



Université d'Oran 2

Faculté des Langues Étrangères

Département de Français

THESE POUR L'OBTENTION DU DOCTORAT EN SCIENCES EN LANGUE FRANÇAISE

Spécialité : Sciences des Textes Littéraires

***Figurations de la folie chez Fédor Dostoïevski et
Rachid Boudjedra***

Thèse de Doctorat

Présentée par :

Ouadah Djellouli Rachida Fatima

Sous la direction de :

Pr. SARI Fewzia

Membres du Jury

Présidente : Mme Hamidou Nabila

Rapporteur : Mme SARI Fewzia

Examinatrice : Mme Sari Mohamed Latéfa

Examinatrice : Mme Haouas Lazreg Kheïra Zohra

Pr. Université d'Oran 2

Pr. Université d'Oran 2

Pr. Université de Tlemcen

MCA ENPO.

Année universitaire

2018/2019

« Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. »

François de La Rochefoucauld

Dédicaces

*A la mémoire de ces personnes qui ont marqué ma
vie et qui sont souvent plus présentes que les
vivants :*

A

Mon fils Réda

Mon époux Khaled Ouadah

Mon père Abdelkader

Mon père adoptif El-Kamel Bouguetof

Mon amie Malika Boukha

*La douce Maroua Ouadah qui s'est éteinte à l'âge
de 20 ans, en septembre 2018*

Mais la vie est Espoir !

Aux deux prunelles de mes yeux :

Mes filles Amel et Ines.

Remerciements

Cette thèse de Doctorat vient finaliser des années d'études et de recherches qui m'ont fait connaître de grands moments de plaisir mais aussi de solitude et d'allégresse.

Au terme de ce travail, mes remerciements vont particulièrement à ma directrice de recherche Madame SARI Fewzia pour la confiance qu'elle m'a accordée et pour son indéfectible soutien.

Je souhaite également remercier les membres du jury qui ont accepté de lire ce modeste travail et qui m'ont fait honneur de leur participation :

Madame Hamidou Nabila à qui je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance.

Madame Haouas Lazreg kheïra Zohra et Madame Sari Mohamed Latéfa passionnées elles aussi de Dostoïevski.

Je ne manquerai pas de témoigner ma gratitude à toutes les personnes qui m'ont soutenue :

Ma famille et mes amies pour leur patience et encouragements.

Ma mère et ma grand-mère pour leur amour et affection.

Résumé

S'inscrivant dans la littérature générale et comparée, cette thèse se veut une étude sur la folie, mais non pas dans la perspective d'une folie asilaire et médicalisée ; comment le thème de la folie est-il représenté dans le champ littéraire et romanesque dans deux corpus complètement différents, ceux de Fédor Dostoïevski et Rachid Boudjedra ?

Notre intention étant de considérer les rapports de la littérature avec la folie, mais aussi de réfléchir aux limites de l'intelligibilité du texte, il s'agit de montrer que chez deux auteurs que tout dissocie (l'époque, la langue, la culture et le style), les convergences sont multiples.

Envahissant le texte et s'imposant comme cause et résultat de la solitude, la folie se verra échapper à l'espace et au temps de par la manière dont ce thème est traité par les deux écrivains.

Dans deux styles différents, le miroir sera levé et reflètera ce côté fou que tout un chacun porte en soi. De cette recherche ressortira la grandeur des deux auteurs dont les écrits permettent une réflexion sur la nature humaine et sur le monde.

Mots-clefs :

Folie- Texte- Personnage- Solitude- Altérité- Identité- Dédoublément- Ecriture- Narration- Nihilisme

Abstract :

Being part of the general and comparative literature, this thesis is a study on madness, but not in the perspective of asylum and medical insanity. This study stands, rather, as an attempt to answer the following query: how is the theme of madness perceived in the literary and fictional field in two completely different corpora, those of Fedor Dostoevsky and Rachid Boudjedra?

Our intention is to consider the relations of literature with madness, but also to think about the limits of the intelligibility of the text. It is necessary to show that for two authors that everything dissociates (the time, the language, the culture and style), one discovers multiple convergences.

Invading the text and imposing itself as the cause and result of solitude, madness will be evaded from space and time by the way this theme is treated by the two writers mentioned above.

In two different styles, the mirror will be lifted and it will reflect the crazy side that everyone carries in oneself. This research will allow the emergence of the greatness of both authors whose writings allow a reflection on human nature and on the world.

Keywords:

Madness- Text- Character- Solitude- Otherness- Identity- Duplication- Writing- Narration- Nihilism.

ملخص:

تندرج هذه الأطروحة ضمن الأدب العام و الأدب المقارن، و تتناول بالدراسة موضوع الجنون، لكن ليس الجنون بالمفهوم الانعزالي و المرضي : حيث كيف لموضوع الجنون أن يتمثل في الحقل الأدبي و الروائي في مدونتين مختلفتين تماما، الأولى لـ : فيدور دوستيوفسكي والثانية لـ: رشيد بوجدرة ؟ إن الغرض من هذه الدراسة هو بحث علاقة الأدب بالجنون، و لكن من الضروري أيضا التفكير في حدود وضوح النص، و يتعلق الأمر هنا بتوضيح أن الكل يختلف لدى المؤلفين (الحقبة الزمنية، اللغة، الثقافة و الأسلوب) لكن التقارب موجود على أوجه متعددة. و باقتحامه النص و فرضه لنفسه على أنه السبب و النتيجة للعزلة، يرى الجنون نفسه يفلت من الزمان و المكان بالطريقة التي تمت بها معالجة هذا الموضوع من قبل المؤلفين.

فبأسلوبين مختلفين سوف ترفع المرأة لتعكس هذا الجانب المجنون الذي يحمله كل واحد في ذاته. و من خلال هذه الدراسة سوف تظهر أيضا عظمة المؤلفين اللذين تسمح كتابتهما بالتأمل في الحياة البشرية و في العالم.

كلمات مفتاحية:

الجنون – النص – شخصية – الوحدة – الغيرية - الازدواجية – الهوية – الكتابة – السرد – العدم.

Table des matières

Dédicaces.....	2
Remerciements.....	3
Introduction générale.....	7
- Bref aperçu sur l’histoire de la folie.....	17
- Folie et littérature.....	22
<u>Première partie :</u>	
Figures et formes de la folie dans le corpus de Dostoïevski.	
- Introduction de la première partie.....	26
<u>Chapitre 1 : Des personnages perdus.....</u>	28
1.1 Dialogues intenses et paroles délirantes.....	29
1.2 Psychologie des personnages et dédoublement.....	44
<u>Chapitre 2 : Un récit éclaté.....</u>	57
2.1 Opacité à travers le temps et l’espace.....	58
2.2 De l’insaisissable dans la narration.....	73
<u>Chapitre 3 : Une écriture au service de la rhétorique</u>	85
3.1 Un silence qui en dit long.....	86
3.2 Solitude et altérité.....	91
- Conclusion de la première partie.....	100

Deuxième partie :

Manifestations de la folie dans le corpus de Boudjedra

Introduction de la deuxième partie.....	103
<u>Chapitre 1 : Enfermement des personnages.....</u>	105
1.1 Emotions étouffées et paroles tues.....	106

1.2 Conflit intérieur des personnages.....117

Chapitre 2 : Quel fil conducteur pour suivre le récit ?.....125

2.1 Espace et temps déstabilisants.....126

2.2 Un narrateur aliéné.....148

Chapitre 3 : Déploiement de la folie dans le texte.....159

3.1 Le rapport à l'autre.....160

3.2 Le rapport à l'écrit.....171

- Conclusion de la deuxième partie.....181

Troisième partie :

Deux plumes qui se rencontrent : Dostoïevski et Boudjedra

Introduction de la troisième partie.....183

Chapitre 1: Personnages et repères.....185

1.1 Entrecroisement des personnages et de leurs parcours chez les deux auteurs.....186

1.2 Lieux et de repères.....194

Chapitre 2 : Convergences et divergences dans les écrits.....206

2.1 Deux styles différents : une écriture à couper le souffle.....208

2.2 Quels thèmes pour dire/exprimer la folie ?.....225

Chapitre 3 : Regards croisés à plus d'un siècle d'écart.....234

3.1 Entre miroirs et labyrinthes.....235

3.2 Nihilisme et quête de l'identité.....248

- Conclusion de la troisième partie.....257

Conclusion générale.....258

Bibliographie.....262

Introduction générale

Les attentats-suicides du 11 septembre 2001¹ aux Etats-Unis ont marqué le monde entier faisant en quelques heures des centaines de morts. Une année plus tard, André Glucksmann publiera son ouvrage « Dostoïevski à Manhattan »² pour expliquer que le nihilisme est à l'origine de cette folie meurtrière. C'est alors que, marqués par la décennie noire en Algérie, nous avons pensé, et pourquoi pas « Dostoïevski à Bentalha³ » ? De cette association, et voyant le monde sombrer dans le despotisme et l'individualisme, nous est venue l'idée de travailler sur le thème de la folie. Mais pourquoi Fédor Dostoïevski⁴ et Rachid Boudjedra ? Deux grands auteurs ayant vécu dans des pays différents à des époques différentes ?

¹ Il s'agit de quatre attentats perpétrés aux Etats-Unis par des membres du réseau djihadiste Al-Qaïda visant des bâtiments symboliques du nord-est du pays. Cet acte a été commis par dix-neuf terroristes qui ont détourné quatre avions de ligne tuant ainsi toutes les personnes à bord et de nombreuses autres travaillant dans les immeubles ciblés (Les tours jumelles du World Trade Center, à Manhattan et le Pentagone) faisant 2977 morts.

² Glucksmann André, *Dostoïevski à Manhattan*, Paris, Robert Laffont, 2002.

³ Bentalha se trouve à environ 15 km au sud d'Alger. Dans la nuit du 22 au 23 septembre 1997, entre 2h30 et 4h du matin, plus de 400 personnes sont assassinées par des dizaines d'hommes habillés en tuniques afghanes. Armés de couteaux, machettes, haches et armes à feu, ils plongent la ville dans le noir pour tuer hommes, femmes, enfants, vieillards, les brûlant, les décapitant, les éventrant, ... Des massacres d'une barbarie sans précédent alors que l'Algérie est en proie à une violente guerre civile.

⁴ Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski est né à Moscou en 1821 dans la couche des fonctionnaires, son père dirigeait un hôpital militaire. De 1833 à 1837, il fait des études dans diverses pensions moscovites, il perd sa mère en 1837 et entre, une année plus tard à l'école des ingénieurs de Saint-Petersbourg. Pendant sa scolarité, son père meurt assassiné tué par ses propres paysans. Cet événement tragique cause à Dostoïevski sa première crise d'épilepsie. En 1844, il démissionne de l'école des ingénieurs pour se consacrer à l'écriture et publie son premier ouvrage « Les pauvres gens » en 1845, il remporta alors son premier succès littéraire et on le compara à Gogol. De 1847 à 1849, il fréquente le cercle Pétrachevski qui rassemble des officiers libéraux opposés à la politique conservatrice du Tsar Nicolas 1^{er} successeur d'Alexandre 1^{er} qui s'était opposé à Napoléon et avait fondé la sainte-alliance. En 1849, tous les membres du cercle sont condamnés à mort. Devant le peloton d'exécution, la grâce du Tsar Alexandre II s'annonce et Dostoïevski est alors déporté en Sibérie et y reste jusqu'en 1853. Il avait une grande culture littéraire. Ses lectures étaient celles de la génération romantique : Shakespeare, Schiller, Dickens, les Russes, les Français. Il admirait Racine, Balzac, Hugo. Ses débuts furent heureux et il eût à partir de 1866 la réputation d'un écrivain célèbre. C'est en 1867 que paraît son chef d'œuvre « Crime et châtiment ». En 1868, il est malade et est

En tant que lectrice, nous trouvons toujours dans les écrits romanesques beaucoup de plaisir à nous évader, à apprendre, à nous questionner, à enrichir nos connaissances et à nous ouvrir aux autres cultures mais ce qui nous fascinait le plus étaient les auteurs. Nous trouvons extraordinaire que « ces Hommes de lettres » consacrent des heures, des jours voire des mois et des années à remplir des feuilles blanches pour nous lecteurs. Sachant qu'il faille continuellement réfléchir, écrire, raturer, reprendre, imaginer, créer, organiser, exprimer, décrire, agencer, embellir, ... sans garantie aucune qu'ils puissent nous « séduire ». Parmi ces nombreux auteurs, nous nous sommes arrêtés sur Dostoïevski et Boudjedra non point pour leurs parcours ou leur notoriété mais pour deux raisons : la première est la manière dont ils traitent le thème de la folie dans leurs textes ; comme c'est le cas pour tous les grands écrivains, la pensée chez-eux n'est pas exprimée explicitement, elle se dégage de l'œuvre prise dans son ensemble, dans la narration, dans les rapports entre les personnages et leur rôle dans le déroulement du récit, dans sa structure et sa dynamique. La deuxième raison est que les autres écrivains créent des êtres de papier qui correspondent à des stéréotypes puisqu'associés à des valeurs morales dont le bien, le mal, l'honneur, ... alors qu'eux mettent souvent en scène des personnages perdus cherchant des échappatoires à leurs malaises et des solutions à leurs déchirements ; des personnages qui nous interpellent dans nos infimes convictions. Les questions posées par certains d'entre eux soit sur l'identité soit sur le monde ou autre, deviennent, dans les textes de ces deux auteurs, pour le temps de la lecture, celles du récepteur : telle est la grandeur de Dostoïevski et Boudjedra.

