tout entier, le Baroque invente l'ovale, où il n'y a plus de centre, où il y en a plusieurs, où le point de vue se déplace. »¹

L'ovale devient la figure du mouvement car la multitude de ses centres lui donne la capacité de renvoyer plusieurs images à la fois ou plusieurs sens, cela lui donne plusieurs faces et crée l'effet de la combinatoire évoquée assez souvent par le narrateur dans *l'Escargot entêté*. Créant ainsi tous ces mirages encerclants, Boudjedra met l'illusion de l'ellipse qui fait naître des sens divers et éphémères face à son reflet parfait, celui du cercle qui a du mal à se réaliser dans ce roman.

Les espaces du roman rejoignent l'idée de l'écriture labyrinthique en cercle, notre protagoniste voit ces figures sur les murs de sa cave sous des formes soit concaves ou par des excroissances, mais ces cercles imparfaits créent toujours l'illusion du baroque et contribuent au mouvement du roman.

« Des plaques de moisi éclatent çà et là comme des cratères verts et bruns. »²

« ...les minces excroissances saillant du mur, grenues et lovées sur elles même avec parfois, des débordements dessinant des carrés et des losanges alors que la forme dominante est le cercle. Le lacs de lignes enchevêtrées les unes dans les autres me fascine et m'éloigne de mon expérience. »³

La ville à son tour se soumet à cette règle labyrinthique et tend vers sa libération du centre castrant. Car plus elle s'en éloigne, plus elle participe par son mouvement à la création de bourrelets déformants, menant vers une image de cercle imparfait purement baroque.

« On a beau faire, la périphérie s'éloigne du centre. »⁴

Cependant ces cercles recréés par les éléments romanesques : La nature, les animaux et les espaces, deviennent des symboles dont nous devinons la forme dans l'esprit du personnage. Ainsi du cercle apparent nous passons au cercle deviné car notre héros le perçoit dans son esprit.

« Des signes terrifiants me traversent la tête. Formes extravagantes dont l'importance ne m'échappe pas. D'autant plus qu'elles explosent au »

¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, pp 169-170

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

³ Ibid, p 135

⁴ Ibid, p 42

niveau des tempes selon un mouvement brownien et répétitif. Ensuite elles s'amenuisent et se réfractent ou se boursouflent et se dédoublent. »¹

Les formes évoquées par notre protagoniste se présentent à nos yeux par leur effet de l'éternel recommencement, la répétition étant l'emblème du mouvement circulaire ancre cette mobilité dans le cadre de la figure du cercle. Cependant ces formes se métamorphosent, rétrécissent et enflent selon un rythme insolite, nous laissant percevoir au-delà de l'illusion imposée une véritable référence au monde baroque.

« Déploiement de courbes sans aucune logique. Lacis vertigineux de champs agglomérés et compacts se chevauchant, se dédoublant à travers bégaiements et jeux de miroirs, sinusoïdalement employés comme les traces d'un escargot gluant qui se prend pour le centre de la terre et tourne éternellement sur lui-même. »²

Le rêve trace des lignes entrelacées dans un désordre parfait, ce désordre les aide à modeler des formes en continu clonage comme dans des « jeux de miroirs », ces formes finissent par créer des cercles dont l'escargot est le peintre principal. Cet escargot selon notre narrateur se croit être le centre du monde ou du moins son symbole qui est le soi de notre héros devrait être le centre du texte en mouvement, mais il n'en est rien car il se révèle comme faisant partie des autres artifices du roman tournant autour d'un centre encore ignoré. Donc les cercles s'enroulent les uns autour des autres et donnent au lecteur le vertige de la complexité de la structure du texte. « Le plus troublant dans ce rêve, c'est sa forme labyrinthique, dédaléenne même ! »³

L'escargot représente l'illusion baroque, car il est le reflet ou le résultat de l'effet du personnage sur le miroir du texte, donc il représente l'être imaginaire pouvant transcender le monde du roman et aller vers celui des rêves.

«Ironiquement, ce sont les efforts que fait le fonctionnaire pour maîtriser sa vie par l'écriture- pour la rendre impénétrable, limitée et bien ordonnée- qui défont les barrières qui lui sont chères. Là où il prétend écrire d'une manière scientifique, rationnelle, on ne peut plus claire, son texte n'est qu'une toile de suppositions, de dénis, d'exagérations, de rationalisations. Dès le début, il se déroule en spirales labyrinthiques- comme la coquille de l'escargot ; des thèmes se déroulent à partir d'un point central dont ils émanent...chacune de ses idées, de ses images, de ses entités constitue le début d'un fil conducteur... »⁴

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 59

2 Ibid, p 78

3 Ibid, p 80

4 Will Crooke, *Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra*, in Hafid Gafaiti, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, op.cit, p 204

Cependant notre personnage principal est encerclé par son quotidien et par sa volonté de se défaire du monde imaginaire car non seulement il refuse de dormir et de perdre le contrôle sur sa vie réelle par le monde des rêves, ensuite il fuit son reflet (l'escargot entêté) qui est un être fantastique.

*« Un vulgaire gastéropode clapotant dans sa vie mouillée.
Paradoxalement, je me sens encerclé par la sécheresse. J'étouffe. »¹*

Le personnage tend vers sa néantisation dès que l'illusion n'est plus. La désillusion le met dans une situation où il se trouve en pleine agonie entre son univers romanesque et celui pouvant le mener vers l'au-delà du cercle, cela dure tout au long du roman et le personnage reste prisonnier de cet entre deux mondes.

L'encerclement donne au roman le pouvoir de l'illusion, l'histoire se ferme sur elle-même et son retournement continu lui procure le pouvoir d'agir sur le temps. La même idée représentée sous différentes formes ne peut être que le moyen de ralentir le déchiffrement de sa combinatoire et en même temps elle est la clé ouvrant accès à toute une esthétique baroque et une spiritualité tournant autour d'une quête de soi infinie.

« ...filaments gluants s'entortillant autour de ma tête et constitués de ce mucus qu'utilise l'escargot pour fermer les trous il vit au ralenti, l'hiver et l'été. »¹

A la fin de l'histoire l'escargot qui est l'emblème de la sphère se retrouve écrasé par notre protagoniste, mais cela ne constitue aucunement la fin du cercle car il se transforme en une bulle symbole non seulement du cercle mais en plus de la continuité du cycle baroque.

III.1.4.2. Le cercle de l'amour :

Djebar évoque le cercle sous des formes multiples dont elle est la seule à pouvoir remodeler la substance. Tout d'abord deux grands cercles se dessinent par l'effet de l'écriture. Le premier représente l'Autobiographie de Djebar, et le deuxième est celui de l'Histoire de l'invasion française et de son extension sur les terres algériennes.

L'histoire de la vie de notre écrivaine représente un enroulement incessant qui enveloppe la narratrice dans les profondeurs de son intimité. Elle veut révéler son

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 84

individualité et tend à se dénuder l'esprit de toute parcelle de secret. Elle veut atteindre un niveau de révélation qui néantisera à tout jamais son voile invisible. Mais elle n'y arrive point car même ses confessions vont souffrir de l'empreinte de ce voile spirituel, car elle n'évoquera que des bribes de son passé, celles qui l'aident à démasquer juste une partie de son être tout en laissant les autres rives de son soi à l'ombre pour ne point souffrir du choc de l'effet miroir. Il vaut mieux se voir par parcelle plutôt que de tenter la totale qui risque de créer l'instant fugace où l'être retrouve son soi. Elle reste donc dans une quête continuelle.

Djebar se débat du cercle de sa vie et de celui de sa société et le fait par le biais de l'écriture. Elle est pour elle le seul moyen de conjurer le sort.

« A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. »²

L'écriture et la correspondance secrète de Djebar avec son amoureux l'ont aidée à croire pendant un instant de pouvoir dépasser le cercle prison, celui de la tradition, mais rien n'y fait car l'amour généré par le pouvoir de l'écriture constitue plus tard son mariage avec son correspondant. La fin se révèle tragique car le couple se retrouve figé par l'argile du quotidien et il se brise selon le même élan que la première lettre déchiquetée par le père. Ainsi Djebar reprend sa place au milieu du cercle ancestral.

Les mots à leur tour subissent la sublime métamorphose et du verbe libérateur deviennent des cercles englobants qui momifient les corps des deux jeunes filles.

« Nous continuions de chuchoter, la benjamine et moi. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes... »³

Le mot non exposé, celui qui n'est pas dévoilé contribue à l'élaboration du cercle, et l'alimente pour l'éternité. L'écrit qui ne peut se faire voir est une prison dans laquelle notre héroïne et ses cousines s'enfoncent.

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 94

2 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 13

3 Ibid, p 24

« Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières, elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins ce tragique. »¹

La narratrice tente de transgresser les frontières de son enfermement en écrivant des lettres d'amour. Elle essaie à travers cet acte de briser doublement son enfermement corporel et spirituel. Mais en écrivant sur son quotidien de femme cloîtrée elle ne fait qu'une simple description de sa réalité pour mettre sous forme de graphie ses souffrances intérieures. Ce semblant de « journal » écrit ne fait que figer le moment de sa rédaction et les sentiments de Djébar à l'époque mais sans plus car au fond elle reste encerclée et ne peut s'en défaire.

« Premières lettres d'amour, écrites lors de mon adolescence. L'écrit s'y développe en journal de rêveuse cloîtrée. »²

Ces lettres d'amour sont les prémisses de la grande lettre qui formera plus tard *L'Amour la fantasia*. Elles furent au début la seule façon pour cette adolescente de braver l'interdit, sa manière d'échapper à l'encerclement de la tradition. Mais Djébar se rend compte que loin d'utiliser l'amour comme moyen pour enflammer son quotidien elle insérerait ce même quotidien pour geler ce feu. Elle conditionne donc son écrit et en fait le moyen de parler de sa vie personnelle, ses sentiments et son vécu et pour ceci elle efface l'autre ou son amoureux pour tenter l'ultime « monologue » pour s'approprier son soi.

« Je dis le temps qui passe, les chaleurs d'été dans l'appartement clos, les siestes que je vis en échappées. Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite. J'écris pour encercler les jours cernés... »³

Ces lettres d'amour se transforment en « monologue » et donc de l'éventuel rêve de liberté notre narratrice tombe en pleine désillusion car ses textes deviennent des cercles englobant l'enfermement initial de l'adolescente.

« En attendant, mes missives en langue française partent pour ailleurs. Elles tentent de circonscrire cet enfermement. »¹

Le corps en étroite fusion avec l'espace veut dépasser son enfermement par le biais de l'écriture de l'amour. Mais l'amour perd tous ses moyens face à

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 67

2 Ibid, p 86

3 Ibid, p 86

l'adolescente car ce sentiment une fois transcrit n'est plus que description et par là notre écrivaine se remet sous les plis de son étoffe et de son enroulement car l'échec est imminent.

« Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel. Le message de l'autre se gonfle parfois d'un désir qui me parvient, mais expurgé de toute contagion. La passion une fois écrite, s'éloignait de moi définitivement. »²

L'écrit fausse le rapport entre le soi et l'autre, l'amour devient un simple instrument pour Djebbar car elle en use pour raconter son intimité mais loin du regard de celui qui se trouve en face. Cet amour se révèle à sens unique et donc échafaude les murailles de l'encerclement, car le soi qui ne peut se voir à travers le regard de l'autre n'est point capable de se dire objectivement et donc même son monologue est infructueux. Le désir évaporé est figé dans l'écrit et cherche l'analyse d'un lecteur assidu pour pouvoir faire fondre sa glace. Du moins c'est ce dont rêve Djebbar pour pouvoir enfin se percevoir à travers les autres.

Djebbar adolescente ne peut réellement se dire et décrire son amour à travers ses lettres tout comme Djebbar l'écrivaine qui ressent toute son impuissance malgré ses tentatives de dépasser le cercle.

« Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de prudence...Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir ! »³

La langue se trouve donc encerclée par la pudeur de l'écrivaine tout comme « le mot étranger » utilise l'illusion comme moyen de couvrir la réalité.

Le cercle semble être inclus dans la culture algérienne tout comme chez Djebbar, et une similarité prend naissance entre la volonté de cette dernière de briser le cercle ancestral mais également celle de ses aïeules ayant essayé de le faire bien des années auparavant. L'échec des deux reste imminent et le désenchantement fait surface.

La grand-mère de Djebbar a essayé de se débarrasser des fantômes du passé qui l'enveloppaient en dansant, sa petite fille a repris le flambeau par le biais de

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 86

2 Ibid, p 87

3 Ibid, p 93

l'écriture, mais le résultat reste le même car l'espace d'un instant, l'illusion du cercle évaporé les anime pour laisser place de nouveau à la réalité encerclante.

« Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entraînait en transes. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie. »¹

« Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. »²

La structure sociale de l'Algérie de l'époque de Djébar représentait la figure géométrique du cercle. Au centre se trouvaient les vieilles personnes gratifiées par le facteur du temps et donc la sagesse de l'âge trônait au noyau de cette cellule enveloppante. C'est en fonction de ce critère que les femmes s'asseyaient sur les « divans » et plus le cercle s'agrandissait plus la sagesse s'amoindrissait.

« Dans les réunions d'autrefois, les matrones font cercle selon un rite convenu. L'âge, tout d'abord, a priorité avant la fortune ou la notoriété...les divans du centre sont réservés à chaque dame en tête de la procession... »³

Cependant certaines de ces femmes cloîtrées tentent tant bien que mal de briser les murs englobants de leurs maisons prisons par l'effet du « cri ». Si l'image ne parvient pas au regard indiscret des voyeurs de la rue, du moins le son peut transgresser le voile obscur de la tradition pour atteindre son but et laisser une trace dans la mémoire des passants de l'existence d'une créature à la frustration éternisée.

Ce moment de délectation ne dure qu'un instant éphémère car il s'évapore aussitôt. Les autres femmes condamnent celles qui tentent la fissure du cercle par l'effet du cri, car elles les marginalisent en ne les invitant plus aux mariages que sous la forme de voyeuses (*femmes qui ne sont point invitées lors des fêtes que sous un voile les cachant aux yeux des invités car elles crient*)

« Comme si, à force d'être reléguées par les hommes, elles trouvaient une façon d'oublier leur claustration : les mâles- père, fils, époux- devenaient irrémédiablement absents puisqu'elles-mêmes, dans leur propre royaume, se mettaient à imposer à leur tour le voile. »⁴

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 207

2 Ibid, p 207

3 Ibid, p 219

4 Ibid, p 287

Le groupe de femmes résignées conduit celles qui se débarrassent du voile vers leur propre déchéance. En se mettant à nu par le cri face aux hommes elles se retrouvent voilées de nouveau mais face au public des femmes. Par là le voile se réincarne et se dote d'une texture renforcée car elle devient double. Ces femmes sont voilées dans les deux mondes : celui des hommes tout d'abord puis celui des femmes.

Djebar écrit pour parler d'elle face au monde, elle éprouve le besoin de bannir les frontières encerclant son être. Pour cela elle raconte l'histoire de sa vie qui se met systématiquement face à la grande Histoire d'Algérie. L'Autobiographie représente l'histoire sous sa forme réduite, trouve son écho et sa source à travers l'Histoire générale car les deux nous content en graphies des événements sur lesquels l'illusion a mis main basse. La mémoire et la subjectivité obscurcissent l'histoire d'une vie qui s'étend vers celle d'un peuple.

« Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative- ou tentation- de délimiter mon propre silence...Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite, il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions ! »¹

Elle insère cependant l'histoire de sa vie au sein de la grande Histoire d'Algérie et de l'invasion française. Elle active ces deux roues mais parallèlement et de manière simultanée. Ces deux cercles comportent chacun son mécanisme inverse c'est-à-dire le moyen de le désactiver. Il se présente sous l'apparence de l'écriture mais à condition qu'elle soit transparente c'est-à-dire qu'elle ait pour fonction principale le dévoilement total et sans aucune restriction. Comme cette écriture est maladroitement dénonciatrice elle devient le cercle dont Djebar veut s'en sortir.

L'Histoire selon Djebar a été envahie par les français. Ils l'ont écrite de manière à servir leurs intérêts et de ce fait ils la plongent dans les débris de leurs tentatives de dissimulation ce qui la pervertit et lui fait perdre toute part d'objectivité.

« Les comptes rendus de cette intrusion d'hier décèlent à contrario une nature identique : envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable, mais qui tournoient dans le buissonnement de leur mal d'être. »¹

L'Histoire perd sa substance et n'est plus que l'ombre d'elle-même. Elle enfonce cependant ces écrivains de fortune en pleine illusion, celle du vertige de la

¹ Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 91

possession de « la Ville imprenable » et de la rupture de son cercle protecteur. Mais finalement ils ne font que tourner autour de ses frontières et ne peuvent percer ses véritables fondements. Ils se perdent dans leur ronde infernale et à l'image des trois rois de la mythologie grecque, ils purgent leur sentence pour avoir osé dans leurs discours modifier les véritables faits de l'Histoire.

Djebar évoque la société algérienne à travers l'intrusion des français et nous fait miroiter certaines de ses réalités et de ses fondements politiques. A travers le passage qui va suivre, nous pouvons détecter par exemple son fonctionnement tribal construit sur la base de cercles dont le centre revient aux dirigeants et au Chef.

« Trois kilomètres plus loin, c'est l'attaque. Un cercle de multiples tentes apparaît ; les plus belles en laine blanche brodée, se trouvent au centre. »²

L'Histoire enroule donc des réalités socio-politiques qui s'effacent à travers le temps et dont seules des traces furtives nous donnent une idée sur ce qu'a pu être la société de l'époque. Cette même Histoire réduit à néant l'intimité des personnes qui en font partie, elle les emprisonne dans ses cales obscures. Djebar essaie de lever le voile sur certains des pions historiques et leur redonne apparence humaine, nous citons si dessous l'exemple de Chérifa qui a participé à la guerre d'Algérie et dont nous ignorions même jusqu'à l'existence.

« La complainte se fait houle : soubresauts suivis d'un frémissement ; un ruisseau d'absence creuse l'air. Des barbelés se tendent au-dessus de supplices invisibles...Le corps de la fillette de treize ans se meut alors par soudaine nécessité, va et vient pour scander la douleur ; la bergère prend connaissance du cercle rituel. Du premier cercle autour du premier mort... »³

Chérifa voit son frère mourir devant ses yeux lors d'une attaque de l'ennemi, en apparence la douleur de la fillette, son malheur et son mal être ne semblent appartenir qu'à elle seule, serait-ce une concrétisation de la volonté de l'écrivaine de vouloir avancer le soi et l'originalité de chacun des personnages de l'Histoire ? Cependant l'effet contraire se produit car en affirmant sa douleur face à la mort de son proche, Chérifa s'enfonce dans l'éternel cercle de la vie qui englobe la réalité humaine celui qui va de la naissance jusqu'à la mort et qui fait des êtres humains de véritables pions dont l'Histoire n'a fait que reprendre cet ancien concept.

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 68

2 Ibid, p 78

3 Ibid, p 177

La langue française utilisée par Djebbar dans son écrit se révèle non comme un moyen de libération du cercle social mais plutôt un moyen de le renforcer.

« Chérifa !...Ta voix s'est prise au piège ; mon parler français la déguise sans l'habiller. A peine si je frôle l'ombre de ton pas ! Les mots que j'ai cru te donner s'enveloppent de la même serge de deuil que ceux de Bosquet ou de Saint-Arnaud. »¹

Elle utilise cette langue étrangère pour évoquer l'être profond de femmes et d'hommes ayant fait partie de l'Histoire mais en oubliant que cette même langue provient d'une culture et d'une civilisation autre. Cette langue ne fait que mettre en image un monde d'apparences sans pouvoir décrire l'esprit réel des algériens.

La langue utilisée par la narratrice tente d'éclairer les réalités de l'Histoire et de la vie de Djebbar, mais en vain car elle se retrouve éjectée du monde de l'illusion qu'elle a créé. Le voulant libérateur sous forme de cercle explosé elle n'a fait que le renforcer pour le rendre imperméable face à sa propre volonté. Sa propre écriture la marginalise et la rend à son tour le bourreau de ses « compagnes » car elle redessine sans le savoir les contours d'un cercle forteresse enfonçant ses amies dans la globalité ce qui l'éloigne définitivement de son premier objectif c'est-à-dire celui de confirmer l'originalité de chaque individu faisant partie de l'Histoire pour lui donner la force de dépasser son cercle.

« Mots torches qui éclairent mes compagnes, mes complices ; d'elles définitivement, ils me séparent. Et sous leur poids, je m'expatrie. »²

L'écrit ne cesse de changer de forme et par là crée un cercle illusoire dans lequel nous retrouvons l'image de deux langues qui s'entrecroisent tel des mondes parallèles. Ainsi le premier monde de la langue française s'inverse à travers le miroir fictif et donne naissance à un reflet qui prend la forme du deuxième monde, celui de la langue arabe.

« Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescence en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en desseins d'un Hogar préhistorique... »¹

Les deux langues finissent cependant par retrouver une origine commune, celle dont sont dérivées toutes les langues du monde. Le dessein préhistorique duquel

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, pp 202-203

2 Ibid, p 203

découlent toutes les langues et notamment tous ces mondes. Une origine commune lie ces deux langues issues de deux cultures dont l'une est influencée par l'autre et vice versa. Pour expliquer ceci nous pouvons donner l'exemple de l'esthétique baroque et son obsession des cercles. Cette même figure est une des substances d'une idéologie arabo-musulmane appelée soufisme. Les frontières de notre monde s'effacent pour laisser place à un amalgame entre deux idéologies en apparence si différentes et qui pourtant se complètent dans ces textes étudiés. Pour finir tout s'efface dans cet entremêlement pour que seul l'homme soit mis face à son reflet. Il reste à savoir s'il saura s'y reconnaître ou alors s'il retombera en pleine désillusion pour qu'il s'enroule de nouveau dans ses propres fantasmes.

Les mots restent une source indéniable de la volonté de se libérer de la narratrice. Elle réalise par les deux activités : celles de l'écriture et de la lecture, l'existence d'une véritable combinatoire. Les textes une fois mis en mouvement s'entremêlent et à l'unisson dévoilent le secret de « la cité » ou celui de l'idéologie djebarienne qui tourne autour de la figure du cercle et de l'enroulement.

« Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait ! »²

La langue de l'autre lui permet de prendre certaines libertés dont celle de reproduire l'esthétique baroque d'un autre âge et européenne ce qui lui procure un espace aux frontières rallongées et en plus « subversif » non dans le sens de la subversion maghrébine mais plutôt dans celui du cru baroque.

Djebar parle de la volonté de trouver son originalité et son soi dans un milieu où le soi particulièrement féminin n'a le droit d'exister que sous une forme effacée. La voix en devenant un cri devient baroque dans un univers où elle est prédestinée au mutisme. La collectivité se met au-devant de la scène et par là éclipse l'être ce qui le réduit au néant.

« Comment une femme pourrait parler haut, même en langue arabe, autrement que dans l'attente du grand âge ? Comment dire « je », puisque ce serait dédaigner les formules-couvertures qui maintiennent le

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 69

2 Ibid, p 261

trajet !individuel dans la résignation collective ?...La différence, à force de la taire, disparaît. »¹

La voix est le moyen de faire passer le message du texte, une fois dissimulée, elle n'est plus qu'une ombre de plus donnant tout son pouvoir au cercle et enroulant le passé. « Voix basse qui assure la navigation des mots, qui rame dans les eaux charriant les morts, à jamais prisonniers... »²

Ce passé n'est finalement que des souvenirs qui une fois racontés ou dits n'ont plus la même substance. Ne réalise-t-on pas par cet effet l'existence de zones néantisées dans ces mêmes réminiscences sur lesquelles l'oubli règne en maître ? Le jeu du voilé dévoilé reste le meilleur moyen de mettre dans l'obscurité une réalité qui dérange.

« Chaîne de souvenirs : n'est-elle pas justement « chaîne » qui entrave autant qu'elle enracine ? Pour chaque passant, la parole stationne debout, dissimulée derrière le seuil. Il n'est pas séant de soulever le rideau et de s'exposer au soleil.

Toute parole, trop éclairée, devient voix de forfanterie, et l'aphonie, résistance inentamée... »³

A force de se cacher la conteuse ou même l'écrivain tente de rester dans l'ombre, à l'abri des regards du public lecteur non par pudeur mais pour dissimuler son impuissance à se dire et à raconter toute son histoire de vie sans le moindre mensonge ou oubli et donc la pure vérité ne peut réellement exister. Ce jeu de cache-cache est assez astucieux car il dissimule une autre réalité celle du soulèvement de rideau face au soleil tapant de la vérité de l'écrivain, une idée relativement baroque que d'imaginer le monde sous une forme théâtrale dans lequel l'écrivain n'est qu'un pion et ce qu'il tente de cacher correspond aux entrailles de la charogne de Baudelaire. Une fois décortiquée, l'histoire de vie devient « forfanterie » par son imprégnation de l'illusion et de l'exagération et donc réalise pleinement toute la puissance du baroque.

Le silence est une prison imminente car il enveloppe toutes les anciennes histoires de dissimulation en passant par les souvenirs individuels et allant vers l'Histoire.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 223

2 Ibid, p 250

3 Ibid, p 252

Cependant les mots s'annoncent décevants car ils ne permettent point à la narratrice de se libérer mais au contraire l'enfoncent dans les sables mouvants de l'illusion.

« Refuser de voiler sa voix et se mettre « à crier », là gisait l'indécence, la dissidence. Car le silence de toutes les autres perdait brusquement son charme pour révéler sa vérité : celle d'être une prison irrémédiable. »¹

Une seule solution lui reste pour poursuivre sa quête de soi déchue : le cri. Car en tant qu'acte primitif il est la seule plainte de l'âme encore faisable sans l'artifice de la langue mais il se trouve assez faible et s'éteint sans aucune trace de son passage si ce n'est encore le souvenir illusoire. La quête de soi de Djébar est entravée par la non réalisation de sa volonté et elle finit par s'éteindre dans son désenchantement comme « une queue de comète ».

III.I.4.3. L'encerclement du fleuve :

Chez Mimouni à travers *Le fleuve détourné* l'histoire prend une forme en cercle dont les contours débordent. Le cordonnier devient moudjahid selon une idée classique relevée d'une idéologie dépassée, celle du combat. Il incarne l'image idéaliste du parfait combattant.

Les bombardements provoquent le déclic, il passe d'un état ancien vers un état nouveau de latence car il perd la mémoire. Et à travers cette végétation s'opère la transition de la littérature classique vers la nouvelle représentée par une tentative de dépassement des limites sociales.

Le monde devient difforme dès que notre héros recouvre sa mémoire. Et sa vision de ce qui l'entoure en parfait puzzle recompose son monde environnant. Les espaces du présent ne sont plus ceux du passé car ils perdent leur âme. La terre n'est plus fertile et l'eau devient rare. Même le fleuve du village de notre protagoniste a été détourné car son lit est resté sec sans aucune goutte d'eau.

Tout change, rien n'est plus comme avant et même la famille de notre personnage principal s'est dispersée et le refuse une fois retrouvée. Son cercle familial réduit éclate et se perd dans les vestibules de ce nouveau genre car il révèle toute l'étendue de la réalité qui se cache derrière de fausses apparences.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 285

Les personnages se meuvent dans des espaces réduits malgré leurs déplacements du moins par rapport à notre protagoniste. Il se déplace de son village vers le maquis puis du maquis vers l'hôpital hors des frontières algériennes quand il perd sa mémoire, ensuite il revient vers son village quand il retrouve la mémoire. Ce premier mouvement forme un petit cercle au sein de l'histoire, car le village est successivement le point de départ puis celui du retour du héros. Et quand nous évoquons le mot de cercle difforme au fait peu importe pour nous la figure géométrique qui en résulte l'essentiel c'est qu'elle se referme sur elle-même chose qui se réalise par ce cercle difforme.

Il poursuit sa quête de sa famille et se dirige vers la mer, d'ailleurs il les entraperçoit mais ne peut les saisir car à leurs yeux il n'est plus qu'un néant, un fantôme resurgit du passé mais dont l'existence n'est plus qu'un mirage. La mer est créatrice de fantasmes évanescents, elle enveloppe la ville de son étoffe illusoire et arrive à contaminer notre protagoniste car il se prend dans ses filets cependant il tente de se retrouver en se réappropriant sa femme et son fils. A la fin il se retrouve seul car il se rend compte du changement du monde du présent qui n'est plus le monde du passé.

Tous les espoirs des personnages d'un au-delà libérateur en dehors des frontières de leurs malheurs restent inassouvis. Ils se retrouvent prisonniers du cercle prison, celui de la mer fracturant ces esprits puérils. Les bateaux de l'état de machines deviennent des monstres vivants dont l'image du ventre qui déverse ses marchandises ne peut que choquer les lecteurs par la force de l'imagination. Cette image est le commun rapport entre une simple dénonciation du phénomène économique de l'importation qui alimente une économie dépendante et la mise en relief des traces sur le récif algérien d'une autre forme d'importation celle de la littérature baroque.

« Tour à tour, en une ronde infinie, ils viennent devant nous ouvrir leur ventre et déverser sur nos quais des montagnes de marchandises... »¹

Cette « ronde infinie » des bateaux représente l'état d'esprit de l'auteur car nous ressentons une certaine culpabilité dans la reprise de cette forme baroque usant des thèmes du choc et de la métamorphose. Mais cette culpabilité est une apparence

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 206

cultivée par Boudjedra car entre les fils de l'illusion nous avons pu déceler un tissage moins artificiel car il donne un nouvel élan à cette œuvre par la mention de « l'infini », dont le terme définit la mise en enfer de cet esprit par sa propre volonté.

L'encerclement s'ancre dans les profondeurs de cet écrit, et devient par la suite un cercle mortuaire enveloppant le cadavre d'Omar. Les personnages prisonniers encerclent une jeunesse étouffée et devenue inerte. Ces hommes sont des êtres qui ont tenté chacun à sa manière de transcender le cercle barrière de la société mais n'ayant point réussi ils se sont retrouvés enfoncés dans un encerclement double car leurs esprits révoltés n'ont pu se libérer et se sont retrouvés prisonniers même de l'espace puisqu'ils sont dans la véritable prison. Et ils se retrouvent tous complices dans l'encerclement d'une jeunesse inerte. « Nous sommes assis autour du cadavre de Omar, étendu sur une natte dans un coin de la pièce. »¹

Les encerclés d'autrefois deviennent les encerclants et les bourreaux d'aujourd'hui. Et leurs tentatives de quête de leur soi à travers la subversion sont un moyen qui ne peut les conduire que vers leur propre déchéance. Ils s'enfoncent dans les sables mouvants de leur volonté de se dégager et deviennent le cercle qu'ils ont fui depuis si longtemps.

Les personnages sont enfermés au sein d'un polygone selon les propos de Rachid. Un clin d'œil de la part de Mimouni au *Polygone étoilé* de Kateb Yacine et notamment au nouveau roman et à ses éclats.

Rachid parlant des ouvriers mettant des clôtures de barbelés

«Quelle mouche a donc piqué ces ouvriers habituellement indolents pour qu'ils s'activent de la sorte ? On a dû leur promettre des primes faramineuses. Pour échapper au polygone dans lequel on essaie de nous enfermer, nous avons compté sur l'incohérence coutumière des projets de l'Administration, sur sa totale incompétence, mais surtout sur la solidarité tacite du prolétariat. Nous sommes trahis ! »²

La formation du polygone autour du cercle prison est la preuve des excroissances formées suite à l'inconstance de l'administration, ses différents masques et la fragmentation sociale, ce qui crée cette esthétique baroque de tous les excès.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 212

2 Ibid, p 71

L'enfermement reste double car ses investigateurs qui tentent d'encercler nos personnages prisonniers se retrouvent à leurs tours pris dans les filets de leur piège, mais sans s'en apercevoir.

Omar : « Le projet n'était pas de nous. C'est dans le maquis que nos aînés avaient mûri ce grand rêve de fraternité. Utopique, mais combien généreux. Qui rendait à l'homme sa vraie place. Nous avons été trahis. Des deux côtés. Mais il y'a une différence. Les ouvriers qui construisent la clôture ne savent pas qu'ils participent à leur propre encerclement. Mais vous, les intellectuels, pourquoi nous avoir trahis ? Que vous a-t-on promis ? »¹

Cependant pour Omar les intellectuels participent à cet enfermement en parfaite conscience ce qui en fait les véritables tueurs du monde « utopique ». Les écrivains créent la désillusion au sein de leurs textes, et contribuent à la mise en exergue de la forme baroque.

