

## Littérature et Migration

*« Errance et perte de soi dans les couloirs du métropolitain ou la Topographie idéale pour une agression caractérisée ».*

*(R. Boudjedra).*

### Résumé

*Migration et littérature francophone sont intimement liées puisque c'est de celle-là, sous sa forme coloniale qu'est née celle-ci. Choc des cultures, des langues, des genres pour nous en tenir au seul aspect littéraire, celui qui nous intéresse. La production francophone a dès le départ construit son identité, et elle continue à le faire, sous le signe du déplacement ; que ce déplacement se nomme errance, exil, immigration, rencontre, croisement ou mutation. Migration des hommes, des signes et des formes, la littérature francophone apparaît essentiellement comme le lieu de l'interculturel et du transfrontalier.*

*Autrefois, espace aphasique en littérature, l'émigration/immigration va devenir chez R. Boudjedra objet de notre étude une sorte de creuset, de laboratoire d'écriture. L'utilisation de la langue française va ouvrir un espace libre et libérateur. C'est en cela que « Topographie idéale pour une agression caractérisée » nous est apparu comme l'une des œuvres les plus représentatives de cette rencontre entre la littérature et l'émigration.*

*Mots clés : émigré, exil, métro, Paris, écriture, identité, Nouveau Roman.*

إنّ العلاقة التي تربط الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بالهجرة و الغربة وطيدة فقد هذه مثلت هذه القضية مناخا ملهما للكتابة الأدبية لما عرفه من صدام الثقافات و اللغات و الأجناس الأدبية (و هذا الذي يهمننا). و من ثمة بنى الأدب الفرانكفوني هويته على فكرة التنقل و السفر سواء أ سميّا هذا السفر هجرة أو غربة أو لقاء بالآخر يسمح بالتقاطع أو التحوّل. هو سفر للبشر و العلامات و الأشكال و قد تناولته الكتابة الأدبية فأصبحت هي بدورها بوتقة لتلاقح الثقافات و مطية لاختراق الحدود بين الأمم و الشعوب. نريد من خلال هذه الدراسة أن نقف عند تحوّل إشكالية الكتابة من الهجرة فضاء مغيب و ابكم إلى هجرة أصبحت فضاء للتجربة و الاختبار، اختبار كتابة جديدة مبدعة حيث أنّ استعمال اللغة الفرنسية فتح للكاتب عالما للتحرر و الحرية و نحسب أنّ رواية رشيد بوجدرّة المعنية في هذه الدراسة أحسن مثال لهذه التجربة.

Si la littérature n'est pas comme le préconisent certains critiques ou certains romanciers un reflet parfait, une transposition exacte et objective de la réalité, elle est en fait une production d'instruments idéologiques qui ont pour fonction soit d'embellir cette réalité, soit de l'enlaidir, de la modifier, selon le but (conscient ou non) de l'écrivain.

«Le livre n'est donc pas un reflet du réel et s'il ne peut accéder directement à la réalité historique, entre elle et lui s'interpose une série d'écrans ou d'intermédiaires».<sup>11</sup>

Ainsi, le récit le plus réaliste possible (même dans le cas du Nouveau roman on peut parler d'objectivité Robbe-Grillet ayant écrit lui-même à ce propos : «Le Nouveau roman ne vise qu'à une objectivité totale (...). C'est Dieu seul qui peut prétendre être objectif, tandis que dans nos livres au contraire, c'est un homme qui voit, qui sent, qui imagine...»<sup>2</sup> - ne peut décrire objectivement, ne peut refléter entièrement la réalité.

C'est pourquoi comme le soulignait Bernard Pingaud à propos de certaines formes littéraires : «Le rêve de la littérature «objective» consiste à vouloir que le réel se découvre tout entier à travers la vitre transparente des mots, comme le réel perçu se découvre à travers la vitre du regard.»<sup>33</sup>

---

1 - P. MACHEREY, *Pour une théorie de la production littéraire*, coll. Maspéro, Paris, 1974, p. 140 - 141.