Lire Dostoïevski et l'apprécier c'est bien, tenter d'analyser ses textes est remarquable ; travailler sur les écrits de Boudjedra c'est intéressant, mais décider de rapprocher les deux auteurs en inscrivant leurs textes dans une étude comparative, c'est risqué.

accablé de dettes ; il part pour l'Allemagne et l'Italie et c'est une période féconde : il écrit « L'Idiot » la même année (1868), « Les Démons » en 1872 et « Les frères Karamazov » en 1879.

A la fin de sa vie, il est élu à l'Académie. Il décède en 1881 à l'âge de 60 ans et toute la population de Saint-Petersbourg assiste à ses obsèques : son cercueil est suivi de 50.000 personnes avec des délégations d'étudiants, d'artistes, d'écrivains ; on lui fait de magnifiques discours.

La première difficulté que nous avons rencontrée en entreprenant ce travail est celle de comparer les écrits de deux auteurs qu'apparemment tout dissocie : un écart de plus d'un siècle les sépare, ils ont vécu dans des pays différents et n'ayant ni la même langue ni la même culture il ne peut y avoir de rapprochement entre leurs styles et leurs traditions littéraires.

Le deuxième obstacle est d'oser choisir deux grands auteurs : analyser leurs textes demande des efforts considérables et les résultats sont loin d'être garantis ; en plus il faudrait pouvoir dire des choses sur leurs écrits après des dizaines voire des centaines d'analyses publiées sur eux.

Réflexion faite, nous avons fini par accepter ce défi et avons décidé de mener cette recherche qui s'est annoncée, dès le début, aussi passionnante que difficile. Il est évident que nous ne pouvions en aucun cas et à aucun moment nous présenter en tant que spécialiste devant de pareilles sommités cependant nous avons voulu exposer nos recherches et les proposer au partage.

Lorsque nous avons choisi ces deux auteurs pour parler des figurations de la folie, nous ne voulions pas par le biais de la comparaison suggérer « une norme », mais au contraire mettre en valeur autant que possible ce goût de l'ambiguïté, de l'inattendu, de l'« inexplicable », du malaise et du retournement des situations dont ils font preuve. En effet, ce sont justement ces éléments qui créent du désir chez le lecteur et le séduisent, une séduction que Barthes explique en ces termes :

« Ecrire dans le plaisir m'assure-t-il – moi, écrivain – du plaisir de mon lecteur ? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le “drague”), savoir où il est. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la “personne” de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu »⁵

Et bien justement, Dostoïevski et Boudjedra sont parvenus à nous créer (à la lectrice que nous sommes) cet espace et à mettre en place un jeu. Le jeu de l'interprétation dans un espace plein de confusions.

⁵ BARTHES Roland. *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, collection Points Essais, p. 11.

Boudjedra étant un écrivain algérien d'expression française, ses écrits ne présentent pas de difficultés techniques pour l'analyse. Cependant, travailler sur des romans de Dostoïevski est quelque peu compliqué. En effet, ne maîtrisant point le russe, il aurait fallu des années pour apprendre la langue et cela ne nous aurait tout de même pas permis de saisir les nuances et les non-dits lorsqu'on sait à quel monstre de la littérature russe on a affaire. Mais ceci ne nous a pas découragés, nous tenions absolument à ce choix et nous n'avions d'autre solution que de travailler sur une traduction comme beaucoup le font. D'ailleurs si nous ne nous fions pas aux traductions, combien de langues faudrait-il apprendre pour lire et analyser les grandes œuvres à travers le monde ?

Décision prise, une question se pose : Les œuvres de Dostoïevski sont proposées en français dans de nombreuses traductions mais quand on ne maîtrise pas le russe, difficile de savoir quels sont les choix qui ont été faits par les traducteurs et laquelle retenir ? Celle de Pierre Pascal, celle d'Elisabeth Guertik, celle d'André Markovicz, celle d'Albert Mousset... ? Bakhtine insistait sur la bonne traduction qui selon lui :

« Elle étudie le mot non pas dans le système de la langue ou dans un « texte » isolé de l'échange dialogique, mais dans la sphère même de cet échange, c'est-à-dire dans la sphère réelle de la vie du mot. »⁶

Mais comme dit le proverbe « *Traduire, c'est trahir* », reste toujours à savoir de quelle façon trahir.

Nous nous sommes donc lancés dans la recherche⁷ pour choisir la traduction la plus « adaptée ». C'est alors qu'une des raisons avancées par André Markovicz⁸ pour expliquer sa décision de traduire l'œuvre de Dostoïevski a attiré notre attention :

« ...c'est que ma mère m'avait montré il y a quelques années cinq traductions différentes d'un passage de *L'Idiot*⁹ (ma mère est professeure de russe à l'université de Caen) et ces traductions n'avaient rien à voir avec ce que disait le texte russe. Le

⁶ Bakhtine, Mikhaïl, « La poétique de Dostoïevski », traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Seuil, Paris, 1970, p.263.

⁷ Pour mener à bien cette recherche, il a fallu lire plusieurs articles et critiques publiés soit dans des revues spécialisées, soit via internet pour avoir une vue d'ensemble sur les différentes traductions. Afin que notre introduction ait de la cohérence et ne s'éloigne pas des objectifs fixés, nous avons préféré éviter les détails et parler de la seule traduction retenue (celle d'André Markovicz).

⁸ André Markovicz né en 1960 à Prague est un traducteur et poète français. Entre autres, il a traduit des œuvres d'Alexandre Pouchkine et de Nicolas Gogol mais s'est surtout fait connaître par la nouvelle traduction des œuvres complètes de Fédor Dostoïevski. Il a été nommé chevalier dans l'ordre des Arts et des lettres en 2012.

⁹ *L'Idiot* est un roman de Dostoïevski.

texte russe était beaucoup plus délinant que ce qui était traduit. Ça m'a travaillé. Je me suis demandé : « Mais qu'est-ce que les Français connaissent de Dostoïevski ? »¹⁰

Dans cet argument présenté par Markovicz lors d'un entretien qu'il a fait dans la revue *Vacarme*¹¹, deux éléments ont fait que nous nous sommes intéressés à ce traducteur, le premier est la remarque de sa mère qui ne devrait pas être prise à la légère vu le métier qu'elle exerce et le deuxième est l'adjectif qu'il a utilisé pour qualifier le texte russe du romancier en effet c'est ce côté délirant dans le texte de Dostoïevski qui a retenu notre attention en tant que lectrice et qui d'ailleurs est l'objet de notre recherche.

Et pour renchéris, dans le même entretien, il donne la vision des Russes sur la langue de Dostoïevski en déclarant que ses lecteurs pensent : « *C'est n'importe quoi et c'est pour ça que c'est génial. C'est vraiment une langue de fou. C'était un fou.* »¹²

Cet avis des lecteurs semble être partagé par André Markovicz puisqu'il dit dans un autre entretien :

« Quand on lit, les yeux « glissent », or quand on traduit, les yeux « plongent ». Traduire, c'est une lecture en verticale. On ne fait pas attention aux idées, mais aux mots. Un écrivain n'a pas d'idées, il a des mots. Moi les idées de Dostoïevski, je ne les connais pas, par contre la langue de Dostoïevski je peux en parler. (...) Je commence à voir des trucs bizarres, qui me choquent, qui me gênent, des expressions russes un peu étranges, qu'on ne s'attendait pas à voir dans le contexte. Et c'est toujours l'essentiel. Je construis l'interprétation à partir des bizarreries. »¹³

Ces propos de Markovicz ont été pour nous un argument de plus pour retenir sa traduction ajouté à cela que selon Marie-Christine Blais de la Presse, A. Markovicz appartient à l'école allemande, c'est-à-dire que sa traduction va chercher surtout à respecter aussi bien la langue que la culture d'origine du texte sans tenter d'améliorer le style de l'auteur. Contrairement à ceux qui appartiennent à l'école française, où l'on

¹⁰ Wolinski Natacha, « La voix de Dostoïevski », entretien avec André Markovicz publié dans la revue *Vacarme* N°56, été 2011, p 42.

¹¹ Il s'agit d'une revue trimestrielle depuis 1997 (politique, création artistique, recherche), c'est le n°56 de l'été 2011. (Cité ci-dessus, dans la note n° 9)

¹² Wolinski Natacha, op.cit, p.43

¹³ Placial Claire, entretien avec Delphine Descaves dans *l'œil électrique*, 26 juin 2012

cherche à adapter le texte dans une autre langue en s'approchant de la culture de la langue de traduction.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de travailler le texte dostoïevskien dans d'autres traductions que celles de Markowicz, nous avons dès les premières pages ressenti la différence, et ce traducteur nous a transmis autre chose que ce qu'on avait lu de Dostoïevski. Nous nous sommes dès lors rendu compte qu'effectivement :

« Le geste premier du traducteur est celui du partage. Il connaît et il aime quelque chose, et il a les moyens de faire connaître et aimer à d'autres. Il partage ce qu'il aime. Traduire c'est d'abord ça. Ensuite viennent les questions techniques, les impossibles, les offres et tout ce qui s'en suit. Mais réellement, s'il n'y a pas ça au début il n'y a pas grand chose. »¹⁴

Si le choix des auteurs était évident, celui des romans a été difficile étant donné qu'il fallait à tout moment avoir à l'esprit que ce travail s'inscrit dans la littérature générale et comparée. Chacun des deux écrivains a écrit non pas un, mais des romans dans lesquels le thème de la folie domine alors lesquels peuvent faire l'objet d'une analyse comparative ? Après plusieurs hésitations, nous avons opté pour « Les Démons », « Le Double », « Les Funérailles » et « L'Escargot entêté ». La raison pour laquelle ces romans ont été retenus est la suivante : dans « Les Démons » de Dostoïevski et « Les Funérailles » de Boudjedra, les deux auteurs décrivent la folie à la troisième personne alors que dans « Le Double » et « L'Escargot entêté » elle est décrite à la première personne ; nous avons voulu par ce choix permettre l'enjeu de l'alternance entre la première et la troisième personne de la narration afin que notre analyse soit fructueuse.

Nous aurions pu dans notre travail, replacer les textes étudiés dans leur contexte de parution (d'ailleurs beaucoup de critiques ont pris le soin de le faire) pour montrer que leur épaisseur référentielle et les sujets d'actualité que les deux auteurs abordent interfèrent sur le processus de réception, mais nous ne l'avons pas fait préférant mettre en valeur les potentialités sémantiques et le côté artistique des deux écrivains. Si nous n'avons pas non plus mis la lumière sur les événements historiques qui ont influencé leurs écrits, c'est pour faire émerger tout le génie avec lequel ils peuvent marquer, sensibiliser des lecteurs qui n'ont aucune connaissance de ces éléments historiques, les

¹⁴ Wolinski Natacha, *Revue Vacarme*, op.cit, p.43

interpeller dans leurs plus infimes convictions sur l'être humain et sur le monde. Telle est justement la force de la littérature :

« Nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de la culture. Que saurions-nous de l'amour et de la haine, des sentiments éthiques et, en général, de tout ce que nous appelons le soi, si cela n'avait été porté au langage et articulé par la littérature ? »¹⁵

Notre recherche se veut une étude sur la folie mais non pas dans la perspective d'une folie asilaire et médicalisée : comment le thème de la folie est-il représenté dans le champ littéraire et romanesque dans deux corpus complètement différents ?

Il s'agit pour nous de démontrer, par le biais de la thématique de la folie telle qu'elle se présente dans les textes que nous étudions, qu'un écrivain n'est pas un simple scripteur qui raconte une histoire mais c'est un architecte du texte qui étudie minutieusement non seulement l'histoire et les personnages qui y participent, mais aussi et surtout la narration, l'espace, le temps,...

Dans ce travail, nous considérons la folie comme l'élément de base duquel nous voulons puiser l'originalité de l'écriture des deux écrivains d'où les questionnements suivants :

- La folie représente le signe d'une exclusion sociale et d'une détérioration de la relation à l'autre ; ne serait-elle pas une issue pour le sujet ?
- La folie s'impose t-elle chez les deux romanciers comme cause et résultat de la solitude ?
- Comment expliquer cette nécessaire intégration de la déraison comme acte narratif et discursif ?
- Suite aux observations faites et analyses menées dans ce travail, est-il possible de déterminer une poétique de la folie ?