De façon allégée nous pouvons attribuer à la parole des protagonistes une forme de cercle, car redire constamment les même propos peut conduire l'allocutaire à un effet de vertige. Comme le fait si aisément Vingt-Cinq.

Notre héros à propos de Vingt-Cinq

« Je ne l'écoute pas du tout. C'est l'homme qui a l'habitude de radoter ainsi. Il a sans doute contracté cette manie au cours de ses nombreux séjours en prison. »²

La renaissance est un cercle constant car l'oiseau phénix était le symbole du parfait recommencement baroque, une idée reprise par Mimouni à travers son héros qui perd la mémoire après le bombardement et trouve la chance de se refaire au milieu de son paradis perdu.

« Je lui répondis que je ne me souvenais de rien, que je m'étais simplement réveillé, comme au premier jour de ma vie, dans un camp totalement dévasté. »³

La mort pourrait être effective et réelle au sein de la fiction du roman et une manière de tendre vers le renouveau. Nous pouvons imaginer ces lignes de la diégèse comme un poison qui nous investit en profondeur et en créant l'illusion permet à la

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 183

2 Ibid, p 10

3 Ibid, p 32

douleur de la désillusion de s'y déployer. Comme le soi ne peut être saisi, cela conduit à la continuité de la quête et donc à la formation du cercle.

Omar à propos de Mauricette : « ...As-tu jamais connu la morsure du cobra ? C'est l'étonnement qui prime, le sentiment d'une évidente irréalité, avec la naissance de la douleur. Elle aime se raconter. Une façon de recommencer, qui permet de gommer les fausses notes... »¹

La combinatoire labyrinthique retrouvée préalablement chez Boudjedra est également le noyau de l'écriture mimounienne. Nous pouvons la dégager des espaces du roman, dont celui de la ville, évoqué de la manière suivante par un des prisonniers :

Vingt-Cinq

« -Ma fortune est faite, car je connais les plans secrets de l'Administration. Avec nos villes transformées en labyrinthes, je vendrai à prix d'or les plans devenus introuvables... »²

A leur tour, l'envoûtement et l'illusion semblent être les éléments clés de cette écriture fantasmagorique conduisant vers l'emprisonnement.

Omar parlant de Hamida

« Elle reparaisait aux moments les plus incongrus, déployait son sourire, entamait ses rites magiques, de moi parfaitement connus, destinés à m'enchaîner à ses cheveux, à désarmer une ancienne rage. Malgré ma finesse, je ne pouvais échapper à son sortilège. »³

Le cercle dans le roman, charme le lecteur à son tour. Car si nous considérons les cheveux de Hamida comme la forme descriptive en rapport avec la linéarité de ce texte, nous en déduisons le rapport entre l'enivrement de l'écrit et l'emprisonnement du cercle se formant à présent à partir de la texture des mots.

Le cercle dans l'espace romanesque de Mimouni use du mirage pour tromper le lecteur. Les espaces de ce texte et même son plan d'écriture cherchent à intégrer le cycle de l'éternel renouveau.

Vingt-Cinq

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 55

2 Ibid, p 107

3 Ibid, p 124

«...Ils craignent l'envoûtement de nos collines. Tous nos chemins se perdent parmi des vallonements infiniment recommencés. On s'égare vite dans ce pays, tant une colline ressemble à une autre colline. »¹

Les espaces mimouniens s'imprègnent de l'effet de la renaissance continue de l'esthétique baroque, du mirage de toutes les illusions et de l'effet multiple d'un clonage ne pouvant être que les traces d'une forme littéraire importée et devenue l'essence même de ces textes.

Les images de l'horreur reviennent incessamment, et s'approprient les mêmes apparences que l'écriture française du dix-septième dix-huitième siècle.

Vingt-Cinq (à propos de la femme aux cheveux dénoués)

«Apostrophait les passants : « Comme des charognes ! Comme des charognes vous pourrirez en plein jour, sous le soleil, et des vers monstrueux, issus de vos propres entrailles, vous rongeront les yeux et le sexe. Et votre odeur sera celle de mes excréments. Oui, quand dans le ciel bleu éclatera la foudre invisible, et que s'envoleront les oiseaux, les oiseaux... »²

Ainsi, l'idée de la charogne aux entrailles exposées au soleil est une idée empruntée à Baudelaire dans son poème intitulé « Une charogne ». Mais le beau est éphémère car la femme aux cheveux dénoués espère voir enfin « la foudre invisible » éclater l'image révélée par les rayons solaires, celle de la présence de l'esthétique baroque au sein de l'écriture de Mimouni.

L'écrivain, un des personnages prisonniers, reconnaît que la tentative de briser le cercle est vaine car ce dernier n'est que le constituant principal de la vie terrestre.

L'écrivain

« Pourquoi vouloir affubler de signification le soleil qui se lève, qui se couche, alors que nous savons le mouvement des astres régi par des lois impérieuses et strictes, qu'il en a toujours été ainsi, qu'il ne peut pas en être autrement ? »³

Il nous révèle cette image baroque comme une simple représentation du monde des apparences. Cependant en profondeur ces images tirées de l'univers de toutes les illusions deviennent les traces sous forme de fragment d'une réalité toute autre :

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 204

2 Ibid, p 209

3 Ibid, p 183

Celle de la loi universelle ne pouvant être décelée car l'encerclement représente la première phase de ce monde corrompu.

La forme du cercle se présente comme essentielle dans l'élaboration des trois romans étudiés. Elle projette l'œil du lecteur dans un océan de rêverie et d'illusion. Cette forme prend une place de choix dans notre analyse car elle se présente comme un point nodal dans l'établissement d'un lien entre le contenu des trois romans présentés en cercles et l'esthétique baroque. Le baroque s'y trouve effectivement et est exploité de façon à veiller au passage de ce baroque prouvé vers une philosophie soufie présentée ultérieurement en utilisant des signes similaires.

III.1.5. Miroitements concaves et déformations :

Les trois romans choisis : *L'Amour, la fantasia*, *l'Escargot entêté* et *Le fleuve détourné* sont façonnés selon les mêmes critères du rapport entre l'écrivain et sa création. Le déroulement interne de l'histoire correspond à des combinatoires affirmées entre reflets des réalités du monde et déformations créées par l'auteur dans le but de réaliser son vœu de déboîtement du réel et sa constitution de sa sphère vitale qui représente un univers forgé selon une conception baroque.

« Cet effet de miroir pose à l'imagination baroque une question propre à la captiver : l'image spéculaire est-elle illusoire ou réelle ? Est-elle un reflet ou un double ? Quand il s'agit d'un vrai miroir l'épreuve est facile, mais le reflet dans l'eau, avec les profondeurs qu'il recouvre, contient un peu plus de mystère... »¹

Gérard Genette nous parle de l'effet double du miroir et de l'identité du reflet :

« C'est que le reflet est à la fois une identité confirmée (par la reconnaissance) et une identité volée, donc contestée (par l'image même) : il suffira d'une légère interprétation pour glisser de la contemplation narcissique proprement dite à une sorte de fascination où le modèle, cédant à son portrait tous les signes de l'existence, se vide progressivement de lui-même. L'incertitude du contemplateur rejoint alors celle de Sosie « désosié »... »²

Pour lui, le reflet de l'être peut se révéler sous la forme d'un « sosie », et le reflété ne peut se sentir que dépossédé de son soi.

¹ Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 13-14

² Ibid, p 22

La relation entre le reflété et son reflet est assez complexe et donne à l'être le temps de se poser des questions sur son soi et l'Autre qui n'est autre que lui-même.

Le miroir chez les littéraires baroques se dote de plusieurs fonctions ainsi relevées par Claude Gilbert Dubois :

«...la fonction de dédoublement : le miroir représente en somme l'autre en face du contemplateur. »¹

« Le miroir dénonce une profondeur : il découvre que la réalité a un autre côté »²

«...un besoin de surréalité. Et c'est cela en définitive qui est demandé au double, issu du miroir... »³

Ainsi les fonctions de dédoublement, de profondeur et de surréalité se retrouvent au centre de chaque tentative de miroitement.

Différents miroirs prennent forme dans l'atmosphère opaque des trois romans étudiés et tentent plus ou moins de réaliser des miroitements similaires aux objets les environnant. Leurs différents aspects apportent une richesse considérable dans l'interprétation de l'œuvre. Chaque roman de chaque romancier va utiliser ses propres nuances, ses couleurs et ses contours pour donner naissance à cette conception du reflet vivant qui s'autorise une certaine déflagration pour se métamorphoser et prendre l'apparence de la vision du monde de l'auteur en soi.

« S'il était seulement miroir, le théâtre baroque serait une forme de théâtre réaliste. Mais son pouvoir réfléchissant est surtout saisi comme pouvoir déformant. Art du reflet, mais du reflet brisé et déformé... »⁴

Nous avons pu y détecter trois genres de reflets : Le premier est un reflet qui tente de représenter la réalité telle quelle, le deuxième cherche à déformer cette même réalité et le troisième tente de reproduire les idées de l'auteur. Et au-delà des trois le reflet idéal plane en parfait régulateur.

III.I.5.1. Le dératiseur en face de sa configuration :

Boudjedra à travers *L'Escargot entêté* veut mettre son groupe de lecteurs face à différents miroirs aux différents reflets pour mettre en éveil son roman et le doter d'une âme lui permettant de s'exprimer en s'identifiant par rapport aux autres genres

¹ Claude Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973, p 186

² Ibid, p 186

³ Ibid, p 187

⁴ Ibid, p 189

et en même temps pour démontrer la phase transitoire de cette littérature des années soixante-dix quatre-vingt.

Pour cela, il écrit sous une forme romanesque une histoire, qui met en évidence un être dérangé et socialement marginalisé car il tangué entre la représentation de son soi et sa volonté de le rendre invisible. Il établit donc un monologue à travers lequel il débite ses émois les plus intimes tout en les fuyant. Il fait correspondre par cette même perspective des éléments opposés, son soi caché avec sa conception de la politique qu'il tente d'effacer à chaque fois qu'il l'évoque.

Nous avons parmi les différents miroirs dont les contours ont pu nous pénétrer de par leurs lumières : La pluie, les fiches, les citations et les proverbes, la boîte à chaussures.

Nous entamerons notre présent travail par le miroir pluie et essaierons de voir l'évolution de sa représentation à travers son contexte.

Boudjedra avant d'évoquer la pluie nous met dans une ambiance automnale. Avant l'avènement de la pluie il est certain que les nuages doivent constituer une certaine opacité autour de laquelle la pluie devrait prendre naissance en tant que miroir reflétant de certaines réalités. Tel est le cas de la société de notre héros, elle est loin de faire transparaître ses véritables contours et se cache derrière des éléments piliers dont elle ne se sert même plus comme la tradition, la religion, devenus en apparence plus des outils de nébulosité que concepts de base. La politique est l'un des moyens qui permettent de percer l'atmosphère mensongère de cette civilisation. Elle est devenue le cheval de Troie permettant à notre héros de faire sortir de son refoulement son soi étouffé. Après l'obscurité et le flou ambiant autour des vérités enfouies, vient la pluie comme suite logique des événements pour clarifier les esprits et user de sa transparence pour refléter des vérités fabriquées. Ainsi, elle permet à notre héros de se voir sous une forme différente de la sienne car il se perçoit sous la forme d'un escargot quoi que représentatif de son caractère et de son soi profond. Ce reflet est non une tentative de retracer la réalité mais une déformation de ses contours pour permettre non à l'apparence mais à la profondeur de l'individu de refaire surface.

Le miroir pluie contribue à modifier le quotidien de notre protagoniste car il le retarde et rompt pour ainsi dire sa ponctualité, elle lui permet de se pencher sur soi et l'aide à effectuer des recherches sur sa propre particularité à travers les écrits faits sur les escargots et crée au-delà du dégoût ressenti par notre héros vis-à-vis de cet hermaphrodite, une curiosité qui deviendra désir de son propre soi tout comme Narcisse désire son reflet.

Ce miroir est synonyme de changement car il est en constant mouvement. La pluie n'est pas le lac de Narcisse car elle peut tout en se mouvant changer de texture, de la fluidité elle peut se transformer en glace et figer l'image de l'escargot à tout jamais, mais l'escargot avance et le reflet du miroir pluie n'est que métamorphose et modification de contours.

Le deuxième miroir nous le nommerons « miroir fiche », car il représentera l'ensemble des fiches collectionnées par notre héros. Petites fiches sur lesquelles il inscrit tous les élans de son âme, ses peurs, ses envies, ses pensées, ses critiques assez virulentes sur le monde de la politique et sur sa société, et même ses intimités. L'écrit devient de par cette représentation de l'être et de ses profondeurs un miroir incroyablement réaliste. Il prône par là même l'idée que l'œuvre littéraire représente mieux l'univers environnant et le soi de l'individu et tend vers un certain réalisme. Nous avons tendance à vouloir idéaliser ce reflet mais il reste le produit de la projection de l'écrivain par rapport à son propre monde. Et nous y retrouvons l'influence du soi de l'auteur quand notre héros efface certains mots inscrits sur ses fiches. Nous sommes de par cet acte mis en face de l'autocensure de l'écrivain car il sera face à la censure sociale et politique : deux éléments très influents et qui feront du miroir une forme concave et transformeront la vérité en une réalité déformée.

Le troisième miroir est celui des citations et des proverbes. Le concept de miroir-citation est une idée de Lila Ibrahim-Ouali et elle le perçoit de la manière suivante :

« Il semblerait plutôt que la pratique de la citation s'apparente à la satisfaction d'un désir narcissique. La citation se présente comme un miroir, offre un reflet de la pensée du fonctionnaire frustré. Le narrateur se penche sur les écrits des autres comme narcissé jadis sur les eaux du lac pour apercevoir son reflet, rejoindre son image dont il s'est épris. »¹

¹ Lila Ibrahim-Ouali, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand (France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998, p 35

Ce miroir nous offre la perspective de découvrir l'altérité sous ses deux formes, celle du soi face à l'autre. Notre protagoniste évoque les différentes citations des anciens arabes et de leurs livres pour se mettre face à l'autre civilisation dans le but de chercher son soi différent de l'autre. Mais ici l'autre est caractérisé par différents concepts : les écrivains arabes se mettent face aux écrivains grecs, ce qui permet à ce miroir magique de simuler l'entrechoc entre deux civilisations : occidentale et orientale, créant de par leur fusion une nouvelle société, un homme nouveau, une nouvelle littérature.

Le miroir-proverbes aide l'auteur à inverser le rôle des proverbes tout comme le ferait un miroir avec un mot écrit. L'idée du proverbe généralisant deviendra une personnification et une réappropriation du proverbe par l'auteur.

Notre héros introduit le proverbe en restituant l'image de sa mère morte en train de le dire, et lui il réalise le relais mais ce relais ne veut pas forcément dire que c'est une astuce de l'auteur pour permettre à son héros de se fondre dans la masse, bien au contraire les proverbes évoqués aident notre personnage à se débarrasser de tous les anciens prérequis, car sa mère est morte et donc il peut se permettre de comprendre et de faire comprendre ses proverbes selon sa conception du monde. Parmi ces proverbes nous avons « on ne cache pas le soleil avec un tamis », « Le fils du rat est un rongeur »...etc.

Le quatrième miroir sera présenté sous la forme d'une boîte à chaussures, cette boîte a pour première fonction de contenir les photographies représentant le passé de notre héros.

Ainsi, à chaque fois que le personnage principal de *L'Escargot entêté* ouvre la boîte il se retrouve projeté dans son passé, et use de sa mémoire pour regrouper les différents éléments qui ont contribué à modeler sa personnalité et son soi original.

Ce miroir reflète la réalité avec certaines déformations car la réalité reflétée fait partie du passé et ne sera projetée que grâce à la mémoire individuelle de notre héros. Un flash-back en arrière s'effectue dans le passé et donne au personnage principal de Boudjedra toutes les libertés pour refléter son vécu et le combiner à sa guise. La distance temporelle crée des écarts dans la constitution des contours des images

obsédantes chez notre protagoniste ce qui donne au reflet une forme détournée de la réalité.

III.1.5.2. Les spectres de l'illusion et leur romance :

Djebar dans *l'Amour, la fantasia* tente à travers le sentiment d'amour d'amener sa création romanesque vers la représentation parfaite des réels contours de la vérité. Ce même sentiment est à l'origine de l'amoncellement de différents miroirs perçus par nous comme des catalyseurs de reflets du monde l'environnant. Nous les diviserons en deux catégories : les miroirs autobiographiques et les miroirs historiques.

Nous entamerons notre travail par les miroirs autobiographiques. Dans les premières pages du roman, Assia Djebar nous raconte son autobiographie et profite de l'occasion pour nous mettre face à son premier reflet coïncidant avec son premier miroir. Elle voit la vie de ses trois cousines enfermées et privées d'éducation et réalise sa différence d'être à part dans une société où les filles n'ont aucun droit. Elle, grâce à son père est libre dans ses sorties, et suit une instruction francophone ce qui lui permet de s'ouvrir sur le monde. Ce premier miroir est donc l'autre différent de soi-même, et qui permet à notre narratrice de se percevoir à travers la vision et la seule présence de l'autre.

Le deuxième miroir opère un parallélisme avec le développement physique et moral de notre narratrice. Car elle se voit et perçoit son changement pour la première fois à travers le regard des autres devenu emblème de l'objet miroitant la métamorphose. Durant les jours de fête les gens de son voisinage la remarquent et elle devient objet de convoitise par les femmes pour la marier à leurs fils. Ce sont ces femmes-là qui lui réfléchissent ses nouvelles formes d'adolescente et l'englobent dans la réalité sociale de son univers. C'est là qu'elle arrive à voir jusqu'où sa différence des autres la met sur la marge sociale.

Le troisième miroir est une révélation de son être véritable et de celui de son entourage. La lettre envoyée par un admirateur secret durant son adolescence est un miroir magique car elle lui fait transparaître l'obscurantisme dans lequel elle vit et qui gère toute une société aveuglée et automatisée. Son père la déchire et par sa censure brise le miroir détruisant pour ainsi dire le reflet idéal et transparent. Cela va créer chez Djebar une brèche libérant toute une effusion d'amour, cet amour même

sera à l'origine de la volonté de Djebbar de s'impliquer dans le monde de la littérature. Ce même monde de la poétique des mots incarnera loin de sa volonté de refléter la réalité telle qu'elle est, un monde déformé ondulant selon le rythme de ses vibrations sentimentales.

Le quatrième et le dernier miroir de cette catégorie sera un événement dans la vie de Djebbar : celui de son mariage. Elle finit par reconstituer le miroir-lettre et grâce à son mariage d'amour brise les chaînes de la tradition et laisse libre cours à ses sentiments. Cependant ce miroir régénéré sous la forme du couple donne à notre narratrice le pouvoir de détecter l'illusion du couple derrière laquelle elle s'est abritée durant des années et l'aide enfin à se voir hantée par la tradition ancestrale qu'elle a voulu fuir toute sa vie. Elle ne peut rompre le sort que la fois où elle a lancé son cri de désespoir dans les rues de Paris ce qui lui permet de briser le miroir et d'étouffer par conséquent l'image du couple travesti loin de l'image européenne mais plutôt perpétuation du couple traditionnel.

La catégorie des miroirs historiques démontre deux volontés contradictoires chez la narratrice : d'abord sa volonté de reproduire les véritables scènes de l'invasion française, ensuite les interstices de l'illusion d'amour à travers lesquelles elle ouvre une porte sur son soi.

III.1.5.3. Le fleuve réformant et ses dérivés :

Le fleuve détourné de Rachid Mimouni est à son tour un merveilleux univers illusoire. Nous commencerons par l'intitulé car il incarne l'image de l'eau en mouvement susceptible de refléter des réalités déformées allant jusqu'au détournement de leurs véritables contours.

Le fil de l'histoire nous aide à révéler plusieurs miroirs cachés et brillamment dissimulés par Mimouni, que nous présenterons simultanément : La chaussure ou l'histoire (la guerre d'Algérie), la mémoire, la mer, la prison, le fleuve.

Le premier miroir est vraiment similaire au miroir boîte à chaussure du personnage principal de Rachid Boudjedra, Le reflet sera celui du passé de l'Algérie durant la guerre de l'indépendance et le métier de cordonnier de notre héros l'aide à rejoindre le camp des Moudjahidines et par conséquent l'aide à propulser le fil de la narration dans un passé qui sera un des reflets de ses souvenirs.

Mais le passé de notre protagoniste est idéalisé créant un reflet utopique d'une Histoire modifiée selon les tendances de notre héros. Il représente la révolution telle un monde chimérique, idéal, le parfait modèle de l'égalité, ce qui n'existait pas réellement à l'époque. Car à côté de tout ceci il y'avait la tromperie, la jalousie, la quête du pouvoir. Ce monde a été modifié par la volonté de notre héros sans nom et son reflet se retrouve déformé par ce fait même.

Le deuxième miroir est la mémoire car elle permet de percevoir la réalité sous deux angles différents. Le premier angle est celui de la perte de cette dernière, la perte de la mémoire de notre protagoniste correspond à l'effacement du miroir, il n'existe plus donc ne reflète plus et ne déforme plus la réalité, ce qui donne à notre héros l'occasion de profiter pleinement d'une vie édénique dans laquelle il n'avait plus besoin de se voir et se contentait de vivre sans chercher dans la profondeur des choses. Il n'a plus besoin de représenter son soi en cherchant à le projeter, mais se trouve complet car toutes les frontières de la tradition et de la société se sont effacées avec ce miroir-mémoire.

Le deuxième angle est la mémoire retrouvée, elle permet à la narration de reprendre sa chevauchée et donc incombe un nouveau souffle de vie à des images qui s'animent. Nous nous retrouvons face à l'histoire du roman quand le héros se rappelle avoir eu une femme et un enfant et se met à les chercher. Cependant ce qu'il perçoit du monde est la vision d'un regard nouveau sur le monde environnant. Un anachronisme s'installe entre l'homme du passé représenté par notre personnage et le monde nouveau développé à l'abri du regard de ce dernier. Il va dépasser les artifices et l'illusion donnés par cet univers à ses contemporains et va pouvoir détecter le mal ambiant qui gangrène la société algérienne. Il parle ainsi de « ville labyrinthe » en évoquant la ville d'Alger, il voit l'existence d'une ville derrière la première ville celle de l'illusion. Il perçoit le changement même chez ses proches, sa femme se prostitue, son enfant est un délinquant, et donc il perçoit la facette obscure de la société, il brise l'illusion de par son regard-miroir et voit la vérité telle quelle. Il se permet après avoir goûté à l'effacement des contraintes sociales (quand il a perdu sa mémoire) de critiquer ces mêmes contraintes. Ce qui l'amène à lever le voile de l'illusion et à représenter sa vérité et celle de sa société.

Le troisième miroir est la mer, elle donne naissance à une forme nouvelle de reflet pris entre ses écumes nacrées, car sa transparence est peu fiable. Elle couvre à la fois deux mondes parallèles : l'imaginaire et la réalité.

Notre héros se déplace de son village natal vers une ville côtière par besoin de retrouver son reflet, à la fois illusoire et réel. Son soi se présente comme une image onduleuse que nous avons du mal à figer et que la mer laisse s'épanouir car elle se nourrit des mêmes ondulations.

Cependant il réalise la particularité de son reflet quand son fils nie son existence et donc le regard des autres posé sur son reflet dû à la mer fait de lui un fantôme sans reflet. Il est transparent aux yeux des autres car l'opacité n'atteint que les personnes corrompues par l'effet illusoire de la nouvelle société en constant changement.

Le quatrième miroir est la prison dont les murs projettent les histoires des prisonniers inlassablement, chacun d'entre eux revient sur son passé personnel, se remémore sa vie et les événements qui l'ont conduit à la claustration.

L'écrivain par exemple, un des prisonniers est emprisonné parce qu'il a tenté de par ses œuvres de refléter sa société selon les critères d'une mimesis tentant une réelle reproduction de ses contours. Et ce reflet lui a valu l'emprisonnement et donc l'effacement de sa représentation et par conséquent de son propre soi.

Notre héros se remémore la manière dont il a tué une des personnes haut-placées du gouvernement venues pour abuser de sa femme. Mais ce meurtre prend les apparences de la guerre de libération car le nif (honneur) cette ancienne valeur arabe n'existe plus de nos jours. Notre personnage sans nom est plongé en pleine illusion et se croit dans un cauchemar, ce qui lui permet de commettre ce meurtre, il a voulu libérer sa femme Houria par la force mais a fini par perdre sa propre liberté et la reconnaissance de son existence par l'administration.

Le fleuve est le dernier miroir mais le premier à avoir initié chez notre protagoniste la vision de la transparence. Le détournement du fleuve renvoie l'image du détournement socio-politique. L'eau du fleuve en constant mouvement est le parfait miroir pour refléter certaines réalités en décadence mais cette eau s'évapore et du fleuve ne perdure que le lit. Ainsi le reflet n'est point que mirage et sa perte crée la désillusion chez le lecteur.

Le reflet est le produit de l'illusion et sa présence dans les trois romans analysés n'est point fortuite. La multiplicité des reflets chez nos trois auteurs, leurs tentatives de représenter une réalité qui finit par s'évaporer, leurs miroitements difformes pour véhiculer la vision du monde de l'auteur, tous ces jeux de miroirs visent une seule réalité : c'est le soi qui apparaît derrière ce monde similaire au notre mais différent car existant de l'autre côté du miroir. Le soi ainsi voilé, multiplie ses reflets au point de devenir multiple à son tour. La diversité des soi conduit l'être vers une quête continu qui ne peut cesser et donne le rythme à des textes en mouvement.

Pour clore le chapitre du baroque, nous mettons en lumière les cinq éléments étudiés qui composent la vision du monde de cette notion comme l'a affirmé Jean Rousset. Ces composants contiennent effectivement les preuves de l'existence de cette esthétique des illusions dans les trois romans de notre corpus : *L'Escargot entêté*, *L'Amour, la fantasia* et *Le fleuve détourné*.

Les écrits baroques du dix-septième siècle affirment que « la vie est un théâtre ». Ainsi l'illusion et la réalité se confondent dans cet univers où tout est mirage et où la vérité ondule aux vibrations des songes.

« Les personnages et les choses représentées renvoient à des présences hors-scène. Tout le problème sera de savoir à quoi ? A la vie, laquelle est un théâtre, et il s'établit ainsi un jeu de miroirs à l'infini, où les modèles et les reflets ne se distinguent plus les uns des autres ? Au théâtre lui-même, et l'illusion du réalisme théâtral devient une illusion tautologique ? A d'autres masques ? A rien ? »¹

Nous réalisons que l'effet du baroque se déploie au-delà de la linéarité littéraire. Cet effet renvoie à l'être et tend à refléter son image d'inconstance, de métamorphose, de masques et de profils doubles.

« L'être se définit par l'identité à soi-même d'un instant à l'autre de la durée. La notion d'être ne peut être pensée en dehors du cadre chronologique. Or l'expérience du vécu montre...des variations incessantes de l'humeur, du corps, du jugement : « si nous demeurons toujours mesmes et uns comment est-ce que nous nous esjouissons maintenant d'une chose, et maintenant d'une autre ? » La succession des instants... et leur altération...fait sortir une caractéristique particulière de l'être intégré dans le temps : la variation ou, selon les termes de Montaigne, la mutation. Or la mutation est la négation de la notion d'être : « Il n'est pas vraisemblable que sans mutation nous prenions

¹ Claude Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, op.cit, p 180

autres passions ; et ce qui souffre mutation ne demeure pas un mesme, il n'est donc pas aussi ». »¹

L'être par nature est changeant et instable mais il se trouve en quête d'une stabilité n'appartenant point à ce monde.

Le baroque comme l'affirment Jean Rousset ainsi que Gérard Genette utilise une procédure assez particulière : celle des « mondes réversibles ». C'est-à-dire que cette esthétique reflète notre réalité et tente de faire ressortir sa vraie face à travers ce monde inversé.

« Mais peut-être aussi ne faut-il lire à travers cet ingénieux système d'antithèses, de renversements et d'analogies qu'un conflit entre la conscience aiguë de l'altérité, qui obsède cette époque, et son impuissance à la concevoir autrement que sous les espèces d'une identité pervertie, ou masquée. Infirmité peut-être congénitale de l'imagination, qu'on retrouverait aussi bien ailleurs, mais qui fournit au Baroque le principe même de sa poétique : toute différence est une ressemblance par surprise, l'Autre est un état paradoxal du Même, disons plus brutalement, avec la locution familière : l'Autre revient au Même. L'univers baroque est ce sophisme pathétique où le retournement de la vision se résout et s'achève en bonheur d'expression. »²

Nous empruntons cette procédure de l'inversion du monde réel pour révéler le monde double, celui du reflet, et qui serait l'inversion de l'esthétique baroque. Ce monde lève le voile du baroque en tant que forme pour nous révéler un monde en profondeur, un monde doté d'une philosophie religieuse : le soufisme.

¹ Claude Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, op.cit, p136

² Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 17-20

Chapitre II : Le monde des profondeurs ou la spiritualité soufie

II- Le monde des profondeurs ou la spiritualité soufie :

Notre deuxième chapitre relève le soufisme comme l'envers du baroque, mais se déploie dans les trois romans étudiés comme l'ultime quête de nos écrivains. Le soufisme efface la superficialité baroque, monde de toutes les illusions, et étend ses ailes de lumière pour éclairer un univers baignant en pleine obscurité.

Le soufisme est une notion utilisée chez les arabes musulmans une centaine d'années après la mort du prophète Mohamed, comme l'affirme John Baldock :

« Le mot « soufi »...La communauté islamique paraîtrait avoir commencé à l'employer cent cinquante ans environ après la mort du prophète... »¹

Le mot soufisme correspond à plusieurs définitions proposées comme telles :

« L'explication la plus fréquente est que l'appellation sûfî proviendrait de l'arabe sûf (« laine »). D'après certains auteurs les premiers mystiques islamiques auraient porté une simple robe de laine...Il a été suggéré que ce mot pourrait dériver de saf (« ligne » ou « rang ») en cela que ces sortes de musulmans auraient toujours été au premier rang (saff-i awwal), qu'il s'agisse de prier ou de participer à la guerre sainte...Il a été avancé par ailleurs que ce mot pourrait venir de suffa, c'est-à-dire du « banc » ou du « portique » placés devant l'entrée de la mosquée du Prophète à Médine...Selon Hujwirî, « certains déclar[ai]ent que son étymologie [du mot « soufi »] est safâ (la pureté) », qualité illustrée par les ablutions rituelles pratiquées par les musulmans...d'autres commentateurs ont allégué que ce nom venait du verbe arabe safwe et voulait dire « ceux qui sont choisis » ; et d'autres encore l'ont relié au grec sophia (« sagesse »)... »²

Cependant ce mot résume toute une philosophie islamique visant les sentiers du cœur. Cette philosophie tend à chercher dans les profondeurs de l'âme l'amour divin.

«...la Voie des soufis est souvent nommée « Voie du cœur ». Les soufis parlent également du « polissage du cœur » : loin de permettre de se percevoir plus clairement, cette opération vise à effacer l'image du « soi » individuel qui recouvre l'œil du cœur comme un voile- un cœur poli ne reflète plus rien d'autre que Dieu. »³

¹ John Baldock, *L'Essence du soufisme*, Paris, Pocket, 2008, p 79

² Ibid, p81

³ Ibid, p 29

Le soi de l'être est donc perçu par les soufis comme l'image d'un « voile », car le soi n'est pas plus qu'une ombre opaque qui fait baigner l'être dans un univers « trompe l'œil » (notion baroque) et où la seule vérité serait celle de la quête de Dieu.

Nous voulons dans ce chapitre illuminer la philosophie soufie. Elle est le reflet du monde baroque à travers le miroir de la désillusion, mais elle représente cet univers à l'envers, elle aide l'être à lever le voile sur sa vérité car même son soi tant recherché n'est pas plus qu'un brouillard qui s'évapore au fur et à mesure que nous avançons dans notre analyse.