2 - A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, coll. Idées, Gallimard, p 149

3 - R. JEAN dans *Eluard par lui-même*, coll. Ecrivains de Toujours, 1968.

Le terme rêve employé à juste titre, par B.Pingaud, de même que le parallèle établi entre «les mots» et «le regard» montrent bien que l'utopie de cette entreprise, le réel représenté par «les mots» ne peuvent jamais être sa véritable image. L'œuvre n'est donc pas à proprement parler, un miroir, «le rapport du miroir à l'objet qu'il réfléchit (étant) partiel, le miroir opère un choix, sélectionne, ne réfléchit pas la totalité de la réalité qui lui est offerte».<sup>4</sup>

<sup>4</sup>Par conséquent il nous faut aujourd'hui parler d'un certain réalisme littéraire et non d'une littérature entièrement réaliste et par là-même totalement objective. Malgré cette difficulté à rendre intégralement la réalité, la littérature reste par essence même, l'Art qui «donne à voir le monde.» (Paul Eluard à propos de la poésie).

Si le thème de l'émigration a été traité par les auteurs maghrébins dans la période postérieure à 1962 c'est parce que loin de constituer une entité hors du monde, ils voulaient au contraire appréhender ce monde et réaliser la notion d'engagement car pour citer Sartre «La parole est action (...), dévoiler c'est changer, et on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer.»<sup>4</sup>

En effet, s'il vit en dehors de l'espace géographique «Mahgreb», l'émigré fait partie intégrante du vécu social maghrébin. Quel est le village, quelle est la famille qui n'en compte pas ? De plus, on a coutume de définir l'émigration/immigration à partir de critères identitaires qui renvoient le plus souvent à la société d'origine ou à la culture d'origine.»

Pourtant avant Topographie... on note la quasi-absence de l'émigré comme objet principal de la narration romanesque maghrébine de langue française. En 1955, Les Boucs de Driss Chraïbi y est en partie consacré. C'est en 1975 qu'on retrouve le thème chez Boudjedra.

Espace aphasique en littérature, l'émigration/immigration sera dès lors une sorte de creuset, de laboratoire d'écriture, et l'utilisation de la langue étrangère ouvrira un espace » libre et libérateur.

---

4 - J. Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature ? Coll. Idées, Gallimard, 1948 ? p. 30.*

«L'écriture des romanciers maghrébins de langue française est le fruit d'une déconstruction et d'une restructuration de la langue française. Ils réintroduisent d'une façon et d'une autre certains mouvements, certains rythmes et certaines structures de la langue maternelle dans la langue étrangères, aphorismes, expressions coraniques, traduction littérale de termes ou de tournures idiomatiques, ou encore insertion de mots arabes ou berbères dans le texte en français.»<sup>55</sup> Topographie... objet de notre étude nous apparaît comme la parfaite illustration de cette affirmation.

Texte à la fois hermétique et provocant par le chaos de son écriture, il met en exergue le parcours tragique d'un immigré dans le labyrinthe métro parisien durant toute une journée.

Ce travailleur qui débarque pour la première fois de son Pïton, tournera sans cesse dans la topographie souterraine de l'Ogresse (La ville), broyé, digéré, pour ressortir enfin par une porte où il trouvera la mort.

Il est flanqué d'une énorme valise qui devient une marque identitaire, un signe et un refuge de sa mémoire bousculée par les aspects d'un espace

agressif. Pour arriver à destination, il dispose en tout et pour tout d'un papier où est inscrite l'adresse de son point de chute, papier dont l'écriture s'efface au fur et à mesure qu'il consomme espace et temps. Le palimpseste de l'adresse de plus en plus illisible et du parcours impossible sont les signes prémonitoires de l'échec d'emblée énoncé.