Comme notre intention est de considérer les rapports de la littérature avec la folie, mais aussi de réfléchir aux limites de l'intelligibilité du texte, tels sont les objectifs que nous nous sommes fixés :

¹⁵ Ricœur Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, p.116

- Montrer comment la folie pouvait s'inscrire dans le texte, dans la phrase, dans le mot ; élucider à quel point elle pouvait envahir le roman.
- Montrer que la folie enclenche un processus transformationnel qui opère sur toutes les catégories de la narration.
- Après avoir dégagé la singularité des œuvres considérées et fait les rapprochements entre les enjeux narratifs communs, mettre en valeur ce qui fait la spécificité des représentations littéraires de la folie.

Pour tenter de répondre aux questionnements posés, certaines approches sont nécessaires à l'analyse du corpus :

Nous avons privilégié l'approche psychologique (même si nous aurions pu commencer par l'approche narratologique vu que c'est un travail littéraire) pour deux raisons : la première en est que le point nodal de notre réflexion est la folie et que cette dernière est attribuée avant tout à l'Homme (par ricochet aux personnages dont l'étude de la psychologie s'impose) et la deuxième est liée aux auteurs choisis puisque les écrits de Dostoïevski sont connus pour la multiplicité des personnages et ceux de Boudjedra sont réputés par la mise en scène d'êtres de papier souvent jugés instables psychologiquement.

Cette approche nous permettra de cerner le personnage dans son malaise et ce à partir de son apparence physique, de son comportement, de ses actes et paroles. Nous pourrons ainsi dégager la conception de la dualité de l'être humain par le biais du rapport qu'a le personnage aux autres et à soi, ce personnage qui est à tout moment en proie à la folie.

Nous avons retenu également l'approche narratologique en effet les techniques et les structures narratives mises en œuvre dans les textes étudiés nous donneraient la possibilité de prouver que les séquences, l'espace, le temps et même la narration inscrivent les quatre romans de notre corpus d'analyse dans la folie.

Les deux approches citées ci-dessus lient autant le texte que les personnages au thème de la folie ; l'approche discursive serait complémentaire aux deux premières étant donné que cette analyse a aussi pour objet le fonctionnement linguistique des

discours se basant sur « les formations imaginaires »¹⁶ ainsi que l'intertextualité et l'intratextualité. Ainsi, nous parviendrons à dégager non seulement les figures mais aussi les formes de la folie dans les textes tout en faisant des rapprochements entre les différents romans analysés.

L'approche thématique quant à elle nous a semblé incontournable pour mettre en valeur les thèmes abordés par les deux auteurs. Des thèmes qui, explicitement ou implicitement, renvoient à la folie ou font carrément émerger cette dernière dans le corpus. Nous essayerons d'accéder aux différentes manifestations de la folie dans le texte par le biais du silence qui y est inscrit, de la solitude, de l'étouffement, de l'altérité, de l'errance, du vide et du dédoublement.

Toutes ces approches pour tenter de « cadrer » un tant soit peu les figurations de la folie dans les textes (choisis) de Dostoïevski et Boudjedra. Ces deux écrivains qui ont su s'imposer et dont les écrits font l'objet de cette étude comparative ont deux manières d'écrire complètement distinctes : de toute évidence, un écart de plus d'un siècle justifie la différence de leurs styles et de leurs traditions littéraires. Il serait donc inconcevable de ne pas convoquer également une approche stylistique laquelle nous permettrait de mettre en parallèle les textes des deux auteurs, d'en examiner les ressemblances et les divergences. Cette dernière approche baliserait davantage notre analyse en nous renseignant sur les modalités choisies par les écrivains pour exprimer chacun dans son corpus le thème de la folie.

Psychologique, narratologique, discursive, thématique et stylistique : telles sont donc les approches que nous avons retenues. Et pour mener à bon escient ce travail de recherche, nous nous sommes basés sur les travaux de plusieurs auteurs, philosophes, théoriciens parmi lesquels : Roland Barthes, Vincent Jouve, Mikhaïl Bakhtine, Paul Ricoeur, Julia Kristéva, Gérard Genette et bien d'autres. Nous avons organisé cette analyse en trois parties :

Nous aborderons dans le premier volet les différentes figures et formes de la folie dans les romans de Dostoïevski. Nous étudierons les personnages et ce à travers les

¹⁶ Louis Althusser appelle « formations imaginaires » les marques de subjectivité du locuteur, les figures rhétoriques et la grammaire et tous ces éléments représentent (selon ce spécialiste) l'objet d'étude de l'analyse du discours.

descriptions suggérées. Nous verrons que du portrait physique et moral que fait l'auteur de chacun des personnages naît « l'incohérence » de ces derniers. Mais c'est surtout par le biais des dialogues intenses qu'ils entretiennent entre eux, que nous cueillerons les figures de folie. Nous essayerons aussi de montrer à quel point le narrateur de Dostoïevski malmène son lecteur en le mettant en confiance pour ensuite l'abandonner à des récits et des détails déroutants. L'analyse de l'espace et du temps nous conduira vers des impasses. Ces deux éléments narratifs deviennent problématiques dans les textes étudiés, aussi verrons-nous que le récepteur perd le fil de l'histoire cherchant les raisons pour lesquelles les pistes sont brouillées.

A la fin de cette partie, les thèmes de la solitude, de l'altérité et du silence sont retenus pour montrer comment se déploie la folie chez les personnages et dans le texte.

La deuxième partie sera consacrée à l'étude du corpus de Boudjedra. Le premier chapitre intitulé « Enfermement des personnages » révèle à quel degré les personnages souffrent de ne pouvoir dire ce qu'ils pensent et/ou ressentent mais aussi à quel point les conflits intérieurs qui les « habitent » les poussent au dédoublement au meurtre et à la folie. Nous montrerons que cette démence, ne concernant pas seulement les personnages, fait partie intégrante des éléments narratifs dont l'espace et le temps n'épargnent point le narrateur. Le dernier chapitre fera émerger la folie dans le texte ; le rapport à l'écrit situera le problème identitaire au cœur du rapport à soi et aux autres, un problème qui cherchera issue dans l'écriture.

La troisième et dernière partie sera consacrée à l'étude comparative des deux corpus qui à première vue apparaissent très distincts mais que pourtant plusieurs points communs permettent de rapprocher. Les analyses menées dans la première et deuxième partie seront des sources dans lesquelles nous puiserons les convergences et les divergences à savoir les parcours de certains personnages qui s'entrecroisent, des narrateurs qui créent des espaces labyrinthiques faisant le malheur de leurs lecteurs qui s'y perdent. Le thème de la folie se verra échapper à l'espace et au temps de par la manière dont il est traité par Dostoïevski et Boudjedra. Dans deux styles différents, le miroir sera levé et reflètera ce côté fou que tout un chacun porte en soi.

C'est cette étape de la recherche qui met en avant la grandeur des deux auteurs montrant que leurs écrits permettent une réflexion sur la nature humaine et sur le monde.

1- Bref aperçu sur l'histoire de la folie :

La folie est un thème récurrent dans la littérature mondiale, et le concept de « folie » est reconnu depuis l'Antiquité.

Les définitions classiques des Dictionnaires s'entendent sur le fait que le fou soit quelqu'un qui a perdu la raison ou dont le comportement est extravagant, ceci nous renvoie au sens du mot raison qui vient du latin ratio et qui est défini comme étant « *la faculté au moyen de laquelle l'homme peut connaître, juger, et déterminer sa conduite d'après cette connaissance* »¹⁷. Si nous nous en tenons à cette définition, il est clair que le mot folie va recouvrir plusieurs sens et ce à travers les époques et selon les sociétés. La définition va varier selon le contexte social, politique, idéologique, familial, etc. La folie est en fait « un *phénomène de culture* ». Elle va tantôt désigner la violation des normes sociales, un comportement qualifié d'anormal, une attitude marginale, une démesure ou une impulsion soudaine, ...

Les lignes de démarcation entre folie et non folie dépendent donc des règles établies par une société donnée à un moment donné. Par conséquent, il ne peut y avoir de définition universelle, dans la mesure où chaque société met en place ses normes et ses propres modèles de déviance.

Nous nous intéressons dans ce présent travail à la folie dans la littérature, car de nombreux écrivains se sont servis de la folie dans leurs œuvres, entre autres Dostoïevski et Boudjedra. Nous aborderons le concept de folie à travers les différents romans de notre corpus et estimons qu'il est nécessaire de montrer, ne serait-ce que brièvement, comment la perception de la folie a évolué à travers les âges et comment les sociétés ont réservé un traitement spécifique à ceux qu'elles considèrent comme fous.

Pour l'homme primitif, le comportement anormal du malade mental était placé au centre de la vie religieuse, il était expliqué comme étant l'intervention de mauvais esprits, de forces démoniaques qui ont pris possession de la personne pour la punir. Pour tenter de la soigner, on fait appel à un sorcier ou à un chaman qui use de rituels incantatoires avec fumigations ou absorption de drogues hallucinogènes.

¹⁷ « Petit Larousse », Librairie Larousse, Paris, 1980, p.768

Dans les sociétés de l'Antiquité, héritières des traditions des sociétés primitives, les médecins de l'esprit sont des prêtres qui conservent la toute-puissance du sorcier. Aussi bien chez les Mésopotamiens, les Egyptiens ou les Hébreux, il existe un seul Dieu et c'est lui qui a le pouvoir de régir la santé et la maladie ; la folie est provoquée par des Démons qui obéissent aux ordres de Dieu, elle est une punition du péché et impose une purification et une reconnaissance de la faute.

Chez les Grecs, Hippocrate dissocie la médecine de la magie et de la religion. Il considère que la folie a une cause organique, c'est une maladie dont le siège est le cerveau. On prescrit un traitement du corps (purgatifs, saignées, vomitifs,...) et on n'oublie pas que le traitement de l'âme est tout autant nécessaire (le dialogue, la lecture, la musique, ...)

Chez les Romains, c'est la pratique de l'art médical et l'approche psychologique hérités des Grecs mais il faudra composer avec le christianisme naissant. On assiste au retour des explications religieuses de la folie. Certains vont alors décrire la folie comme une possession, d'autres défendent les thèses organiques et d'autres encore (comme Saint Augustin) avancent des thèses psychologiques.

Remarquons que dès l'Antiquité, il est donné trois causes principales à la folie : des causes magiques ou religieuses relevant du domaine des prêtres, des causes organiques qui sont du ressort des médecins ou encore des causes psychologiques dépendant du domaine des philosophes.

Au moyen âge, l'esprit chrétien apporte beaucoup de soutien aux malades mentaux. Le possédé était vécu comme une victime et le rôle de l'Eglise et des théologiens était de combattre le Démon qui l'habite, mais aussi de le protéger en assurant sa subsistance et sa survie. Les fous sont libres de leurs mouvements ; seuls les plus dangereux sont enchaînés soit à domicile soit dans des cachots. En outre les cures médicales de la folie existaient et les hôpitaux du moyen Age comportaient pour la plupart des lits cages pour maintenir les fous (Les furieux).

Comme les Arabes étaient très avancés dans le domaine médical, c'est au VIIIème siècle que le premier hôpital destiné à soigner les fous vit le jour. C'est sous le règne du

Calife Al walid Ibn Abd El Malik, à Damas, que les malades mentaux furent isolés et soignés gratuitement.

Entre le X^{ème} et le XIII^{ème} siècle, la folie prend le masque de la sorcellerie.

Au XII^{ème} siècle, c'est sous le règne du Sultan Nour-Eddine Mahmoud qu'on consacra, dans l'un des plus grands hôpitaux au monde (Damas), un pavillon spécial pour les malades qui souffraient de troubles mentaux. On leur proposait de faire de la marche, et d'écouter de la musique. D'ailleurs, comme El-Farabi et El-ghazi ont aidé un grand nombre de malade, on exigeait aux médecins de savoir jouer au luth.

Dès le XIV^{ème} siècle, les premiers humanistes (Dante, Pétrarque) s'attaquent aux doctrines des scolastiques et substituent à l'autorité de l'Eglise celle des anciens.

A la fin du XV^{ème} siècle, la folie renoue avec les pouvoirs essentiels du langage. Les dernières manifestations de l'âge gothique ont été dominées par la hantise de la mort et la hantise de la folie.

C'est au XI^{ème} siècle qu'on voit s'ouvrir les premières grandes maisons réservées aux fous (en Espagne et en Italie d'abord). Mais ces pratiques sont localisées et la folie est un phénomène qui fait partie du décor : on est plus à la recherche d'enthousiasme que de maîtrise.

L'Europe célébrera d'innombrables fêtes et danses des fous tout au long de la renaissance. Le XVI^{ème} siècle a donc valorisé positivement et reconnu ce que le siècle qui lui succèdera niera et réduira au silence.