Nous allons aborder dans ce deuxième chapitre le reflet des éléments étudiés dans l'esthétique baroque. Ainsi les éléments de la nature se reflètent pour donner naissance au rassemblement de la nature, les reflets et les miroitements difformes donnent naissance au reflet « Simorg », les cercles du baroque reflètent les cercles dans le soufisme. Il nous reste les deux éléments baroques qui ne se sont point réfléchis sur le miroir de la désillusion et qui sont l'inconstance et le mouvement, la métamorphose et le masque. Ces deux éléments se sont évaporés de l'autre côté du miroir car ils sont au centre de l'illusion et du « trompe l'œil » (notion baroque), et comme dans le soufisme nous nous retrouvons en quête de vérité et de stabilité, ces notions se fanent et se meurent d'elles-mêmes. Nous avons mis en exergue le concept de « la lumière », car elle se présente au centre de la quête de soi et de l'univers du soufisme.

III.II.1. Rassemblement de la nature :

La nature étudiée au niveau du baroque, selon une perception rapiécée du monde, sera dans le soufisme le symbole premier du rassemblement et de l'unification. Les éléments de la nature évoqués auparavant de manière autonome vont s'allier et former une fusion donnant à la nature toute sa splendeur et révélant par là le dessein du monde qui contribue à créer des liens entre des éléments éparpillés, pour tenter de comprendre la combinatoire de l'univers, et par là réaliser notre soi qui tente vainement de se détacher des autres. Ainsi pourrions-nous comprendre cet effet par analogie entre notre existence et son rapport avec la nature.

Dans la sphère baroque, chacun de ces éléments modèle la fiction. Pris à part, ils correspondent à l'ultime quête de soi, tentant de préserver le mirage de cette esthétique, mais échouant toujours sur les rives de la désillusion.

Cependant ces éléments étudiés selon un autre angle tentent de fusionner pour dépasser cette mécanique de l'artifice comme c'était le cas dans l'interprétation baroque.

« Ghazâlî écrit à ce sujet : « l'homme doué de raison (al-âqil) n'oublie jamais de se rappeler l'Au-Delà car il constitue son devenir et sa demeure. Ainsi, la vue de l'eau, du feu, etc. est-elle toujours l'occasion d'en tirer une leçon ou un avertissement... »¹

Le nouveau dans l'interprétation soufie c'est la classification apportée à ces éléments, qui ne sont plus que le symbole de l'artifice mais plutôt celui de la combinatoire de la création et d'un dessein de l'univers beaucoup plus élaboré.

Les Ikhwan Al-Safa les classent selon l'ordre suivant : « Les emplacements sont donc dans l'ordre ascendant : la terre, puis l'eau, puis l'air... puis le feu... »²

Ainsi les Ikhwan Al-Safa focalisent cette hiérarchie selon le mouvement de ces éléments. Leur immobilité apparente les place en derniers de la liste, et leur mobilité les aide à atteindre « la périphérie » du bas monde.

« Son immobilité totale (qui implique la grossièreté de sa substance) fait que la terre est au centre. Le feu ayant le mouvement le plus rapide (qui fait sa subtilité) est à la périphérie du bas monde. Entre les deux il y a l'eau et l'air... »³

Ces éléments se transforment selon un plan révélé par les Ikhwan Al-Safa. Mais ils le font seulement selon leur classement, à travers les deux éléments par lesquels ils sont pris en sandwich :

« Les éléments, on l'a dit, sont sujets au changement qualitatif, et peuvent donc changer de forme, c'est-à-dire d'intensité dans le mouvement et l'immobilité. Un élément peut se transformer soit en celui d'en dessus, soit en celui d'en dessous : le feu éteint devient air ; l'air chauffé devient feu, épaissi devient eau ; l'eau évaporée devient air, inerte devient terre. Si la cohésion de la terre se défait, celle-ci rendue plus subtile par le mouvement devient eau ; mais elle ne peut devenir quelque chose de plus grossier ; de même que le feu ne peut devenir quelque chose de plus

1 Lyess Chacal, *L'Idéal musulman selon Al-Ghazâlî*, Beyrouth, Albouraq, 2001, p 37

2 Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al-Safa*, op.cit, p 156

3 Ibid, p 156

subtile, (bien que se rattachant à la lumière qui n'est chez lui que forme complémentaire). »¹

Notre but est de mettre en lumière cette hiérarchie au sein des romans étudiés, et en même temps de démontrer à travers leur métamorphose, leur tendance à vouloir gravir les échelons pour tendre vers les frontières du bas monde.

III.II.1.1. Les éléments de l'escargot :

Les éléments de la nature au sein de *L'Escargot entêté*, correspondent par leur présentation, à la hiérarchie des Ikhwan Al-Safa. Ces éléments tentent de dépasser leur statut pour pouvoir s'élever en grade, et se meuvent tous pour atteindre enfin les frontières du bas monde et pourquoi pas y effectuer une brèche.

Nous essayons de mettre en exergue cette fusion et sa dynamique, pour prouver que ces éléments ne sont plus les simples composants du « trompe l'œil » baroque, mais plutôt la preuve vivante d'une philosophie soufie encore plus approfondie.

La terre, l'eau, l'air et le feu s'entremêlent et cherchent l'ultime ascension qui leur permettra de gravir l'échelon et de tendre vers le monde d'en haut. Nous pouvons détecter cela tout d'abord à travers la terre qui tente de se métamorphoser en eau ou du moins de fusionner avec cette dernière pour atteindre enfin le deuxième stade de la hiérarchie.

Le jardin de notre protagoniste, tel qu'il est décrit par Boudjedra, change d'apparence dès les premières averses de pluie.

« Pourtant il pleut à torrents. Le jardin est méconnaissable tellement il regorge d'eau. L'idée qu'il est là sans que je puisse l'apercevoir me rend nerveux. C'est pire que lorsque je le vois. »²

Il se métamorphose et son espace devient moins constant et plus en mouvement, l'eau lui donne une apparence de lac plutôt que celle d'une terre. L'eau miroir donne au jardin son pouvoir reflétant, le conduisant à faire de même en donnant à notre héros la capacité de percevoir son reflet escargot. Cependant le jardin tout comme l'eau se jouent de notre personnage principal et se révèlent les complices de l'escargot reflet.

¹ Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al-Safa*, op.cit, p 159

² Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 54

« Taches et halos. Fluorescence automnale du jardin. Peinture à l'eau. Mouvance. Palpitations. Fleurs-nageoires. Somnolence. Moi, l'insomniaque ! »¹

Le jardin devient un lac et par conséquent tous ses éléments subissent à leur tour le jeu de la métamorphose : les fleurs se changent en poissons par leurs nouvelles « nageoires », la terre se met en mouvement, ses particules se libèrent, tout comme celles de l'eau. Cependant cet échelon gravi par l'élément terre, ne peut tendre au-delà de celui de l'eau.

Dans *L'Escargot entêté* la ville en tant qu'espace terrestre se déplace vers la mer, et donc la terre veut libérer son mouvement et en faire la parfaite copie de celui de l'eau, car elle est plus fluide. « La ville dégringole du sommet de la ville vers la mer. Elle déclive. »²

L'eau tente de devenir brume. Cette dernière est une forme de vapeur et représente l'eau à l'état gazeux dont le mouvement nous semble plus libre et moins conditionné. La brume est de l'air, prouvant la réussite de l'eau dans sa métamorphose. Elle agit comme trompe l'œil et réussit à influencer notre héros en réduisant les bruits du dehors.

« Les premiers bruits du matin me parviennent comme lissés par la brume qui se met à envahir la rue et le jardin. Soyeux. Pelucheux. »³

Notre protagoniste se trouve en avant-garde dans cette tentative de fusion entre les éléments de la nature. Il est en quête de son soi et par conséquent de l'escargot. L'escargot lui projette des images de son avenir et en même temps le met face à la clé du véritable rassemblement des éléments et des êtres. La mort semble être la seule issue pour que l'être puisse atteindre son soi. « Il aurait dû être là. Dans le jardin. Agressif. Les deux cornes croisées. Il croit me faire peur. La mort ne m'effraie pas. »⁴

Nous pouvons renvoyer l'expression des « cornes croisées » à la mort et donc au « jardin des supplices » de Rousset, mais cette mort ne fait pas peur à notre protagoniste car il sait que son âme est immortelle. A la fin de l'histoire, il écrase l'escargot qui se transforme en une bulle d'eau. Le corps matière, une fois subissant

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 61

2 Ibid, p 61

3 Ibid, p 49

4 Ibid, p 64

la libération de l'âme, devient une des particules de la terre, puis se transforme en une bulle d'eau, donc une eau se réincarnant en air. Les tendances de la nature à gravir les échelons sont également celles des êtres, qui vivants tendent vers une « hiérarchie de la raison », et une fois morts rejoignent par leurs cadavres le mouvement de la nature.

Nous pouvons également interpréter ces « cornes croisées » comme une des formes du baroque. Ces cornes peuvent renvoyer à l'esprit du monde occidental réincarné à travers la reprise de l'écriture baroque de notre écrivain, et la mort dont parle le narrateur pourrait être celle de l'esprit maghrébin, ce qui n'arrivera pas car le baroque n'est que la forme permettant à l'esprit soufi d'y prendre plus d'ampleur.

Et donc la métamorphose dans ce cas est l'outil de prédilection, car elle permet aux éléments de gravir les échelons de la hiérarchie des éléments. Ainsi, elle donne au soufisme le pouvoir de s'étendre au sein du texte en utilisant les éléments du baroque.

L'individu dans le roman est semblable aux éléments de la nature. Tous les deux suivent le même plan, celui d'une hiérarchie préétablie et de la tentative des deux à gravir les échelons. Ainsi le jardin humide est parallèle à l'escargot personnage. La terre tend vers l'élément de l'eau tout comme l'escargot veut s'humaniser. Les deux s'enfoncent dans une quête de dépassement de la hiérarchie mais arrivent à peine à frôler l'échelon du dessus.

« Est-il en train d'attendre dans un trou du jardin ? Je fais comme lui. Je vais finir par lui ressembler. Quelle horreur humide. Les réseaux nerveux de l'attente. »¹

Boudjedra parle des deux éléments : l'eau et l'air, et des effets de leur fusion, à travers ce qui suit :

« Il pleut toujours. Ma mère disait la nostalgie, c'est pour les femmes et les tuberculeux. Elle avait raison. J'ai donc horreur de la nostalgie, des miroirs et de la pluie. Mais j'aime la buée et les gouttes de pluie par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag... »²

Notre protagoniste a peur de son soi. Il a développé un sentiment de répulsion par rapport à tous les objets qui lui rappellent sa véritable nature (passé, miroirs, pluie).

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 98

2 Ibid, p 16

Mais il est particulièrement attiré par la pluie et la buée. La pluie, et le froid, au contact de la chaleur de l'homme donnent naissance à la buée vapeur, par là l'eau devient air, et préconise la similarité des échelons gravis des éléments de la nature avec celle de la hiérarchie des êtres (de l'escargot à l'homme), que veut tant éviter notre héros.

Le rassemblement de la nature, résultant du dépassement de la hiérarchie, crée comme dans l'exemple précédant, le plan de notre bas monde se faisant sous forme de labyrinthes en cercles déformés.

L'air tente son ascension au niveau de cette hiérarchie des Ikhwan Al-Safa pour se métamorphoser en feu (lumière). Notre protagoniste met en avant ce changement effectué au niveau des éléments de la nature à travers ce qui suit :

« C'est la poche de mes émois intimes. Je les contiens. Mais ils débordent. Surtout en automne. En cette saison la lumière bulle dans mon cerveau. Elle effrite mes artères. Je deviens poreux. Quelque peu lyrique. Je rature beaucoup sur mes petits bouts de papier au point qu'ils deviennent illisibles...Hiéroglyphes indescriptibles. Code fabuleux. Lieu du vertige. »¹

Les sentiments de notre personnage principal « débordent » durant la saison de l'automne, cette image est une référence au débordement baroque par l'effet de l'illusion et du « trompe l'œil ». Mais le baroque n'est qu'une forme, car il permet de mettre en place une hiérarchie spécifique soufie et usant de la métamorphose pour dévoiler le dessein du bas monde. Ainsi, notre héros se trouve en quête de sa lumière intérieure, ne pouvant s'épanouir qu'avec la base de l'illusion baroque (métamorphose). L'eau devient bulle d'air, et cette bulle s'illumine pour marquer le véritable tracé de la remontée des éléments de la nature selon un ordre hiérarchique.

Cette métamorphose est similaire à celle de l'être, qui tente de comprendre cette nature de l'ascension des éléments de la nature, et celle des êtres, en quête de leur soi. Ils ne peuvent l'atteindre dans le bas monde mais ne décèlent que les traces de sa nature, menant vers le monde d'en haut.

L'artifice du baroque est un moyen de camouflage de la réalité de l'homme et de son soi. Cependant quelle que soit cette vérité de l'être, elle finit par remonter à la

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 22

surface et par s'opposer à notre conscience du moment. Notre héros a mis en lumière un proverbe ancien que sa mère lui disait : « on ne cache pas le soleil avec un tamis. » Si nous considérons le tamis comme le symbole de l'esthétique baroque et celui de l'écriture, alors le soleil serait la vérité de l'être et celle de ses origines premières. Mais cette réalité s'étale devant nos yeux ; sous forme de combinatoire, et de traces labyrinthiques en cercles ; pour prouver le plan du monde d'ici-bas adapté à cette même écriture par l'effet d'une philosophie soufie.

Le narrateur tente de s'accrocher à la semi-vérité ou semi-lumière apportée par l'écriture à laquelle il attribue le terme de « cordes épaisses de pluie ».

« La nuit qui est tombée depuis quelques heures est comme phosphorescente à cause des cordes épaisses de la pluie. »¹

Elles représentent la linéarité de l'écriture essayant de faire rayonner l'ombre du voilement par l'illusion baroque. Mais ces mirages de l'écrit mettent en place la hiérarchie des Ikhwan Al-Safa, car ces « cordes épaisses » tombent dans l'infinité de l'air, et la fusion des deux crée la lumière « phosphorescente ». De l'eau air naît une timide lumière prouvant l'existence de cette hiérarchie des soufis dont le premier besoin semble être la quête de l'au-delà et la matérialisation des « hududs » ou frontières. Ces dernières semblent être tracées de manière à ne pas être percées au sein de notre univers. Le cercle perdure, et ne peut être pénétré ni par l'homme, ni par les éléments de la nature malgré leur apparente union, car elle semble éphémère tout comme la vie.

III.II.1.2. Les éléments de l'amour :

Djebar dans *L'Amour, la fantasia* crée un jardin divisé en deux parties : le jardin de son enfance et le jardin historique. Ces deux éléments de la terre vont nous permettre de mettre en évidence la première ascension de la terre vers l'eau.

Dans son autobiographie, l'auteur évoque son espace personnel comme un fragment qui lui permettra par la suite de tendre vers l'infinité de l'espace. Elle parle de l'école coranique comme d'une source de lumière auréolant l'esprit de sa mère.

« L'école coranique, ancre où, au-dessus des enfants pauvres trônait la figure hautaine du cheikh, devenait, grâce à la joie maternelle ainsi manifestée, l'îlot d'un éden retrouvé. »¹

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 124

La mère de l'écrivaine croit au paradis et ressent une joie infinie face à son enfant suivant la même instruction religieuse qu'elle. Djebbar insuffle à « l'école coranique » l'esprit de « l'îlot d'un éden retrouvé ». Cette petite île représente la parfaite fusion entre l'eau et la terre, quand la terre se trouve encerclée par la mer et grignotée parcelle par parcelle par cette dernière ne peut échapper à sa remontée.

Cette ascension tend vers l'éden dont la matérialisation ne peut se faire que par la remontée des échelons effectuée par la métaphore de l'île.

Ensuite, elle nous prouve que la remontée ne peut se faire que suivant la loi des Ikhwan Al-Safa, c'est à dire de l'échelon le plus bas vers celui qui le précède et pas au-delà.

« Mon rêve se poursuit parfois dans ces lieux de lumière, près du brigadier de l'escalier, sous les jasmins de la première terrasse. Des pots de cuivre, contre la rampe, portent les géraniums... »²

Les terrasses remplies de fleurs, semblent vouloir suspendre les jardins et atteindre la lumière, mais cela ne peut s'effectuer car la terre reste terre et ne peut ni devenir air, ni lumière, car ces échelons la dépassent.

Ces terrasses tentent d'allonger les espaces mais le corps reste prisonnier de sa propre condition. Elles représentent des espaces terrestres essayant de défier les lois de la gravité, mais cette tentative se termine par un échec car l'espace terre ratant sa métamorphose se répercute sur la narratrice qui se trouve prisonnière au sein de cette hiérarchie.

Cette hiérarchie encercle le monde terrestre. Les éléments de la nature peuvent atteindre l'échelon d'en haut, mais ne peuvent aller au-delà de la hiérarchie. Ils se meuvent ainsi mais en vain, tout comme l'homme cherchant à dépasser le bas monde vers le monde d'en haut. Sa seule chance d'y accéder est celle de sa mort, l'âme dépasse le cercle mais sans le corps. Les cadavres ne sont plus que des particules de la terre, et donc s'enfoncent dans les profondeurs de la hiérarchie des éléments.

Saint-Arnaud écrivant à son frère à propos des Ouled Sbéah

« Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière. La terre couvrira à jamais les cadavres de ces fanatiques.

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 258

2 Ibid, pp 272-273

Personne n'est descendu dans les cavernes !...Un rapport confidentiel a tout dit au maréchal, simplement, sans poésie terrible, ni image. »¹

Djebar met en parallèle les espaces terrestres avec ces morts des cavernes. Elle évoque le caractère changeant des éléments de la nature et le rend analogue à celui de l'être.

« Le paysage tout entier, les montagnes du Dahra, les falaises crayeuses, les vallonnements aux vergers brûlés s'inversent pour se recomposer dans les antres funèbres. Les victimes pétrifiées deviennent à leur tour montagnes et vallées. »²

La terre avec ses « montagnes » et « falaises », tente la remontée des échelons, des « falaises » vers l'eau de la mer, de l'eau vers l'air des hauteurs et de l'air vers le feu, mais le feu brûle et rend la matière air ou particule. Les contours par-là se redéfinissent, le cercle est imminent et les cadavres des morts réinvestissent la terre pour en être les composants.

Notre écrivaine reprend une formule d'Eugène Fromentin qui résume le dernier aspect de nos jardins : le jardin de l'absence. La libération de l'être, n'ayant pas été réalisée, a conduit les personnages vers leur propre désillusion. Ainsi Fromentin invente le concept de l'espace de l'absence attribué au vaste jardin terre, pour nous éclairer sur ce besoin de l'au-delà ressenti par l'homme mais également par les éléments de la nature.

« En décrivant un de ses séjours en Algérie, Eugène Fromentin intitule son récit « Chronique de l'Absent ». Or il trouve, dans le Sahel de mon enfance, un jardin où tout, précisément, parle d'absence. »³

« Il évoque alors un détail sinistre : au sortir de l'oasis que le massacre, six mois après, empuantit, Fromentin ramasse, dans la poussière, une main coupée d'Algérienne anonyme. Il la jette ensuite sur son chemin. Plus tard, je me saisis de cette main vivante, main de la mutilation et du souvenir et je tente de lui faire porter le « qalam » »⁴

Djebar nous aide par ces mots à comprendre le véritable sens de la vie. Car « la main » du cadavre trouvée par Fromentin puis jetée comme un vulgaire objet, est à la base inanimée, et nous semble faire partie de l'élément de la terre. Mais toute la grandeur de cette main est qu'elle ait appartenu à un être humain, avec tout ce qu'il

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 111

2 Ibid, p 114

3 Ibid, p 311

4 Ibid, p 313

comporte comme attributs : sexe, race et vécu. La mort de l'être n'est point celle de l'humanité, et le fragment fait partie du tout. C'est pour cela que notre narratrice tente par le biais de la mémoire collective mais également personnelle de faire passer le relais des êtres du passé vers ceux de l'avenir. Le sentiment de la quête de soi est présent en chacun d'eux, menant toujours vers la même désillusion, celle des êtres tout comme celle des éléments.

La mer/eau donne aux bateaux des français la capacité de glisser mais de manière à tromper l'œil du spectateur. Ils se dirigent vers le soleil et pour cela empruntent une forme de remontée, de la mer vers l'air pour pouvoir atteindre le soleil.

« La marche des vaisseaux qui suit la direction du soleil se fait si lente, si douce que les yeux de la Ville Imprenable paraissent les avoir fichés là, au-dessus du miroir d'eau verte, dans l'aveuglement d'un coup de foudre mutuel. »¹

Djebar évoque plusieurs formes de l'eau, la mer dans laquelle se déverse l'oued auquel elle donne le caractère du mouvement, puis la source :

« L'oued, pas tout à fait sec, circule dans un creux de ronces et de mousses parfumées. En contrebas, la source fait entendre son bruissement. »²

La source se trouve être à l'origine du bruit que Djebar préfère à toute autre manifestation. Le bruit semble être au centre de tout mouvement, tout comme la source se trouve au centre de la fiction. L'oued en quête de sa source traverse des chemins jonchés de difficultés, l'eau tend vers sa métamorphose pour atteindre l'échelon du dessus à la quête de sa source première tout comme notre protagoniste se cherche en essayant de gravir les échelons pour atteindre enfin le monde d'en haut et la source de sa création.

L'écriture de Djebar se fait en langue française et use de l'esthétique baroque. Elle reconnaît avoir eu recours au jeu illusoire du voilé/dévoilé dans sa diégèse. Et cet artifice baroque devient une eau opaque engloutissant les corps des personnages de l'histoire.

« Petite sœur étrange qu'en langue étrangère j'inscris désormais, ou que je voile. La trame de son histoire murmurée, tandis que l'ombre

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 17

2 Ibid, p 175

*réengloutit son corps et son visage, s'étire comme papillon fiché,
poussière d'aile écrasée maculant le doigt. »¹*

Cette eau ombre se transforme soudain en papillon, elle se fait pousser des ailes, mais hélas des ailes de « poussière » et donc devient air. Elle s'ancre par cet effet dans les profondeurs de l'ascension des éléments de la nature.

Notre écrivaine associe la voix à l'eau et notamment au parfum. Elle décrit la voix comme une forme d'eau parfum, ayant une tendance plus ou moins aérienne.

*« La voix, elle, entre en chacun comme un parfum, une gorgée d'eau pour
gosier d'assoiffé ; et lorsqu'elle se goûte, elle devient plaisir pour
plusieurs, simultanément : secrète jouissance polygame... »²*

Cette métamorphose effectuée influence directement les êtres et leur procure le plaisir de pouvoir assister à l'ascension des éléments, leur donnant l'illusion de pouvoir réaliser la leur.

Djebar se rend compte du caractère changeant de l'eau et celui de son incapacité à la dompter. Djebar met en lumière le pouvoir de l'eau de se métamorphoser en vapeur air pour disparaître dans le flou de l'histoire.

« Vingt ans après, puis-je prétendre habiter ces voix d'asphyxie ? Ne vais-je pas trouver tout au plus de l'eau évaporée ? Quels fantômes réveiller, alors que, dans le désert de l'expression d'amour (amour reçu, « amour » imposé), me sont renvoyées ma propre aridité et mon aphasie. »³

L'eau de la voix que Djebar tente de maîtriser ne peut l'être, car l'eau est d'une nature changeante et dans une mobilité continue. L'eau devient air et révèle le plan de la hiérarchie du monde à notre narratrice. Mais cette eau évaporée ne représente qu'une ascension minime encore prisonnière de la hiérarchie révélant toute la désillusion du monde terrestre.

L'air à son tour tente son ascension vers le feu lumière, et Djebar en parle et use des batailles et du feu engendré par ces dernières pour la mettre en évidence.

*« A présent, le pillage s'intensifie, scandé par les seuls murmures.
Quelques foyers d'incendie se meurent. Et l'écharpe de cris s'effiloche,
tandis que les vapeurs nocturnes se dissipent tout à fait. L'aube qui se
déploie griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves ; nuances fugaces,*

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 201

2 Ibid, p 255

3 Ibid, p 283

*éclairs persistants disparaissant d'un coup. La pureté du jour nettoyé
détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine. »¹*

Le feu est une des images utilisées par Djébar pour représenter la force et la violence de l'invasion. Il est mis en avant dans ce contexte sous le même emblème que celui de l'air, car elle parle « des foyers d'incendie qui se meurent » au même titre que des « vapeurs nocturnes se dissipent ». Les deux éléments disparaissent en même temps, c'est peut-être à cause de la fusion invisible entre la vapeur et le feu.

L'écrit devient une forme de lumière qui nous le savons est issue du feu soleil. Cette lumière est partielle car elle émane des textes de français ayant vécu le moment ultime de la possession.

« Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ?...Ces textes se répandent dans un Paris Louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots, surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué. »²

La métaphore de la « queue de comète » représentant ces récits historiques, correspond à la fusion entre l'air et la lumière. La « queue de comète » est formée de gaz air, et elle produit une lumière éphémère. L'ascension de l'air vers la lumière est bien là, mais cette lumière est prisonnière de cette comète produisant la désillusion des personnages.

Djébar par son écrit tente de dépasser son corps en le faisant éclater pour essayer d'atteindre la lumière. En cela elle cherche à dépasser le monde d'ici-bas pour pouvoir trouver l'origine de sa création.

« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre-, j'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube. »³

L'amour est à l'origine du passé de l'être et semble être son avenir. Djébar ressent le besoin d'aimer et d'aller vers cet amour inconnu représenté par l'image de « l'aube ». La lumière attire les éléments et même les êtres, mais elle reste éphémère dans notre monde de toutes les corruptions. Ainsi, les éléments et les êtres par leur

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 80

² Ibid, p 67

³ Ibid, p 12

quête et leurs tentatives d'ascension retracent le cheminement du plan labyrinthique et en cercle du monde, mais ils n'arrivent point à le percer. Ils espèrent toujours pouvoir atteindre un jour le monde du divin, et poursuivent leur quête de soi inlassablement. En relatant l'histoire de sa vie Djebbar aborde l'idée de la lumière de la vérité.

« J'avais peur et je l'avouais. Certainement une lumière allait gicler du plafond et dévoiler notre péché, car je m'incluais dans ce terrible secret ! »¹

Djebbar garde le secret de ses cousines qui consistait en leur correspondance avec des hommes arabes. Elle ressent une certaine culpabilité, et pense qu'il s'agit d'un « péché », que la lumière céleste allait pouvoir mettre en exergue. La lumière naît dans son imaginaire d'enfant de sa volonté de se défaire de ce « péché », et comment si ce n'est en inondant son être de ce jet de lumière qui aurait le pouvoir de purifier son âme ? Cette lumière sera la quête ultime de la narratrice, dans son texte elle ne parvient qu'à rassembler des étincelles de cette dernière mais sans pouvoir atteindre l'ultime lumière. Mais ces rayons, à l'unisson recréent le parcours du labyrinthe terrestre menant directement vers la preuve du plan du monde créé par l'imminence divine.

III.II.1.3. L'ascension du fleuve:

Dans *Le fleuve détourné* les éléments de la nature suivent le mouvement de l'ascension dont parlent les Ikhwan Al Safa.

Mimouni évoque l'ascension de l'élément de la terre vers celui de l'eau à travers cet espace paradisiaque dans lequel s'est réfugié notre protagoniste après les bombardements de son camp des moudjahidines.

« Le ruisseau et une haie de buissons franchis, une magnifique vallée se découvrit à ma vue. Elle était verdoyante, alors que partout alentour dominait l'ocre de la terre desséchée. Un grand quadrilatère de bâtiments blancs apparut à un détour du chemin. La construction encadrait un vaste jardin planté d'arbres et de fleurs... Dans le feuillage des arbres pépiaient les oiseaux, des millions d'oiseaux, et l'amplitude de ce chant ininterrompu absorbait les voix de tous les autres bruits. »²

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 24

2 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 29

Cet espace se trouve près d'un ruisseau duquel il puise son esprit merveilleux. L'espace met en exergue la qualité première de l'eau qui est celle de la vie. Car elle donne aux végétaux et à la terre le pouvoir de tendre vers elle.

Cette harmonie tant quemandée entre la terre et l'eau, ne se trouve plus au présent du narrateur (personnage principal) car le fleuve disparaît ne laissant derrière lui qu'un lit vide et des contours traçant son ancienne existence.

«Les campagnes semblaient désertes. Les champs de vignes qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche... »¹

Le fleuve évaporé mène vers la désillusion du héros et celle de l'ensemble de la population du roman. Le désordre et l'instabilité étendent leurs ailes sur un monde en plein déclin. L'eau du fleuve n'étant plus, brise l'espoir des personnages d'une éventuelle ascension et ils se retrouvent prisonniers des frontières de ce monde de fiction.

Les hommes ou plutôt leurs corps retournent à la terre après leur mort et empruntent à la terre son caractère inerte :

Après avoir perdu conscience

« Je promenai mon regard autour de moi. Le camp était totalement ravagé. Plus rien ne tenait debout. Des corps gisaient çà et là. J'allai lentement de l'un à l'autre : aucun survivant...Je m'éloignai de ce champs de ruines et de morts... »²

Les cadavres appartiennent à la terre et leur figement nous révèle que l'homme n'a de sens que par l'effet de son âme. L'âme est animée, le corps ne l'est point et donc l'ascension ne peut être que celle de l'âme humaine voulant dépasser les frontières de son monde terrestre.

Une image assez intéressante de la terre nous est présentée par Mimouni :

« As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? Comme une grenade trop mûre ? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Quelles sombres forces ont provoqué ces soubresauts ?...Les montagnes s'ébrouent. Des rocs immenses

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 43

2 Ibid, p 28

dégringolent vers les ravins. Une fraction de seconde pour transformer un relief familial : la croûte se boursoufle...»¹

La terre à l'apparence inanimée se met en mouvement, elle s'ouvre d'abord pour révéler ses profondeurs, tout comme l'homme se met en quête de son soi et de son intimité. Mais cette terre se met en marche et se déplace vers le ravin, une allusion peut être au fleuve qui poursuit sa course vers la mer, et dans ce cas cet élément terre est en ascension vers l'élément de l'eau car il lui emprunte sa spécificité du mouvement.

Puis cette terre emprunte une deuxième particularité, celle de l'air. Car elle devient « légère » et ne subit plus l'influence de « la pesanteur ».

« La terre devenue légère sous les pieds, comme une feuille morte, toute pesanteur anéantie. Un immense nuage de poussière recouvre la ville. »²

L'élément de l'eau réalise son ascension vers l'élément de l'air. Le fleuve du village de notre héros disparaît dans le présent de l'histoire. Nul ne connaît la véritable raison, les gens du village affirment qu'il a été détourné par des sociétés étrangères, mais n'est-ce pas une sorte d'artifice du texte pour détourner la pensée du lecteur de l'éventualité de l'évaporation du fleuve, et par conséquent de son ascension vers l'élément de l'air ?

Le processus inverse nous est proposé lorsque le narrateur nous parle des nuages se rassemblant autour de la prison et de la pluie qui en résulte. Le fleuve évaporé devient pluie et du coup son ascension n'est plus qu'un doux mirage qui lui a donné l'espace d'un instant l'illusion du dépassement de soi et du monde, mais il revient au point de départ et la désillusion est complète.

« Brusquement, sans que rien l'ait laissé prévoir, de gros nuages noirs assombrissent le ciel et, après quelques violents éclairs, de larges gouttes de pluie chaude et poussiéreuse se mettent à tomber. Au milieu de la cour, Rachid, poitrine découverte, tend vers le déluge un visage ricanant. »³

L'océan représente le rêve du fils du protagoniste, car selon lui c'est le seul moyen de pouvoir voir ce phénomène d'évaporation : « ...C'est une mer prisonnière. Il faut aller plus loin, vers l'océan, pour rencontrer la brise marine. »⁴

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 211

² Ibid, p 212

³ Ibid, pp 142-143

⁴ Ibid, p 207

La mer étant moins dense que l'océan nous donne moins de chance de voir cette harmonie entre les deux éléments de la nature : l'eau et l'air. L'océan étant l'étendue d'eau vers laquelle convergent le plus grand nombre de fleuves est le seul espoir des protagonistes d'y voir une certaine ascension.