De plus, si le voyageur est bousculé et incommodé par sa valise, il est également agressé par les panneaux de signalisation des directions qu'il ressent comme les signes de la malédiction qui le poursuit et qu'aucune amulette ne parvient à tromper.

---

5 - K. Bastao : *La littérature maghrébine, une question de langue*, in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, tome XXIV, Paris, éd. du CNRS, 1985, p 383.

Les affiches publicitaires qui vantent la qualité du papier Lotus, la qualité des collants et qui étalent au public le corps de femmes nues sont d'un érotisme frustrant et inacceptable.

Le voyageur ne comprend pas non plus quelle magie démoniaque fait fonctionner les machines automatiques qui débitent journaux, bonbons, tickets... Le plan du métro étalé sur les murs est un autre labyrinthe, la circulation des trains, la foule... tout est énigme pour lui. Bref, tout le décor et l'activité sont agencés en faveur d'une configuration cauchemardesque.

Cependant, si le voyageur est bousculé et terrifié par cet espace «giclant» et violent, il faut dire que le lecteur l'est tout autant par l'écriture de cet espace, par les phrases fleuves (4 à 5 parfois), par les parenthèses gigantesques, par la multitude de récits abandonnés en chantier au moment même où ils commencent à monopoliser son intérêt et sa curiosité. Récits dont certains sont repris plus loin, de manière aussi inattendue et illogique. Les descriptions kaléidoscopiques sont suspendues ou déclenchées en l'absence de cohérence et de rigueur selon les modalités du récit littéraire.

Mais revenons à notre voyageur. Cet homme sans identité, sans nom patronymique représente dans l'œuvre de Boudjedra une solidification et en même temps une abstraction du problème moral surgi dans l'esprit d'une génération d'écrivains maghrébins sans cesse en quête de leur identité. Cette quête trouvait déjà sa première expression dans les œuvres des écrivains algériens qui se servaient de la langue de l'acculturation lourde à supporter dont ils n'étaient pas encore en mesure de se passer. Cet état se manifeste d'ailleurs dans cette même écriture qu'ils manipulent et qu'ils cherchent à transformer afin qu'elle puisse rendre une réalité différente par rapport à la réalité d'origine, c'est-à-dire celle du territoire métropolitain.

Ainsi l'écrivain maghrébin traduit une fécondation et une actualisation de l'écriture étrangère dans sa propre réalité, une adaptation du langage de l'Autre à l'essence du soi. C'est une solution de renaissance du langage de l'Autre pour soi et en soi déterminant ainsi

un processus de contre aliénation et de restructuration de son identité justement par les outils de cette langue de l'Autre.

Certes, le recours à la langue du colonisateur représente pour la plupart des écrivains une espèce de transgression de leur propre identité, comme un rupture supplémentaire avec les Ancêtres, comme une privation du moi propre ou une non obéissance aux valeurs ancestrales. Ajoutons à cela «la dépossession» des institutions culturelles originales, la destruction de la culture nationale, celle opérée par la science et la technologie qui ont abouti à une dépersonnalisation à outrance.

De là cette tension qui correspond à une recherche «affolée» de son identité qui traumatise l'écrivain désireux de traduire son malaise. Cette quête d'une expression démentielle, exacerbée, syntactique ou du moins paratactique est bien une nouveauté de l'expression ou mieux encore une correspondance singulière entre l'expression étrangère et de soi qui se différencie de l'Autre malgré ses ornements linguistiques (Langage formé de barbarismes, jeux de mots, délire verbal, syntaxe éclatée...).