Au milieu du XVII^{ème} siècle, il y a un brusque changement, le monde de la folie va devenir « *le monde de l'exclusion* »¹⁸

On crée dans toute l'Europe des maisons d'internement dont l'hôpital général à Paris (sous le décret de 1656 de Louis 14) : c'est ce que Michel Foucault a appelé le grand renfermement.

Divers établissements comme la Salpêtrière, Bicêtre...sont regroupés sous une administration unique et c'est la que doivent être enfermés tous ceux qui, n'agissent pas conformément au bon sens et dont « le comportement » dérange la société.

¹⁸ Foucault Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Gallimard, Paris, 1972, p. 96

Ces maisons n'ont aucune vocation médicale : sont admis tous ceux qui ne peuvent plus ou qui ne doivent plus faire partie de la société.

Les directeurs de ces centres sont nommés à vie et pour bien accomplir leur mission, ils ont tout pouvoir après avoir accueilli les malades mentaux, les invalides et les mendiants qui remplissent les rues.

Il ne s'agit aucunement des rapports de la folie et la maladie mais « *des rapports de la société avec elle-même, avec ce qu'elle reconnaît et ne reconnaît pas dans la conduite des individus* »¹⁹

Dans les work-houses, en Angleterre, on oblige les internés à fabriquer des objets qui sont par la suite vendus à bas prix au marché : cette obligation du travail étant une sanction et un contrôle moral.

Avec cette mise à l'écart, cet enfermement, cet internement, on parle de la folie mais on ne l'entend plus parler, elle est « *dépouillée de son langage* ».

Dès le milieu du XVIII^{ème} siècle, des réformes s'opèrent : l'internement devient mesure à caractère médical.

Pinel, Tuke, Wagnitz et Reil sont les noms qui vont marquer le siècle en ce qui concerne la maladie mentale : ils symbolisent un humanisme et une science positive.

Il est vrai qu'avec Pinel et Tuke, seuls les fous sont soumis à l'internement et on les délivre des chaînes (toutes sortes de souffrances physiques) mais ils sont menacés, humiliés, privés de nourriture : des châtiments qui vont les « infantiliser » et les « culpabiliser » dans le but de leur réinculquer les sentiments de dépendance, de reconnaissance et d'humilité. Le fou est donc « enchaîné moralement ».

Pendant tout le XIX^{ème} siècle, les traitements utilisés intimident les malades, les terrorisent, une thérapie qui fait régner l'ordre dans l'asile (douches glacées pour rafraîchir les esprits, injection de sang frais pour renouveler la circulation qui est troublée, cages rotatives pour remettre les idées en place...).

Dans ce nouveau monde asilaire qui punit, la folie est devenue un phénomène qui concerne « *l'âme humaine, sa culpabilité et sa liberté* »²⁰

¹⁹ Ibid, p. 73

Cependant, dans toute l'Europe naît une politique qui vise à améliorer la vie de ces malades mentaux internés.

Au milieu du XIX^{ème} siècle, sont construits des hôpitaux reconnus par la faculté de médecine, où seront utilisées des méthodes plus scientifiques et plus humaines surtout (Waldam à Berne 1855, Burghölzli à Zurich...).

Il était alors hors de question de faire la distinction des maladies du corps et de celles de l'esprit :

« Le mal était objectivé, dessiné dans l'espace d'un corps et investi dans un processus purement organique. »²¹

Que ça soit pour la médecine arabe, celle du moyen âge et même pour la médecine post cartésienne, chaque forme pathologique remettait en cause l'homme en sa totalité.

« La guérison du fou est dans la raison de l'autre, sa propre raison n'étant que la vérité de la folie. »²²

Avant le XIX^{ème} siècle, l'expérience de la folie dans le monde occidental était « polymorphe ».

Il était absolument hors de question de faire la relation entre la folie de l'homme et son malaise individuel ou social ; ces manifestations « étranges » dont il est sujet sont « étrangères » au groupe social et font de lui un « étranger » qu'il faudrait à tout prix mettre à l'écart, éloigner, exclure ; l'histoire de la folie avant le XIX^{ème} siècle est :

« Une histoire des limites, de ces gestes obscurs, nécessairement oubliés dès qu'accomplis, par lesquels une culture rejette quelque chose qui sera pour elle l'Extérieur. »²³

Ce n'est qu'au début du XIX^{ème} siècle, avec Sigmund Freud qui veut comprendre la maladie mentale avant de la soigner qu'une révolution naît : « *Un comportement dicté par les forces refoulées de l'inconscient* »²⁴

²⁰ Ibid, p. 96

²¹ Foucault Michel,, op.cit, p. 546

²² Ibid, p. 540

²³ Foucault Michel, op.cit, sur la quatrième de couverture : phrase de Maurice Blanchot.

²⁴ Ibid, p. 116

Il donne alors un sens particulier à la notion d'inconscient ; et la folie est vue autrement.

2- Folie et littérature :

Le thème de la folie ne fait pas irruption brusque dans la littérature et dans l'art. Les « sots » ont joué des rôles dans la vie sociale : « *Le fou est autant celui qui fait rire que ce lui qui amène l'homme à abandonner ses naïves certitudes et son obéissance docile pour nous initier au doute et à la révolte* » (Erasme « L'éloge de la folie »).

Dans l'antiquité, Aristote s'est intéressé aux rapports entre le génie et la folie. Il se posait la question suivante : « *Pour quelle raison, tous ceux qui ont été des hommes d'exception en ce qui concerne la philosophie, la science de l'état, la poésie et les arts sont-ils manifestement mélancoliques ?* » (La mélancolie prise pour la dépression affirmée en psychiatrie).

Après Aristote, d'autres se sont posés la question : Cicéron, Sénèque, Galien et plus récemment Diderot ont repris l'idée de la proximité du génie et de la déraison. Mais il va falloir attendre le XIXème siècle pour rapprocher la créativité et la maladie mentale, en effet aucune réponse à la question d'Aristote ne fut donnée avant.

Durant ce siècle, certains psychiatres français ont été attirés par la dimension artistique des aliénés de sorte que la question d'Aristote refait surface « *quelle est la nature du lien qui existe entre l'art et la folie ?* ».

Au début, il s'agissait de trouver des traces de folie dans les œuvres et la vie d'artistes et d'écrivains connus. On se servit alors de connaissances psychiatriques de manière très technique pour affirmer que certains créateurs souffraient de troubles mentaux avérés tels que Schuman, Nerval, Hölderlin et bien d'autres.

Mais « *qui n'est pas de grand esprit sans un grain de folie ?* » dit un proverbe italien.

Vingt siècles après Aristote, Lombroso publie, en 1864 l'ouvrage « La dégénérescence » où il apparente le génie et la folie ; l'idée était que certaines maladies mentales étaient dues à une dégradation physique et mentale des individus. Cette théorie s'accompagnait d'un jugement péjoratif d'ordre social puisque cette dégénérescence concernait les classes défavorisées.

Tout créateur donc, qui dérangeait les traditions établies était dégénéré, le cas de Verlaine et d'autres amoureux de la poésie sur qui se sont acharnés les critiques qui proposaient que ces poètes soient soignés dans des asiles où il faudrait les occuper afin qu'ils n'aient pas le temps d'écrire et qu'ils pensent plutôt à se marier et à avoir des enfants.

Les autorités nazies ont d'ailleurs été jusqu'à organiser, en 1937, à Berlin, une exposition de « l'art dégénéré » où ils ont mis côte à côte des œuvres d'artistes contemporains et d'autres de malades mentaux.

En 1922, un médecin allemand, Prinzhom (psychiatre et historien d'art) apporte une perspective nouvelle à partir de l'étude faite sur des productions d'aliénés à Heidelberg en Allemagne : il estime qu'il ne faudrait pas faire le partage entre les créateurs malades et ceux bien portants mais plutôt entre les personnes capables de mettre en forme leurs émotions (qu'elles soient saines d'esprit ou pas) et d'autres qui ne parviennent pas à exprimer leur créativité.

On entre dans une tout autre période : on ne cherche plus la folie chez le génie ou le créateur exceptionnel mais c'est le fou qui devient un génie étranglé.

Cette approche prend des proportions telles que certains diront que le schizophrène se libère ; la folie va devenir « *déviance, état d'innocence, contestation du monde* » selon André Breton.

Dans la conception faucaldienne de l'histoire de la folie, la littérature détient un rôle important, voire particulier. Comment se fait-il que l'œuvre et la folie, deux notions qui semblent s'exclure mutuellement, puissent entrer en communication ?

« L'œuvre ne s'arrache à la folie qu'en se déniait toute autonomie, en se donnant comme trace de la pensée. »²⁵

Pour lier la folie à la notion d'œuvre, Michel Foucault, à la fin de son grand ouvrage « Histoire de la folie à l'âge classique » donne les exemples d'Artaud, de Van Gogh et de Nietzsche, dont la folie et l'œuvre « *se limitaient l'une à l'autre* ».

La folie de l'écrivain, celle du philosophe et du peintre signifient en même temps l'« *absolue rupture de l'œuvre* ». Selon Foucault, l'œuvre va culpabiliser le monde et va rendre visible le lien étroit entre folie et œuvre « *il n'y a de folie que comme dernier instant de l'œuvre* »²⁶

L'œuvre joue un rôle imminent à l'égard de ce que Foucault appelle le « *triomphe de la folie* » :

« Cette folie qui noue et partage le temps, qui courbe le monde dans la boucle d'une nuit, cette folie si étrangère à l'expérience qui lui est contemporaine, ne transmet-elle pas, pour ceux qui sont capables de l'accueillir, Nietzsche et Artaud, ces paroles, à peine audibles, de la déraison classique où il était question du néant et de la nuit, mais en les amplifiant jusqu'au cri et à la fureur ? Mais en leur donnant pour la première fois, une expression, un droit de cité, et une prise sur la culture occidentale, à partir de laquelle deviennent possibles toutes les contestations ? »²⁷

C'est par le biais des œuvres de Nietzsche, Artaud et Van Gogh que le monde va être « *la mesure mesurée par la démesure* », la folie.

La folie de l'écrivain, c'était, pour les autres, la chance de voir naître des vérités cachées. Pourtant la fréquence des œuvres qui éclatent dans la folie ne prouve rien sur la raison du monde.

Par la folie, une œuvre peut ouvrir un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement où le monde est bien contraint de s'interroger.

²⁵ Rancière Jacques, La parole muette, Essai sur les contradictions des littératures, Hachette littératures, Paris, 2005, p. 148

²⁶ Michel Foucault, op.cit, p. 430

²⁷ Ibid, p. 551



Première partie :

Figures et formes de la folie dans le corpus de Dostoïevski.

« L'être de l'homme, non seulement ne peut pas être compris sans la folie mais il ne serait pas l'être de l'homme, s'il ne portait en soi la folie comme la limite de sa liberté. »

Jacques Lacan

Introduction de la première partie :

Dostoïevski est l'un de ces grands et rares auteurs qui se caractérisent par l'intemporalité de leurs écrits. Il a toujours été admiré pour cette capacité qu'il a à restituer les états d'âme avec une exactitude admirable. On retrouve dans ses textes les éternels questionnements humains : différentes problématiques post-modernes parmi lesquelles l'individualisme, la crise de l'identité, les mutations du religieux et le nihilisme.

Lorsque nous avons choisi cet auteur, nous l'avons d'abord fait par amour pour ses écrits. La lectrice que nous sommes a été séduite par la manière dont il met le doigt sur les problèmes sociaux et les dépeint: « *Dostoïevski lecteur de Rousseau et de George Sand a toujours porté intérêt aux problèmes sociaux de son temps.* »²⁸

Mais au fur et à mesure que nous découvrons ses écrits, nous nous sommes rendu compte à quel point la folie y est inscrite avec génie.

Si depuis longtemps, littérature et folie exercent l'une sur l'autre un puissant pouvoir d'attraction, chez cet écrivain russe, on a le sentiment que ce n'est pas la folie qui est inscrite dans le texte mais que c'est cette dernière qui devient un lieu que les personnages habitent avec leurs idées, leurs comportements et leurs dialogues.

Dans cette première partie de notre thèse, nous tenterons de dégager les différentes figures et formes de la folie dans les romans « *Les Démons* »²⁹ et « *Le Double* »³⁰.