L'eau tente d'atteindre le ciel par un besoin de dépasser les frontières de son propre monde.

Fils du héros

« ...d'anciennes sources tarissent, jaillissent de nouvelles sources, en pleine montagne, qui projettent d'un jet furieux leur eau fumante vers le ciel, le fleuve, détourné de son lit initial, s'égare parmi de nouveaux vallonnements. Il a perdu la direction de la mer. Où ira-t-il ? »¹

Le feu lumière agit sur le roman et a un certain impact sur les autres éléments de la nature. La chaleur du soleil fait éclater la pierre, la terre subit l'effet de la chaleur de l'astre/feu et son constituant le plus dur éclate et devient peut être « poussière » à la portée de l'élément de l'air.

« Qu'importe les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre, ni pitié... »²

Le soleil fascine le personnage de Rachid, il n'arrête pas de le contempler, et se crée ses propres jeux de lumière avec.

« Huit-heures. Vautré sur le dos dans la poussière de la cour. Rachid défie le soleil. Il le fixe sans cligner des yeux, s'amuse des points lumineux qui naissent sous ses paupières et lui adresse à voix basse de longs monologues... »³

Rachid le sahraoui veut atteindre le soleil, combinaison de feu et de lumière, pour pouvoir enfin étreindre son soi. Il finit par se suicider en se jetant sous le feu des gardiens de prison car c'est le seul moyen pour l'être de subir sa véritable ascension.

Pour finir, nous pouvons affirmer l'existence de cette ascension des éléments de la nature dans les trois romans de notre corpus.

La terre veut s'élever vers l'eau, l'eau devient air, et l'air tend vers le feu/lumière, Tout ceci pour représenter le besoin de l'homme d'aller au-delà des frontières du

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, pp 211-212

² Ibid, p 20

³ Ibid, p 53

monde terrestre pour pouvoir enfin frôler le monde de toutes les stabilités, dans lequel son être peut enfin percevoir au-delà de son soi : son créateur.

III.II.2. Reflets et mouvements: Le grand miroir de l'unification et le reflet

« Simorg » :

La philosophie religieuse islamique met en rapport le soi avec son créateur. Elle révèle le monde qui nous entoure selon des structures complexes le résumant très bien car elles donnent à la foi une dimension plus grande que celle d'une pratique religieuse, elle s'étend au-delà de l'obligation et se prolonge en profondeur au sein du cœur humain et de son univers sentimental.

« Les mots qui viennent du cœur atteignent le cœur et ceux que seule la bouche profère ne sont que purs mirages, reflets illusoires. Il est des mots qui sont précédés de lumière, là où la lumière touche ils se font expression. Ces mots, ô ami, dépendent de ta disposition à les recevoir. »¹

Le sentiment interne de l'être est la réalité la plus démunie de l'illusion provoquée par la littérature. A force de tanguer entre le réel et l'imaginaire l'écrivain se perd, heureusement que les structures de son roman œuvrent pour reconstituer à travers l'illusion la vérité interne de son intimité.

Tous les personnages des histoires des trois romanciers tentent de parvenir vers l'ultime révélation, pas directement, mais de manière sous-jacente. Celle de leur originalité au sein d'un univers où la réalité socio-politique prône le clonage des êtres et leur effacement. Mais pour se réaliser et arriver à caractériser leur soi différent des autres il leur faut tout d'abord se reconnaître et se mettre face à leur reflet ce que nous avons déjà vu dans le baroque à travers les différents miroirs déformants. Ici cependant le reflet recherché est « un reflet idéal » car il sera la parfaite représentation de l'intériorité de l'être, de son soi et de son âme pour pouvoir entrer enfin en contact avec le divin.

El Attar était un soufi et un poète, il écrivit *Le langage des oiseaux* une histoire qui une fois mise en parallèle avec nos trois diégèses nous mènera vers notre question essentielle : Est-ce que la philosophie religieuse des Ikhwan Al Safa est l'âme vibrante de la littérature maghrébine d'expression française des années

¹ Faouzi Skali, *Traces de lumière*, Paris, Albin Michel, 1996, p 122

soixante-dix quatre-vingt appelée littérature du désenchantement ? Ou alors n'est-elle à son tour qu'une simple illusion ?

L'histoire du *Langage des oiseaux* est celle de tous les oiseaux de la terre qui n'ayant point de roi décident de s'en trouver un :

«...s'avisant que, parmi l'ensemble des royaumes de la terre, seul le leur n'a pas de roi, tous les oiseaux du monde décident de se trouver un souverain. La huppe, qui leur sert de guide, leur révèle alors qu'ils ont déjà un roi mystérieux, nommé Simorg, qui réside aux confins du globe terrestre – derrière le mont câf – et qu'ils n'atteindront sa demeure qu'après avoir franchi sept vallées. »¹

Seulement trente oiseaux arrivent au pied du palais du roi « Simorg », et découvrent le grand secret qui leur fut dissimulé :

« La rencontre des oiseaux et du Simorg n'est compréhensible qu'à la lumière de la précision suivante : en persan, sî veut dire « trente » et morg a le sens d'oiseau (x) ». C'est pourquoi, lorsqu'ils parviennent enfin à bonne destination, les trente oiseaux survivants constatent que le Simorg et eux même ne font qu'un. »¹

Le reflet des trente oiseaux a révélé l'esprit du Simorg car il se constitue de l'union de ce groupe d'oiseaux, et la quête de l'être véritable ne peut se faire par la mise en relief seule de la particularité de l'être mais plutôt en s'efforçant à travers son originalité à se mettre en communion avec le groupe pour pouvoir enfin atteindre le soi dépourvu de l'emprisonnement terrestre.

Nous considérons l'esprit du Simorg comme présent dans les trois romans que nous étudions et nous tenterons de le relever et de l'illuminer devant nos yeux qui trempent en pleine obscurité.

III.II.2.1. Les symboles et le Simorg :

L'Escargot entêté comporte deux symboles essentiels révélant deux animaux différents : le rat rongeur et l'escargot gastéropode. Ces deux images peuvent renvoyer à différents symboles dont nous nous chargerons de la prise de sens.

Nous commencerons tout d'abord par le rat et ses différentes fonctions au sein du roman. Considéré tour à tour comme ennemi puis ami de notre protagoniste, il est dans un premier temps un composant essentiel dans la vie du héros, il fait partie par

¹ John Baldock, *L'Essence du Soufisme*, op.cit, p 191

la suite de son actualité et de sa vie professionnelle et va jusqu'à s'insérer dans son propre mental pour incruster toutes ses pensées.

Le passé de notre protagoniste commence par une histoire assez choquante car quand il était en bas âge, des rats l'ont attaqué et il avance deux versions différentes par rapport à l'issue de cette histoire : la première version est celle dans laquelle il s'en est sorti tout seul, et la deuxième est qu'il en fut sauvé par une tierce personne.

Par cette histoire les rats marquent déjà l'influence sociale sur les individus, le vécu dû à l'inter-influence des êtres adultes sur les enfants font de ces derniers les adultes d'aujourd'hui. Les circonstances de la négligence de la nourrice de notre héros l'ont conduit au danger de se faire dévorer par des rats affamés, donc les défauts de ces derniers ont mené notre personnage principal vers une vie en reclus avec comme principale obsession : les rats.

Mais cette hantise d'autrefois devient la passion de son présent et donc démontre la nécessité d'ancrer l'être au sein de son univers social, et donc au sein du groupe qui influe inévitablement sur l'être. Ce groupe nous lui donnerons le nom de Sî Morg au passé lorsque les trente oiseaux ont débuté leur quête intérieure à travers la recherche d'un souverain idéal.

Notre héros se débarrasse de son passé au fond d'une boîte à chaussures car d'une manière détournée il tente de se débarrasser de l'effet de groupe sur sa vie pour mettre en avant son caractère personnel et son soi véritable. Il a mis en boîte sa plus grande souveraine, sa mère, car elle représente tout ce qu'il n'est pas mais ce à quoi il tend consciemment. Pour pouvoir mettre en avant son être véritable il fallait qu'il purifie son soi de tout effet déformant de sa véritable personnalité dont la mise à l'écart de sa mère et de tout attendrissement, car ils l'auraient conduit vers la destruction de son soi.

Le souverain idéal sera également le souci majeur du présent du protagoniste de *L'Escargot entêté*. Il ne cesse de chercher, malgré son caractère reclus et la différence de sa situation sociale, un pouvoir magnanime auquel il pourrait se rallier pour devenir un subalterne. Il incarne par là un effet contradictoire, il veut tout d'abord se libérer du joug social et par la suite il rentre dans le cadre du sujet

1 John Baldock, *L'Essence du Soufisme*, op.cit, p 191

discipliné et obéissant dans le domaine de la politique et de la hiérarchie administrative.

Il se dit être non le fidèle de Dieu mais celui de l'Etat, une bien grande affirmation qui fait de lui un individu changé à l'état animal celui du rat par exemple, puisqu'il suit le même tracé de vie sur le plan de la relation de groupe. En tant que plus faible, il obéit aux plus forts sans aucun outil de défense, cela nous remet en plein règne animal où c'est la loi du plus fort qui gère le monde.

Il réussit cependant et de manière indirecte à effacer ses premières résolutions émises car au-delà de sa docilité politique il se met en marge de la société par son mode de vie (son célibat à l'âge de quarante ans). Cette forme de subversion se met face à sa soumission hiérarchique et par conséquent l'annule. Dans cette situation le néant prend le dessus car les êtres faisant partie du groupe social ne cherchent qu'à s'écraser les uns les autres, et leur quête ne va pas au-delà de cette vision embryonnaire du monde.

Le rat est ainsi une réalisation primaire de la conception du monde de notre histoire. Il est la concrétisation du double effet entre l'individu et sa société par une spiritualité rétrograde. Les individus vivent en groupe mais dans l'esprit de l'individualisme. Ce symbole primaire du rat nous lui donnerons le nom, emprunté à El Attar, de « Sî Morg » (les trente oiseaux mais avant leur fusion).

L'escargot est la deuxième représentation animale dans *L'escargot entêté*, il est le symbole même de l'esprit du Sîmorg ou du moins il le frôle. Nous pouvons l'étudier comme étant l'axe principal de tous les reflets de ce roman.

L'apparition de l'escargot est occasionnelle, et elle ne se fait point selon la propre volonté du héros comme celle du rat. L'escargot est libre de toute attache, il apparaît et disparaît à son gré. Il est seulement conditionné par l'élément de la pluie. Seule la pluie le fait sortir de son terrier. Nous avons émis l'hypothèse au tout début de notre travail que l'escargot soit le reflet du «soi» caché de notre protagoniste, et par là elle nous aide à établir la relation entre le Sîmorg et l'escargot. Ce dernier en étant le reflet du soi de notre héros est par conséquent la représentation du héros par le biais du groupe social :

« Ainsi l'intuition géniale de Hegel est ici de me faire dépendre de l'autre en mon être. Je suis, dit-il, un être pour soi qui n'est pour soi que par un autre. C'est donc en mon cœur que l'autre me pénètre. Il ne saurait être mis en doute sans que je doute de moi-même puisque « la conscience de soi est réelle seulement en tant qu'elle connaît son écho...dans une autre »¹

Cet « écho » est le reflet du héros représenté par l'image de l'escargot, ainsi il peut se reconnaître et voir son soi à travers une image qui pourtant lui est complètement étrangère en apparence mais si proche de lui en profondeur. Cet effet englobant de la représentation du soi intérieur que nous recherchons se fait valoir dans cette perspective, car l'homme se voit à travers le reflet du gastéropode fantastique mais ne veut en aucun cas le reconnaître. Et sa fuite insensée et infinie de ce reflet est due à cela.

Il se veut original et son soi également mais pour lui il ne peut retrouver son véritable soi qu'en ses profondeurs intimes, c'est pour cela qu'il écrit sur des bouts de papier ses pensées les plus enfouies, et il les cache pour échapper à l'emprise des autres individus de sa société.

Il fuit son soi et sa société avec, mais en se voyant à travers l'image d'un autre (escargot) qui n'est finalement que lui-même, il se fuit et fuit son groupe social.

Son reflet est celui du Sîmorg par lequel l'autre que lui-même le représente intimement, et donc cet être ne peut se trouver qu'une fois ayant accepté l'importance de l'ensemble dans la réalisation de l'intime et du soi. Cependant la fin du roman se clôturera sur l'écrasement de l'escargot sous la semelle de notre héros et donc sur le refus total de l'image du Sîmorg par notre protagoniste. Mais ce refus n'implique que notre personnage principal car la nature redonne la vie à cet être fantastique duquel se dégage une bulle d'eau signe de l'éternelle durabilité de ce reflet « Simorg » et celui de notre besoin inné et inévitable de rechercher en notre propre intimité les traces de Dieu.

III.II.2.2. Les deux temps du reflet « Sîmorg » :

Assia Djébar dans *L'Amour, la fantasia* énonce deux histoires différentes mais en même temps en étroite corrélation. Celle de sa vie personnelle et celle de l'Histoire de l'invasion française et de la lutte algérienne. Un grand miroir sépare ces deux

¹ Sartre, *L'être et le néant*, France, Gallimard, 1943, 2003, p 276

histoires et donne à l'écrivaine un vaste champ d'investigation. Elles représentent à la fois l'élément reflété et son reflet car les deux histoires se ressemblent étrangement.

La première partie est inversée dans la seconde car Djébar donne au tout début des intitulés dans les chapitres de son histoire personnelle : Fillette arabe allant pour la première fois à l'école, Trois jeunes filles cloîtrées, La fille du gendarme français, Mon père écrit à ma mère. Puis elle raconte l'Histoire de l'invasion de l'Algérie par les français en énumérant chacun des quatre chapitres par un chiffre romain. Elle inscrit par là son histoire personnelle dans l'intimité de ses pensées et de ses réflexions langagières et donne en même temps à l'Histoire de son pays un caractère plus austère et un peu plus scientifique pour prouver de la réalité de ce qu'elle avance dans ces chapitres historiques.

Cependant elle établit dans cette première partie une relation assez particulière entre ces deux niveaux de sa diégèse car elle rassemble ces deux entités d'une part individuelle de l'autre générale et sociale sous une même étiquette celle des histoires contées et qui se ressemblent.

La fillette du premier chapitre de l'autobiographie va pour la première fois à l'école et se retrouve par-là investie par le premier flot d'une langue nouvelle et étrangère (le français) faisant l'effet d'une nouvelle invasion au sein de l'être pur de notre enfant algérienne. Ensuite vient le premier chapitre historique évoquant le premier débarquement des français sur le port de Sidi-Fredj le 13 juin 1830. Cette première invasion de la ville d'Alger se retrouve également un siècle plus tard, c'est celle par la langue et par la civilisation de ces colonisateurs de la petite Assia qui va pour la première fois à l'école.

Le deuxième chapitre de l'autobiographie parle de la claustration des trois cousines de Djébar tentant de s'insurger par des correspondances avec des jeunes arabes d'Orient, car elles veulent tomber amoureuses, un concept typiquement européen dû à l'influence de la civilisation française sur celle des algériens. Ensuite le deuxième chapitre historique relate les batailles entre algériens et français et met en avant plus précisément deux combats de femmes vis-à-vis de la présence étrangère : L'une d'elle ayant arraché à un soldat son cœur et l'autre écrasant la tête de son enfant avec une pierre pour qu'il ne soit pas attrapé par l'ennemi. Ces deux

chapitres rapprochent les deux histoires sous un seul reflet unificateur celui d'un combat de femme universel sombrant dans l'infinité d'un temps personnel face à un temps général permettant à ces deux derniers de se réaliser.

« Je pressentais que, derrière la torpeur du hameau, se préparait, insoupçonné, un étrange combat de femmes. »¹

Dans le troisième chapitre autobiographique elle nous raconte ses vacances et l'influence qu'a eu la fille du gendarme français sur elle, cette influence se place au fond de son cœur comme l'attente d'une promesse d'amour en langue française qui ne lui sera sans doute jamais réservée, car il y'aura toujours la barrière qui séparera l'algérienne de la culture française.

« Malgré le bouillonnement de mes rêves d'adolescence plus tard, un nœud, à cause de ce « pilou chéri », résista : la langue française pouvait tout m'offrir de ses trésors inépuisables, mais pas un, pas le moindre de ces mots d'amour ne me serait réservé...un jour ou l'autre, parce que cet état autistique ferai chape à mes élans de femme, surviendrai à rebours quelque soudaine explosion. »²

Dans cette perspective nous retrouvons l'idée de la chute, celle d'une adolescente tombant amoureuse d'une nouvelle culture différente de la sienne mais sachant pourtant qu'elle n'est qu'illusoire car elle ne lui appartiendra jamais.

Ensuite, dans le troisième chapitre historique Djébar met en avant l'explosion de fort l'empereur « le 4 juillet 1830 » et cette période de gloire française sera contée par J.T. Merle, un écrivain français. L'annonce d'une future victoire des français sur les algériens s'est faite mais pas totalement, car la peur d'un renversement de la situation persiste en raison que cette victoire n'est qu'illusoire à partir du moment où il restera des algériens sur ce sol tant convoité.

« J.T. Merle tremble, tout au long de la route qu'il suit de Sidi-Ferruch à Alger, alors qu'il chemine deux jours après la reddition de la ville ! »³

Ces deux chapitres sont reliés par la fiction : Celle de la prise d'une part amoureuse de la personne de notre narratrice et d'autre part la prise de la ville par les français qui n'en est pas réellement une, puisque le spectre de la libération existera tant qu'il y'aura une âme algérienne sur cette terre conquise.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 24

2 Ibid, p 44

3 Ibid, p 53

Le quatrième chapitre autobiographique énonce les rapports au sein d'un couple algérien influencé par une culture européenne. Par là le père de Djébar écrit une lettre à sa femme et met son nom à elle sur l'enveloppe. Nous assistons par-là à une modernisation du couple traditionnel.

« L'un et l'autre, mon père par l'écrit, ma mère dans ses nouvelles conversations où elle citait désormais sans fausse honte son époux, se nommaient réciproquement, autant dire s'aimaient ouvertement. »¹

L'ouverture à l'amour et à la culture de l'autre sera occasionnée par l'ouverture de la ville d'Alger dans le quatrième chapitre Historique. Nous retrouvons dans ce dernier l'annonce directe de la victoire des français et de la défaite des algériens.

« Ville ouverte, remparts abattus, créneaux et merlons renversés ; son avilissement fait ombre sur le proche avenir. »¹

L'ombre de la défaite régnera sur les deux tons de l'histoire. Le fantôme de la mise en réclusion de toute une civilisation hantera l'individualité de Djébar et de son soi. Le social est donc la pièce maîtresse qui aide l'être à se percevoir à travers la projection que lui renvoie le monde alentour. Ainsi l'histoire personnelle et la réalisation du soi de l'être s'inscrit inévitablement par l'effet du reflet du nombre en une seule réalité créant l'individu.

La deuxième partie inverse comme par l'effet du reflet les notions abordées dans la première. La vie de l'auteur sera énumérée en chiffres romains et l'Histoire d'Algérie sera présentée par des intitulés. Cette manière de Djébar de présenter son propre monde à l'envers est une tentative d'insérer le particulier dans le général et vice versa. Elle tente de créer une fusion entre les deux fragments de sa diégèse : Autobiographie et Histoire, pour que l'être reconnaisse son soi à travers son reflet pluriel « Sîmorg ».

Dans cette deuxième partie, le premier chapitre historique s'intitule : La razzia du capitaine Bosquet à partir d'Oran. Elle nous relate ici l'histoire d'une bataille opérée contre la tribu des Gharabas et écrite sous forme de lettre envoyée à la famille de ce militaire. Le premier chapitre autobiographique porte le chiffre romain un et aborde l'histoire d'une lettre d'amour envoyée à Djébar par son mari avec lequel elle était en séparation, cette lettre elle ne la lit qu'une seule fois puis devient objet de voyance

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 58

car un amoureux perfide qu'elle a repoussé s'est permis de la lire et une voleuse marocaine la lui a prise avec son porte-monnaie.

Ces deux histoires fusionnent dans l'idée de la lettre comme noyau central autour duquel tournoie toute idéologie. Le militaire et l'amoureux se rejoignent dans leur tentative de conquête : celle d'un pays et celle d'un cœur. Cependant ces deux lettres sont lues par une multitude de gens et cela les plonge en pleine malédiction du « mauvais œil » car aucune des deux lettres n'a pu aboutir. La relation de couple a fini par une séparation et la colonisation française s'est terminée par un échec et par la libération de l'Algérie.

« Cette correspondance au jour le jour, qui part des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour ; la destinatrice devient soudain prétexte pour se dévisager dans l'obscurité de l'émoi... Traces semblables de la guerre, de l'amour : danse d'hésitation face à l'image de celui qui glisse. Or, cette fuite fait peur : l'on écrit pour la juguler. »²

Le deuxième chapitre historique s'intitule : Femmes, enfants, bœufs couchés dans les grottes, Djebbar y raconte selon le rapport de Pélissier l'enfumade des Ouled Riah au sein de leur grotte. Cette forme de mort les a emmuré sur la roche de l'éternité comme fresque dont les sentiments furent à jamais immobilisés. Djebbar tente de raconter à son tour le malheur de cette tribu et l'horreur de la mise en fumée de la grotte dans laquelle ils se sont cachés.

« Pélissier, l'intercesseur de cette mort longue, pour mille cinq cents cadavres sous El Kantara, avec leurs troupeaux bêlant indéfiniment au trépas, me tend son rapport et je reçois ce palimpseste pour y inscrire à mon tour la passion calcinée des ancêtres. »³

Ce fait historique concernant des méfaits opérés sur un groupe d'individus inscrit par la suite cette immobilité meurtrière dans les profondeurs du soi de notre narratrice écrivaine. Car dans le deuxième chapitre elle avoue le caractère ambigu l'attachant à sa langue maternelle et pourtant elle a du mal à faire sortir les mots d'amour « hanouni » comme elle le dit si bien. Elle l'utilise maladroitement avec son frère rencontré à la croisée d'une rue mais s'enferme toujours dans ce silence ancestral. Le silence des cadavres dont les cris n'ont pu porter au-delà de leur montagne funèbre, est l'équivalent du silence d'une femme un siècle plus tard

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 59

2 Ibid, p 84

3 Ibid, p 115

n'ayant pas pu non plus extraire son cri d'amour de ses profondeurs vis-à-vis de son propre frère.

« Silhouette dressée du frère qui détermine malgré lui la frontière incestueuse, l'unité hantée, l'obscurité de quels halliers de la mémoire, d'où ne surnagera que ce bruit de lèvres, qu'une brise des collines brûlées d'autrefois où je m'enterre. Où s'enfument ceux qui attendaient, dans le pourrissement de leur chair, l'amour cruel ou tendre mais crié. »¹

Le troisième chapitre historique : La mariée nue de Mazouna, relate le déroulement de la cérémonie de mariage forcé de Badra (fille du caïd de la ville de Mazouna). Djébar, par le déroulement de l'Histoire et l'intervention de Bou-Maaza pour tuer l'agha ennemi futur beau-père de la mariée, conduit notre mariée à l'insurrection car elle dévoile son corps en enlevant ses vêtements de cérémonie devant l'homme aimé (Bou-Maaza) et tous ses cavaliers. Par-là elle inscrit son nom parmi les premières femmes subversives.

Un siècle plus tard se réalise un mariage d'amour dans le troisième chapitre de l'Autobiographie. Assia Djébar concrétise le vœu de Badra, et à travers le prolongement temporel, elle arrive à prendre le relais de Badra et de réaliser son vœu évaporé. Elle part de l'autre côté de la méditerranée, loin de son père tout comme Badra prend le départ avec son cortège vers une autre ville. Cependant Badra fut sauvée par Bou-Maaza et voit son mariage traditionnel annulé, mais Djébar fait un mariage d'amour qui aura la même dérivée funèbre car il se termine par un divorce. Les deux histoires s'entremêlent pour insérer ces deux femmes dans un combat de femmes plus généralisé, prenant l'essence de chacune pour créer l'ultime visage de la femme subversive, celui du reflet Sîmorg.

Dans la troisième partie nous avons cinq mouvements et dans chacun nous est proposée d'abord la voix de l'auteur contant ses souvenirs d'enfance ensuite la voix de l'une des femmes du passé qui raconte l'effet qu'a eu la colonisation sur elles. Cette alternance de voix, s'entremêlant crée un brouillard dans lequel se perd la voix originale de Djébar, et par là même son soi à travers la multitude de voix de femmes et de récits de vies du passé. L'original se confond au pluriel et se voit à travers l'expérience de l'autre permettant ainsi au Sîmorg de prendre vie.

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 118

« L'Autobiographie pratiquée dans la langue adverse se tisse comme fiction, du moins tant que l'oubli des morts charriés par l'écriture n'opère pas son anesthésie. Croyant me « parcourir », je ne fais que choisir un autre voile. Voulant, à chaque pas, parvenir à la transparence, je m'engloutis d'avantage dans l'anonymat des aïeules ! »¹

L'écriture peut-être un moyen de « parcourir » son soi seulement par le moyen de la confrontation. Confrontation entre la vie personnelle et la vie de groupe, notre protagoniste met face à face deux formes du passé, pour reconstituer par les similitudes rassemblant l'être et le groupe : le Sîmorg reflet.

III.II.2.3. Le lit du Sîmorg :

Chez Mimouni, la représentation du Sîmorg suit une logique bien à lui. D'abord il la met en relief par le parallélisme entre passé et présent, ensuite cette image se régénère par la perte de mémoire de notre protagoniste, puis il le met en rapport avec l'écoulement du fleuve vers la mer.

Notre personnage principal se trouve en prison dans l'incipit et évoque en premières lignes le caractère subversif de tous les prisonniers d'où leur marginalisation. Son actualité de marginal le conduit à se rappeler son passé et son ancienne insertion au sein du groupe social, cordonnier de son état marié et futur papa, il s'est intégré au groupe des Moudjahidines par la suite et a rejoint le maquis. La politisation de sa vie anodine l'a conduit vers l'extraction de son être de son univers, pour le mettre par la perte de mémoire due aux bombardements ennemis dans un univers aseptisé. Cette politisation de sa vie l'a conduit vers un état marginal et l'a enfoncé dans une solitude permanente où seul son soi est en présence de son être.

Le passé devient la cause de l'emprisonnement et le présent n'est que la conséquence. Le passé fait référence à la colonisation et l'incération de notre héros au sein de son groupe social, mais son présent le propulse au sein d'une solitude qu'il fuit sans cesse en retournant vers son passé par le biais de ses souvenirs. Dans le présent, il établit la connexion avec son passé et revoit les scènes en mouvement l'ayant conduit vers son désarroi, il projette par là le film de sa vie et nous aide à percevoir la différence entre son soi mis en co-relation avec sa société, et l'homme seul qu'il est devenu dans le présent. Son passé met plus son soi en évidence car nous

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 302

ressentons l'épanouissement de son individualité quand il se trouvait au sein de sa famille, et c'est ce qui le conduit vers cette obsession insatiable du passé et cette référence incessante à cette époque révolue.

La mémoire perdue du héros l'aide à se construire au-delà de sa réalité, il vit dans l'illusion et voit par là sa quête de soi néantisée ainsi que sa volonté de se connaître enfin. Il devient jardinier et cultive son jardin. Il réalise par là son rêve de toujours, celui de devenir fellah tout comme son père. Il le fait dans un espace plus réduit que celui de sa terre mais plus fructueux. Son rêve de fertilité et de carrière agronome se fait grâce à la perte de mémoire ayant mis de côté toute l'expérience antérieure de notre héros et l'influence de la société sur son futur. Il se trouve dans l'illusion qu'il croit réelle, mais ne peut atteindre sa réalité qu'une fois le jardin détruit par un groupe d'oiseaux.

Le groupe d'oiseaux détruit le jardin de notre protagoniste et l'aide à recouvrir sa mémoire. Ce groupe de volatiles n'est autre que le Sîmorg venu pour se présenter comme reflet de notre personnage sans nom, et pour lui rappeler son soi et sa quête qu'il a abandonnés dès les débuts de son amnésie.

« Un jour, comme pris de folie, les oiseaux descendirent des branches des arbres et se mirent à picorer les fleurs. En un instant le jardin fut ravagé. Puis les oiseaux s'envolèrent et disparurent...Ce fut ce jour que je recouvrai la mémoire. »¹

Il se voit finalement confronté à la multiplicité et retrouve par conséquent son envie de vivre en pleine société et de se déplacer pour rejoindre sa famille, non pour s'y fondre mais plutôt pour pouvoir percevoir son soi à travers le reflet qu'elle lui projettera.

Le rejet est la principale réaction en commun avec tous les membres de sa famille. Son père feint de ne point le connaître puis lui affiche une indifférence glaciale: « Il tourna le dos et me laissa partir sans même un geste d'adieu. Je ne devais jamais le revoir »²

Sa femme ne veut plus de lui et veut le considérer toujours comme mort, d'ailleurs il a vite fait de le comprendre et nous l'annonce de cette manière :

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 35

² Ibid, p 47

« Brusquement je me sentis envahi par une immense lassitude, un découragement infini. Avoir vécu toutes ces longues années de peine avec l'espoir de revoir un visage aimé et ne retrouver, en fin de compte, qu'un être renfrogné qui ne faisait pas même l'effort de m'adresser un sourire et qui semblait me reprocher d'être encore en vie. »¹

Son enfant à son tour ne voit plus en lui qu'un être faisant partie du tout et donc insignifiant à ses yeux :

« Tu divagues, l'homme. Tous les désespérés ont mes yeux. Je ne te reconnais pas. Tu n'es pas mon père. Je n'ai pas de père. Mon père est mort il y a bien longtemps. Nous sommes ainsi des milliers à traîner dans les rues, orphelins sans passé et sans mémoire... »²

Sa famille lui projette une image néantisée de son soi, car pour eux ce n'est pas tant sa personne particulière qui les intéresse mais plutôt l'insertion de son individualité dans une image de groupe. Le reflet de groupe et de l'individualité dissipée à travers le mélange des êtres ne peut se révéler que comme le Sîmorg car il englobe toutes les originalités dans le tout.

Le fleuve espace noyau du roman déverse son eau dans la mer. Dans le passé cela se faisait dans une transparence totale, mais le présent est tout à fait autre. Dans le présent nous assistons au détournement du fleuve qui soit fut desséché, soit détourné de sa courbe initiale. Ces deux suppositions nous incitent à nous poser la question suivante : Ce fleuve poursuit-il réellement son cheminement vers la mer ? Nous ne pouvons le savoir par le biais de l'histoire, mais cette question sans réponse ouvre la brèche sur le soi et ses tentatives incessantes de se trouver à travers la masse. Si nous opérons un parallélisme entre le fleuve et le soi, il reste évident par la suite que le fleuve et son enlacement avec la mer fait l'objet d'une utopie semblable à celle du soi qui en plongeant dans la masse tente de se retrouver.

Cette question reste ouverte car l'être dans sa quête de soi se retrouve mais ne veut point se reconnaître. Sa reconnaissance se fait par les autres et se trouver signifie la fin de soi et le commencement de celui des autres. Son originalité fait de lui une partie du tout. Et « la quête spirituelle » de notre héros le mènera vers la destruction de son soi, chose qui est tout à fait à éviter par notre protagoniste. C'est pour cela qu'il jongle entre deux mondes pour essayer de sauvegarder son « soi

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 167

² Ibid, p 210

égotiste » étant le centre de ce roman pour garder éventuellement ce roman en éveil.

Les oiseaux du Sîmorg sont en relation étroite avec le soi qui est notre sujet principal, l'aidant à naître et à mourir autant de fois qu'il le faut pour créer l'illusion romanesque et donner à l'écriture un sens spirituel en corrélation avec la quête de soi.