Driss Chraïbi condense le problème dans une phrase très significative «Cela fait dix ans que mon cerveau arabe et pensant arabe, broie des concepts européens d'une façon si absurde qu'il les transforme en fiel et que lui-même est malade».<sup>66</sup> C'est un cercle sans issue pour le moment, qui enferme ces exilés spirituels qui percent en vain les limites constituées par leur existence même, sans s'apercevoir que leur identité est retrouvée au moment même où ils luttent contre l'Autre au moment où ils prennent conscience qu'ils ont recours à la langue d l'Autre pour exprimer une réalité différente et plus encore au moment même où ils prennent conscience de cette urgence d'être soi au-delà de l'usage d'une langue ou d'une autre. Le refus de sa propre différence ne s'arrête donc pas au refus d'une langue d'acquisition et, partant, une langue d'acquisition ne modifie pas le sens spirituel d'un écrivain. Il n'est pas question de renier les

---

6 - (1) - D. Chraïbi, *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955 p. 191.

structures de la langue française, mais plutôt de les modifier selon les exigences de l'humus où l'écrivain se situe, et de les développer moyennant ses propres expériences.

L'identité et l'unité doivent se rechercher à travers cette formule : différence ou altérité = débouché à une acquisition dynamique des valeurs étranges dans la sauvegarde de l'identité primordiale.

Dans la littérature maghrébine, on recherche plus intérieurement les valeurs ancestrales au point que la différence d'humanisme (provenance, valeurs culturelles, croyances religieuses, mémoires historiques, traditions de la tribu etc.) se traduit dans un langage qui se différencie de plus en plus de celui de l'humanisme du pays d'emprunt. La grammaire violemment détournée, la syntaxe désarticulée, les mots étranges, les structures du français subissent toutes un tel malaxage qu'elles deviennent dans la force intérieure de chaque écrivain, des valeurs sémantiques tout à fait nouvelles et différentes. C'est l'oublié, l'éludé, qui transmigre dans une expression autre, malgré les signes.

C'est précisément le cas de Boudjedra - sujet de notre travail - qui résout dans la langue de l'ancien colonisateur sa déviance martelante et son accablement psychique alimentés tous deux à la fois par la nostalgie d'une parole irrémédiablement perdue. D'où cet inassouvissement de l'expression renouvelée et réitérée par des séquences de synonymes, d'où cette énergie abrupte du langage, cet épanouissement de la phrase tantôt lyrique, tantôt tordue et forcenée par des tournures particulières et multiples du style. Son écriture ne suggère pas de superposer des mots français à une conception engendrée par le monde maghrébin. Dans son cas on pourrait parler d'une inversion linguistique, syntaxe, valeurs sémantiques, vocabulaire, ponctuation obéissent tous à son besoin de dire maghrébin. C'est une harmonie retrouvée entre le sujet qui narre et la langue objet de narration. D'ailleurs l'enracinement de Boudjedra se produit par le moyen du sujet maghrébin qui ne l'empêche pas de se dire aussi bien dans la langue de l'Occident que dans celle de l'Orient, de produire ses ém-



otions suscitées par le contact direct avec sa propre réalité et celle de son pays.

Même s'il regarde l'Occident, il transpose dans cette nouvelle réalité ses personnages qui gardent leur essence psychologique face à la civilisation de l'Autre. C'est pourquoi il nous apparaît que Topographie... est un expédient pour opérer à travers les situations des protagonistes une comparaison entre les deux civilisations. De cette comparaison il ne dérive aucune solution de primauté car le Maghrébin couve toujours intactes sa passion, sa nostalgie, son identité, tandis que le monde occidental ne renonce jamais à ses préjugés, à son racisme accumulé pendant la colonisation, voire à sa forme mentale viciée envers ceux qui viennent d'au-delà de la mer. Il ne se présente donc aucune possibilité de solution, les deux mondes gardent jalousement leurs identités respectives sans envisager une symbiose même au plan de l'amitié amoureuse ; le rapport entre la femme française (Céline ou Aline) et l'homme du Maghreb sera toujours douteux.