²⁸ Encyclopédie Larousse en ligne, mai 2013

²⁹ Le roman est basé sur l'histoire de Bakounine qui a réussi à charmer aussi bien les nihilistes, les socialistes, les athées que l'intelligentsia dont Tourgueniev. Bakounine avait mis en place un groupe d'agitateurs politiques afin de détruire l'ordre établi. Dostoïevski, ancien libéral lui-même, a « retourné sa veste ». Au lieu de résumer le roman en trois parties coïncidant aux trois tomes, nous avons préféré, dans un souci de brièveté de le faire en une seule partie :

« Stepan Trofimovitch, un mythomane, capricieux mais d'une grande éloquence vit aux côtés de Varvara Petrovna et entretient de bons rapports avec elle. Cette dernière, rancunière, orgueilleuse et fière a un fils, Nicolas Vsevolodovitch ; connu aussi sous le nom de Stavroguine, c'est le personnage principal : ce jeune homme sans émotion charme tous ceux qui l'entourent autant par son physique (une beauté qui ressemble à un masque) que par ses actes (il n'a aucune prise sur lui-même et agit énigmatiquement). Il devient le

Nous organiserons cette étude autour de trois chapitres dans lesquels nous aborderons respectivement : les dialogues des personnages, leur psychologie et leurs dédoublements ; l'éclatement du récit de par l'opacité de l'espace, du temps et de la narration ; enfin l'écriture qui « dit » aussi la folie sera analysée par le biais du thème du silence, celui de la solitude ainsi que l'altérité.

mentor du fils de Stepan Trofimovitch, Piotr Stepanovitch, un être abject, manipulateur, grandiloquent et pourtant dans certaines situations naïf.

Piotr est le cerveau d'une cellule anarchiste qu'il a créée afin de renverser le pouvoir ; Un groupe d'agitateurs l'entourent (Lebiadkine, Kirilov, Lipoutine, Erkel, Tolkatchenko, Chatov et bien d'autres.) et pour parvenir à renverser l'ordre mis en place, ils useront de tous les moyens possibles : ruse, déplacements, mensonges, argent, crimes,...

Maria, la femme de Chatov, qui avait disparu depuis plusieurs années revient accoucher dans ses bras du fils de Stavroguine. Chatov sera tué par Stepanovitch et ses disciples, dans un guet-apens qui sert à souder le groupe révolutionnaire dans le sang. Ce crime précipite Maria dans la folie.

Le capitaine Lebiadkine qui était chargé de distribuer les tracts se fait tuer lui aussi, sa soeur meurt après avoir vu le corps de Kirilov, un jeune étudiant qui s'est suicidé.

Stavroguine quitte la ville, dès que toutes « les tâches » sont distribuées aux révolutionnaires. Piotr prend la fuite après s'être débarrassé du cadavre de Chatov et s'être assuré du suicide de Kirilov. Virguinski, Erkel, Tolkatchenko et les autres membres du groupe se font arrêtés.

³⁰ Iakov Pétrovitch Goliadkine est un fonctionnaire au ministère qui passe ses journées entre son appartement de la rue des Six-Boutiques à Saint-Pétersbourg et son bureau.

Très épris de Klara Olsoufiévna, il est excité à l'idée d'aller la voir dans la réception donnée par le père de cette belle femme, le conseiller d'état Olsoufi Ivanovitch Bérendéiev.

Après avoir rendu visite à son docteur Krestian Ivanovitch Rutenpitz et s'être préparé, Goliadkine se rend à la réception où il se conduit de telle sorte qu'il est humilié et se fait expulser. En rentrant chez-lui, plein de déception et de confusion après ce qu'il venait de subir, il rencontre son double, Goliadkine-cadet.

Le lendemain, ce Double le suit partout ; et au bureau tout le monde le connaît.

Le soir, de retour à son appartement, ivre et mal en point, c'est sous le regard de Pétrouchka (son serviteur) qu'il dîne avec son double dans une ambiance d'entente et de confiance. Depuis, Goliadkine-cadet n'arrête pas de suivre Goliadkine-aîné, il semble vouloir prendre sa place et devient un danger qui guette le héros à tout moment. Goliadkine prévient tout son entourage des mauvaises intentions de Goliadkine-cadet et essaie de se protéger contre lui.

Ce double que tout le monde voit devient si pesant que Goliadkine perd la raison et son médecin vient le chercher pour l'emmener à l'asile.

Chapitre 1 :

Des personnages perdus.

La définition du personnage reste sujet à controverses³¹, mais même si ce concept reste vaste, il n'en demeure pas moins que le personnage est le pivot central du roman, le moteur de la fiction, l'élément par excellence qui permet de mesurer le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut accorder au roman, doublement chez Dostoïevski qui est connu pour avoir mis en scène, dans ses écrits, d'innombrables personnages.

Chez cet auteur russe, ces derniers sont constamment à la recherche de stabilité, d'issues à leurs difficultés, d'échappatoires à leurs malaises, ... Quel que soit le moment ou le lieu où ils se trouvent, l'angoisse les saisit : dans les endroits peuplés, ils se sentent persécutés par les autres (Stavroguine dans les salons mondains, Goliadkine avec ses collègues de travail ou même en présence de son serviteur) ; entre amis, ils sont dans un rapport de méfiance (Kirilov lorsqu'il est en compagnie de Fedka, de Lebiadkine ou de Stepanovitch) ; en famille, même les liens les « délient » , (Lebiadkine avec sa sœur ou

³¹ Les travaux en narratologie ont conduit à considérer le personnage comme une entité fonctionnelle, un fil conducteur du récit (Propp). Les études postérieures des chercheurs ont confirmé le fait que le personnage n'est qu'un « être de papier » ceci dans le but de contrer l'illusion romanesque (conception immanentiste). Or celle-ci doit être présente pour faire fonctionner le récit. Les structuralistes français ont alors fini par reconnaître que les personnages, même s'ils n'ont pas d'existence réelle, n'en représentent pas moins des personnes (effet de réel). Vincent Jouve quant à lui, estime que c'est le lecteur qui donne sens au personnage qui ne doit pas être considéré comme un « être de papier » astreint à un rôle narratif. Selon ce dernier auteur, il est impératif de s'interroger sur la façon dont le lecteur l'appréhende et lui donne vie : la réception du personnage tient d'une part à l'expérience personnelle du lecteur et d'autre part à la façon dont le personnage est présenté dans l'œuvre.

Stepan Trophimovitch avec son père, sinon Julie Mikhaïlovna avec son mari) ; dans des lieux « ouverts », ils perdent tout contrôle (Monsieur Goliadkine dans les rues de Saint-Pétersbourg ou encore Chatov ou Stavroguine dans la forêt,...); dans des lieux « fermés », ils sont tourmentés et n'arrêtent pas de se poser des questions (Iakov Pétrovitch au bureau, Maria dans sa chambre, Varvara Pétrovna dans son appartement).

Ils sont en fait, dans ces situations et lieux différents, à la recherche d'eux-mêmes. Et cette quête, nous la décelons à travers les dialogues qui envahissent les romans que nous analysons :

« Là où commence la conscience, commence pour lui, également, le dialogue. (...) C'est pourquoi le rapport entre toutes les parties et tous les éléments du roman ont toujours, chez lui, un caractère dialogique. Il bâtissait l'ensemble du roman comme un « grand dialogue », à l'intérieur duquel prenaient place les dialogues formellement produits, dont le rôle était de l'illustrer et de l'étoffer. Le dialogue finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal, dans chaque geste, chaque mouvement de visage du héros, traduisant leur discordance, leur faille profonde. »³²

Dans cet extrait, Mikhaïl Bakhtine associe la conscience au dialogue chez Dostoïevski ; il explique que le roman lui-même, dans sa totalité, est un dialogue qui révèle toute la profondeur des personnages.

1.1 Dialogues intenses et paroles délirantes :

Les dialogues animent le roman de Dostoïevski et lui donnent une particularité qui à la fois, fascine le lecteur et l'irrite, le rapproche et le distancie des personnages, l'incite à lire davantage et complique de plus en plus sa compréhension du texte.

Mais quelle est la fonction du dialogue dans un roman ? Maurice Blanchot répond dans « Le livre à venir » :

« Dans un roman, la part dite dialoguée est l'expression de la paresse et de la routine : les personnages parlent pour mettre des blancs dans une page, et par imitation de la vie où il n'y a pas de récit, mais des conversations ; il faut donc de

³² BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, éditions du Seuil, Paris, 1970, p.82

temps en temps dans les livres donner la parole aux gens ; le contact direct est une économie et un repos pour l'auteur plus encore que pour le lecteur. »³³

Les propos de l'écrivain cités ci-dessus sont vérifiables pour certains romans traditionnels dans lesquels c'est la partie narrée qui renseignait le lecteur sur les tenants et les aboutissants de l'histoire lue, mais il est absolument erroné de dire aujourd'hui (vu l'évolution dans le domaine romanesque) que le dialogue est une pause pour l'auteur et le lecteur. Corinne Denoyelle, dans son article « La fonction dramatique du dialogue dans les romans médiévaux »³⁴ certifie que certains dialogues sont indispensables pour la réalisation des actions, elle explique que les paroles des personnages peuvent « être des composantes essentielles de l'intrigue » comme elles permettent aussi de donner des informations sur les personnages ou les situations³⁵. Elle distingue alors les différents dialogues et en répertorie quatre : les dialogues catalyseurs, les dialogues analyseurs, les dialogues d'engagement et les dialogues-scènes. C'est justement cette dernière catégorie qui nous intéresse et que nous avons retenue pour ce chapitre dans la mesure où le dialogue-scène est considéré lui-même comme action, autrement dit, c'est l'échange verbal entre les personnages qui représente l'action et qui fait avancer le récit chez Dostoïevski.

Et c'est ce dialogisme qui donne de la force et de l'originalité à ses écrits comparé aux auteurs qui utilisaient à son époque une attitude monologique.

« Il a essayé de représenter pour la première fois, encore confusément et avec une certaine maladresse, quelque chose d'intérieur et d'inachevable dans l'homme, ce que ni Gogol ni les autres auteurs ne pouvaient montrer »³⁶

Dostoïevski sait accumuler des pages pour un moment du drame. Dans chaque chapitre, à chaque épisode, l'heure est décisive, il est en plein dedans la vivant en suivant chaque événement.

³³ Blanchot Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1959, p.208-209

³⁴ Corinne Denoyelle, URL : <http://narratologie.revues.org>

³⁵ Corinne Denoyelle ajoute à cette fonction d'information du dialogue l'apport d'un savoir paradiégétique : social, philosophique, religieux,...

³⁶ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit, p. 96

Jacques Rivière³⁷ insistait sur le fait que ses héros, contrairement à ceux de Balzac³⁸, sont complexes et incohérents. Mais c'est justement cette agitation qui leur permet de se retrouver dans la plénitude de leur désir.

Nous allons voir comment le langage séduit le personnage et le rend vulnérable à l'Autre. Et c'est justement dans cet échange intense que TOUT se passe.

Bakhtine explique les racines de cette « dialogique » en montrant le rôle capital du « dialogue socratique » et de la « satire ménippée ».

Pour ce qui est du dialogue socratique, il avait pour base la méthode dialogique pour découvrir la vérité (par opposition à la vérité toute faite du monologisme). Socrate réunissait des gens et les obligeait à s'affronter dans des discussions au bout desquelles naissait la vérité. Dans ce dialogue socratique, le héros c'est l'idéologue, donc Socrate et ses interlocuteurs (disciples, sophistes ou autres), mais la liberté de création était bien entendu limitée. C'est, sous d'autres formes, ce que fait dire Dostoïevski à Piotr lorsque ce dernier explique à Nicolas Vsévolodovitch comment il faut se comporter quand il entre en conversation avec les autres :

*« Composez donc votre physionomie, je me la compose toujours quand j'entre chez eux. Un air bien sombre et c'est tout, il ne faut rien d'autre ; ce n'est pas bien malin » disait Piotr à Nicolas. »*³⁹

C'est ce que fait Dostoïevski avec ses personnages ; il les questionne, les interrompt, les interpelle, les accule, les met face à eux-mêmes et leur arrache le mot au point même de divulguer le semblant qu'ils peuvent avoir dans les relations.

Quant à la satire ménippée qui se signale par la liberté exceptionnelle de l'invention philosophique et thématique (peu importe si le héros est une figure légendaire, historique ou pas) l'élément fantastique est prédominant. Mais y a-t-il du fantastique dans « Les Démons » et « Le Double » ?

Ces fantasmagories débridées et audacieuses dans la ménippée servent à provoquer, à mettre à l'épreuve et chercher la vérité comme le fait Dostoïevski.

³⁷ Rivière Jacques, *De la sincérité avec soi-même*, Les Cahiers de Paris, Paris, 1925, p. 111

³⁸ Le premier travail signé de Dostoïevski est une traduction d'« Eugénie Grandet » qu'il a faite en 1844. Il a été très influencé par Balzac.

³⁹ Dostoïevski Fédor, *Les Démons*, Deuxième partie, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Paris, 1995, p. 125

La ménippée fait appel pour la première fois à l'expérimentation morale et psychologique (démence, dédoublements, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides,...). Elle est faite de contrastes violents et d'oxymorons usant abondamment de genres intercalaires : lettres, discours d'orateurs, mélange de prose et de vers...