« La fin de la dualité implique que les oiseaux s'anéantissent dans l'unité divine à l'issue de leur périple. Un autre élément à considérer est le symbolisme des oiseaux en tant que tel : l'oiseau symbolise l'âme humaine depuis des milliers d'années, car, comme les membres de la gent ailée, elle peut ou bien être mise en cage ou bien voler librement. Compte tenu du titre persan de cette œuvre (Mantic al-tayr, soit littéralement « langage (ou discours) des oiseaux », il est permis de penser que les oiseaux d'Attâr sont sujets à des angoisses foncièrement humaines. Ces inquiétudes n'ont rien d'étonnant : notre soi égotiste se doutant qu'il sera anéanti au terme de notre quête spirituelle, il ne peut que s'alarmer... nous avons beau être impatients de progresser, nous reculons sitôt que notre subconscient nous avertit de ce qui nous attend. »¹

Nous avons vu dans les trois romans étudiés l'existence effective du Sîmorg en tant qu'entité résumant que le soi individuel, permanent et constant n'est qu'une illusion car il est multiple. Ce qui nous renvoie aux soi des autres unis et donnant un reflet qui pourrait expliquer cette quête de soi qui s'éternise. Tous les soi réfléchis sur la glace, à l'unisson créent ce reflet Sîmorg qui peut renvoyer à l'image de Dieu :

« Toute la pensée soufie pivote autour de cette intuition, sachant que « Dieu a créé Adam à son image (ou selon sa forme) ». Et cette forme divine est celle de l'esprit insufflé en l'homme dans l'acte créateur, qui lui confère la perfection originelle. »²

La quête de soi à travers les reflets multiples n'est ni plus ni moins qu'une recherche de Dieu. Et nous ne pouvons tendre vers un semblant d'équilibre qu'en tentant de retrouver le reflet Sîmorg.

¹ John Baldock, *L'Essence du Soufisme*, op.cit, p 192

² Ibn Arabi, *Le livre des contemplations divines*, commenté et traduit par : Stéphane Ruspoli, Sindbad ACTES SUD, 1999, p 103

III.II.3. Le cercle dans le soufisme : Hudûd et vérité englobante

Le cercle comme nous l'avons prouvé dans le chapitre baroque se trouve au centre de l'illusion mais non comme simple mécanisme, car à son tour cet élément par l'effet de la désillusion se transforme en une des bases du soufisme.

Avant d'évoquer le mouvement circulaire, il faut d'abord parler du mouvement propre car dans le monde baroque il fut le centre du mirage littéraire. Mais dans le monde soufi, il représente la preuve évidente d'une quête indéfinie du corps, de l'esprit et de l'âme dépendant les uns des autres et se trouvant embarqués dans la même aventure pour atteindre une destinée commune.

« « Le mouvement, disent les Ihwan (II 398), est une forme spirituelle qui intervient pour compléter un corps », et c'est l'Ame qui met dans les corps cette forme spirituelle grâce à laquelle ils deviennent mobiles (III 322), après leur avoir donné leur conformation. Cette forme spirituelle complémentaire circule dans toutes les parties du corps, et le quitte en dehors du temps, comme la lumière (c'est-à-dire brusquement)... »¹

Donc, à la base, l'Ame est l'inspiratrice du mouvement et le corps n'est qu'une machine inerte, dont le mouvement prend naissance avec la présence de cette dernière en son sein. La quête de soi prend ainsi une ampleur spirituelle car la nature de l'Ame pourrait être la réponse à nos questions sur la réalité profonde de notre soi. Ainsi chercher son reflet véritable est une recherche de sa lumière qui ne peut provenir que de la lumière divine. «...ce sont les âmes qui meuvent ou immobilisent les corps (III 322)... »², «Or, « jamais, ni à l'état de veille, ni au repos, l'âme ne cesse d'être en mouvement (III 331). »³

Les trois romans étudiés sont en continuel mouvement, et les personnages tentent de briser cet encerclement continu mais n'y arrivent point. Par-là, le mouvement suit un tracé interminable correspondant à la trajectoire éternelle du mouvement de l'âme.

Le cercle dans le soufisme devient une tentative de reconstruire la perfection du monde idéal ou de l'au-delà à travers les imperfections des boursouflures présentes sur les surfaces des cercles représentés par nos trois auteurs. Ainsi toute métaphore

¹ Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 92

² Ibid, p 93

³ Ibid, p 93

ou symbole faisant référence à cette image de l'enroulement, tout effet cyclique des constituants des romans et tout mouvement giratoire des personnages mène vers une tentative de la libération du soi à travers la quête de la perfection ne pouvant se faire en ce bas monde.

Le mouvement cyclique s'inspire ainsi du mouvement du monde et la symphonie de la création se dégage de cet orchestre terrestre. Tout tourne autour d'un pivot central mais en quête de soi chaque personnage tente de briser la circonférence de ces cercles pour en échapper, cependant il se trouve prisonnier d'un autre cercle englobant le premier et sa vérité s'évapore avec cette réalité désillusionnante.

La perfection semble être le vœu majeur de ce mouvement en cercle qui malheureusement se pervertit dans le monde des personnages tout comme dans le monde réel, car il se transforme en ellipses et cercles pas vraiment ronds. Mais malgré son imperfection le mouvement en cercle et le monde des sphères suivent une nature arrondie et tentent de comprendre le but premier de la création du monde sous une apparence de cercles.

Les cercles se voient confinés les uns dans les autres et chacun comporte son « Hadd » (Expression des Ikhwan ». Le monde est représenté par les Ikhwan sous forme de « cercles concentriques » selon un ordre hiérarchique qui donne son sens véritable à leur quête de Dieu.

«...chaque échelon d'êtres constitue un hadd, un « terme », une « limite », c'est-à-dire une « unité » complexe autonome, qui, comme un nombre, n'est directement reliée qu'à l'échelon immédiatement supérieur (dont elle reçoit l'influx) et à l'échelon immédiatement inférieur (sur lequel elle répand son influx). »¹

L'inter influence entre ces différentes sphères, dont les frontières ou hudud se retrouvent insérées les unes au sein des autres, permet d'avoir une vision agrandie du monde et donne à la perception et à la quête de soi divers horizons insoupçonnés que cette représentation permet de rendre possible.

Ainsi nous essaierons de prouver l'existence de cette hiérarchie sphérique à travers les romans des trois auteurs.

Chez les Ikhwan cette hiérarchie se présente de la manière suivante :

¹ Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 44

« Il est à remarquer que par analogie avec les sphères célestes, où la hiérarchie s'élève de la sphère de la lune à la sphère extérieure, les ihwan aiment à symboliser la hiérarchie des hudud par des cercles concentriques, cela, parce qu'à leurs yeux « l'action d'une figure circulaire s'exerce d'avantage sur ce qui est au-dessous » ; le cercle le plus vaste exerce son action sur les cercles, de surface plus réduite, qui lui sont intérieurs, et dans ceux-ci « se manifestent les actions du cercle d'en dessus »... »¹

Par là le cercle supérieur influe de son pouvoir sur les cercles intérieurs et ces derniers portent en eux les marques de cette influence qui ne sont autre que les indices que nous avons la tâche de relever.

« Chaque cercle imite le cercle qui est au-dessus de lui, c'est-à-dire supérieur. Ces cercles concentriques symbolisent la dépendance des échelons de la hiérarchie qui grâce à cela concourent tous au même but voulu par Dieu : « Dieu a fait tous les êtres se ressemblant et a donné au monde entier le même but qu'à la sphère qui l'englobe » (la sphère extérieure) et au cercle qui lui donne asile (celui de l'intellect et de l'âme) (IV 238). »²

III.II.3.1. L'escargot et le cercle :

Boudjedra utilise le cercle comme base pour créer son empire labyrinthique. Il génère au sein de son roman une hiérarchie des éléments qui à l'unisson créent une combinatoire dont la véritable essence se trouve en osmose avec le soufisme.

Nous commencerons d'abord par la routine dans laquelle s'enfonce notre héros, elle trace des cercles perçus par lui comme étant un enveloppement protecteur. Mais ce mouvement circulaire trompe dans une banalité extrême et ne peut se suffire à lui-même, car comment expliquer tout un mécanisme universel soufi par une simple vie d'enfermement. Notre écrivain donne ainsi la capacité à son personnage de décoder son monde environnant, et grâce à lui nous découvrons derrière ce mouvement des sphères entières dont la hiérarchie ne peut être que reconnue.

Notre protagoniste se trouve prisonnier des cercles enroulant sa vie quotidienne, mais cet enroulement ne peut être gratuit car il représente un indice essentiel à la survie de la spiritualité soufie.

« C'est alors que les idées se mettent à couler en moi. Je suis inondé. Mouvance giratoire et répétitive. Je reviens toujours à mon point de départ. Le gazoduc. Le port. Les silos. Les réservoirs d'eau. La ville. Les rats. La combinatoire. Les proverbes de ma mère. Le bureau. La vingt et unième poche. Les pollutions nocturnes. Le fameux rapport sur la

¹ Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p44

² Ibid, p 44

campagne de propreté. La spongiosité de l'automne. Les bavures. La vie rigide. Le silence. Les fiches. Le muezzin. Les gastéropodes pulmonés. L'autobus de 8h30. L'inflation importée. La fidélité à l'état, etc. Je me répète. »¹

« Préfiguration labyrinthique. J'ai horreur de la nostalgie...de la fonction reproductrice de l'homme et des miroirs. »²

Sa société ne cesse de se refaire et de se reproduire, pareil pour son être qui connaît une véritable immersion dans ce monde de l'éternel recommencement.

La hiérarchie du monde d'en bas se présente ainsi selon les Ikhwan de la manière suivante, selon le degré de la conscience de l'être par rapport à l'existence divine.

« Par exemple, « la connaissance que l'homme a de son créateur est plus considérable que celle qu'en a l'animal, le sentiment qu'en a l'animal est plus fort que celui qu'en a le végétal, et le sentiment qu'en a le végétal est plus fort que celui qu'en ont les minéraux »(IV 210). »³

Ainsi en première position se trouve l'homme suivi de l'animal qui précède le végétal avant d'arriver au niveau des minéraux. Ce classement est bel et bien présent dans *l'Escargot entêté* et représente en profondeur le reflet de la philosophie soufie.

Nous commencerons notre analyse de l'échelon le plus bas vers le plus élevé, ce qui va nous permettre de focaliser d'abord notre recherche sur les minéraux ou plus exactement les éléments de la nature. L'élément essentiel mis en avant par Boudjedra est l'eau en contact avec la matière. La pluie semble par effet d'analogie transférer l'image du monde fictif et également du monde réel pour démontrer leur cartographie labyrinthique : « Mais j'aime la buée et les gouttes de pluies par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag... »⁴. Elle est par son contenu le produit de l'illusion, mais en même temps elle représente la clé donnant accès aux autres éléments de la « hiérarchie des hududs ». Elle constitue le reflet de « l'influx » des cercles supérieurs par cet effet des labyrinthes cycliques. Parfait symbole de la désillusion, elle est l'élément du continuel retournement dont le dénouement n'arrive jamais, car elle se présente à l'image du labyrinthe.

L'élément supérieur à la matière en corrélation avec l'eau au niveau de la hiérarchie est celui des végétaux, et ce dernier se trouve par l'effet analogique

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 88

2 Ibid, p 14

3 Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al-Safa*, op.cit, pp 45-46

4 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 16

englouti dans un monde préétabli dans lequel la nature est synonyme de jardin c'est-à-dire le résultat d'une planification antérieure. Les fleurs par leur forme arrondie représentent l'essentiel de ce monde enveloppé, mais tout est en constant mouvement et chaque sphère se trouve sensible aux sphères qui lui sont supérieures ou inférieures. Ainsi, « le déluge » ou la pluie qui est de l'eau, produit des « turbulences » au niveau des « fleurs » de notre « jardin ». « Turbulence des nageoires-fleurs dans le déluge qui se déverse sur le jardin. »¹. Minéraux et végétaux se trouvent en parfaite symbiose et tentent de mettre à nu le dessein cyclique de notre univers au bout duquel se trouve notre créateur.

La sphère au-dessus du monde végétal est celle de l'animal. Boudjedra lui donne deux apparences différentes d'abord celle du rat ensuite celle de l'escargot.

Les rats parcourent un labyrinthe en miniature créé par notre protagoniste. Boudjedra crée par là des similarités entre la sphère des minéraux, celle des végétaux, et celle de l'animal. Car le labyrinthe et l'image des cercles y sont reprises continuellement comme étant les clés du monde romanesque et par conséquent de l'idéologie soufie. « Les rats ont une manière bien à eux d'entourer les choses. Le labyrinthe est encerclement successif. »²

Notre personnage principal lie entre le labyrinthe et la figure du cercle, car pour lui le labyrinthe est un « encerclement » continu et en mouvement permanent, reflétant par-là l'image de notre bas monde qui ne peut permettre à l'être en quête de sa liberté d'y accéder.

Ce labyrinthe en cercles représente l'esprit même de l'écriture Boudjedrienne car il intègre en profondeur son écriture et donne à la verticalité du texte des dimensions en boucle. Ainsi l'animal rat à son tour par l'effet de son corps crée des figures de cercle au sein d'un espace labyrinthe créé à l'origine sous cette même forme.

« Je reste des heures à regarder les rongeurs parcourir des labyrinthes et décrire des arabesques dont l'abstraction rend l'air comme vertical. »³

Le mot labyrinthe est issu de la Grèce antique, appartenant à sa mythologie, il fait partie en cela d'une idéologie religieuse mythique et illusoire. Car cet espace

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 148

2 Ibid, p 17

3 Ibid, p 24

emprisonnait le minotaure pour voiler aux yeux des autres sa nature originale et hybride, dérangement. Mais nos rats appartiennent à la réalité et se trouvent prisonniers d'un labyrinthe fictif ou espace fictif donnant à leur corps la capacité de créer « des arabesques » qui sont les formes artistiques de la civilisation arabo-musulmane et par là le soufisme tente de se dévoiler.

Les rats s'introduisent ensuite au sein des rêves de notre héros. Boudjedra les utilise pour rendre l'analogie possible entre la sphère de l'animal et celle de l'homme. L'animal par-là justifie le recours au cercle utilisé par notre protagoniste dans son rêve. Les rats l'empêchent d'atteindre son « soi » ou « chaussures » car la boîte à chaussures renferme tous ses souvenirs et tout ce qui symbolise son vécu.

« Rats, donc, cisaillant l'espace autour de mes chaussures, décrivant des lignes enchevêtrées aux couleurs variées et dessinant des pourtours jaune ammoniac, se superposant les uns sur les autres, se coupant, se recoupant, et formant en fin de compte, des ellipses précaires parce que abstraites, aux débordements et replis s'accumulant dans l'espace du rêve avec une rare fébrilité...m'empêchant d'atteindre mes chaussures... »¹

Ce rêve donne aux rats le pouvoir de représenter une forme de cercle, mais cette figure est imparfaite car déformée et présentée sous forme elliptique. Ce cercle rempli d'excroissances fait partie du monde de toutes les imperfections ou du monde d'ici-bas comme l'appellent très souvent les soufis. C'est d'ailleurs ce qui empêche notre héros de voir son reflet car ces ellipses lui rappellent son impuissance au sein d'un monde encerclant et loin d'être un monde idéal. Les centres de l'ellipse sont multiples et celui du cercle est unique donc notre protagoniste peut se perdre en cherchant son noyau unique car le monde d'en bas masque et multiplie les sources. Notre héros n'en cherche qu'une seule : son soi mais va se rendre compte que ce même soi n'est qu'un hologramme d'une seule vérité, celle de ses origines et de son devenir.

Ensuite, l'escargot est la deuxième figure, mais pouvons-nous le classer dans la sphère animale ? D'abord il est entêté comme le justifie l'intitulé de Boudjedra *L'escargot entêté*. Il persécute notre protagoniste et donc se dote d'une obsession dont les traits de caractère restent des traits humains. Déjà par ces deux éléments : l'entêtement et l'obsession, cet animalcule n'a plus rien d'un animal sauf peut-être son apparence.

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 78

Il représente par cet effet une fusion entre l'homme et l'animal, un hybride se voit naître au beau milieu d'un engrenage de sphères et tente par-là l'amalgame entre le monde de l'animal et celui de l'homme. Il représente la clé en mouvement qui tente de dépasser les frontières ou « hudud » entre ces deux sphères. Il rappelle également à notre protagoniste, par son enchantement de produit de la magie du texte, qu'il n'est autre que son reflet car l'homme ne s'éloigne de l'animal que par sa propre raison. Il est en même temps le reflet même de l'encerclement car sa marque est sculptée sur sa coquille. Ce reflet de l'escargot apporte à notre protagoniste toute la désillusion de ses espoirs déçus, ceux de pouvoir un jour se démarquer des autres personnages. Finalement il se retrouve au même titre que les autres : prisonnier de sa propre condition et le pion principal de la fiction boudjedrienne pour transmettre une idéologie soufie.

L'escargot magique tente de défier la nature des choses ou plus précisément essaie de dépasser l'influence des cercles en brisant leur hadd. Cependant il ne peut parvenir à son but et se retrouve à la fin du roman écrasé sous la semelle de notre héros qui l'a engendré. Nous nous trouvons ainsi en pleine désillusion, d'abord celle de notre protagoniste qui efface délibérément son propre reflet ou son soi, ensuite celle de l'escargot car il disparaît avant de briser le hadd séparant les deux sphères. L'ordre originel du monde prend le dessus sur la volonté de l'infiltration de l'être car certaines vérités restent voilées.

Ensuite la sphère de l'homme s'impose à nous comme une évidence. Ce cercle est représenté par notre héros et sa vision du monde. Il est obsédé par les cercles et les labyrinthes, ses sens l'aident dans sa perception de son monde environnant. La vision doublée de son imagination l'aide à détecter ces cercles sur les espaces du roman. Il arrive à voir ces figures sur les murs de sa cave sous des formes soit concaves ou par des excroissances. Ces cercles imparfaits donnent une sensation de mouvement aux espaces les plus inertes et créent une désillusion chez l'être car la quête de la perfection de l'homme ne peut être atteinte et le monde d'ici-bas ne peut être qu'illusoire. Par conséquent le soi se retrouve voilé sous des couches épaisses d'illusion. «Des plaques de moisi éclatent çà et là comme des cratères verts et bruns. »¹

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 34

«...les minces excroissances saillant du mur, grenues et lovées sur elles même avec parfois, des débordements dessinant des carrés et des losanges alors que la forme dominante est le cercle. Le lacs de lignes enchevêtrées les unes dans les autres me fascine et m'éloigne de mon expérience. »¹

La ville comme espace se déplace sous l'œil de notre protagoniste. Elle devient un labyrinthe et tente de se libérer du centre. Cependant son mouvement contribue à la création de bourrelets déformant ces cercles dont la perfection ne peut être atteinte. « On a beau faire, la périphérie s'éloigne du centre. »²

Notre monde et celui du roman sont similaires car l'homme se trouve prisonnier de sa propre nature, il tente de se percevoir et de retrouver son soi mais sa condition d'homme s'y refuse, car son regard face à son reflet ne peut s'empêcher d'être déformant.

Ensuite le cercle envahit l'esprit de notre protagoniste, pour n'être plus qu'un simple espace perçu mai plutôt pour envahir l'être et se trouver au centre même de sa conception du monde.

« Des signes terrifiants me traversent la tête. Formes extravagantes dont l'importance ne m'échappe pas. D'autant plus qu'elles explosent au niveau des tempes selon un mouvement brownien et répétitif. Ensuite elles s'amenuisent et se réfractent ou se boursouflent et se dédoublent. »³

Notre héros parle du cercle mais sous la forme de la répétition car elle n'est autre que le symbole du mouvement circulaire. Cependant ces formes engendrées dans l'esprit de notre protagoniste se métamorphosent car elles rétrécissent puis grossissent, incontrôlables, inconstantes, à l'image du monde d'ici-bas.

« Déploiement de courbes sans aucune logique. Lacs vertigineux de champs agglomérés et compact se chevauchant, se dédoublant à travers bégaiements et jeux de miroirs, sinusoidalement employés comme les traces d'un escargot gluant qui se prend pour le centre de la terre et tourne éternellement sur lui-même. »⁴

Le rêve du héros reprend la stratégie de l'écriture boudjédrienne car les lignes forment à l'unisson une combinatoire baignant en plein jeu de miroir, de reflets et de création de doubles dans une logique plus que baroque, car elle se métamorphose en une logique philosophique soufie. La désillusion est d'abord mise en avant par un

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 35

2 Ibid, p 42

3 Ibid, p 59

4 Ibid, p 78

verbe utilisé par Boudjedra « se prend » car pour notre protagoniste l'escargot n'est en aucun cas le centre du monde. Et donc ce gastéropode qui est en même temps son reflet ou son soi n'est que l'illusion du véritable centre de la désillusion. Il tourne en rond en croyant se défaire de sa prison et se trouve toujours à son point de départ. Le cercle ne pourra ainsi jamais être défait car il est à la base du mouvement de la création. « Le plus troublant dans ce rêve, c'est sa forme labyrinthique, dédaléenne même ! »¹

A la fin de l'histoire l'escargot qui tentait d'échapper au hadd et de briser le cercle se trouve être l'emblème même de la sphère. Une fois écrasé par notre héros, il se transforme en une bulle symbole de la continuité du cercle et de l'éternel recommencement. Il se révèle comme un simple produit de la fiction et ne peut en cela dépasser ses frontières, servant ainsi la nature, il n'est que l'outil de l'encerclement. Notre monde d'ici-bas prône la désillusion des êtres et la vérité ne peut être perçue que par l'homme une fois défait de tout l'impact de l'espace de son corps, car seul « l'intellect » peut prétendre à la quête de l'éternel. L'homme reste sur sa faim, sa frustration prend le dessus et la quête de la vérité reste toujours en mouvement. Le soi s'écrase comme l'escargot pour n'être que le centre illusoire de notre quête car derrière ce voile du soi se cache la quête de son créateur.

III.II.3.2. Le cercle de l'amour :

Djebar modèle *L'Amour, la fantasia* selon un rythme enroulé. Elle l'étend sur deux cercles. Le premier correspond à l'Autobiographie de notre écrivaine, et le deuxième est celui de l'Histoire d'Algérie lors de l'invasion française.

Pour commencer, et selon les étapes de la remontée des Ikhwan Al-Safa, les minéraux représentent l'échelon le plus bas de la classification. Les composants de la nature nous sont révélés à travers l'Histoire, quand les Ouled Riah se retrouvent enfumés au sein d'une grotte. Tous les êtres vivants deviennent inertes et se mettent en parfaite symbiose avec leur état originel. Les cadavres évoqués par Djebar ne sont qu'un amas de minéraux après l'envol des âmes.

L'eau, un des éléments de la nature, est présente dans ce roman à travers ce qui suit : d'abord l'histoire de l'invasion française s'ouvre sur une délicate description du

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 80

premier regard étranger porté sur le port de Sidi Fredj. Cet élément de la nature fluide et inconstant a servi de porte d'entrée pour le futur colonisateur, et ainsi a provoqué un bouleversement au niveau de l'identité et du soi algérien.

L'eau est le liquide ayant permis la confrontation entre deux mondes, deux cultures, deux religions différentes. Elle est en cela, un produit qui irradie sur la flore et notamment touche la faune, dont l'être humain et sa vie.

La Méditerranée en tant qu'étendue d'eau salée, a conduit la nature algérienne à se renverser selon l'image d'un triangle inversé, pour n'être plus qu'un plan préalable pour une application future au niveau de l'écriture même. Car dans le genre européen baroque, et de ses éléments inversés par l'effet du reflet, nous retrouvons la philosophie soufie.

Ensuite, cet élément est présent dans l'histoire de Chérifa au moment fatidique où elle perd son frère. Il meurt en pleine forêt suite à une attaque inattendue du colonisateur. Sa sœur, suivant un instinct primaire, le conduit près de la rivière et tente de le rendre à la vie. Elle cherche la source originelle pour tenter de dépasser les filaments d'eau, une source qu'elle croyait avoir les pouvoirs de la résurrection. Un pouvoir loin de l'essor de cet élément classé parmi les derniers rangs de la hiérarchie des soufis, car la résurrection n'est réservée qu'au pouvoir absolu du divin.

Ensuite la nature devient un cercle continu, car elle parvient à emmurer l'esprit de Djébar durant son enfance lorsqu'elle décrit la végétation qui encerclait la maison de ses trois cousines. Elle est également le cercle protecteur des moudjahidines lorsqu'ils s'abritaient dans la forêt pour fuir l'ennemi.

Cependant, elle passe directement d'une nature normalement inerte et pourtant en mouvement par l'effet baroque, à une nature dévoilant une vérité que nous ne pouvons occulter. Celle d'un plan mis au préalable par une puissance au-delà du pouvoir humain, d'une mécanique et d'une symphonie du monde se révélant peu à peu à nos yeux pour nous le faire entrapercevoir.

Ainsi, quand Djébar tente de fuir cet enroulement, elle ne fera que le rendre encore plus épais, ce qui lui donnera plus de puissance. Nous pouvons déceler par-là les fils transparents des personnages marionnettes mis en mouvement par l'écrivain,

lui-même marionnette de son propre dessein d'écriture se retournant contre lui, car l'éclairant sur des vérités ancrées dans les profondeurs de son soi caché et de sa propre nature.

Djebar essaie tout d'abord de briser le cercle en essayant d'imiter le couple à l'occidentale, mais elle échoue et le cercle renaît de ses cendres.

« A l'instar d'une héroïne de roman occidental, le défi juvénile m'a libérée du cercle que des chuchotements d'aïeules invisibles ont tracé autour de moi et en moi... Puis l'amour s'est transmué dans le tunnel du plaisir, argile conjugale. »¹

L'essentiel, ici, n'est point de prouver l'impact social sur notre héroïne, mais plutôt de prouver l'existence d'une destinée qui semblerait être commune à tous les êtres et dont le bonheur ne réside point dans la tentative de dénuder le corps, ou de trouver l'amour et de le réaliser. Même après l'avoir fait Djebar échoue car son histoire d'amour se termine par un divorce, et sa quête personnelle se poursuit inlassablement.

Djebar reconnaît l'existence de ce cercle et elle en est consciente, sa conscience la place en haut de la hiérarchie du bas monde. Le secret des lettres écrites, devient à son tour un enroulement et contribue à la momification de notre personnage écrivaine et de sa cousine.

« Nous continuions de chuchoter, la benjamine et moi. Dans les interstices du sommeil qui s'approchait, j'imaginai un tournoiement de mots écrits en secret, sur le point d'enserrer de rets invisibles nos corps d'adolescentes... »²

Toutes les tentatives d'insurrection et d'infiltration du cercle avortent. D'abord dans l'Autobiographie de notre héroïne, lorsqu'elle a écrit à son amoureux, ainsi que ses cousines à des étrangers, chose interdite à l'époque dans la société algérienne.

« Mes jeunes amies, mes complices du hameau de vacances, écrivaient même langue inutile et opaque parce que cernées, parce que prisonnières, elles estampillaient leur marasme, pour en surmonter plus ou moins ce tragique. »³

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 13

2 Ibid, p 24

3 Ibid, p 67

Notre narratrice écrivaine est consciente de l'infertilité de ses anciennes lettres, car en se cachant derrière cet acte subversif anti-traditionnel, elle ne fait que tenter de chercher dans les interstices de son soi sa véritable nature.

« Je dis le temps qui passe, les chaleurs d'été dans l'appartement clos, les siestes que je vis en échappées. Mes mutismes d'enfermée provisoire approfondissent ce monologue, masqué en conversation interdite. J'écris pour encercler les jours cernés... »¹

Ce roman est à l'image des lettres d'amour écrites par elle, car tous les deux plongent dans l'opacité de la désillusion. Le cercle devient l'élément clé d'une fiction en continuel mouvement.

Mais le monde d'ici-bas est éphémère, les sentiments ne peuvent qu'appartenir à l'émotivité de l'être, et tenter de les matérialiser par le biais de l'écriture n'est qu'une vaine entreprise.

« Un vertige de la transgression s'amorce. Je sens mon corps prêt à bondir hors du seuil, au fléchissement du moindre appel. Le message de l'autre se gonfle parfois d'un désir qui me parvient, mais expurgé de toute contagion. La passion une fois écrite, s'éloignait de moi définitivement. »²

Quand Djébar tente de se chercher à travers l'écriture de l'amour, elle ne fait que mettre en lumière sa véritable nature impalpable. Cette nature peut être baroque car inconstante et en continuel mouvement. L'écriture est encore plus mouvementée que le sentiment car elle implique différentes interprétations, et ce sentiment ne peut être éternel que face à un être constant et éternel.

Les mots à ses yeux ne sont plus que désillusion, car elle réalise qu'ils sont à leur tour la proie de l'encerclement du monde d'ici-bas.

« Quand l'adolescente s'adresse au père, sa langue s'enrobe de prudence... Est-ce pourquoi la passion ne pourra s'exprimer pour elle sur le papier ? Comme si le mot étranger devenait taie sur l'œil qui veut découvrir ! »³

Le cercle semble être le noyau d'une réalité ancestrale. Car, depuis longtemps, les aïeules de notre écrivaine ont essayé de le transpercer, mais hélas sans avoir pu y parvenir. L'échec de toutes ces générations nous révèle un des desseins de la nature,

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 86

2 Ibid, p 87

3 Ibid, p 93

celui de la tentative de dépasser les hududs, chose qui ne se réalise pas dans le monde terrestre.

La grand-mère de Djébar danse dans le but de se libérer de son enfermement au quotidien, sa petite fille a repris le flambeau par le biais de l'écriture. Mais toutes les deux tombent en pleine désillusion, car elles ne peuvent changer la nature du cercle présent dans tous les éléments qui les entourent.

« Enfin la crise intervenait : ma grand-mère, inconsciente, secouée par les tressaillements de son corps qui se balançait, entraînait en transes. Le rythme s'était précipité jusqu'à la frénésie. »¹

« Les cris se bouscullaient d'abord, se chevauchaient à demi étouffés, puis ils s'exhalaient gonflés en volutes enchevêtrées, en courbes tressées, en aiguilles. Obéissant au martèlement du tambour de l'aveugle, la vieille ne luttait plus : toutes les voix du passé bondissaient loin d'elle, expulsées hors de la prison de ses jours. »²

Djébar parle de sa vie personnelle, et l'introduit dans l'Histoire générale, par besoin peut-être de se chercher à travers le regard des autres. Elle tente de comprendre l'infertilité de son besoin de se libérer par des références au passé d'histoires similaires, prouvant la continuité du cercle.

« Mon écriture, en entretenant ce dialogue sous influence, devenait en moi tentative- ou tentation- de délimiter mon propre silence...Mais le souvenir des exécuteurs de harem ressuscite, il me rappelle que tout papier écrit dans la pénombre rameute la plus ordinaire des inquisitions ! »³

L'être humain ne peut se défaire de ses imperfections, et de ce fait il ne peut percer le cercle de l'illusion car seule la vérité pure peut l'ébranler. Cette vérité du soi et de l'être n'étant point atteinte fait perdurer le cercle.

L'Histoire n'est qu'une illusion, car l'objectivité n'y est point. Ecrite, très souvent, de manière à servir les intérêts de ceux qui la mettent en place, elle est l'un des éléments qui prouvent la mise en cercle de la nature humaine par elle-même.

« Les comptes rendus de cette intrusion d'hier décèlent à contrario une nature identique : envahisseurs qui croient prendre la Ville Imprenable, mais qui tournoient dans le buissonnement de leur mal d'être. »⁴

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 207

2 Ibid, p 207

3 Ibid, p 91

4 Ibid, p 68

L'histoire d'une vie, est liée essentiellement à celle de tout le groupe social, puis à celle de toute l'humanité. Ainsi quand Chérifa se retrouve face à la mort, notre narratrice nous met devant l'évidence du cercle infini, seule vérité de notre existence.

« La complainte se fait houle : soubresauts suivis d'un frémissement ; un ruisseau d'absence creuse l'air. Des barbelés se tendent au-dessus de supplices invisibles... Le corps de la fillette de treize ans se meut alors par soudaine nécessité, va et vient pour scander la douleur ; la bergère prend connaissance du cercle rituel. Du premier cercle autour du premier mort... »¹

La mort semble être le seul véritable passage pouvant mener les personnages hors du cercle infini. Le monde des vivants est celui de l'illusion et des sphères en mouvement continu dont l'impact n'est que désillusion.