La solution des possibilités auxquelles était parvenu Dib par exemple dans La danse du roi qui propose une entente entre le protagoniste Redwan et la jeune fille française, ne conduira pas les protagonistes de Boudjedra, bien enracinés dans leur terroir à se métamorphoser, moyennant une possibilité d'aller vers l'Autre dans une communication spirituelle. Ces protagonistes garderont toujours leur rancune envers l'Autre. Aline ou Céline représenteront toujours l'Autre vers lequel on avance en n'oubliant cependant jamais sa propre différence. C'est bien là une solution de revanche sur l'Autre.

Les références de cette attestation de différence sont multiples. Le Maghrébin protagoniste des romans de Boudjedra ne se donne jamais à l'Occident même pas là où la différence de civilisation se manifeste à travers la précision mécanique des engins mystérieux par lesquels s'ébranlent les trains du métropolitain de Paris, si à un certain moment il ne prenait conscience d'une régression possible de son identité. C'est le moment où l'auteur proclame la nécessité

de garder sa personnalité sans aucune équivoque en soulignant la différence entre les deux civilisations, l'arabe et l'occidentale.

Si la langue est celle de l'Occident, la substance est manipulée ou mieux malaxée par d'autres aventures centenaires. Boudjedra se sert du français comme de l'arabe, car son enrichissement dans le terroir maghrébin est profond, car il écrit en arabe. Nous pouvons dire qu'il y a là une sorte de «reconquête» de l'Occident opérée par l'écrivain nord-africain qui oblige l'ancien colonisateur à se convertir au Maghreb en lui reconnaissant bon droit à une littérature qui devient de plus en plus universelle grâce à la langue française.

Boudjedra apparaît comme l'écrivain maghrébin précis, rationnel, prévoyant dans la transmission de ses émotions dans la langue étrangère ; par ses mécanismes d'anticipation, de réflexions analogiques, par ses analyses et anachronismes, il imprime au français toutes les résonances possibles de son émoi, gardant toujours une lucidité qui dérive de sa sagacité dans l'analyse des événements et des objets, mais prenant toutefois ses distances par rapport aux personnes et aux événements qui le touchent de près. Ses émotions sont toujours dominées, sans perdre de leur intensité, sans que le charme de l'impulsion sensorielle se désamorce au moment du transfert dans la langue française qu'il plie et replie en lui donnant des facultés nouvelles de transmission d'un moi différent : A ce propos, le passage relatif à l'agression du Maghrébin dans *Topographie...* est des plus révélateurs (Cf. p. 151-154 de l'ouvrage).

Lorsque Boudjedra se sert - et cela se produit souvent - d'un jeu littéraire tel que l'autolalie pour disposer ses réflexions plurielles le long d'une ligne bien définie de monodie, s'il a recours à certaines valeurs de documentation de l'usage courant, il déguise sa connaissance de la langue littéraire sous d'apparentes torsions de la syntaxe. Ce sont des torsions qui témoignent de l'abolition de toute limite temporelle lorsque le vécu et l'hypothèse du vécu-avenir s'entassent dans le for intérieur des protagonistes.

C'est bien là une idée de temporalité concrète par laquelle on exprime une ou plusieurs actions contemporaines. Elle s'appuie sur le processus de la mémoire qui a le pouvoir de classer sur le même plan les points différents de la temporalité, sans proposer une logique des aspects du milieu qui entoure l'écrivain, et par là ses personnages et toutes leurs actions.

L'action est là dans son dynamisme potentiel ou réel et conduit malgré une technique de la fragmentation des épisodes, à la solution de la narration qui offrira toujours une nouvelle possibilité de développement (Cf. Topographie...). Il s'agit d'une syntaxe de juxtaposition de fragments narratifs plutôt que de subordination, comme sont juxtaposés les plans narratifs soumis au processus de l'autolalie.