Enfin, elle opte pour les problèmes socio politiques contemporains, c'est le genre « journalistique » de l'antiquité. En plus l'ambivalence de la raison et de folie, de l'intelligence et de la sottise constituent un thème très typique de la ménippée comme l'explique Bakhtine : beaucoup de points communs avec les matériaux qu'utilise Dostoïevski dans son œuvre.⁴⁰

Il est clair (nous le verrons) que les caractéristiques de la ménippée et du dialogue socratique s'appliquent au matériau des Démons et du Double ; mais Dostoïevski va bien au-delà ; ses personnages se trouvent hors des conditions habituelles de la vie. Dans les salons mondains fréquentés par Stepanovitch et ses amis, les scènes sont pleines de contrastes et d'excentricité, de mésalliances. Nous trouvons également des crises, des déchirements, des scandales etc. Quelle est leur origine ? Bakhtine répondrait par « *la vie officielle et le mensonge individuel* ».

En effet rien dans le roman ne peut être stabilisé, trouver le repos, entrer dans le cours habituel du temps ; l'ambivalence prend le dessus et les émotions des personnages, leurs idées, leur destin même, tout est poussé au paroxysme, toute situation exige du changement et Bakhtine attribue ce temps spécial et cet espace ouvert qu'emprunte Dostoïevski à la carnavalisation grâce à laquelle, selon lui, l'auteur découvre et reproduit des aspects de la conduite et du caractère humains, qui n'auraient pas pu se dérouler dans la vie normale.

Le roman polyphonique est donc une forme originale qui a puisé ses sources aussi bien dans le dialogue socratique que dans la ménippée et le carnaval.

⁴⁰ Dans l'analyse du récit dans le deuxième chapitre de cette première partie des exemples concrets pris dans les deux romans montrent le rapprochement avec la ménippée.

Dans « Les Démons », il y a une multitude de personnages et un tourbillon de dialogues ; que ce soit le héros, les personnages principaux ou les personnages secondaires qui parlent, ils sont tous aussi importants pour la progression du récit.

Il y a d'ailleurs tellement de personnages qu'il est très difficile, voire impossible de les cadrer après une première lecture du roman (Piotr Stepanovitch, Varvara Petrovna, Chatov, Blum, Fedka, Maria, Lipoutine, Julie Mikhailovna, Lembke, Kirilov, Karmazinov, Goganov Arthème, Nicolas Vsevolodovitch, André Antonovitch, Mavriki, Stepan Trofimovitch, Chigalev,...). Le roman se présente comme une confrontation de points de vue qui s'expriment dans des styles différents. C'est ce que Bakhtine nomme « des points de vue existentiels » entre ces différents personnages, « un univers de consciences qui s'éclairent mutuellement » ou encore « un monde d'attitudes humaines conjuguées ».⁴¹

En revanche, dans « Le Double » il y a nettement moins de séquences et de personnages et pourtant ces dialogues intenses ne sont pas moins nombreux. Monsieur Goliadkine, tout au long du roman, n'arrête pas d'échanger dans un style direct : il s'adresse à son médecin, à son serviteur, à son double,...et même lorsqu'il se retrouve seul, ce n'est pas le narrateur qui prend le relais pour des récits et des descriptions (chose qu'il fait dans certains passages) mais c'est encore Iakov Pétrovitch qui se parle.

C'est dire à quel point « *l'homme est pour Dostoïevski un sujet de destination* »⁴², le héros ne cesse de se parler, de parler aux autres, rien ne peut être dévoilé dans son roman sans cette communication intense, « le dialogue n'est pas pour l'auteur l'antichambre de l'action, mais l'action elle-même »⁴³

Stavroguine invite à chaque fois Chatov, Kirilov et Piotr à participer à son dialogue intérieur et plus loin dans le roman, il entend chez chacun d'eux ses propres paroles mais avec un autre accent personnel à chacun.

⁴¹ Ces expressions sont utilisées par Bakhtine dans différents passages de son livre « La poétique de Dostoïevski ».

⁴² Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit. p.78

⁴³ Ibid, p. 325

N'oublions pas que l'une des fonctions essentielles du langage est de nommer c'est-à-dire de différencier. Le personnage a donc besoin d'un destinataire « *Parler c'est s'adresser* »⁴⁴.

Effectivement, la découverte de l'autre ne se fait que par échange dialogique. Les propos de Nicolas Vsevolodovitch adressés à Lebiadkine illustrent parfaitement cette idée :

« Le cœur est le cœur, mais il ne faut tout de même pas non plus être un nigaud. Si vous avez eu cette idée, vous auriez dû la garder pour vous : aujourd'hui les gens intelligents se taisent, il ne parlent pas ». ⁴⁵

Dans ce passage, l'auteur met en valeur les deux expressions « se taire » et « ne pas parler » en les associant à l'intelligence pour souligner la conséquence de l'échange : le dialogue permet aussi de découvrir les pensées de l'interlocuteur, d'où l'intérêt d'apprendre à se retenir et ne rien dire dans certaines situations au risque de divulguer des secrets, ses sentiments, ses intimités,...

Cependant, on trouve de longues scènes impliquant des discussions tumultueuses avec de nombreux personnages. Constamment, ces derniers s'interrompent dans les discours par des réserves et des corrections : Varvara avec Stepan Trofimovitch, Maria avec son frère Lebiadkine, Nicolas Vsevolodovitch avec Lisa...

Si beaucoup d'analyses associent polyphonie et dialogisme à Dostoïevski, c'est justement parce que le socle du roman de cet auteur est l'indispensable présence de quelqu'un avec qui communiquer, l'échange avec l'autre. L'écrivain russe montre d'ailleurs à travers les propos de ses personnages que l'absence d'échange et de communication peut pousser le destinataire jusqu'au sentiment de haine à l'encontre de son destinataire : « *Karmazinov haïssait Stavroguine parce qu'il ne le remarquait pas.* »⁴⁶

Le mot d'autrui revêt une importance telle dans les dialogues des personnages dostoïevskiens qu'il a, si nous pouvons nous permettre cette image, « une valeur

⁴⁴ Ibid, p.223

⁴⁵ Les Démons, op.cit, T2, p. 98

⁴⁶ Ibid, p. 312

existentielle » pour les interlocuteurs : « *Etre c'est communiquer dialogiquement. Lorsque le dialogue s'arrête, tout s'arrête* »⁴⁷.

Il est vrai que deux voix sont un minimum de vie, d'existence ; une voix seule ne représente pas grand chose, elle ne résout rien dans la mesure où si elle se heurte à l'incompréhension, à l'indifférence, au silence, au vide, elle finit par « choir » :

« Julie Mikhailovna poussait parfois son mari jusqu'au délire : elle consistait en un silence méprisant pendant une heure, deux heures, trois heures... un silence à tout prix quoi qu'il dit... ».⁴⁸

Dans cet extrait, nous constatons à quel point l'échange est important, les paroles de l'Autre procurent une sécurité, une reconnaissance, alors que le silence peut pousser au désespoir voire au délire.

Monsieur Goliadkine, dans « Le Double », illustre parfaitement cette idée avec son comportement qui frise la folie face au silence des fonctionnaires ou à celui de Pétrouchka.

Bakhtine explique parfaitement le schéma de base du dialogue dostoïevskien : il est très simple, c'est un face à face entre deux êtres humains entant qu'affrontement entre le « moi » et l'autre ».

« Sans vous, je suis un zéro, Sans vous je suis une mouche, une idée dans un bocal, un Colomb sans Amérique », déclarait Piotr à Stavroguine.⁴⁹

Il n'est pas question à travers les dialogues dostoïevskiens de communiquer pour se comprendre mutuellement et s'entendre mais de découvrir l'autre et se découvrir. Et c'est pour cette raison que l'auteur met en scène plusieurs consciences, chacune d'elles est mise face à l'autre sans se mêler à elle, ne perdant pas ainsi son individualité. Même Goliadkine qui est confronté à son double ne fusionne pas avec lui, il tient tout au long du roman à se détacher de lui, à se différencier et à se distinguer. Même si les personnages établissent entre eux « des relations événementielles »⁵⁰, l'originalité chez l'auteur est qu'il ne se préoccupe pas de l'évolution de ses personnages ou de leurs devenirs ; ce qui compte pour lui c'est cette influence réciproque qui s'opère lorsqu'ils

⁴⁷ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op. cit, p. 325

⁴⁸ Les Démons, op. cit, T1, p. 167

⁴⁹ Ibid, p. 351

⁵⁰ Bakhtine nomme les rapports entre les personnages dostoïevskiens « relations événementielles ».

s'entretiennent et les effets qu'elle produit. Et ce qui est saisissant dans tout cela, c'est qu'il le fait sentir au lecteur qui se focalise de plus en plus sur les dialogues. « *Il voyait et pensait son monde principalement dans l'espace et non pas dans le temps* »⁵¹. On s'intéresse certes à ce qui va advenir de Piotr, de Kirilov, de Stavroguine, de Marie, ... mais le plaisir mêlé à la curiosité qui nous anime est celui de savoir quelles vont être les suites des échanges dialogiques. Plusieurs passages témoignent de cette interaction que Bakhtine nomme « inclination » dans le sens où il n'y a pas, comme il l'explique, de voix monologiquement ferme. Les propos échangés entre Lebiadkine et Stavroguine l'illustrent parfaitement :

« ...Le maître ici c'est vous, pas moi, je ne suis pour ainsi dire que votre commis, car tout de même, tout de même, Nicolas Vsevolodovitch, je suis tout de même indépendant d'esprit ! Vous ne m'enlèverez tout de même pas ce dernier bien qui me reste ! » Tout de suite après, Lebiadkine « s'incline » et déclare : « Ah Nicolas Vsevolodovitch, tant de choses se sont accumulées dans ce cœur que je ne savais plus comment patienter jusqu'à votre arrivée ! Vous allez maintenant décider de mon sort...c'est de vous seul que j'attends conseil et lumière. »⁵²

De la même manière, Goliadkine-aîné s'adressant à Goliadkine-cadet est à la fois tantôt très attentionné, comme lorsqu'il le reçoit chez-lui :

« Monsieur Goliadkine finit par conclure que son invité devait être un homme aimable de tous les points de vue. (...) il s'égaya, se laissa aller, se débrida et se lança peu à peu dans une conversation des plus vives et des plus passionnantes avec son invité. »⁵³

Tantôt très méfiant et distant, comme quand il s'adresse à lui dans la lettre envoyée par Pétrouchka :

« Soit vous, soit moi, mais pas nous deux en même temps ! C'est pourquoi je vous déclare que votre désir étrange, ridicule et, en même temps, impossible, de paraître mon jumeau et de vous donner pour tel ne mènera qu'à votre déshonneur complet et votre déroute. »⁵⁴

⁵¹ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op.cit, p. 60

⁵² Ibid, p. 224

⁵³ Dostoïevski Fédor, Le Double, roman traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Paris, 1998, p.115

⁵⁴ Ibid, p187

Le personnage exige de l'autre qu'il l'accepte, qu'il confirme ses positions mais en même-temps les refuse de crainte qu'elles le rendent plus faible et passif.

Piotr dit ouvertement à Kirilov :

« Vous voulez que je m'en aille pour être seul, pour vous concentrer, mais tout cela ce sont des signes dangereux pour vous, pour vous le premier. Vous voulez penser beaucoup. A mon avis, il vaut mieux ne pas penser ».⁵⁵

Dans cette altérité qui fait et défait chacun des personnages, Maria Timofeevna va jusqu'à éviter le regard de l'autre (celui de Stavroguine) : « *Je regarderai à terre...ne me regardez pas* ».⁵⁶

Les rapports entre toutes les parties et tous les éléments qui structurent le roman ont un caractère dialogique et le scripteur orchestre avec talent tous ces dialogues. En tant que lecteur, on est pris au piège : on aimerait participer à ces dialogues, assister à ces scènes, interpeller les personnages.

Dans l'univers de Dostoïevski, on a l'impression d'être sur une scène de théâtre où triomphent de multiples voix captivantes. Dans ce monde « *plural* », l'auteur privilégie « *les rapports entre ces différents « moi » conscients et critiques* »⁵⁷

Au fait, l'auteur met en scène les contradictions qui tourmentent chacun de ses personnages. Et pour rendre compte de ces « déchirements », nous nous sommes penchés sur la relation que les personnages ont au monde, sous le regard de l'écrivain, dans « *Les Démons* » et « *Le Double* », dans ce qui suit :

Julie Mikhailovna refuse d'être à l'écart de ce qui se passe autour d'elle :

« ...il faut bien savoir où l'on vit et à qui l'on a affaire. On ne peut tout de même pas passer toute sa vie sur les cimes de son imagination... ».⁵⁸

Elle fait cette déclaration alors qu'en réalité, dans le roman, c'est un personnage complètement indifférent à ce qui se passe autour de lui.