L'écrit à son tour n'arrive point à libérer Djebbar du cercle ancestral, car elle en fait partie. Cependant par son texte elle est arrivée à reproduire le dessein sphérique du monde. Ceci est la preuve vivante d'une tentation intérieure de l'écrivain de rechercher son créateur en se cherchant soi-même.

« Quand j'étudie ainsi, mon corps s'enroule, retrouve quelle secrète architecture de la cité et jusqu'à sa durée. Quand j'écris et lis la langue étrangère : il voyage, il va et vient dans l'espace subversif, malgré les voisins et les matrones soupçonneuses ; pour peu, il s'envolerait ! »²

Cette langue se trouve en fin de compte stérile car incapable de donner des ailes à notre narratrice, hormis celles de l'illusion. Le mouvement est traduit par l'image du voyage, car il est la particularité du monde d'ici-bas. Mais ce mouvement se fait dans un espace encerclé.

La langue française est le symbole de l'illusion baroque. Elle finit par donner un effet de désillusion à notre écrivaine, car cette dernière réalise que son effet mirage est éphémère. Cette désillusion permet à ce monde baroque, représenté par l'image de la langue française, de se refléter à travers le miroir de la désillusion pour devenir enfin le monde soufi représenté par l'image de la langue arabe.

« Et l'inscription du texte étranger se renverse dans le miroir de la souffrance, me proposant son double évanescant en lettres arabes, de droite à gauche redévidées ; elles se délavent ensuite en dessins d'un Hogar préhistorique... »³

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 177

2 Ibid, p 261

3 Ibid, p 69

Finalement, nous retrouvons les mêmes « dessins préhistoriques », ceux du cercle à la base du dessin du monde. Et dans tout cet entremêlement l'homme est mis face à son reflet pour retrouver les éléments de cette mécanique du monde, pour pouvoir sentir par leur ondulation le pouvoir magnanime de son créateur.

III.II.3.3. L'encerclement du fleuve :

Chez Mimouni, *Le fleuve détourné* représente une écriture sphérique ancrée dans les profondeurs du soufisme. Nous pouvons extraire de l'histoire les différents éléments permettant la « remontée des hudud ».

En premier lieu, la matière minérale nous est exposée par le fils de notre protagoniste de la manière suivante :

« As-tu déjà vu la terre s'entrouvrir ? Comme une grenade trop mûre ? Qui montre ses entrailles. Toute puissance de la matière minérale dans sa fausse apparence d'inertie. Quelles sombres forces ont provoqué ces soubresauts ?...Les montagnes s'ébrouent. Des rocs immenses dégringolent vers les ravins. Une fraction de seconde pour transformer un relief familier : la croûte se boursoufle... »¹

La terre est composée de minéraux qui se meuvent tout en donnant l'illusion de leur « inertie ». Le mouvement appartient aux deux mondes : baroque et soufi. Il est en cela la preuve vivante de l'existence d'une projection du monde d'en haut à travers le monde d'en bas.

Tous les éléments de l'univers tendent à dépasser leur sphère pour atteindre la sphère du dessus, mais n'y arrivent point. C'est le cas pour la terre et ses minéraux, ils essaient de dépasser leur condition, mais se trouvent prisonniers de leur propre nature. Chaque minéral est composé de ses électrons tournant autour du noyau, mais ils ne peuvent sortir de leur sphère sinon cela impliquerait la modification de leur substance. Ils sont donc prisonniers de leur nature.

Ensuite, la nature tente à son tour de gravir l'échelon d'en haut en essayant de se mouvoir. Pour l'animal, le mouvement est le premier élément qui lui permet de se différencier du végétal. Si ce dernier se met à se déplacer, l'écart entre les deux n'est plus aussi important. La terre et ses montagnes se meuvent, mais au lieu de parvenir

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 211

à remonter vers l'échelon du dessus, leurs roches « dégringolent ». La tentative de la remontée est présente mais tout tombe en pleine désillusion.

La nature et les végétaux tentent de se mouvoir, et s'octroient des sentiments humains. Nous avons l'exemple de la période où notre protagoniste recouvre sa mémoire, il retrouve une nature différente, aride et ne voulant s'épanouir car la terre décide de ne pas répondre à l'appel de son cultivateur. Les fleurs se fanent, les plantes perdent leur éclat et le fleuve s'assèche. Tout ceci est la preuve d'un véritable désenchantement qui atteint le roman dans ses profondeurs.

L'animal à son tour nous est présenté sous l'apparence d'un rat, utilisé par Mimouni comme projection de l'image de son personnage Rachid. Le rat offusque notre prisonnier qui le traite comme un ennemi. Il lui demande de se retirer sinon il l'écraserait sous sa semelle. Ce rat animal voudrait dépasser sa sphère en devenant le reflet de notre personnage. Ce dernier le refuse au risque de l'écraser et par conséquent de le néantiser. Le rat tente la remontée mais ne peut le faire et tombe en pleine désillusion.

Finalement, l'homme doué de la raison se trouve être le plus proche du monde d'en haut, et veut à son tour dépasser sa propre sphère en essayant de dévoiler son soi. Notre protagoniste ne cesse de se déplacer dans le but de se chercher et de chercher ses origines. Il est mis face à une réalité désenchantée, car le monde qui l'entoure est jonché de phénomènes illusoires. La nature est en mouvement, la terre se personnalise, sa cellule familiale éclate, et même la ville se dote de plusieurs visages (la ville derrière la ville).

Tous ces éléments évoqués sont représentatifs d'une image baroque de toutes les illusions. Mais ce mirage est parfaitement détecté par notre protagoniste resurgissant du passé, et donc de son œil d'érudit il plonge dans une désillusion absolue. Ces objets tournent continuellement autour du même point nodal, celui du jeu du voilement/dévoilement, se poursuivant à l'infini. Le cercle de l'histoire se poursuit et donne à notre personnage un goût d'amertume.

Notre personnage est prisonnier de cette histoire, car à la fin de la diégèse, l'histoire se referme sur son incarcération qui perdure et prouve la continuité du cercle. Le seul moyen de le dépasser est celui de la mort, comme seul passage de la

remontée. Ainsi, nous pouvons interpréter l'image du cadavre d'Omar encerclé par ses amis prisonniers, comme étant le seul moyen de briser le cercle des vivants. C'est le cas de Rachid, qui voulait retrouver le soleil et établir un monologue avec lui. Il meurt et par là perfore sa sphère.

Mais dans le bas monde, tout n'est que désillusion, et le cercle semble être le dessein d'une architecture formée au préalable, prouvant la théorie des Ikhwan Al-Safa. Tous les personnages de l'histoire se perdent au sein de leurs rêves castrés. Le cercle qu'ils espéraient briser se referme sans cesse sur lui-même. Une des images de l'histoire confronte l'esthétique baroque à l'esprit soufi.

« Tour à tour, en une ronde infinie, ils viennent devant nous ouvrir leur ventre et déverser sur nos quais des montagnes de marchandises... »¹

Cette « ronde infinie », représente la spiritualité de notre écrivain. Nous avons emprunté le genre baroque représenté ici par l'image de ces bateaux, ouvrant leurs entrailles et faisant couler leurs marchandises. Mais cette métaphore n'est point aléatoire, car elle tend vers l'effet qu'elle produit sur les êtres. Ces mêmes bateaux, selon le fils de notre héros effectuent « une ronde infinie », emblème de la continuité du cercle, car il se régénère dans l'infinité de ce bas monde. Ces objets ou machines métalliques tentent de ressembler à l'homme par cette métaphore baroque, mais échouent car leur sphère perdure. Ils s'enfoncent dans la désillusion du bas monde et par là produisent un effet soufi.

Au sein du texte, les personnages de Mimouni parlent du polygone, comme d'une nouvelle représentation de l'enfermement sous forme d'éclats. Ce polygone n'est-il pas la preuve vivante du débordement baroque autour du cercle ?

Rachid parlant des ouvriers mettant des clôtures de barbelés

«Quelle mouche a donc piqué ces ouvriers habituellement indolents pour qu'ils s'activent de la sorte ? On a dû leur promettre des primes faramineuses. Pour échapper au polygone dans lequel on essaie de nous enfermer, nous avons compté sur l'incohérence coutumière des projets de l'Administration, sur sa totale incompétence, mais surtout sur la solidarité tacite du prolétariat. Nous sommes trahis ! »¹

La formation de ces excroissances autour du cercle prison crée le polygone. Il est la preuve vivante des déformations du texte, de l'inconstance de l'administration, de

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 206

ses différents masques et de la fragmentation sociale, ce qui forme cette esthétique baroque de tous les excès.

L'emprisonnement au sein du cercle est la seule constance dans l'histoire. Car même les personnages en quête de leur soi et de leur libération finissent par jouer le jeu du cercle inconsciemment, car il représente leur propre nature.

Omar

« Le projet n'était pas de nous. C'est dans le maquis que nos aînés avaient mûri ce grand rêve de fraternité. Utopique, mais combien généreux. Qui rendait à l'homme sa vraie place. Nous avons été trahis. Des deux côtés. Mais il y'a une différence. Les ouvriers qui construisent la clôture ne savent pas qu'ils participent à leur propre encerclement. Mais vous, les intellectuels, pourquoi nous avoir trahis ? Que vous a-t-on promis ? »²

Cependant pour Omar les intellectuels sont les véritables peintres de la désillusion, qui fut d'abord la suite de l'évanouissement du rêve « utopique » de l'Algérie de l'après indépendance, ensuite devenue le noyau de leurs textes. Les écrivains créent la désillusion au sein de leurs diégèses, et contribuent, particulièrement Mimouni, à la mise en évidence de la forme baroque donnant un accès direct à la philosophie soufie par les fondements mêmes de notre bas monde.

Les propos de nos personnages se font sous forme de cercles, conduisant par-là l'allocutaire à un effet de vertige. Comme le fait Vingt-Cinq.

Notre héros à propos de Vingt-Cinq

« Je ne l'écoute pas du tout. C'est l'homme qui a l'habitude de radoter ainsi. Il a sans doute contracté cette manie au cours de ses nombreux séjours en prison. »³

Ce vertige n'est-il pas l'un des effets de la danse des soufis, qu'ils tentent de ressentir à travers leur tournoiement continu, dans le but de se rapprocher le plus du divin ? Ces mêmes mots dansent à leur tour et créent le vertige au sein du texte, contaminant le regard du lecteur qui entre à son tour dans la danse.

La quête du renouveau est une évidence chez nos personnages, car ils cherchent à travers leurs récits de vie à créer la renaissance de leur être pour effacer leurs anciennes erreurs. Mais cette renaissance se révèle aussi désillusoire que « la

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 71

2 Ibid, p 183

3 Ibid, p 10

morsure du cobra », car d'abord semblant chimérique, elle finit par se déployer par l'effet de la douleur, conduisant l'être vers sa désillusion. Cela conduit nos personnages à la continuité de leur quête et donc à la formation du cercle.

Omar à propos de Mauricette

« ...As-tu jamais connu la morsure du cobra ? C'est l'étonnement qui prime, le sentiment d'une évidente irréalité, avec la naissance de la douleur. Elle aime se raconter. Une façon de recommencer, qui permet de gommer les fausses notes... »¹

La combinatoire labyrinthique retrouvée préalablement chez Boudjedra est également le noyau de l'écriture mimounienne. Le labyrinthe est non seulement une forme d'écriture, mais une forme empruntée à la réalité de notre bas monde et à la nature humaine. Ce qui lui donne en plus de sa nature baroque une philosophie soufie.

Vingt-Cinq

« -Ma fortune est faite, car je connais les plans secrets de l'Administration. Avec nos villes transformées en labyrinthes, je vendrai à prix d'or les plans devenus introuvables... »²

Cette écriture en cercles tente de créer l'illusion de la quête qui ne sera jamais réalisée. Par cet effet, elle ne fait que reproduire le cercle à l'infini.

Omar parlant de Hamida

«Elle reparaissait aux moments les plus incongrus, déployait son sourire, entamait ses rites magiques, de moi parfaitement connus, destinés à m'enchaîner à ses cheveux, à désarmer une ancienne rage. Malgré ma finesse, je ne pouvais échapper à son sortilège. »³

Les cheveux de Hamida nous semblent être une métaphore de la linéarité de l'écriture. Ces textes emprisonnent le lecteur dans les filets de l'illusion, et par conséquent l'encerclent pour faire ressortir leur propre nature humaine.

La nature du roman se met en place selon un plan en cercles, et l'écriture tente à son tour l'éternel renouveau.

Vingt-Cinq

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 55

2 Ibid, p 107

3 Ibid, p 124

«...Ils craignent l'envoûtement de nos collines. Tous nos chemins se perdent parmi des vallonnements infiniment recommencés. On s'égare vite dans ce pays, tant une colline ressemble à une autre colline. »¹

Les espaces mimouniens fusionnent avec la forme baroque. L'illusion du mirage, le clonage des espaces (collines), et l'éternel recommencement (un des dérivés du cercle), représentent quelques éléments d'une esthétique européenne. Une esthétique qui par l'impact de la quête, devient soudain une philosophie soufie.

Les images de l'horreur reviennent incessamment, et s'approprient les mêmes apparences que l'écriture française du dix-septième dix-huitième siècle.

Vingt-Cinq (à propos de la femme aux cheveux dénoués)

«Apostrophait les passants : « Comme des charognes ! Comme des charognes vous pourrirez en plein jour, sous le soleil, et des vers monstrueux, issus de vos propres entrailles, vous rongeront les yeux et le sexe. Et votre odeur sera celle de mes excréments. Oui, quand dans le ciel bleu éclatera la foudre invisible, et que s'envoleront les oiseaux, les oiseaux... »²

Ainsi, l'idée de la charogne aux entrailles exposées au soleil est une idée empruntée à Baudelaire dans son poème intitulé « Une charogne ». Mais ces cadavres, en plus d'être une forme de révélation de la présence du baroque en tant qu'esthétique, sont la preuve vivante de l'envol des âmes (oiseaux) loin des corps inertes après que la mort soit passée. La mort est donc la clé qui brisera le cercle du bas monde et donnera accès à l'au-delà et par conséquent à la réappropriation du soi.

L'écrivain, un des personnages prisonniers, nous dévoile la vraie face de notre bas monde sous forme de cercles à travers ce qui suit :

L'écrivain : « Pourquoi vouloir affubler de signification le soleil qui se lève, qui se couche, alors que nous savons le mouvement des astres régi par des lois impérieuses et strictes, qu'il en a toujours été ainsi, qu'il ne peut pas en être autrement ? »³

Il nous parle du « mouvement des astres » et de l'encerclement d'abord comme des éléments baroques, ensuite la désillusion de l'être suite à son impuissance à changer le monde le conduit à reconnaître sa véritable nature. L'homme, en tant que fragment de la grande vérité du monde, voit sa nature encerclée à travers un des

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 204

² Ibid, p 209

³ Ibid, p 183

fragments terrestres (le soleil), qui à son tour suit les mêmes règles préétablies dans notre monde corrompu, celles du divin dont l'existence est révélée par la raison de l'homme.

Les cercles concentriques évoqués par les Ikhwan Al Safa, sont présents dans les trois romans : *L'Escargot entêté*, *L'Amour, la fantasia* et *Le fleuve détourné*.

Les personnages s'efforcent de fuir les cercles qui les entourent mais à chaque fois qu'ils pensent les dépasser ils se retrouvent encerclés par des cercles de circonférences plus larges. Les mondes des trois romans se forment autour d'une cartographie labyrinthe en cercle, et chaque cercle se retrouve englobé dans un autre subissant l'influence du cercle qui l'enroule.

« La hiérarchie des Hudud » prouve cette présence inconditionnelle du besoin de l'être de la lumière divine. La quête de soi le conduit à tenter de dépasser la sphère terrestre et les cercles pour pouvoir percevoir ce qui se trouve voilé derrière toute cette combinatoire.

III.II.4. La lumière dans le soufisme :

L'ultime quête de soi tend vers la lumière des lumières, celle qui est à la fois l'origine et l'aboutissement de toute lumière. Dans le chapitre réservé à la conception baroque, nous avons pu déceler les différents fragments de lumière utilisés par nos trois romanciers pour tenter de relever certains voiles sur des réalités enfouies au sein de différents mondes imaginaires.

Les parcelles de lumière évoluent chacune selon son rythme et se mettent sous l'effigie d'une esthétique baroque ayant comme base l'apparence et ses artifices. Ces lumières fragmentées ont conduit d'abord les personnages des trois romans ensuite les lecteurs d'un univers illusoire vers une désillusion complète. C'est grâce à ce sentiment de l'abus illusoire menant vers le désenchantement de l'être que s'effectue la complète immersion du baroque dans le monde soufi.

Nous pouvons considérer la désillusion au-delà de sa qualité d'état affectif, comme un miroir transformant le reflet du baroque et l'adaptant au monde spirituel de la foi et de la quête de l'ultime lumière : Dieu.

Ainsi toutes les lumières abordées ne sont point le produit du hasard, car en tant que fragments elles font partie d'une combinatoire beaucoup plus élaborée. Elles constituent les parties d'un tout englobant qui pourrait peut-être aider à lever le voile sur la lumière des lumières si bien enrobée.

Mais pour aborder la lumière en tant que telle, essayons de la définir telle que les soufis l'entendent :

« ...chez le commun des hommes, le mot « lumière » renvoie à l'« apparition » (zhuhûr). Mais l'apparition est un phénomène relatif. Il est incontestable qu'une même chose peut apparaître à un homme et rester cachée à un autre. Elle sera donc relativement apparente et relativement cachée. »¹

« Sache bien ! à présent que tu as compris que les lumières sont hiérarchisées, qu'elles ne s'enchaînent pas à l'infini, mais qu'elles remontent à une source première, qui est la lumière en elle-même et par elle-même. Elle ne reçoit pas la lumière d'un autre, mais c'est par elle que brillent toutes les autres lumières selon leur hiérarchie. Considère maintenant si ce nom de lumière est dû et convient mieux à ce qui est éclairé et emprunte sa lumière à un autre, ou bien à ce qui est lumineux en soi-même et illumine tous les autres ! ...le nom de lumière revient de droit à la lumière ultime et suprême, au-dessus de laquelle nulle autre lumière n'existe, et qui est la Source de celle qui descend sur les autres. »²

Ainsi, les lumières du monde baroque ne sont qu'une forme de rappel mises à la disposition de l'être pour lui rappeler le caractère éphémère du monde imaginaire et son similaire terrestre dans lequel évoluent les personnages ainsi que les êtres de chair et de sang.

Les Ikhwan Al-Safa représentent la lumière de la manière suivante :

« ...comme «une substance visible éclairant par essence, et par laquelle peut être vu autre chose ». Quant à l'obscurité, son contraire, c'est « l'absence de lumière dans les corps susceptibles de la recevoir » (III 386). La lumière est donc une substance, dans le sens d'essence et non de substance matérielle. »³

La lumière en tant que forme spirituelle a besoin pour se réaliser de la face obscure du monde. L'ombre et la lumière par un besoin inhérent l'une de l'autre

1 Ghazâli, *Le tabernacle des lumières*, Paris, Seuil, 1981, p 38

2 Ibid, p 50

3 Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 95

poursuivent leur complémentarité du monde baroque des apparences et de l'artifice vers le monde des profondeurs et de la spiritualité soufie.

III.II.4.1. La lumière et l'ombre de l'escargot :

La dualité de l'ombre et de la lumière crée comme nous l'avons vu auparavant dans *L'Escargot entêté* le mouvement. Ce mouvement, vu en dehors de sa vocation illusoire, devient une tentative de l'être animé et de son environnement d'atteindre l'ultime lumière dans le texte par le rassemblement et la classification des différentes lumières présentes.

Notre narrateur donne à la lumière des intensités variées atteignant le personnage ou l'être fictif en ses profondeurs. Ses sentiments se retrouvent ainsi altérés et sa raison affectée.

« Ils me raillent souvent. Surtout quand il se fait tard et que la lumière, dehors, est plus lisse qu'à l'accoutumée. Je ne reçois que les plus excités parmi les visiteurs. »¹

La lumière diminuée mène les personnages vers leur déchéance, en cela la perte de lumière correspond à la perte de la raison ou à son déclin. Ces clients « excités » viennent chez notre dératiseur soit par effet d'exagération de leur état suite à l'exposition aux rats, soit pour dire des mensonges ce qui les place à l'ombre faisant de leurs âmes le reflet de la nuit du monde.

Le manque de lumière altère leur vision et par conséquent influe sur leurs sentiments. L'aveuglement dans lequel baigne chacun d'eux n'est plus celui de « l'œil externe »¹, mais plutôt celui du cœur. Ils sont par conséquent « excités » car leurs sentiments se trouvent en confusion des que la lumière s'estompe.

Le besoin de la lumière est inné chez l'être, car sa volonté de se diriger en direction de cette dernière représente l'ultime quête. Et pour cela les personnages du roman se contentent de rechercher ses fragments. Ainsi dès que la lumière perd de son intensité ils se dirigent vers notre protagoniste pour chercher en lui, l'épicentre de cette histoire, la lumière de la vérité.

Cependant la lumière intensifiée par l'effet d'exagération équivaut au mensonge non avoué. Du coup cette exagération devient son propre châtiment, car le feu qui se trouve être à l'origine de la lumière terrestre devient l'outil de prédilection pour

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 18

réduire à néant toute forme de vice. Nous pouvons donner comme exemple le nombre des rats évoqué par notre protagoniste se révélant invraisemblable à un tel point que l'idée de brûler le dossier devient une évidence pour les administrateurs.

« Mais pas question d'imprimer des affiches avec le chiffre fatidique : 5 000 000 de rats ! Il doit rester confidentiel. On a beaucoup insisté là-dessus. C'est à cette époque que l'on a essayé de brûler mon fichier. »²

Ensuite, Boudjedra tente de montrer la lumière au-delà de son apparence car il nous révèle ses différents éléments de couleur.

« C'est la lumière qui, circulant dans les corps transparents, apporte avec elle les couleurs (en même temps que la figure) des corps, et par là leur apparence ; et cela, spirituellement, et de telle façon que ces couleurs « ne se mêlent pas et que leur aspect ne s'altère pas »...et la lumière les apporte jusqu'à la prunelle (corps transparent qu'elle pénètre), où elles sont perçues par la faculté visuelle, ce qui est leur but final (II 408-9, III, 10). »³

Il nous parle d'abord du gris comme la couleur de son intimité : « A l'intérieur donc : acier. Silence. Repli. Le gris, couleur neutre par excellence, domine. Je suis rutilant et seul. »⁴

Mais ce gris n'est que l'amer reflet de la solitude de notre héros. Cette couleur investit son soi et le plonge en pleine obscurité. Il se retrouve en quête inlassable de lumière. Ainsi il se met à rechercher l'escargot jadis fuit pour entrevoir un semblant de lumière. Cette lumière émane de cet être magique reflet de notre protagoniste pouvant dépasser les frontières du réel vers l'imaginaire et vice versa. Ce gastéropode entêté porte en lui la marque du soufisme, car la sphère sur sa coquille en est la preuve formelle. Elle est la preuve du continuel mouvement universel allant du centre vers l'au-delà ou bien provenant de Dieu et menant vers lui.

Le gris en tant que couleur se rapprocherait dans sa signification chez les Ikhwan Al-Safa du noir : « Quant au noir, il provient d'une humidité terreuse qui empêche la lumière d'arriver jusqu'à la vue, ou inversement. »⁵

Notre protagoniste est aveugle et se trouve en pleine ombre. Il ne peut trouver la lumière malgré ses tentatives se révélant infructueuses car au fond de lui il la refuse.

1 Ghazali, *Le tabernacle des lumières*, op.cit, p 40

2 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 18

3 Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al-Safa*, op.cit, p 96

4 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 19

5 Yves Marquet, *La philosophie des Ikhwan Al-Safa*, op.cit, p 96

Ainsi, la lumière voulant entrer en lui et l'investir de sa chaleur ricoche contre son opacité, car elle ne peut investir que les corps transparents et apte à la contenir. Tout est une question de volonté et si notre héros choisit de suivre son ombre intérieure il n'en sera pas autrement.

La lumière se présente par la suite sous la forme de l'éclair. Cette lumière instantanée dévoile l'espace d'un instant quelques-unes des couleurs en fusion du faisceau lumineux. Elle est éphémère et désillusoire, car entrapercevoir les composants de la lumière ne peut révéler sa véritable nature ni sa source première mais nous en donne un aperçu instantané. Ainsi notre héros s' imagine ce qui suit : « Eclatements d'éclairs brillants, violacés- bleus et orangés. »¹

La vérité révélée par nous dans le chapitre baroque sur la lumière n'est qu'une semi-vérité. Et la mère de notre protagoniste décrite comme un être de lumière ne l'est qu'en apparence, car son originalité du contrôle du nombre de ses enfants est une originalité superficielle loin de démontrer le soi tel quel.

« Je tiens de ma mère. Elle était susceptible et ses gestes étaient si clairs qu'elle faisait scintiller l'ombre autour d'elle. En un mot, elle était phosphorescente. Sagace, elle avait gardé ses distances vis-à-vis de mon père. Sinon, nous serions dix ou vingt à l'heure qu'il est »²

Le bureau de notre protagoniste est étincelant mais seulement à ses yeux, car il contient selon lui des vérités sur les rats : « Tout est brillant dans mon bureau où je garde des statistiques qui sont de vrais secrets d'état. »³

La lumière peut tirer sa substance de l'intimité de l'être et de ses sentiments. Dans le roman elle use de la saison de l'automne pour permettre à notre protagoniste de devenir un réceptacle de la lumière. Cette saison donne au mouvement une grande ampleur et permet à notre héros de poursuivre sa quête de lumière loin de l'opacité dans laquelle il se trouvait.

« C'est la poche de mes émois intimes. Je les contiens. Mais ils débordent. Surtout en automne. En cette saison la lumière bulle dans mon cerveau. Elle effrite mes artères. Je deviens poreux. Quelque peu lyrique. Je rature beaucoup sur mes petits bouts de papier au point qu'ils deviennent illisibles...Hiéroglyphes indescriptibles. Code fabuleux. Lieu du vertige. »⁴

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 59

2 Ibid, p 19

3 Ibid, p 19

4 Ibid, p 22

L'écriture labyrinthe sous forme de combinatoire permet à notre protagoniste de transmettre ses idées à travers des « Hiéroglyphes » ou symboles tirant leur plus grand pouvoir de leur origine soufie, car enfermant la lumière ils tendent vers une tentative de la libérer pour éclairer le soi du narrateur, et par conséquent l'aider à rejoindre la source lumineuse originelle.

Ainsi Boudjedra nous aide-t-il à nous rendre compte des œillères invisibles que chacun d'entre nous porte, car elles masquent le monde qui nous entoure et lui permettent de se rendre visible à nos yeux seulement par sa forme artificielle, loin de l'éclat des vérités qui ne peuvent être dévoilées.

Par cet effet notre protagoniste parle de (la vitre) comme d'un filtre qui devrait séparer son soi de l'obscurantisme du monde extérieur.

«Derrière la vitre, la nuit tombe et se propage dans l'espace. Voilà une petite phrase à dissimuler dans la poche secrète qu'il m'arrive parfois de ne pas retrouver, tellement je suis astucieux et inventif dans l'art du camouflage. »¹

Mais il n'en est rien de tout cela, car le personnage se retrouve empêtré autant que l'espace dans les marécages de l'ombre. Il finit par se faire engloutir par l'obscurité du mensonge car il cache sa réflexion sur l'espace obscur du roman dans sa « poche secrète » et rompt le fil de la quête de lumière.

Boudjedra met en corrélation le terme de l'« aube » et celui du « poison » dans le but d'associer l'idée de la mort des rats à celle de la fin de la nuit et au foisonnement de l'éclat de la lumière. « A l'aube, je fais mes mélanges de poison quand les rats que j'élève dans ma cave dorment insouciantes... »²

Comme les rats sont la représentation en miniature des personnages de *L'Escargot entêté*, leur extermination est celle du monde des illusions qui n'est qu'une forme désillusoire pour ces êtres de papier. Finalement leur mort est celle de la fin de la combinatoire voile, elle entraîne l'apparition de la lumière du soleil qui radie l'ombre du mensonge et du voile. Cela nous aide à atteindre une lumière spirituelle menant vers la libération du soi.

Notre héros se trouve dans une impasse car son être obscurci par l'histoire du roman tend vers la lumière, mais la nuit l'entoure et efface son corps. « Avec la nuit

¹ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 23

² Ibid, p 24

qui tombe carrément, et avant d'allumer, j'ai l'impression de ne plus avoir ni contours ni bordures. »¹

Même son soi se retrouve gommé par l'ombre et ressent le malaise de n'être plus en lumière.

« D'autant plus que les soirs sont beaux, observés de mon bureau. Ils tombent si mollement sur le jardin, que je me sens défaillir. »²

Le jardin de notre dératiseur écrasé par l'obscurité se trouve dans la même situation que l'escargot qui y habite. L'escargot effacé correspond donc au soi du héros qui n'est plus. Ainsi notre protagoniste se néantise dans les profondeurs de cet abîme obscur.

Le soleil est l'astre générateur de lumière terrestre. Cette lumière est dans le roman la seule non compromise par la corruption du monde d'ici-bas. « Ma mère disait on ne cache pas le soleil avec un tamis. »³

Notre héros la représente comme la lumière sur laquelle le pouvoir du roman n'a aucune influence, car inaltérable elle illumine les recoins les plus obscurs. Elle lève le voile sur la vérité cachée de l'être et ne peut s'éteindre par la volonté du personnage.

Mais le soleil suit le rythme de la nature et ne peut illuminer le monde terrestre pour l'éternité car il doit se coucher pour donner son équilibre à notre monde. Et il ne peut se réaliser qu'à travers le mouvement, l'inconstance et le changement.

« L'impression, chaque fois que le jour s'éteint, que je n'ai plus de contours ni de bordures. Veines érodées par le frottement des mots à la lisière de la conscience. »⁴

Cependant cette lumière solaire émane d'une source beaucoup plus profonde, elle s'incarne d'abord à travers l'Ame et ensuite à travers « l'intellect » puis se trouve comme source originelle, celle de l'Ishrak ou de la lumière divine.

« La lumière... « Celle du soleil, ainsi que de tous les astres provient du rayonnement de l'Ame universelle ; celle qui est sur l'Ame provient de l'intellect ; celle qui est sur celui-ci provient de l'influx et du rayonnement

1 Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, op.cit, p 28

2 Ibid, p 47

3 Ibid, p 69

4 Ibid, p 98

(ishraq) de Dieu », que le coran appelle « lumière de la terre et des cieux » »¹

La quête de soi des personnages du roman, par l'effet des lumières fragmentées à travers l'illusion donnée par le monde baroque, se transforme suite à la désillusion de ces derniers en quête de l'ultime lumière ou de l'Ishrak divin qui se trouve à la source de toutes les lumières dispersées étudiées auparavant. Mais cette lumière ne peut être atteinte que dans l'au-delà. Après la mort du personnage ou de son reflet écrasé sous sa propre semelle, une bulle d'air s'en dégage symbole de l'éternité de l'âme pouvant enfin rejoindre l'ultime lumière.

III.II.4.2. La lumière et l'ombre de l'amour :

Djebar dans *L'Amour, la fantasia* tente de trouer le voile de l'obscurité pour permettre enfin à la lumière de traverser l'ombre et par conséquent de découvrir la vérité telle quelle. Cependant la lumière en soi n'est que fragmentaire et ne peut permettre un dévoilement total mais seulement partiel de semi-vérités enfouies. Elle tente de se découvrir et de découvrir son environnement social mais n'y arrive qu'à travers des bribes en laissant place suite à cela à l'obscurité amertume du masque.

Elle associe l'aube à l'invasion française pour tenter de démontrer aux lecteurs que le premier effet du dévoilement des vérités cachées n'est autre que le premier jet de lumière.

*« Aube de ce 13 juin 1830, à l'instant précis et bref où le jour éclate au-dessus de la conque profonde. Il est cinq heures du matin. Devant l'imposante flotte qui déchire l'horizon, la Ville Imprenable se dévoile, blancheur fantomatique... »*²

Ainsi l'espace de « la ville imprenable » ne se met à nu devant les français que par le biais du soleil. Ce premier rayon solaire qui a permis à l'ennemi de découvrir cette ville sera également le rayon de l'écriture. Djebar va essayer de l'utiliser pour éclairer l'ignominie de tout un peuple asservissant un autre, et en parallèle pour sortir de l'ombre de sa propre intimité.