L'auteur abolit tantôt les points cardinaux (L'action se déroule suivant la même ligne en Occident ou en Algérie), tantôt les conditions temporelles. Ceci lui permet de classer les événements du passé, du présent et ceux d'un futur prévu ou imaginé par les protagonistes au même degré. Là encore il s'agit d'une technique qui permet à Boudjedra de devancer en la télescopant la solution dramatique du vécu des protagonistes, d'énoncer ses programmations idéologiques, d'exposer ses méditations sans interruption, car on s'aperçoit bien que c'est la contiguïté des points du vécu qui gouvernent l'histoire sur le plan narratif.

Donc, entre le passé et le futur, il ne reste que le présent comme point de jonction de l'histoire humaine par la suite temporelle des accidents qui se perpétuent incessamment. C'est un recours évident au concept tout à fait oriental, persan plus exactement, de l'abolition de toute coupure entre les données temporelles.

A bien évaluer le mécanisme de cette méthode de la différence, il s'agit d'une volonté de tension qui s'instaure entre le sujet narratif et l'objet narré dans une cohésion parfaite entre l'écrivain et l'écriture. Celui-ci se sent projeté au centre de la narration qui se déroule «à bout de souffle» pourrait-on dire à travers les autolalies plurielles parfois apparentes.

Sans répéter le lecteur est obligé - pénétrant dans ces soliloques chargés d'histoire - de reconnaître la ligne de contiguïté et de continuité qui touche tous les personnages impliqués dans l'histoire du protagoniste. Il se sent par là bousculé et presque introduit de force dans ces deux réalités différentes : Celle du Maghreb et celle de la France, qui correspondent à deux grandes aires antithétiques (Cf. Topographie...). Est un texte où se manifeste clairement la divergence d'une écriture non assujettie aux règles syntaxiques de la langue littéraire, par des ellipses hardies, par l'usage totalement nouveau des points de suspension, par les cassures dans le tissu de la narration, par les incisives, les variantes, les oppositions conceptuelles, par les analogies des signes et le mécanisme des associations, par l'emploi d'une préposition de, du, dépourvue de son complément quelquefois entre parenthèses, par les anaphores. Cet usage laisse deviner la volonté de l'écrivain de se servir du langage parlé, reproduisant linguistiquement le mécanisme de l'oralité en parallélisme avec l'essence mentale de ses personnages, en favorisant une fois de plus un refus de la tenaille de la syntaxe normalisée. Ce mécanisme qui permet à l'écrivain de réaffirmer son identité au-dessus de toute clôture, suivant le mécanisme de la mémoire, correspond donc à la dynamique de la pensée qui ne cernerait jamais le vécu. C'est peut-être là une affirmation nouvelle de la différence entre le langage de l'Occident et celui du Maghrébin, justement quand il se sert de cette même langue. C'est un langage poétique et dynamique à la fois qui réaffirme par une technique spasmodique de transgression, la différence de l'écrivain nourri autant de culture occidentale que de culture orientale.

Cette langue nouvelle ou réinventée exprime entièrement cette maghrébinité sans avoir recours à la destruction de la syntaxe et du lexique pour crier sa différence. L'authenticité de Boudjedra transmigre dans ce langage qu'il a créé et qui seul, peut cerner la profondeur de ses émotions, de ses intuitions de la vie. Il n'apparaît aucune rupture entre l'idée et la langue qu'il a créée car cette langue transmet des valeurs culturelles différentes.

Par ailleurs, c'est la richesse de ce langage étonnant, bourré de topoi et de jeux de mots fréquents, le sens étant endigué dans le signe (Les synonymes, les analogies, les onomatopées ajoutent à l'expression leur amplification descriptive) qui détermine à notre avis la nouveauté de l'écriture de Boudjedra.

On découvre là, même si l'on devine un penchant pour la violence scripturale de Céline, la structure architecturale de C. Simon, des situations à la Faulkner un monde qui ne peut appartenir qu'à cet écrivain algérien dont les suggestions dérivent par accumulation de la littérature nationale (Oralité et non oralité) ou des écrivains classiques arabes (Historiens et philosophes tels qu'Ibn Khaldoun, les mystiques du Moyen-Age, les poètes persans, Bachir Ibn Bourd, Kaâb Ibn Zoheïr, Omar...) le tout se transposant dans une langue soumise à la force d'une invention stylistique personnelle.