⁵⁵ Ibid, p. 463

⁵⁶ Les Démons, op.cit, T1, p.221

⁵⁷ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op. cit. p. 201

⁵⁸ Les Démons, op.cit, T1, p.134

Monsieur Goliadkine déclare :

« Je développe juste le thème, c'est-à-dire, je fais passer l'idée, Anton Antonovitch, comme quoi les gens qui portent un masque sont à présent loin d'être très rares, et, à présent, sous le masque, il est difficile de reconnaître les gens... »⁵⁹

Iakov Pétrovitch essaye d'expliquer sa situation à Anton Antonovitch qui lui en veut de ne pas être direct et de contourner la situation. Notre héros, voulant expliquer qu'il est honnête et qu'il va droit au but dénonçant le faux qui se généralise et prend de l'ampleur à présent.

Dans *Les Démons*, Stavrigine s'adressant à Kirilov, dit : « *L'homme a peur de la mort, parce qu'il aime la vie ; je comprends ça comme ça, et c'est une loi de la nature.* »⁶⁰

Les propos du personnage sont logiques et explicites cependant au cours de cette discussion entre les deux personnages, voici ce que répond Kirilov :

« C'est ça, l'ignoble ! C'est là tout le mensonge ! (...) La vie c'est la douleur, la vie c'est la peur et l'homme est malheureux. Maintenant tout est peur et douleur. Maintenant l'homme aime la vie parce que c'est la douleur, la peur qu'il aime. C'est fait comme ça. La vie se donne par la douleur et par la peur, tout le mensonge est là. »⁶¹

Des propos très philosophiques sur la conception de la vie et l'attachement de l'homme à cette dernière. La douleur et la peur faisant parties intégrantes de la vie, l'homme ne peut qu'être malheureux : c'est ce que pense Kirilov qui considère que la peur de la mort n'est point liée à l'amour de la vie et que c'est le plus grand mensonge.

A la lecture des passages qui précèdent, nous déduisons que pour l'auteur, le plus important est de savoir ce que le monde représente pour le personnage et ce que celui-ci représente pour lui-même. D'ailleurs, dans son analyse, Bakhtine déclare que l'auteur russe ne donne pas d'importance à ce que représente le personnage dans le monde :

⁵⁹ *Le Double*, op. cit, p. 131-132

⁶⁰ 199

⁶¹ *Les Démons*, op. cit, TI, p. 199

« Ce n'est pas l'existence donnée d'un personnage, ni son image fermement établie, qui doivent être mises à jour et définies, mais le dernier bilan de la conscience, de la perception de soi du héros »⁶²

Si lors de la rédaction de leurs romans, les auteurs (de manière générale) donnent une importance capitale au choix des mots (fonctions expressives et descriptives), Dostoïevski quant à lui favorise les discours échangés par ses personnages. Il est clair que pour lui, c'est dans l'attitude des personnages sans cesse en contact dialogique que l'essentiel est révélé. C'est en multipliant les questionnements, l'écoute et les réponses que les idées naissent.

« Chez Dostoïevski, l'idée vit, non pas dans une conscience individuelle isolée (où elle dégénère et meurt), mais elle naît, se développe, trouve et renouvelle son expression verbale, engendre d'autres idées, seulement dans les rapports dialogiques avec les idées d'autrui »⁶³.

D'ailleurs, au fil des dialogues, l'auteur distribue habilement le même mot sur des registres différents, parfois opposés les uns aux autres. Ces mots et/ou expressions deviennent souvent des paroles délirantes dans le sens où leur répétition ou reprise dans des tons différents ne laissent pas indifférent le lecteur. En conséquence, une même idée apparaît sous des facettes et perspectives différentes. Observons les quatre passages suivants avec la répétition du mot « indécence » :

« Mon mignon, pas le temps, répondit avec une indécence familiarité, mais avec un air de bonté débonnaire, le faussement honnête ennemi de monsieur Goliadkine. »⁶⁴

« N'est-ce pas, voilà, mon petit chou, marmonna Monsieur Goliadkine cadet descendant du traîneau et tapotant, avec quelle indécence, l'épaule de notre héros. »⁶⁵

« A peine eut-il prononcé sa saleté que le faux Monsieur Goliadkine conclut avec indécence et une familiarité qui vous bouleversaient l'âme, en tripotant l'épaule du grave Monsieur Goliadkine, et, (...), il se mit à jouer avec lui d'une façon complètement indécence dans une société de bon ton, ... »⁶⁶

⁶² Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op.cit, p. 83

⁶³ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op. cit, p.127

⁶⁴ "Le Double", op. cit, p. 215

⁶⁵ Ibid, p. 216

⁶⁶ Ibid, p. 218

« Monsieur Goliadkine, reposant sur la table la tasse de chocolat vidée avec une indécente avidité. »⁶⁷

Sur deux pages successives, le mot est repris plusieurs fois ; qu'il soit utilisé sous une forme adjectivale (indécente) ou nominale (indécence), il sert à qualifier Monsieur Goliadkine second montrant son inconvenance lorsqu'il parle, son comportement déplacé dans ses gestes et ça va chercher même le sentiment de dégoût qu'il donne dans des faits qu'il accomplit.

Au-delà du mot, même l'idée selon lui n'est pas une formation subjective et individuelle, elle est interindividuelle et intersubjective, elle n'existe que dans la communication dialogique :

« Dostoïevski peignait l'idée comme un événement vivant, se déroulant entre plusieurs voix consciences »⁶⁸.

D'ailleurs la même idée revient dans différents dialogues et de ce fait change complètement de tonalité, d'autres facettes et perspectives apparaissent, elle résonne à chaque fois différemment : différents phénomènes la mettent à l'épreuve, la confirment ou la rejettent. Ceci parce que le ton des paroles des personnages est vacillant, à double sens, avec des ambivalences ; à propos de Piotr Stepanovitch dont a l'intention de se moquer Nicolas :

« C'est le réconciliateur universel ; c'est son rôle, sa maladie, son dada...il débite quand il raconte ; il a dans la tête un bureau d'archives. »⁶⁹

Il est clair que l'un des points forts de Dostoïevski réside dans l'indépendance des voix par rapport à celle de l'auteur (la polyphonie) mais son ingéniosité est justement la capacité qu'il a de les lier, de les mettre en interaction, de faire en sorte qu'elles aient des influences les unes sur les autres (le dialogisme) :

« Tout dans les romans de Dostoïevski, converge vers ce centre qu'est le dialogue, vers l'affrontement dialogique. Tout n'est que moyen, le dialogue est le but. »⁷⁰

⁶⁷ Ibid, p.218

⁶⁸ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op. cit, p. 129

⁶⁹ Dostoïevski Fédor, Les Démons, Première partie, traduit du russe par André Markowicz, Actes Sud, Paris, 1995, p. 244

Cette intensité des dialogues est ressentie même lorsque le discours est intérieur, le monologue prend d'ailleurs la forme d'un dialogue « caché » comme l'explique si bien Bakhtine :

« Nous sentons qu'il s'agit là d'un dialogue extrêmement tendu, car chaque mot exprimé répond et réagit de toutes ses fibres à l'interlocuteur invisible, indique l'existence, en dehors de soi, du mot d'autrui non formulé. »⁷¹

En témoigne cet extrait du « Double », dans lequel le narrateur se parle :

« Inutile d'insister, ma plume est trop faible, trop terne et trop débile pour donner une digne représentation du bal improvisé par obligeance prodigieuse du maître de maison aux cheveux blancs. »⁷²

Certes le narrateur se parle à lui-même mais en reconnaissant les limites de son écrit, il interpelle implicitement le lecteur sur l'organisation et le déroulement du bal organisé par Olsoufi Ivanovitch et il continue :

« Comment, d'ailleurs, je pose cette question, pourrai-je, moi, le narrateur modeste des aventures – tout à fait curieuses, du reste, en leur genre – de Monsieur Goliadkine, comment pourrai-je représenter ce prodigieux et bienséant mélange de beauté, d'éclat, de convenances, de gaieté, d'aimable gravité et de grave amabilité, de joie, de contentement, tous ces jeux et ces rires de toutes ces dames de fonctionnaires (...) ? »⁷³

Nous remarquons bien que le narrateur, en continuant à se parler, et en s'interrogeant sur sa capacité de bien décrire les invités présents au bal et de pouvoir faire une représentation fidèle des aventures de Monsieur Goliadkine, continue à interpeller le destinataire et d'ailleurs l'expression mise entre deux tirets (tout à fait curieuses, du reste, en leur genre) est une forme d'insistance auprès du récepteur ; il met l'accent sur l'ambiguïté des événements concernant le héros.

Autrement dit, même quand le discours est intérieur, il n'est jamais refermé sur lui-même puisqu'en réalité il est toujours adressé ; lorsque le narrateur des Démons dit :

⁷⁰ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit, p. 344

⁷¹ *Le Double*, op.cit, p. 56

⁷² *Ibid* p. 56

⁷³ *Ibid*, p.56

« Je suis persuadé que Stépane Trofimovitch avait très peur en sentant approcher l'heure de sa folle entreprise. Je suis persuadé qu'il souffrit beaucoup de cette peur, surtout la dernière nuit, pendant cette nuit terrible. »⁷⁴

Nous voyons bien qu'il insiste sur la peur et la souffrance de Stépane Trofimovitch, mais pas que : en utilisant deux fois l'adjectif « persuadé », il marque sa subjectivité et attire ainsi l'attention du lecteur qui ne lit point cet extrait comme un monologue mais comme un message adressé à qui veut cerner l'état psychologique du personnage (Stépane Trofimovitch).

Soulignons la pluralité des discours au sein de chaque voix, c'est une force de plus chez Dostoïevski. D'ailleurs, l'influence de l'interlocuteur est très présente dans le discours et nous le constatons comme dans le passage qui suit, dans le septième chapitre du « Double », lorsque Goliadkine arrive à la maison avec Goliadkine-cadet et qu'il s'attend à ce que son serviteur Pétrouchka s'étonne de les voir tous les deux alors que c'est tout le contraire qui se passe :

« « Ils n'auraient pas été ensorcelés, tous, aujourd'hui ? se demandait notre héros, un démon qui leur est tombé dessus ! C'est clair, il a absolument dû leur arriver quelque chose, à tous, aujourd'hui. Que le diable m'emporte, mais quelle torture ! » Et donc, pensant toujours, réfléchissant ainsi, Monsieur Goliadkine introduisit son hôte dans la chambre et le pria humblement de s'asseoir. »⁷⁵

Dans ce monologue, certes Monsieur Goliadkine se parle, mais il est clair qu'avec l'insistance sur la temporalité (utilisation de l'indicateur temporel « aujourd'hui » deux fois) ainsi que les phrases interrogative (au début) et exclamative (à la fin), il ne s'adresse pas qu'à lui-même : le lecteur en lisant cet extrait, a le sentiment que Goliadkine s'adresse à lui, qu'il l'interpelle sur cette situation énigmatique, qu'il le prend comme témoin au vu des réactions de l'entourage.

Lorsque Bakhtine procède à l'analyse des particularités des romans de Dostoïevski dont il examine le genre, la composition, le style, il arrive à la conclusion que rien d'intéressant ne se fait en dehors de l'échange dialogique des différentes consciences.

⁷⁴ Les Démons, T III, p.297

⁷⁵ « Le Double », op. cit, p.108-109

Il s'agissait pour nous de tenter d'évaluer le sens de la prépondérance des différentes formes du discours : les dialogues et les monologues. Notons que selon la conception bakhtinienne, le dialogue est à la fois une forme d'échange interindividuel sous forme de répliques et aussi une manière de prendre conscience de soi, d'élaborer une vision du monde, de construire une œuvre littéraire :

« Dostoïevski avait le génie de capter le dialogue de son époque ou, plus exactement, d'entendre son époque comme dans un grand dialogue, d'y saisir non seulement les voix diverses, mais, avant tout, les rapports dialogiques entre ces voix, leur interaction dialogique. »⁷⁶

Au vu de la théorie bakhtinienne et les lectures que nous avons faites, nous voyons à quel point pour cet auteur russe, le centre de son monde artistique devait être le dialogue ; nous concluons que les romans de Dostoïevski (du moins ceux que nous avons analysés) sont à la fois une mise en lecture et une mise en écoute dès lors que les personnages sont avant tout voix dans leur singularité et dans leur confrontation les unes avec les autres.

Dans la mesure où les personnages parlent et se parlent sans répit comme nous venons de le montrer, et que les mots et les idées circulent des uns vers les autres ayant des échos différents pour un lecteur qui se perd dans cette intense communication, nous pouvons dire que le texte de Dostoïevski est fou déjà de par sa construction dialogique et polyphonique. La multitude de dialogues est une forme de folie dans le texte dostoïevskien puisque le destinataire se perd dans les échanges des nombreux personnages qui jalonnent « Les Démons ». Le lecteur fait sans cesse des allers-retours dans le texte afin de saisir le fil et de comprendre la trame du récit. Tout autant, les voix multiples propres au personnage principal du « Double » écartent le lecteur de la norme et l'inscrivent dans un univers de démence.