Djebar sait que la lumière terrestre n'est point totale car elle est multiple et se réalise sous forme de morceaux. Mais en même temps elle reconnaît son caractère éphémère c'est pour cela qu'elle la décrit de la manière suivante :

¹ Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 98

² Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 14

Avant la bataille 1830

« Silence étalé d'un coup en un drap immense réverbéré: comme si la soie de lumière déjà intense, prodiguée en flaques étincelantes, allait crisser. »¹

Notre narratrice met en avant la lumière et l'ombre pour reconstituer l'invasion française de 1830. Elle utilise une description qui frôle l'univers baroque du dix-septième siècle et ses éléments pour une conversion vers une philosophie soufie.

« L'arrivant, lui, propose un masque caricatural de la mort. Or une pugnacité tragique aiguillonne l'indigène qui, pour l'instant, caracole ou pavoise, s'avance sur le devant de la scène, tout heureux de tuer, de mourir, dans la lumière étincelante. Et le soleil l'inonde d'un coup sur le versant de l'ombre ultime. »²

Elle nous présente d'abord l'ennemi comme l'emblème du masque baroque de la caricature pour qui la mort n'est qu'un moyen artificiel d'écriture, puis elle revient sur le guerrier maghrébin pour qui la mort est au-delà d'un simple spectacle, car son combat le mène d'emblée vers l'ultime lumière divine qui se trouve être à l'origine de la lumière solaire. Le besoin de Djebbar de retrouver la lumière de toutes les lumières se fait sentir car elle veut sortir de « l'ombre ultime » de la superficialité baroque.

Le feu est utilisé par notre narratrice pour nous raconter les circonstances de la colonisation. Elle nous met face à des scènes horripilantes de morts occasionnées par le biais de cet élément de la nature représentant la sphère la plus proche de la lumière.

« Si les éléments constituent quatre « cercles » concentriques, celui du feu est relié à la lumière, qui pourtant n'est pas matière. »³

Elle tente par-là de renouer cet instrument mobile de mouvement (le feu) avec la lumière quête de notre personnage principal et également celle des martyrs de l'invasion française. « L'incendie lèche de ses lueurs mobiles, coffres entrouverts, bijoux et cuivrés éparpillés entre les premiers cadavres »⁴

« A présent, le pillage s'intensifie, scandé par les seuls murmures. Quelques foyers d'incendie se meurent. Et l'écharpe de cris s'effiloche, tandis que les vapeurs nocturnes se dissipent tout à fait. L'aube qui se déploie griffe le ciel d'écorchures roses ou mauves ; nuances fugaces,

1 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 15

2 Ibid, p 27

3 Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 158

4 Assia Djebbar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 78

*éclairs persistants disparaissant d'un coup. La pureté du jour nettoyé
détache les silhouettes des soldats s'agitant dans la plaine. »¹*

Le feu se trouve au centre de l'illusion djébarienne car il encadre la campagne des envahisseurs. Cependant il se révèle comme étant la poutre sur laquelle repose le cheminement des âmes combattantes vers la lumière des lumières. Les premières lueurs retentissent à travers un de ses fragments « l'aube » dévoilant l'horreur des scènes de combat et des morts enfin purifiés.

Dans *L'Amour, la fantasia* Djébar met en relief l'histoire de l'enfumade des Ouled Riah et des Sbéah par successivement Pélissier puis Saint-Arnaud pour représenter le tragique du meurtre par l'outil du feu. Ces deux chefs de l'armée française ont utilisé le feu comme moyen pour enfumer deux tribus algériennes logées dans des cavernes pour se protéger de leur intrusion.

Pélissier écrit sur cet événement des textes enjolivés par un style littéraire qui finit par lui porter préjudice en France car révélateur de toute la monstruosité de faits véridiques. L'écrit devient ainsi une forme de lumière car il révèle des vérités cachées, tout comme l'œil des soldats témoins qui ont eu le droit de descendre dans les grottes pour voir des images de mort rapportées par la suite au grand public par l'effet de leur raison et de leur conscience.

Saint-Arnaud à son tour voile la vérité en ne laissant point ses soldats voir ces scènes et en n'écrivant point dans le cadre de l'émotivité. Les émotions traduisent l'intimité de l'être et permettent à la raison d'illuminer la vérité ce que le mensonge tente de mettre à l'ombre.

Du feu de l'enfumade jaillit une lumière qui ne saurait dissimuler la vérité de l'effroi. Cette lumière perçue par Pélissier et rapportée par Djébar ne serait-elle pas celle des âmes des victimes se dirigeant vers la lumière divine ?

*« Rédigeant son rapport, Pélissier revivra par l'écriture cette nuit du 19
juin, éclairée par les flammes de soixante mètres, qui enveloppent les
murailles de Nacmaria »²*

Mais face à cette lumière invisible aux yeux des vivants, les lumières fragmentées se mettent en place pour des dévoilements éphémères mais essentiels pour se

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 80

2 Ibid, p 103

rapprocher de la lumière des lumières. Ainsi, la lumière de la lune intervient pour éclairer le moment où expirent ces âmes meurtries.

(L'Espagnol)

« « Quelle plume saurait rendre ce tableau ! Voir, au milieu de la nuit, à la faveur de la lune, un corps de troupes françaises occupé à entretenir un feu infernal ! Entendre les sourds gémissements des hommes, des femmes, des enfants et des animaux, le craquement des roches calcinées s'écroulant... »¹

En cela sa lumière traduit une lumière intermédiaire entre l'au-delà et le monde d'ici-bas, monde de toutes les corruptions.

«...la lune « reçoit des autres astres leurs influx venus du monde supérieur » et le répand sur le monde inférieur (II 147, 441, 479, IV 223) »²

Elle reflète la lumière solaire et par conséquent n'est qu'une phase transitoire entre la lumière terrestre éphémère et l'origine première de cette dernière.

L'ombre à son tour est l'emblème du voile et du mensonge, seule la lumière est capable d'illuminer l'obscurité réelle des cadavres des Ouled-Riahs, mais cette lumière artificielle de la lanterne focalise sur la raideur des cadavres et la fin du mouvement :

« Plutôt que les pas des premiers arpenteurs, quand, à la lueur des lanternes, ils découvrent les asphyxiés de l'ombre, me fascine davantage l'instant de l'exposition des cadavres : « On en sortit, de la grotte, environ six cents », note l'officier, et il souligne le trouble du colonel entouré de son état-major, tous raidis par une froide stupeur. » »³

L'écrit ressemble plus à la lumière de la lanterne qu'à celle du soleil car il est limité tout comme cette dernière et se trouve prisonnier de ses propres contours appartenant au monde d'ici-bas.

Les français écrivent à leur tour pour témoigner de leur vécu en Algérie et de leur expérience guerrière. L'écriture de Djébar rejoint l'image de la queue de comète car sa lumière lointaine disparaît aussitôt après son apparition, et la vérité n'est plus qu'une subjectivité de l'auteur cachant certaines vérités menant la narratrice vers le flou de sa propre conscience.

1 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 103

2 Yves Marquet, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, op.cit, p 123

3 Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 107

« Mais que signifie l'écrit de tant de guerriers, revivant ce mois de juillet 1830 ?...Ces textes se répandent dans un Paris Louis-philippard, loin d'une terre algérienne où la reddition a légitimé assez vite toutes les usurpations, des corps comme des signes. Leurs mots, surgis d'un tel séisme du passé, me paraissent queue de comète éclairant un ciel définitivement troué. »¹

L'ombre reprend de nouveau son ancienne couronne et réinvestit le ciel par le biais du mensonge.

Djebar est en quête de son soi et pour cela elle a besoin de son groupe, ainsi elle relate sa vie en parallèle avec celle de l'Histoire de son pays. Les mots qu'elle utilise pour raconter le passé commun du groupe lui servent pour se remémorer son propre passé. En cela sa propre société lui sert de point d'appui pour chercher son originalité et les deux à l'unisson sont en quête de lumière.

« J'ai fait éclater l'espace en moi, un espace éperdu de cris sans voix, figés depuis longtemps dans une préhistoire de l'amour. Les mots une fois éclairés – ceux-là même que le corps dévoilé découvre-, J'ai coupé les amarres. Ma fillette me tenant la main, je suis partie à l'aube. »²

Djebar parle de son mal être face à l'éclat de l'espace qui l'entoure. Elle dévoile les fragments de la lumière du monde terrestre traduits par la lumière des mots, celle du corps enfin mis à nu. Elle reconnaît le caractère éphémère et trompeur de ces deux fragments car elle finit par choisir de se mouvoir à l'aube c'est-à-dire aux premières lueurs du soleil pour se baigner à la lumière astrale, dont la première origine reste la lumière divine.

Elle parle de son enfance et de son secret avec les trois filles cloîtrées qui faisaient des correspondances avec des hommes, elle finit par avoir des remords et le reconnaît à travers ce qui suit :

« J'avais peur et je l'avouais. Certainement une lumière allait gicler du plafond et dévoiler notre péché, car je m'incluais dans ce terrible secret ! »³

Elle considère ce lourd secret comme un péché dévoilable par la seule lumière divine. La peur et le péché sont les synonymes de l'ombre, mais cette dernière pèse sur le soi djébarien qui tente inlassablement de capturer la lumière et d'en faire une

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 67

2 Ibid, p 12

3 Ibid, p 24

réalité intérieure qui finirait par lui faire reconnaître son soi et retrouver enfin l'Ishrak divin tant attendu.

La narratrice évoque le monde baroque en usant de ses emblèmes, nous pouvons le voir dans les lignes qui suivent :

*« Soudain l'été 62 : d'un coup ces meubles cachés - miroirs rococo, chambres à coucher démodées, bibelots disparates-, Tout ce décor, autrefois tapi dans l'ombre des demeures à la fois ouvertes et inaccessibles, se trouva déversé sur les trottoirs...Trophées dépenaillés, butin souillé que je vis exposé à l'encan, aux devantures submergées des brocanteurs qui affichaient l'air vaniteux des pirates turcs d'autrefois...
« Ce sont, me dis-je, vraies hardes de nomades, entrailles séchant au soleil d'une société à son tour dépossédée ! »¹*

Les « miroirs rococos » et autres « bibelots » se retrouvent exposés à l'œil nu des passants après le départ des français. Longtemps gardés au secret et à l'ombre, l'indépendance de l'Algérie en 1962 en fait une véritable exposition des ornements démodés et qui reflètent parfaitement l'emprunte baroque. Ces éléments sèchent au soleil et donc subissent l'impact des rayons solaires, et au-delà du dévoilement de l'apport baroque dans l'écriture djébarienne qui emprunte cette image à Baudelaire, cette scène nous donne une idée double fondée sur l'apport de la lumière astrale et sur le dévoilement de cette réalité. Mais en même temps cette scène se fige en « séchant » pour ravir au baroque ses rudiments et en fait les outils d'une philosophie soufie en quête de la lumière de la transparence.

Nous retrouvons l'existence de l'effet baroque dans l'écriture djébarienne, particulièrement dans l'impact du monde en continuel retournement ce que nous avons déjà évoqué dans le premier chapitre, cependant son besoin brûlant et inné d'être en quête de lumière avance les bases mêmes du soufisme.

« Pour lire cet écrit, il me faut renverser mon corps, plonger ma face dans l'ombre, scruter la voûte de rocaïlle ou de craie, laisser les chuchotements immémoriaux remonter, géologie sanguinolente. Quel magma de sang pourrait là, quelle odeur de putréfaction s'en échappe ? Je tâtonne...dans la crue de la douleur ancienne. Seule, dépouillée, sans voile, je fais face aux images du noir... »¹

Sa quête de soi qu'elle croyait accessible par le dévoilement du corps s'est révélée aussi superficielle que le monde baroque car elle est toujours en pleine obscurité malgré sa nudité physique. Elle peut par conséquent sentir la putréfaction et la

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 39

douleur du passé et la faire ressentir à ses lecteurs, mais ces réalités se révèlent factices car elles proviennent originellement de ses propres angoisses. Elle se trouve finalement en immersion totale dans l'obscurité de son intimité et poursuit sa quête de lumière en tâtonnant dans le noir.

Djebar se rend compte de l'importance réelle des sentiments et particulièrement de l'amour. La lumière se trouve au bout du dévoilement de la véritable nature de l'être. Ainsi l'effacement de l'autre est un danger pour le soi qui tente de se mettre en lumière pour combattre l'ombre du néant. Ainsi la lumière est à l'épicentre de la révélation du soi dont elle représente l'origine et le dernier refuge.

« Cette correspondance au jour le jour, qui part des bivouacs, offre une analogie avec des lettres d'amour ; la destinatrice devient soudain prétexte pour se dévisager dans l'obscurité de l'émoi...Traces semblables de la guerre, de l'amour : danse d'hésitation face à l'image de celui qui glisse. Or, cette fuite fait peur : l'on écrit pour la juguler. »²

Cependant dans le monde d'ici-bas Djebar ne peut dépasser sa frayeur de l'effacement du corps ce qui le met sous l'effet d'une ombre qui s'éternise. Car même ses écrits ne peuvent réellement mettre à nu son soi et donc elle perpétue l'image de notre monde perçu par les Ikhwans comme étant celui de « la corruption ».

Cependant la mise en avant des sentiments de Djebar à travers l'écriture permet à cette dernière d'avouer l'existence de certains rayons solaires ou rayons de la vérité à travers ces lignes. Ces rayons sont ceux de la foi qui percent à travers les divers masques baroques. « Ces lettres dites « d'amour », mais à contre sens, apparaissent comme des claies de persiennes filtrant l'éclat solaire. »³

Djebar dévoile l'existence de l'ombre dans ses écrits plus que celle de la lumière qui intervient par intermittences et de manière éphémère.

« L'émoi ne perce dans aucune de mes phrases. Ces lettres, je le perçois plus de vingt ans après, voilaient l'amour plus qu'elles ne l'exprimaient, et presque par contrainte allègre : car l'ombre du père se tient là. »⁴

« Je lis une fois, une seule, cette lettre d'halluciné. Je me sens habitée d'une froideur soudaine...Je n'en relis pas le texte. Cet amour exacerbe se réfléchira-t-il en moi ? La lettre attend talisman obscur. »⁵

1 Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 69

2 Ibid, p 84

3 Ibid, p 86

4 Ibid, p 87

5 Ibid, p 88

La lecture d'un écrit et son analyse est une forme de lumière qui tend d'éclaircir l'ombre de ce « talisman », mais l'interprétation dépend d'un lecteur avisé ou de « l'intellect » chez les Ikhwan ayant en lui-même la lumière de l'interprétation en profondeur, faute de cela nous germerons ainsi que ces écrits en pleine ombre du voilement.

L'Amour, la fantasia est un roman se mouvant à travers le jeu de relais entre l'ombre et la lumière. Djébar veut découvrir l'ombre et dévoiler la vérité de son soi et de celui des autres en utilisant le sentiment de l'amour comme pilier de son investigation. Mais elle focalise sur l'artifice du corps mis à nu et cette superficialité fausse son dévoilement et la voile de nouveau.

« Ecrire devant l'amour. Eclairer le corps, pour aider à lever l'interdit, pour dévoiler... Dévoiler et simultanément tenir secret ce qui doit le rester, tant que n'intervient pas la fulgurance de la révélation. »¹

Cependant elle croit en « la fulgurance de la révélation », et elle l'attend de pied ferme car elle ne se trouve point dans notre monde qui n'est autre qu'une simulation et une illusion qui devient sitôt désillusoire aux regards des vivants déçus par l'effacement de ses formes. La désillusion laisse cependant place à l'espoir de l'écrivaine de pouvoir un jour trouver l'ultime lumière, celle qui est l'origine et l'aboutissement de toutes les lumières partielles, l'Ishrak tant attendu du divin.

III.II.4.3. La lumière et l'ombre du fleuve :

Mimouni met en scène les deux éléments de l'ombre et de la lumière dans le mouvement du texte pour illuminer le noyau de notre recherche : la quête de soi sous le feu du désenchantement. Il procède par un jeu de relais entre ces deux entités pour parvenir à contourner leur effet baroque en une réalité soufie sous l'impact de la désillusion.

Il commence par le facteur temps auquel il attribue la capacité du dévoilement par cette dynamique de l'ombre et de la lumière. Le passé est à ses yeux d'une part lumineux car il représente une échappatoire pour l'esprit de notre protagoniste qui se trouve en prison, d'autre part obscur car il constitue l'origine même de cet enfermement. Le présent à son tour est obscur car il enferme le corps de notre prisonnier, mais si notre héros sans nom se trouve enfermer au même titre que ces

¹ Assia Djébar, *L'Amour, la fantasia*, op.cit, p 92

protagonistes c'est que forcément son identité est reconnue par l'administration. Il ne fait plus partie du néant car s'il en était il ne se trouverait même pas en prison.

Ces temporalités doubles se retournent sur elles même pour créer le mouvement et le renversement des mondes qui est issu de l'idéologie baroque. Cependant nous retrouvons à travers ces éléments un renvoi à la philosophie soufie dont l'esprit de l'être et son « intellect » sont le noyau de la quête de lumière. Ainsi, l'ombre se trouve en phase avec le corps périssable et à l'origine des corruptions du monde d'ici-bas, et la lumière trouve son écho à travers l'esprit de l'homme en quête de son soi et de lumière.

Cependant ces lumières de la réminiscence ne sont que partielles car en éphémères elles disparaissent aussitôt pour laisser place à l'ombre semblant régner en maîtresse absolue sur l'univers du roman similaire à notre propre univers.

Mimouni dans *Le fleuve détourné* donne à la lumière l'image du mouvement et à l'ombre il octroie l'état de la latence. Elles sont toutes les deux présentes dans l'œuvre mais l'une représente la néantisation de l'autre. Ainsi, la réincarnation se trouve à l'épicentre du texte renvoyant au phénix dans la littérature baroque.

Il commence par évoquer les rudiments de la vie humaine et de son rapport avec le temps. La nuit notre personnage principal dort et la matinée il travaille, cette image nous aurait semblé bien superficielle d'ailleurs tout comme le baroque s'il n'y avait la dernière phrase dans laquelle il parle du soleil.

« A la tombée de la nuit, je me recroquevillais au pied de l'arbre et m'endormis. A l'aube le soleil me réveilla. Je me relevai et me mis à marcher face au soleil levant. »¹

Notre protagoniste évoque l'aube comme le moment de son éveil et de sa quête de la vérité. Il suit le chemin du soleil par besoin de la lumière astrale car elle provient de la lumière divine et pourrait peut-être lui permettre de retrouver son soi en retrouvant l'ultime lumière, celle du divin.

Mais son chemin se trouve parsemé d'embûches et par conséquent d'ombre car la perversion du monde à l'entour l'empêche d'accéder à la vérité. Même la lumière ne se présente que sous la forme de fragments discontinus n'éclairant pas assez pour donner naissance à la révélation.

¹ Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 28

La lumière et l'ombre ont une influence apparente sur les personnages du roman. Toutes les deux suivent le schéma de l'auteur qui évoque leurs différents degrés d'intensité. Ainsi nous pouvons partir du plus obscur vers le plus lumineux sur l'axe de l'intensité.

Mimouni évoque l'ombre à travers l'image de la nuit, et nous montre l'infertilité de la terre travaillée pendant l'obscurité par le père de notre héros sans nom. « De la nuit à la nuit, mon père s'échinait sur son lopin de terre avare et pierreux... »¹

Cette non-productivité de la terre est synonyme de la mort de cette dernière qui ne peut se mouvoir sans la présence de la lumière.

L'ombre se présente après cela comme un besoin de l'être de se protéger de la vérité lumière représentée dans ce cas par son effet d'intensité « la chaleur » pouvant éclater les espaces à l'entour. Ces éclats sont à l'origine de la quête de vérité.

*« Qu'importent les mots, notre détresse est grande. Dans ce monde cruel, les roches éclatent sous l'effet de la chaleur, le désert nous entoure, les sables nous submergent et nous étouffent. La soif. Ni ombre, ni pitié... »*²

Le feu provoque le mouvement au sein du texte et produit le changement dans l'histoire du *Fleuve détourné*, étant similaire avec l'idée de la mort, Mimouni le représente de la manière suivante :

*« Là-haut dans le ciel, une ronde d'avions déversait sur le camp un déluge de feu....Je courus vers la forêt pour me mettre à l'abri sous les arbres. »*¹

Le feu déversé par les avions cause la mort des moudjahidines, rend notre héros amnésique et donc conduit vers la mort du passé. Le feu a donné une seconde vie à notre protagoniste, comme il aide l'oiseau phénix à renaître de ses cendres. La renaissance du personnage est baroque mais le feu conduit directement vers la lumière. Nous pouvons imaginer par-là toutes les victimes ayant succombé à ce feu comme des êtres ayant pu retrouver l'ultime lumière. Mais pas notre protagoniste car il se doit de faire son chemin pour mettre en relief les fragments de cette dernière menant vers l'ultime lumière.

Le feu a donné à notre protagoniste la capacité de voir les vérités de son monde car il est l'élément le plus proche de la lumière, mais comme ce feu est artificiel la

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 17

2 Ibid, p 20

lumière produite par lui l'est d'autant plus que lui. En décrivant les lieux, Mimouni centre plus sur les couleurs que sur les lumières :

« Le ruisseau est une haie de buissons franchis, une magnifique vallée se découvrit à ma vue. Elle était verdoyante, alors que partout alentour dominait l'ocre de la terre desséchée. »²

Notre héros croit se trouver au paradis car sa perte de mémoire a fait disparaître les deux notions de l'ombre et de la lumière. Dans cet endroit, il n'existe plus de place pour un chevauchement entre ces entités ou ce chevauchement existe mais dissimulé aux yeux de notre protagoniste sous l'emblème des couleurs qui sont les principales constituantes du spectre lumineux. Il a vécu au sein d'un « trompe l'œil » total emblème du baroque, mais ce faux paradis une fois détruit par les oiseaux se révèle à notre héros sous son véritable sens désillusionnant.

« Je vécu ainsi plusieurs années, serein et calme, entouré de gens amicaux et fraternels. J'y aurais volontiers passé le reste de mon existence. Mais il a fallu que le mal survienne. Un jour, comme pris de folie, les oiseaux...se mirent à picorer les fleurs...l'hôpital tombe alors dans un silence sépulcral. Ce fut ce jour-là que je retrouvai la mémoire... »³

Notre protagoniste, ayant pu détenir l'intuition de la désillusion par son expérience de la perte de mémoire et du faux paradis, devient un illuminé dans le roman et généralise son désenchantement à travers son déplacement qui devient une sorte de voyage intérieur.

C'est ainsi que l'ombre étale ses ailes sur les personnages du *fleuve détourné* et ses espaces. Ces êtres de papier se perdent sous l'œil révélateur de notre héros.

« Les campagnes semblaient désertes. Les champs de vignes qui autrefois verdissaient le flanc des collines avaient disparu. La terre restait en friche et je me demandais pour quelle obscure raison les paysans refusaient désormais de la cultiver. »⁴

L'obscurité est synonyme de dépravation, de détérioration et d'effacement des êtres et même des contours du roman. Ce qui en fait un véritable voile cachant la vérité et menant l'être vers la perte de son soi.

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 26

2 Ibid, p 29

3 Ibid, p 35

4 Ibid, p 43

Le soleil reste une nécessité pour nos protagonistes mais quemandée d'abord puis rejetée. Rachid le sahraoui dont l'essence même reste la lumière défie cette lumière astrale.

« Huit-heures. Vautré sur le dos dans la poussière de la cour. Rachid défie le soleil. Il le fixe sans cligner des yeux, s'amuse des points lumineux qui naissent sous ses paupières et lui adresse à voix basse de longs monologues... »¹

Rachid fait face au soleil et le regarde « sans cligner des yeux », cela l'aide à mettre en lumière l'ombre de la non vision par des lumières fragmentées et éphémères ce qui est le cas dans l'ensemble du roman et dans le monde réel. Ces fragments recherchés par lui sont la preuve de son besoin inné de la lumière des lumières à l'origine du rayonnement solaire.

Cependant Rachid « défie » le soleil, et voudrait le tuer mais ne peut le faire, car il refuse la lumière dévoilant sa véritable nature ou son soi. Sa peur de se mettre face à son reflet conduit Rachid à vouloir exterminer l'origine de la lumière terrestre : « Mais il faudrait auparavant lapider le soleil et mes bras restent ballants. »²

Mais entre le verbe vouloir et pouvoir se dresse un fleuve de la taille de la distance entre l'imaginaire et le réel. Et le besoin de Rachid de la lumière prend les devants sur sa fuite par rapport à son reflet.

« Le soleil et moi nous avons un vieux compte à régler. Un jour, je lui ferai rendre gorge. »³

Finalement, Rachid finit par se suicider en poussant les gardes à lui tirer dessus en s'enfuyant de prison. Son besoin inné de la lumière le pousse à choisir celle de l'au-delà ou l'ultime lumière à la multiplicité des lumières terrestres si éphémères. Notre besoin de l'Ishrak divin est un des piliers de la philosophie des Ikhwan Al-Safa donnant à la lumière dans ce cas une dimension soufie.

Omar le jeune prisonnier est mort suite à une maladie et donc a pu échapper à l'encerclement du roman pour percevoir l'Ishrak et trouver le véritable sens de la vie. Mais pour les autres prisonniers l'ombre reste en vogue et son éternel combat avec la lumière se poursuit. Le vieux Vingt-Cinq, l'écrivain et Fly-tox trompent en pleine

1 Rachid Mimouni, *Le fleuve détourné*, op.cit, p 53

2 Ibid, p 54

3 Ibid, p 54

obscurité et se perdent en son sein tout en se contentant des bribes de lumières terrestres.

A la fin de l'histoire, notre héros n'a pas reçu de réponse de l'administrateur et donc reste toujours en quête de son soi. Cependant son corps en tant qu'espace se trouve encerclé par les murs de la prison et son esprit tente de capturer les lumières fragmentées pour retrouver les traces de l'ultime lumière tant recherchée.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la lumière est la finalité de cette quête de soi. Mais la lumière tant recherchée n'est pas celle que l'on croit. Cette lumière retrouvée dans les trois romans est une multitude d'étincelles qui apparaissent et disparaissent au gré des auteurs.

Ces lumières sont les fragments de la lumière originelle, elles parsèment des signes qui une fois réunis nous mettent sur le chemin de la lumière absolue ou de « l'Ishrak » comme la nomme les soufis.

Le seul moyen de percevoir cette lumière « absolue » est le cœur, mais un cœur purifié et transparent la laissant le traverser et se nourrissant de son éclat :

«Le recueillement de la pensée sur le centre émetteur de la lumière originelle domine les spéculations, parfois abscones, mais toujours fécondes, d'Ibn Arabî, dont l'esprit d'investigation est la qualité première. Sa méditation tourne en spirale autour d'un même objet qui se révèle mais se dérobe aussitôt, après avoir été entrevu dans l'aurore ou au couchant d'une inspiration ponctuelle. En effet l'éclat de la divinité (ulûhiya) est une lumière aveuglante dont on ne peut capter que les reflets sur les eaux mouvantes de la conscience, pour peu qu'un des astres du cœur vienne à l'illuminer. »¹

« Le cœur s'affirme comme seul moyen fiable de jugement. Il est la « perception » par excellence. »²

De "L'Ishrak" nous ne pouvons que deviner la luminosité, car seuls ses fragments nous la laisse deviner. Nous pensons que ce besoin de se sentir inondé de la lumière des lumières par l'être est l'une des raisons qui le conduisent à être constamment en quête de soi et de constance dans un monde d'instabilité et de mouvement.

¹ Ibn Arabî, *Le livre des contemplations divines*, commenté et traduit par : Stéphane Ruspoli, Sindbad ACTES SUD, 1999, p 13

² Lyess Chacal, *L'Idéal musulman selon Al-Ghazâlî*, Beyrouth, Albouraq, 2001, p 68

Notre deuxième chapitre sur le soufisme représente le reflet du monde baroque. Mais ce reflet se présente à nos yeux de lecteurs comme la réalité enfouie derrière une multitude de voiles : ceux de l'illusion.

Cet univers du soufisme est celui des profondeurs, contrairement au baroque forme utilisée au sein de cette littérature algérienne des années soixante-dix quatre-vingt. Ce reflet renvoie une image contraire à celle de la superficialité baroque, car nous nous projetons aux fins fonds d'une philosophie religieuse musulmane menant notre littérature vers son originalité tant quémandée.

Ainsi ces éléments, réfléchis par le miroir de la désillusion, mettent en exergue la réalité de l'être : celle de la quête de son soi. Mais son soi étant une illusion à son tour nous met sur les chemins d'une quête beaucoup plus profonde : la quête de Dieu.

« L'Homme parfait est un miroir si pur, immaculé et absolu que Dieu, qui est la Beauté absolue, y voit son ipséité [son soi] inconditionnellement. Le miroir de l'homme parfait est conforme à la Révélation divine. Ce qui est révélé à autrui est conforme à l'imagination du serviteur, à sa capacité de recevoir et à son aptitude à comprendre. Dieu dit la vérité et maintient dans le chemin droit. (The Kernel of the Kernel, p 46) »¹

L'homme parfait n'existe point, et sa quête reste infructueuse. L'Instabilité et l'inconstance sont les composants de notre monde terrestre, et notre recherche de perfection ne peut se trouver que dans un autre monde. Les sentiers de la vérité mènent vers Dieu car il est le seul point d'ancrage vers lequel convergent tous les êtres.

¹ John Baldock, *L'Essence du soufisme*, op.cit, p 225

Conclusion :

Notre troisième partie est cet océan de signes vers lequel s'écoulent les deux parties fleuves de notre problématique. Nous avons essayé de déceler dans les trois romans étudiés cette union assez particulière entre deux concepts aux antipodes l'un de l'autre : baroque et soufisme.

Notre étude sur le baroque a prouvé l'existence de cette esthétique au sein de la littérature algérienne des années soixante-dix quatre-vingt et plus précisément chez nos trois romanciers. Le baroque s'exprime à travers ses multiples formes : les éléments de la nature, l'inconstance et le changement, la métamorphose et le masque, les jeux de reflets des multiples miroirs, ainsi que la figure du cercle.

Tous ces éléments se révèlent annonciateurs d'un renversement futur qui n'est autre que celui de l'apparition du soufisme. Comme le baroque joue sur l'effet de l'illusion et sur « les mondes réversibles » (Rousset), le soufisme prend vie grâce à cette même procédure.

«Le monde du rêve ou de la folie apparaît ainsi volontiers comme le reflet ou le double symétrique du monde « réel » : le même à l'envers. Jean Rousset a recensé les nombreuses apparitions de ce motif du monde renversé dans les ballets de cour de cette époque, et il cite cette phrase de Gracian qui pourrait en être la devise : « On ne saurait bien voir les choses de ce monde qu'en les regardant à rebours. » »¹

Et finalement la désillusion se révèle comme le résultat d'une quête de soi, mais elle se présente sous la forme d'un miroir déformant qui conduit toutes ces particules de l'univers baroque à s'y refléter créant par cet effet un renversement de la notion pour faire éclore une notion plus spirituelle et en relation directe avec le soi et ses divers questionnements. Cette philosophie est le soufisme que nous avons étudié et dont nous avons pu, du moins nous l'espérons, détecter les multiples signes découlant des signes baroques.

¹ Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 17-20

Ce mécanisme ne peut être que fertile, et apporte beaucoup à la littérature, car elle se révèle en profondeur sous la forme d'une entité ayant sa propre identité, ou son soi, et se montre à son tour tout comme l'écrivain en quête de ses propres particularités esthétiques.

La véritable force de cette littérature, elle la puise de sa capacité à dépasser l'illusion aliénée de l'impact des cultures. Elle utilise cette hybridation littéraire dont parle Bhabha, pour la retourner à son avantage. C'est-à-dire en faisant ressortir la perle du soufisme du moule baroque.

Conclusion

Conclure est un verbe brise rêve, un bien vain mot utilisé en fin de parcours pour créer autour de l'analyse des cercles frontaliers qui risqueraient d'englober notre travail autant que ne l'ont été les œuvres, et les auteurs étudiés.