Dès lors on peut affirmer que Boudjedra manipule le français en le brisant pour renforcer ses idées ; le rythme de ses périodes dénonce une personnalité nourrie de la double culture, française et arabe, c'est un rythme renforcé par l'usage lexical, le vocabulaire surprenant où le mot vulgaire côtoie le mot recherché. Bref, le français n'est plus étranger, il est l'instrument qui se conforme aux impulsions psychologiques de l'auteur au point qu'il transmet sans les modifier les valeurs culturelles de son terroir.

Dans *Topographie...* le monde de l'émigré maghrébin se présente selon un graphisme que les périodes plus ou moins longues soulignent : L'amplification de la phrase doit correspondre à l'étonnement croissant au fur et à mesure qu'il pénètre dans le labyrinthe du métropolitain. A ces prolongements fait suite une fragmentation ou mieux une désintégration des périodes angoissantes lorsque le Maghrébin est attaqué par des racistes furieux à l'issue de son voyage (Cf. *Topographie* p. 151) «transbaladé d'énigme en énigme... implacable « et nette». L'usage de mots chargés de motivations rendent la narration variée. L'écriture permet au héros d'entrer dans le temps immobilisé et sacré du mythe.

Les sources possibles : Céline, C. Simon Robbe-Grillet ou Proust pour le mécanisme de la mémoire, Garcia Marquez et d'autres dont les influences se réduisent à une solution ironique de reprise sur le mode de la protestation ou de la parodie, s'insèrent dans le réseau narratif.

Et c'est ainsi que se marque la différence de situation de l'écrivain maghrébin par rapport aux méthodes narratives de l'Occident.

Tout d'abord cette différence vient de l'absence de découpage temporel visant à reproduire l'éternel présent de la mémoire, ensuite de l'association des phonèmes et des structures narratives avec les formes de l'idéologie, avec les images du vécu, avec la dimension des objets présents dans l'espace, avec toutes leurs couleurs, leurs odeurs : On se souvient des abricots séchés, ds odeurs de laine rance et des épices «qui donnent à voir» le paysage grâce à la mémoire qui transporte les personnages dans un espace souvent différent des lieux où l'action se déroule.

Le langage devient l'instrument décelant le vécu restructuré qui affranchit l'écrivain de ses obsessions et de ses nostalgies. Il devient l'instrument des symboles récurrents dans le roman de Boudjedra, celui d'un vécu qui lui appartient car ce sont les symboles de son terroir qu'il remet en place dans sa narration.

Pour conclure, nous tenterons de résumer ce qui a été dit ou suggéré : Le roman tel qu'il se découvre à nous est le sujet d'une double agression : au niveau de la fiction, au niveau de la narration.

La topographie des lieux est une topographie de l'agression, elle se présente pour le voyageur sous la forme d'un «labyrinthe» (P. 24), d'une toile d'araignée gigantesque (P. 31), d'une «antre piège dans lesquels il n'a pas fini d'en baver» P. 243). Mais il s'agit aussi de l'agression du lecteur qui, pour suivre le récit doit constamment opérer des recoupements.

Le texte procède d'une mise en abyme, ce qui engendre des similitudes dont l'objet est la contestation du récit unitaire. Les éléments

ne sont pas assemblés selon un principe unificateur, ils adoptent la procédure du dédoublement.

La confrontation du voyageur analphabète à des panneaux écrits renvoie à celle du lecteur dépaycé par ce genre de roman, orchestré par les mots. Si le voyageur est incapable de lire les nombreux billets, l'enquêteur est incapable de reconstituer l'itinéraire, tout comme le lecteur est incapable de démêler les unités narratives qui se mêlent sans souci de cohésion. Ce passage ou mise en abyme de la fiction à la narration est fréquent.

Par ailleurs, *Topographie...* évolue dans deux espaces constamment mêlés : Celui du souvenir caractérisé par l'évocation du Piton, à travers le rêve éveillé du personnage ; celui de la réalité qui renvoie au voyage dans le métro. La confusion des deux plans spatiaux a pour objet d'accroître le sentiment de désordre et de le situer à un autre niveau : Celui du temps.

Le monde romanesque de *Topographie..* est entièrement fondé sur le langage dans lequel le récit trouve sa justification. Boudjedra se borne à découvrir un monde géométrique et part à la découverte du langage en le détournant de son sens premier, en valorisant le mot en tant que tel au détriment de sa signification. Les proverbes, les dictons du Piton, les lieux communs, les digressions les ruptures de séquences narratives, l'intrusion des coupures de journaux, les mots pris au pied de la lettre, la synonymie pratiquée à outrance, la pluralité des discours constituent une aventure de l'écriture et amorcent la contestation de l'écriture d'une aventure.

Que faut-il voir à travers cette contestation ? Une dénonciation de l'absurdité de certaines situations, d'un certain type de discours, qui vient renforcer l'absence de communication entre les personnages qui ne parlent pas la même langue ? Texte réaliste certes, mais d'un réalisme particulier, un réalisme révolutionnaire au sens où l'entend Todorov par cette considération des traits essentiels, traits qui relèveraient davantage du réalisme révolutionnaire que de celui dont usait la tradition figée. Un réalisme révolutionnaire par :

- La déformation des canons artistiques : Bouleversement de l'ordre.
- Le rétrécissement du cadre romanesque : Un espace clos et cyclique.
- L'ébauche des personnages qui resteront esquissés jusqu'à la fin du récit
- La contradiction des habitudes de lecture : L'anticipation constante.
- La condensation des mots : Fonction poétique du texte.
- La manipulation du lecteur qui subit malgré lui l'agression dont le texte se fait l'organisateur.

Ainsi, l'écriture de Boudjedra s'épanouit-elle tantôt dans le lyrisme onirique, se contracte-t-elle tantôt dans le grotesque brutal qui lui permet de restituer la terre de son peuple, moyennant ce «brouillage des données du réel» ; cette destruction des architectures traditionnelles de la phrase française qui poussent l'écrivain à brouiller les contours, à entremêler les mots, à les enfile dans son parcours cérébral afin qu'ils éclairent les images de son angoisse, de sa sensibilité. Son écriture est comme le noyau central d'un feu qui rayonne en illustrant les aspects différents d'un monde désespéré : Le monde de l'altérité en quête de son identité et de son passé.

### **Bibliographie**

Bastao K. (1985), La littérature maghrébine, une question de langue in *Annuaire de l'Afrique du Nord*, Tome XXIV, CNRS, Paris.

Ben Jelloun T. (1979), *Les amandiers sont morts de leurs blessures*, Paris, Maspero.

Boudjedra R. (1975), *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël.

Charnay J.P. (1982), *Le Contre Orient ou comment penser l'Autre selon Soi*, Paris, Sindbad.



- Chraïbi D. (1955), *Les Boucs*, Paris, Denoël.
- Derrida J. (1967), *De la Grammatologie*, Éditions De Minuit, 1967.
- Durand G. (1973), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF.
- Gafaïti H. (1987), *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël.
- Jean R (1968), *Éluard par lui-même*, Seuil, Paris.
- Khatibi A. (1979), *Le livre du sang*, Paris, Gallimard.
- Macherey P ? (1974), *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, Paris ?
- Madelain G. (1983), *L'errance et l'itinéraire*, Paris, Sindbad.
- Robbe-Grillet A. (1963), *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris.
- Sartre J. P. (1948), *Qu'est ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris.