Notre travail fut une quête, similaire à celle de l'aveugle tâtonnant au fond des abysses de son être, quémendant une once de lumière pour lui permettre enfin de revenir à la vie. Nous avons ainsi nagé dans les eaux troubles et opaques de ces trois romans. Aveuglés par des univers « trompe l'œil » (expression baroque), aux multiples visages, aux dédoublements constants, aux divers masques. Notre seul salut fut cette douce lumière émanant de la torche des précédents chercheurs, une torche qui nous a aidés à tenter de placer cette modeste recherche dans un cadre scientifique.

Mais à notre sens aucun travail de recherche ne peut se faire autour de la question du soi, sans donner ou du moins essayer de donner libre cours au soi du chercheur.

Différents soi déambulent en fantômes évanescents, et leur quête et tentative de saisissement se révèlent ardues.

Le soi comme nous l'avons vu au sein de notre étude est un concept assez difficile à capturer, c'est une notion qui s'écoule ne laissant point le temps aux personnages, ni à l'auteur, ni au lecteur de la saisir. Elle devient une illusion dès que la désillusion prend le pas sur la fiction du roman.

La quête de soi donne le mouvement aux trois romans et permet à notre recherche de prendre forme. Ainsi nous avons vu dans la première partie de cette analyse une quête de l'histoire romanesque s'effectuant à travers les divers mécanismes du roman. Nous avons pu y relever une structure assez originale des textes, ce qui nous a donné par la suite un accès direct à la deuxième et à la troisième partie.

Dans le premier chapitre intitulé : Etude intrinsèque du roman, nous avons prouvé l'existence de récits sous forme de boucles, les récits se perdent et échouent sur l'inachèvement du roman, les temporalités se retrouvent figées et les espaces sont emprisonnants.

Le deuxième chapitre nous a éclairés sur l'effective présence de mirages textuels dans les trois romans étudiés. Et chacun des trois auteurs manifeste son illusion textuelle selon ses propres courbes. Ainsi, Rachid Boudjedra fait voir une écriture sous ses multiples formes démentielles. Assia Djebar donne à ses textes une liberté

de mouvement qui les conduit vers une danse orientale usant de sa multiplicité des voiles et les convertissant en voiles de l'écriture. Et Rachid Mimouni crée son illusion par l'effet des ponts divers qui produisent en profondeur ces mêmes mirages.

Cette plongée au fond des textes nous a permis de révéler un univers désillusionnant en quête d'originalité. Ses personnages sont enfouis sous le poids d'un soi quémandé qui tarde à se manifester. Cette analyse faite du monde interne du roman nous semble une clé, qui par son effet de mirage, s'évapore pour nous donner un accès direct à la deuxième partie.

Au sein de la deuxième partie de cette recherche nous nous sommes intéressés à la quête de soi chez l'auteur. Il ne fait point office de figurine au sein de sa création littéraire, mais à notre sens il serait au centre de l'univers de la fiction. Il parsème son œuvre de signes qui nous ont menés vers ses multiples sois.

Dans le premier chapitre intitulé : Diégésis et mimésis, nous retrouvons des romans qui usent de l'imaginaire pour pouvoir atteindre le réel. La perversion à son tour est utilisée par ces auteurs comme une sexualité imaginée tendant vers une expression plus réaliste du monde alentour. Nous avons traversé par là des ponts qui nous ont menés de l'imaginaire vers le réel ce qui nous a permis d'esquisser quelques courbes de l'image de l'auteur.

Cependant, dans le deuxième chapitre nous avons emprunté le chemin inverse du pont, car cette fois-ci nous avons pris le départ du monde réel pour aboutir à un semblant d'imaginaire. Pour cela nous avons étudié les deux notions de l'Histoire et de la politique comme les bases d'un réalisme affirmé. Mais ces mêmes concepts nient leur réalité et se dévoilent sous nos yeux ébahis comme factices et découlant vers leur nature imaginaire, tout en mettant les avis des auteurs en lumière.

Ces deux parties nous ont révélé les prémisses de notre troisième partie car ce monde illusoire qui se cache derrière des mirages tend vers son enroulement. Il emprunte un tracé inachevé de l'écrit, ses espaces sont emprisonnants, et sa temporalité est hors du temps. Puis ce chemin inverse emprunté par l'auteur de l'imaginaire vers le réel et du réel vers l'imaginaire nous conduit vers une seule vérité. Tous ces éléments nous mettent sur la voie de l'esthétique baroque ou le monde de toutes les illusions.

En dernier lieu, nous passons à notre troisième partie, dans laquelle nous avons pu retrouver les véritables fondements de notre thème. Son premier chapitre évoque l'esthétique baroque comme existant au sein des romans de notre corpus, mais cette esthétique se présente à nos yeux comme une forme corps attendant l'âme qui viendrait lui donner un sens.

Ainsi, ces récits avancent dans l'illusion et le « trompe l'œil » et tendent à insérer le lecteur dans ce monde de folie surgissant des abysses de l'âme de l'auteur.

« L'auteur « tente » que l'œuvre soit présentée à une conscience. Ainsi, définir le rapport du lecteur et de l'auteur à la présentation revient à préciser le lien de nécessité qui unit auteur, œuvre et lecteur... »¹

Nous avons donc relevé diverses composantes du baroque des trois romans analysés. Nous y avons trouvé des éléments de la nature en mouvement et en continuel changement, tout l'univers de fiction est inconstant, les personnages et l'auteur se cachent derrière des masques et la métamorphose y bat de son plein, des cercles s'y forment et créent un imaginaire entouré et les reflets s'y déploient en quantités infinies.

Cependant, le deuxième chapitre portant sur le soufisme est le reflet du baroque sur le miroir de la désillusion.

« ...c'est donc un thème beaucoup plus vaste qui se propose, celui de la réversibilité de l'univers et de l'existence. Thème familier à l'imagination baroque, qui s'est ingéniée à transposer dans sa littérature les jeux de perspective et les mirages en trompe-l'œil chers à l'architecture et à la peinture de cette époque. »²

Le passage au soufisme provoque le retournement du monde baroque et donne naissance à cette philosophie musulmane. Ainsi les éléments étudiés du baroque se réincarnent dans le monde du soufisme et s'octroient un sens beaucoup plus profond.

Ces éléments autrefois fragmentés dans le baroque tendent vers leur unification. Et nous nous retrouvons en quête d'un plan du monde terrestre qui peut nous révéler une certaine combinatoire.

« La conception de la réalité qui se dégage des œuvres de l'antiquité et du moyen âge diffère entièrement de celle du réalisme moderne... et c'est pourquoi j'ai nommé figurative la conception de la réalité qui a prévalu à la fin de l'antiquité et durant le moyen âge chrétien... Selon cette conception, un événement qui s'est passé sur la terre ne signifie pas cet

1 Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005, p 21

2 Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p 17

évènement même, mais aussi, et sans préjudice de sa réalité concrète hic et nunc, un autre évènement qu'il annonce ou qu'il répète en le confirmant ; le rapport entre les évènements n'est pas envisagé essentiellement comme un développement temporel ou causal, mais comme formant une unité au sein du plan divin, dont tous les évènements constituent des parties et des reflets... »¹

Cependant, nous ne sommes plus au moyen âge européen, et notre but est plus en relation avec l'esprit maghrébin de nos trois écrivains. Qu'ils le veuillent ou pas leur dessein primaire les a dépassés de par sa complexité. Ils se retrouvent imbibés de cette philosophie soufie et leur quête de soi se fait encore plus pressante.

Le monde baroque se présente tel un monde en morceaux, et notre tâche était de rassembler ces brisures pour trouver leur sens originel.

« Le verre n'est jamais aussi beau qu'en sa brisure », écrivait Aragon. C'est cet éclat du fragment que les supercheries littéraires font miroiter dans leurs fondements, mais aussi dans leurs structures et modes d'action aiguisés par les propriétés incisives de la brisure. Ces dispositifs littéraires sont en effet de véritables chevaux de Troie sculptés de l'intérieur par des forces entropiques : l'oubli et la dépendance culturelle, l'implosion des systèmes de représentation et le dialogisme sont autant de forces détonantes qui font voler en éclats pour finir par les mettre en scène, voire les ranimer, les structures convenues du processus de création et de sacralisation d'une œuvre littéraire (et ce depuis ses origines, sa composition et jusqu'à sa conception). »²

L'illusion puise sa force de la fragmentation comme l'a si joliment tournée Françoise Bleys, mais la désillusion mène vers une unité tant voulue par l'être qui lui donne l'impression de capturer son soi.

Il est évident que le soufisme tend vers le rassemblement des signes dispersés dans le baroque. Nous avons par là des éléments de la nature baroque autrefois séparés qui tentent un véritable rassemblement, des cercles qui s'organisent en cercles concentriques et tentent de dépasser les frontières du monde terrestre pour entrapercevoir le monde des cieux, des reflets multiples qui se réunissent en un seul reflet Simorg, et une lumière éclatante qui se révèle derrière les fragments de la lumière factice baroque.

¹ Erich Auerbach, *Mimésis La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, France, Gallimard, 2000, (Gallimard 1968, et C.A Franck A G Verlag, Bern 1946), pp 550-551

² Françoise Bleys, *Reliques, bribes, fragments : les supercheries littéraires comme poétique de l'éclat*, in Ricard Ripoll, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès international du groupe de recherche sur les écritures subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p 195

Nous avons par cet effet la concrétisation de notre problématique de départ. La littérature algérienne de langue française des années soixante-dix et quatre-vingt considérée par certains critiques comme « subversive » se dévoile à nous telle une littérature en pleine affirmation identitaire :

« La névrose est bien inséparable de l'acte même d'écrire, et c'est pourquoi il nous touche au plus profond. L'étrangeté des textes maghrébins est due, nous dit Beida Chikhi, à une précipitation pathologique de l'écriture qui lève les interdits, bouscule les préjugés,, abolit les frontières et produit par là même une véritable explosion narrative. »¹

Ainsi, toutes ces procédures « explosives » d'écriture dont parle Charles Bonn, représentent un masque derrière lequel se cache le noyau de cette littérature. Sa grandeur se résume à sa capacité à utiliser le baroque européen comme l'empreinte d'une ancienne colonisation pour le retourner à son avantage et en faire la base de l'affirmation de sa différence. Cette littérature vide ce concept baroque de son sens européen et l'utilise comme réceptacle de la lumière soufie.

« ...la conscience de soi n'a de certitude d'elle-même que par l'abolition de cet autre qui s'expose, se présente à elle comme vie autonome ; elle est désir. Une fois acquise la certitude de la nullité de cet autre, elle pose celle-ci pour elle-même comme sa vérité, anéantit l'objet autonome, et se donne par là même la certitude de soi-même, comme certitude vraie, c'est-à-dire comme une certitude devenue telle pour elle de manière objectale. »²

Ce long parcours de la recherche, nous l'avons traversé en quémailleurs de sens. Nous étions à l'écoute de ces textes et avons tenté d'y déceler les octaves de ces cris d'auteurs qui ne parviennent qu'aux êtres ouverts à leurs voix entrecoupées.

Nous espérons que notre recherche soit un tant soit peu utile aux autres quémailleurs de sens, qui comme nous veulent se mettre en symbiose avec les autres, et tenter pourquoi pas cette ultime unification où l'être n'est qu'un fragment du tout ayant besoin des autres pour atteindre son but.

« Telle était ma tentation : faire de ma critique une sorte de courant mental parallèle et semblable à celui que je côtoyais dans ma lecture ; marier la pensée d'autrui et la mienne comme deux branches d'une même rivière suivant la même pente. »³

1 Charles Bonn et Yves Baumstiller, *Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1991, p 15

2 Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1991 (édition de 1807), p 148

3 Georges Poulet, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, 1998 (quatrième édition), p 303

« On ne relève le désir de l'autre (l'écrivain) qu'avec son propre désir. Si la lecture critique est quête du désir de l'autre, c'est toujours finalement mon désir qui m'est renvoyé, puisque je suis aussi le lieu de significations inconscientes et de recours symboliques...Lacan dirait que ce que le critique prétend percer à jour n'est rien d'autre que l'objet perdu de son désir. »¹

S'il y'avait un point final à mettre devant la conclusion de cette recherche, ce qui est relativement du domaine de l'illusoire, ce serait le suivant :

« Dieu me dit : ton voile c'est toi-même, c'est le voile de tous les voiles. Si tu en sors, tu t'affranchis des voiles, et si tu demeures voilé par eux, c'est que les voiles te dissimulent (à toi-même). Il me dit : ne sors de toi-même que par ma lumière ; car ma lumière détruit le voile, alors tu verras comment elle est dissimulée et par quoi elle l'est »²

¹ Didier Souiller et Wladimir Troubetzkoy, *Littérature comparée*, op.cit, p 690

² Niffarî, Kitâb al-Mawâqif, in Ibn Arabî, *Le livre des contemplations divines*, commenté et traduit par : Stéphane Ruspoli, Sindbad ACTES SUD, 1999, p 111

Bibliographie

I- Le corpus de travail :

BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Alger, ANEP, 2002, 1977

DJEBAR, Assia, *L'Amour, la fantasia*, Paris, Albin Michel, 1995, 1985

MIMOUNI, Rachid, *Le fleuve détourné*, Paris, Robert LAFFONT, 1982

II-Classement selon les auteurs :

II.1. Sur Rachid Boudjedra :

II.1.1. Les livres :

CROUZIÈRE-INGENTHRON, Armelle, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Harmattan, 2001

GAFAITI, Hafid, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 2000

IBRAHIM-OUALI, Lila, *Rachid Boudjedra Ecriture poétique et structures romanesques*, Clermont-Ferrand(France), Association des publications de la faculté des lettres et des sciences humaines, 1998

II.1.2. Les articles :

CROOKE, Will, « Psychanalyse et postcolonialité dans L'Escargot entêté de Boudjedra », in GAFAITI, Hafid, *Rachid Boudjedra une poétique de la subversion*, Paris, L'Harmattan, 2000

II.2. Sur Assia Djébar :

II.2.1. Les livres :

CALLE-GRUBER, Mireille, *Assia Djébar, Nomade entre les murs*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005

SEGARRA, Marta, *Leur pesant de poudre : romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997

II.2.2. Les articles :

BRAHIMI, Denise, « L'Amour, la fantasia : Une grammatologie maghrébine », in « Itinéraires et contacts de cultures » Volume 11 « Littératures Maghrébines » Colloque Jacqueline Arnaud, Tome 2, Paris, L'Harmattan, 1990

PERROT, Michelle, « Histoire et mémoire des femmes dans l'œuvre d'Assia Djébar », in CALLE-GRUBER, Mireille, Assia Djébar Nomade entre les murs, Paris, Maisonneuve et Larose, 2005

RISSET, Jacqueline, « L'amour de la langue », in CALLE-GRUBER, Mireille, Assia Djébar, Nomade entre les murs, Paris, Maisonneuve & Larose, 2005

II.2.3. Thèse :

Le Duff, Nadine, *Histoires labyrinthiques et littérature combinatoire : proposition de lecture comparée du Fou d'Elsa d' Aragon, de la prise de Gibraltar, et de L'amour, la fantasia d'Assia Djébar*, 2007

II.3. Sur Rachid Mimouni :

II.3.1. Les livres :

REDOUANE, Najib :-*Autour des écrivains maghrébins Rachid Mimouni*, Toronto, La source, 2000

-*Rachid Mimouni entre littérature et engagement*, Paris, L'Harmattan, 2001

II.3.2. Les articles :

GALLOUET, Catherine, « Espace et narration dans Le Fleuve détourné », in REDOUANE, Najib, *Autour des écrivains maghrébins Rachid Mimouni*, Toronto, La source, 2000

III- Classement selon les thèmes :

III.1. Le baroque :

III.1.1. Les livres :

BAICHE, André, *La naissance du baroque français*, Toulouse, Publications de l'université de Toulouse- Le Mirail, Série A- Tome 31, 1976

BRUNEL, Pierre, *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2003

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'éros baroque*, Paris, PUF, 1981

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995

III.2. L'Histoire :

III.2.1. Les livres :

BOISSINOT, Alain, *Littérature et Histoire*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998

LAROUÏ, *Islam et Histoire*, Paris, Flammarion, 2002, Albin Michel, 1999

MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, Puf, 1987

STORA, Benjamin, *La gangrène et l'oubli*, Paris, La Découverte, 2005, 1998

III.3. La politique :

III.3.1. Les livres :

MAHDI, *La fondation de la philosophie politique en Islam : La cité vertueuse d'Alfarabi*, Paris, Flammarion, 2002, Albin Michel, 2000

III.4. La notion du soi :

III.4.1. Les livres :

BOSSUET, *De la connaissance de Dieu et de soi-même*, Fayard, 1990, 1846, 1741, 1722

FANGUIN, Daniel, *Le psychisme, Réalité et sujet psychiques*, Paris, Ellipses, 2009

FERENCZI, Sandor, *Psychanalyse I*, Paris, Payot, 1968

FREUD, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Payot, 2001, 1966, 1924

GOLDMAN, Lucien, *Le dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959

HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1991, 1807

MIRAUX, Jean-Philippe, *L'Autobiographie écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 2002

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, France, Seuil, 1990

SARTRE, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 2003

III.4.2. Les articles :

BENMILOUD, Khaled, « Qui sommes-nous ? », in DEJEUX, Jean, *La culture algérienne dans les textes*, Paris, PUBLISUD, 1995

III.5. Le soufisme :

III.5.1. Les livres :

BALDOCK, John, *L'Essence du Soufisme*, Paris, Pocket, 2008

CHACAL, Lyess, *L'Idéal musulman selon Al-Ghazali*, Beyrouth, Albouraq, 2001

GHAZALI, *Le tabernacle des lumières*, Paris, Seuil, 1981

IBN ARABI (traduit par Ruspoli Stéphane), *Le livre des contemplations divines*, ACTES SUD, 1999

SKALI, Faouzi, *Traces de lumière : paroles initiatiques soufies*, Paris, Albin Michel, 1996

III.5.2. Les articles :

NIFFARI, « Kitâb al-Mawâqif », in IBN ARABI, *Le livre des contemplations divines*, commenté et traduit par : RUSPOLI, Stéphane, Sindbad, ACTES SUD, 1999

III.5.3. Thèse publiée :

MARQUET, Yves, *La philosophie des Ihwan Al-Safa*, Alger, Etudes et documents, université de LILLE III, 1973, Thèse présentée devant l'université de Paris IV, Le 12 juin 1971

III.6. Ouvrages d'ordre général :

III.6.1. Ouvrages critiques:

AUERBACH, Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 2000, (Gallimard 1968, et C.A Franck A G Verlag, Bern 1946)

BARTHES, R, BERSANI, L, HAMON, Ph, RIFFATERRE, M, WATT, I, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

BERGEZ, Daniel et alii, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990

BESSIERE, Jean, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, 2005

BONN, Charles, *Le roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985

BONN, Charles et BAUMSTIMLER, Yves (Dir.) :-*Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991

BRUNN, Alain, *L'auteur*, Paris, Flammarion, 2001

BUDOR, Dominique, et FERRARIS, Denis, *Objets inachevés de l'écriture*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Mars 2001

CHAMOISEAU, Patrick,, *Ecrire en pays dominé*, Barcelone, Folio, 2002, Gallimard (1997)

DEJEUX, Jean :-*Maghreb littératures de langue française*, Paris, Arcantère Editions, 1993

-*La culture algérienne dans les textes*, Paris, Publisud, 1995

ECO, Umberto, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003, 2002

GENETTE, Gérard :-*Figures I*, Paris, Seuil, 1966

-*Figures II*, Paris, Seuil, 1969

-*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004

-*Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982

-*Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992

HEINICH, Nathalie, *Etre écrivain (Création et identité)*, Paris, La découverte, 2000

MICHEL-MANSOUR, Thérèse, *La portée esthétique du signe dans le texte maghrébin*, Chateau-Gontier, PUBLISUD, 1994

MILIANI, Hadj, *Une littérature en sursis ? Le champ littéraire de langue française en Algérie*, Paris, L'Harmattan, 2002,

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses universitaires de France, 1999

PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999

POULET, Georges, *La conscience critique*, Paris, José Corti, 1971, 1998 (quatrième édition)

PROUST, Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, 1994

RULLIER-THEURET, Françoise, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001

SOUILLER, Didier, et TROUBETZKOY, Wladimir, *Littérature comparée*, Paris, PUF, 1997

SOUKEHAL, Rabah, *Le roman algérien de langue française (1950-1990)*, Paris, PUBLISUD, 2003

STALLONI, Yves, *Les genres littéraires*, Paris, Armand Colin, 2005

TOUALBI, Noureddine, *L'identité au Maghreb : L'errance*, Alger, CASBAH, 2000

III.6.2.Dictionnaires :

Larousse, 1975

Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, 1982

III.6.3.Articles :

BARBERIS, Pierre, « La sociocritique », in BERGEZ, Daniel et Alii, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Bordas, 1990

BERSANI, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », in BARTHES, R, BERSANI, L, HAMON, Ph, RIFFATERRE, M, WATT, I, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982

BONN, Charles et BAUMSTIMLER Yves, « Schémas psychanalytiques et roman maghrébin de langue française » in BONN, Charles et BAUMSTIMLER Yves *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991

BONN, Charles, « Paroles déplacées », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Paris, L'Harmattan, 2004

LEBRAVE, Jean-Louis, « L'écriture inachevée », in BUDOR, Dominique, et FERRARIS, Denis, « *Objets inachevés de l'écriture* », Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Mars 2001

MACDONALD, Margaret, « Le langage de la fiction », in GERARD, Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992

MITTERAND, H, « Le discours du roman », in PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999

PINCHEMEL, G, « La face de la terre », in PARAVY, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris, L'Harmattan, 1999

III.6.4. Communications dans des colloques :

ALI-BENALI, Zineb, « Ecrire en l'absence des autres langues, les « premières ». Ecrire dans un genre inconnu », in *Echanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, Tome 2 des actes du colloque *paroles déplacées*, université Lyon 2, 10-13 mars 2003, Paris, L'Harmattan, 2004

BLEYS, Françoise, « Reliques, bribes, fragments : les supercheres littéraires comme poétique de l'éclat », in RIPOLL, Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès international du groupe de recherche sur les écritures subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Presses Universitaires de Perpignan, 2002

Table des matières :

<i>Introduction :</i>	1
<i>Partie 1 : Quête de l'histoire romanesque</i>	13
<i>Chapitre I : Etude intrinsèque du roman</i>	15
<i>I- Etude intrinsèque du roman</i>	16
I.I.1. Récits en boucles:	18
I.I.1.1.Le vertige de l'escargot:	20
I.I.1.2. Mémoires d'outre-tombe:	22
I.I.1.3.Souvenirs de prisonniers:	24
I.I.2. Inachèvement et récits perdus:	27
I.I.2.1.L'escargot écrasé et les débuts de l'inachevé:	28
I.I.2.2.Une fantasia incomplète et un récit sans fin:	30
I.I.2.3. Une histoire détournée pour des vies perdues:	31
I.I.3. Les temporalités figées:	32
I.I.3.1.La sphère du quotidien où la boucle est bouclée:	34
I.I.3.2.Mondes cloîtrés et murs frontières:	37
I.I.3.3.La mémoire ou la machine à voyager dans le temps:	40
I.I.4. Espaces sans frontières, espaces prisons, espaces d'une quête et d'une tentative de reconquête:	43
I.I.4.1.Espaces couchés et labyrinthes en suspend (invisibles):	46
I.I.4.2.Espaces échos où l'amour s'écrie:	62
I.I.4.3.Les espaces fleuves:	68
<i>Chapitre II : Les mirages textuels</i>	86
<i>II- Les mirages textuels :</i>	87
I.II.1. Les démences de l'écriture :	88
I.II.2. Danse des sept voiles aux multiples visages :	104

I.II.3. Les ponts de la temporalité :	119
<i>Conclusion</i> :	128
<i>Partie 2 : Quête de soi chez l'auteur</i>	130
<i>Chapitre I : Diegesis et mimesis</i>	133
<i>I- Diegesis et mimesis</i> :	134
II.I.1. De l'imaginaire vers le réel:	135
II.I.1.1. L'escargot et le dilemme du réel et de l'imaginaire:	136
II.I.1.2. Le réel comme toile de fond :	152
II.I.1.3. Le réel et l'imaginaire : pile ou face.....	162
II.I.2. La perversion comme élément de quête :	171
II.I.2.1. Pour une sexualité ombragée :	172
II.I.2.2. Les accouplements en meurtrissure de l'âme :	178
II.I.2.3. Fantômes édeniques et fleuves en agonie:	180
<i>Chapitre II : L'Auteur entre les franges du réel</i>	185
<i>II- L'Auteur entre les franges du réel</i> :	186
II.II.1. Histoire d'une vie, histoires collectives, une recherche de l'être dans la masse :	187
II.II.1.1. L'Histoire en délire :	191
II.II.1.2. Récits féminins aux abords de l'Histoire :	193
II.II.1.3. Histoire fleuve :	199
II.II.2. La politique comme élément littéraire :	203
II.II.2.1. Politique vomie ou personnalisée :	204
II.II.2.1.1. Jeux de miroirs et reflet de Narcisse	204
II.II.2.1.2. La politique au féminin :	214
II.II.2.1.3. Fresques du passé et parallélismes :	217
II.II.2.2. « La hiérarchie de la raison » au sein de la cité :	221
II.II.2.2.1. L'entêtement de la dépendance et l'idéal désarçonné :	222
II.II.2.2.2. A la recherche d'un idéal perdu :	224
II.II.2.2.3. Le personnage sans nom et le trouble utopique :	225
<i>Conclusion</i> :	230

<i>Partie 3 : Quête d'une littérature entre une forme et un fond</i>	233
<i>Chapitre I : Le monde superficiel ou le baroque corps</i>	235
<i>I- Le monde superficiel ou le baroque corps :</i>	236
III.I.1. La nature et ses éléments :	237
III.I.1.1. L'eau	237
III.I.1.1.1-Les eaux et l'escargot :	238
III.I.1.1.2.Les eaux de la fantasia :	249
III.I.1.1.3.Les eaux et le fleuve :	258
III.I.1.2. La flamme lumière et son ombre :	262
III.I.1.2.1.La lumière et l'ombre de l'escargot :	263
III.I.1.2.2. La lumière et l'ombre de l'amour :	268
III.I.1.2.3. Les éclaircies de la perception du revenant :	280
III.I.1.3.La terre et les jardins :	287
III.I.1.3.1. Les jardins et la terre escargots :	288
III.I.1.3.2. Les jardins de l'amour :	291
III.I.1.3.3. Les jardins en bascule :	294
III.I.2. La métamorphose et le masque :	299
III.I.2.1. La métamorphose et le gastéropode :	301
III.I.2.2. La métamorphose et le jeu des doubles :	305
III.I.2.3.La métamorphose et le fleuve :	310
III.I.3. L'inconstance et le mouvement :	313
III.I.3.1.L'inconstance de l'escargot :	314
III.I.3.2.L'inconstance d'une vie :	321
III.I.3.3. L'inconstance et le mort vivant :	329
III.I.4. Passage du cercle vers le renouveau baroque :	335
III.I.4.1. L'escargot et le cercle :	337
III.I.4.2.Le cercle de l'amour :	343
III.I.4.3. L'encerclement du fleuve :	353
III.I.5. Miroitements concaves et déformations :	359

III.I.5.1. Le dératiseur en face de sa configuration :	360
III.I.5.2. Les spectres de l'illusion et leur romance :	364
III.I.5.3. Le fleuve réformant et ses dérivés :	365
<i>Chapitre II : Le monde des profondeurs ou la spiritualité soufie.....</i>	<i>370</i>
<i>II- Le monde des profondeurs ou la spiritualité soufie :.....</i>	<i>371</i>
III.II.1. Rassemblement de la nature :	372
III.II.1.1. Les éléments de l'escargot :	374
III.II.1.2. Les éléments de l'amour :	378
III.II.1.3. L'ascension du fleuve:	384
III.II.2. Reflets et mouvements: Le grand miroir de l'unification et le reflet « Simorg » :	388
III.II.2.1. Les symboles et le Simorg :	389
III.II.2.2. Les deux temps du reflet « Sîmorg » :	392
III.II.2.3. Le lit du Sîmorg :	398
III.II.3. Le cercle dans le soufisme : Hudûd et vérité englobante	402
III.II.3.1. L'escargot et le cercle :	404
III.II.3.2. Le cercle de l'amour :	410
III.II.3.3. L'encerclement du fleuve :	416
III.II.4. La lumière dans le soufisme :	422
III.II.4.1. La lumière et l'ombre de l'escargot :	424
III.II.4.2. La lumière et l'ombre de l'amour :	429
III.II.4.3. La lumière et l'ombre du fleuve :	436
<i>Conclusion :</i>	<i>443</i>
<u><i>Bibliographie:</i></u>	
<i>I- Le corpus de travail :</i>	<i>453</i>
<i>II- Classement selon les auteurs :</i>	<i>454</i>
II.1. Sur Rachid Boudjedra :	454
II.1.1. Les livres :	454
II.1.2. Les articles :	454
II.2. Sur Assia Djebar :	454

II.2.1. Les livres :	454
II.2.2. Les articles :	455
II.2.3. Thèse :	455
II.3. Sur Rachid Mimouni :	455
II.3.1. Les livres :	455
II.3.	455
III- Classement selon les thèmes :	456
III.1. Le baroque :	456
III.1.1. Les livres :	456
III.2. L'Histoire :	456
III.2.1. Les livres :	456
III.3. La politique :	457
III.3.1. Les livres :	457
III.4. La notion du soi :	457
III.4.1. Les livres :	457
III.4.2. Les articles :	457
III.5. Le soufisme :	458
III.5.1. Les livres :	458
III.5.2. Les articles :	458
III.5.3. Thèse publiée :	458
III.6. Ouvrages d'ordre général :	458
III.6.1. Ouvrages critiques:	458
III.6.2. Dictionnaires :	460
III.6.3. Articles :	460
III.6.4. Communications dans des colloques :	461

Tirage N

2-11;14;17;19;21;23;25-26;29;33;35-36;38-39;41-42;44-45;47-61;63-85;89-
103;105-118;120-127;131;132;137-151;153-161;163-170;173-177;179;181-184;188-
190;192;194-198;200-202;205-216;218-220;223;226-229;231;234;239-248;250-
257;259-261;264-267;269-279;281-286;289-290;292-293;295-298;300;302-
304;306-309;311-312;315-320;322-328;330-334;336;338-342;344-352;354-
358;361-363;366-369;373;375-377;379-383;385-387;390-391;393-397;399-
401;403;405-409;411-415;417 -421;423;425-428;430-435;437-442;444;446 -
451;459;463-464 ;466

Tirage coul

1;12;13;15;16;18;20;22;24;27;28;30-32;34;37;40;43;46;62;86-88;104;119;128-
130;133-136;152;162;171;172;178;180;185-
187;191;193;199;203;204;217;221;222;224;225;230;232;233;235-
238;249;258;262;263;268 ;280;287 ;288;291;294;299;301;305;310;313;314;321;329
;335;
337;343;353;359;360;364;365;370-
372;374;378;384;388;389;392;398 ;402;404;410;416;422;424;429;436;443;445;452-
458;460-462 ;465

ملخص :

يهدف تحليلنا هذا إلى البحث عن عناصر الذات و الواقعية في الروايات الثلاث المختارة. و تتمثل الواقعية في خيبة أمل الشخصيات و الكاتب و حتى الجمالية على اثر البحث عن الذات الذي لم يتحقق الهدف المنتظر منه. و تقودنا جميع عناصر الواقعية إلى عملية انعكاس حيث أن الجمالية الغربية تعكس عالما منعكسا و أكثر عمقا ألا و هو الصوفية.

Résumé :

Le but de notre présente analyse est de chercher les éléments de la quête de soi et de la désillusion dans les trois romans choisis. La désillusion est représentée par le désenchantement des personnages, de l'auteur, et même d'une esthétique suite à une quête de soi n'ayant point abouti. Tous les éléments de la désillusion nous mènent vers un jeu de miroir où l'esthétique baroque reflète un univers inversé et plus profond : celui du soufisme.