⁷⁶ Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op.cit, p.139

1.2 Psychologie des personnages et dédoublement :

D'emblée, la lecture des deux romans attire l'attention sur le fait que l'écrivain ne s'étale pas sur la description des lieux et des objets, c'est un univers de sujets à part entière. Ce grand nombre d'êtres de papier à qui Dostoïevski a donné des noms sont des personnages d'une épaisseur hors du commun. Avec leurs caractères et leurs dialogues, ils prennent « du volume » au fur et à mesure qu'on avance dans le récit ; le roman ne peut plus les contenir et on a l'impression qu'ils risquent de surgir du livre qu'on tient entre les mains. Cet effet est produit par le degré d'implication du lecteur, résultat du génie de l'auteur. Ce dernier a compris que le personnage est le pivot central, le moteur de la fiction, l'élément permettant de mesurer le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut accorder au roman.

André Gide a parfaitement exprimé cette idée : « *Les vérités les plus profondes et les plus rares que nous pouvons attendre de Dostoïevski sont d'ordre psychologique.* »⁷⁷

C'est alors que pour l'auteur russe, même lorsqu'une description d'objets est faite, c'est pour mieux expliquer le comportement du personnage voire sa personnalité.

« Tout était en désordre, sale, mouillé ; un grand et épais torchon tout trempé traînait au milieu de la première pièce et à côté, dans la même flaque, il y avait un vieux soulier éculé. On voyait que personne ne s'occupait de rien ici ; on n'allumait pas les poêles ; on ne faisait pas la cuisine... »⁷⁸.

Cette description de l'intérieur des Lebiadkine qui laisse deviner le désordre et le laisser-aller montre à quel point le capitaine et sa sœur Maria ne s'occupaient point de leur demeure ; ils avaient atteint un tel degré d'indifférence et de désintéressement qu'ils vivaient « une mort psychique ». Pas étonnant lorsqu'on sait qu'il s'agit de la maison des Lebiadkine : le capitaine est un saoulard souvent absent et sa sœur Maria une boiteuse introvertie qui ne mange même pas.

De même, l'appartement de Goliadkine est décrit au début du roman :

⁷⁷ Gide André, Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1981, p.121

⁷⁸ Les Démons, op.cit, TI, p.196

« Goliadkine sentit le regard familial des murs verdâtres, pas très propres, couverts de suie et de poussière de sa petite chambrette, de sa commode en acajou, de ses chaises en simili-acajou, de sa table, peinte couleur acajou, (...) de ses habits enlevés, la veille, en toute hâte, et jetés en boule sur le divan. »⁷⁹

Un état des lieux qui en dit long sur le héros : un effort ou un semblant d'assortiment (de la commode, des chaises et de la table) avec un délaissement total du logis (malpropreté et désorganisation) laisse deviner l'incohérence et le malaise de Goliadkine.

Au-delà des lieux dans lesquels vivent les personnages ou ceux qu'ils fréquentent, l'auteur décrit avec une précision impressionnante chaque (presque) être de papier à qui une véritable épaisseur est donnée comme en témoigne cet extrait :

« C'était (Nicolas Vsevolodovitch) le plus élégant gentleman que j'eusse jamais eu l'occasion de voir, extrêmement bien mis, aux manières que seul peut avoir un monsieur habitué à la distinction la plus raffinée. (...) Son âme recelait quelque secret fatal, il était fort convenablement instruit ; il possédait même une certaine érudition (...), il savait aussi traiter de très intéressants sujets d'actualité brûlante et, chose précieuse entre toutes, le faire avec une remarquable pertinence... il était peu bavard, élégant sans recherche, étonnamment modeste et en même temps hardi et sûr de lui comme personne chez nous. (...) Ce qui me frappa aussi fut son visage. Il semblait que ses cheveux fussent trop noirs, ses yeux clairs, trop calmes et limpides, son teint trop délicat et blanc, l'incarnat de ses joues trop vif et pur, ses dents de perles, ses lèvres de corail- on l'eut dit d'une beauté parfaite, et pourtant il avait quelque chose de repoussant »⁸⁰

Cette caractérisation instruit le lecteur sur la personnalité de Nicolas Vsevolodovitch: son raffinement, son instruction, son érudition, sa pertinence dans le traitement des sujets d'actualité, sa modestie, son assurance,... Même lorsque la description physique est faite, elle laisse deviner la psychologie du personnage ou du moins son caractère puisque le narrateur déclare que la beauté de son visage et la perfection de ses traits sont « repoussants ». Ce procédé descriptif qui centre Vsevolodovitch dans son milieu est utilisé pour cadrer les nombreux personnages des *Démons*. Mais ce qui

⁷⁹ « Le Double », op.cit, p 7

⁸⁰ Les *Démons*, op.cit, TI, p. 46

ressort du génie de l'auteur est sa capacité d'attribuer à ses personnages, au fur et à mesure que nous avançons dans le récit, des qualificatifs inattendus, des adjectifs en totale contradiction les uns avec les autres, des agissements incompatibles avec des descriptions faites quelques pages avant, nous contraignant à relire à chaque fois ce qui a précédé. Ce procédé plonge le lecteur dans le doute, l'ambiguïté et le malaise.

« Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. [...] le génie du roman nous fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. »⁸¹

Cette réflexion d'Albert Thibaudet sur le roman est une parfaite illustration sur l'art avec lequel Dostoïevski crée ses personnages, en effet le dispositif qu'il met en place fait vivre au lecteur non le possible mais nous nous permettons de dire les possibles.

Comme les personnages représentent la charpente dans les romans de Dostoïevski, les décrire afin d'analyser leur psychologie s'impose dans cette étape de notre analyse. Et étant donné que les descriptions sont faites tout au long du récit, nous avons estimé qu'au lieu de citer une multitude d'extraits des deux romans, il serait plus intéressant et efficace de repérer tous les éléments permettant de dresser un portrait psychologique de chacun des personnages les plus importants⁸² (les qualités, les défauts, les émotions, les manières d'agir, les paroles, les actions,...). A cette énumération, nous ajouterons aussi les pensées décrites par le narrateur, le ou les points de vues des autres personnages, les figures de style révélatrices,... : ces derniers éléments, créent en effet dans notre esprit de lecteur des images qui dépeignent le personnage et ses émotions.

Commençons par Nicolas Stravoguine un très beau jeune homme de vingt cinq ans, impressionnant, aux cheveux un peu trop noirs, aux yeux clairs un peu trop calmes et sereins, et dont la couleur du visage est un peu trop blanche. Le narrateur est frappé par son visage d'une beauté parfaite mais repoussant. Il a des dents comme des perles, des lèvres de corail, sa voix est mélodieuse et caressante, son sourire tendre indulgent et

⁸¹ Thibaudet Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938, p.49

⁸² Vu le grand nombre de personnages dans « Les Démons », nous avons essayé, de choisir ceux que nous avons estimés les plus importants. Nous nous sommes basés pour ce faire sur la lecture active personnelle des deux romans mais aussi sur les différentes analyses faites sur ces mêmes ouvrages.

froid. Il a des manières délicates qui révèlent de la grâce ; il est à la fois calme et doux, élégant et modeste, hardi et sûr de lui, distrait et absorbé. Ce personnage principal est entouré de mystères, il reste enfermé dans sa chambre des jours entiers ; il sort au crépuscule et dans la nuit. Personne ne résiste à ses charmes, les autres personnages l'adorent, l'idolâtrant même aimeraient tous se dévouer à lui. Il répand une grande fascination et pourtant il reste incompris de tous.

Ce personnage repoussant et pourtant d'une beauté parfaite est remarquable, pertinent, raffiné, instruit, peu bavard, élégant sans recherche ; il endosse le rôle du grand blasphémateur. Alors que sa mère le compare à Hamlet et dit se reconnaître en lui, il est capable d'humilier sa fiancée, d'insulter des notables, d'engrosser la femme d'un camarade. Il va même jusqu'à épouser une mendicante boiteuse à demi folle et en fin de récit violer une petite fille.

Le héros de la première partie des « Démons » est Stépane Trofimovitch Verkhovensky, le protégé de Varvara Pétrovna ; il a de longs cheveux noirs, parle d'une voix traînante en aspirant sa salive et apparaît toujours avec son uniforme : un pardessus noir boutonné presque jusqu'au cou, une cravate blanche avec un grand nœud à coques pendantes, un chapeau mou à larges ailes et des gants frais couleur paille. Cet écrivain vaniteux, égoïste, infantile, sentimental avec parfois des signes d'innocence se comporte comme un comédien sur scène. Lorsqu'il s'exprime, il fait usage de mots français des plus vaporeux et les plus conventionnels. Ridicule dans différentes situations, beaucoup de personnages ne le prennent pas au sérieux ; quant au narrateur, il l'aime et le déteste à la fois, le vénère et le méprise.

Quant à Piotr Verkhovenski, le « vaudeville du diable »⁸³, a un visage mince et les pas pressés. Concernant son portrait physique, le narrateur s'attarde sur sa langue : elle est d'une forme particulière, extraordinairement longue et mince, terriblement rouge et à la pointe extrêmement effilée qui s'agite involontairement sans interruption. Ce personnage qui a beaucoup de mépris pour son père Stépane Trofimovitch, est un trompeur, menteur, calomnieux, médisant. Il a un sourire perfide, un ricanement méchant et mauvais. L'auteur précise qu'il ne croit pas en la révolution et qu'il se

⁸³ C'est Kirilov qui utilise cette expression. Il dit que l'Histoire devient entre les mains de Piotr un « vaudeville du diable ».

moque de toutes les idées et philosophies. Il a la capacité de manœuvrer les gens, d'ailleurs il parvient avec le groupe d'agitateurs dont il fait partie de répandre la haine, la diffamation, l'impiété, la corruption et la destruction.

Piotr Verkhovenski est un corrompu que Stavroguine méprise. Le narrateur garde des distances avec ce personnage qu'il ne comprend pas très bien. Ce que nous retenons de la caractérisation faite de lui est le fait qu'il soit bavard, trop bavard ; notons que ses discours sont parsemés de digressions et de fragments.

Kirilov a un visage d'une pâleur surnaturelle, ses yeux sont immobiles, sans lumière et ses gestes sont machinaux. Dans ses discours, les phrases sont hachées, parfois même incorrectes tellement elles sont saccadées. Il est d'une indifférence étonnante, son rapport au temps est problématique et il croit énormément à ses idées et en la liberté absolue. Entre sa voix d'évangéliste et ses gestes d'automate, il sème la confusion dans ses déclarations lors des veilles nocturnes perpétuelles. Les autres personnages se méfient de lui et le trouvent distant.

Maria Timofeevna, c'est le personnage de la boiteuse ; elle est toujours fardée de façon outrancière avec du blanc et du rouge sur son visage, même ses sourcils sont noircis. Elle est d'une maigreur malade, son cou est long et décharné coiffé d'un minuscule chignon. Elle est souvent face à son miroir pour se coiffer ou se maquiller sinon elle tire les cartes pour prédire. Vivant avec son frère Lébiadkin, elle n'arrête pas de le malmener et de lui donner des ordres. Dans la diégèse, cette femme vierge va accoucher d'un enfant sans père (ceci suscite chez elle et chez son époux Chatov un émerveillement mais sans questionnements), mais qui semble être le fils biologique de Stavroguine. La boiteuse est pour Chatov un être mystérieux, alors que pour Liza et Varvara Pétrouva, c'est une demeurée digne de pitié.

Le personnage de Chatov (l'époux de la femme engrossée par Nicolas) est un repentin de ce petit groupe révolutionnaire qui paiera chèrement son départ de l'organisation. Sensé incarner les idées de Dostoïevski sur l'âme russe et l'orthodoxie, ce personnage ne parvient pas à prendre de l'ampleur, et sa voix se laisse étouffer dans la multitude foisonnante du roman.

De même, dans « Le Double », la description physique du héros est parfaitement révélatrice de l'état psychologique de ce dernier dans la mesure où celle donnée au début du roman est complètement différente de celle proposée à la fin de l'histoire. En effet, l'auteur présente dans les premières pages du récit un personnage calme, attentionné dans son travail, le parfait fonctionnaire :

« Il se rase avec un soin tout particulier, et se lava de même, (...) Il enfila un pantalon presque totalement neuf ; ensuite une chemise à petits boutons de bronze, un gilet orné de petites fleurs fort claires et agréables ; il se noua une cravate de soie bigarrée et, finalement, revêtit son uniforme de fonctionnaire, uniforme, lui aussi, flambant neuf et soigneusement brossé. »⁸⁴

Plus loin, dans le dernier chapitre, le même Monsieur Goliadkine est décrit comme suit :

« Sans doute le désordre de son costume, son irrépressible agitation, sa démarche ou, pour mieux dire, sa course, les gestes de ses deux mains, peut-être quelques paroles mystérieuses lancées au vent, dans un état second –sans doute tout cela avait-il donné une fort mauvaise impression de Monsieur Goliadkine au regard des autres clients. »⁸⁵

Nous remarquons, à partir des deux extraits cités ci-dessus l'écart entre les gestes (le soin et la maladresse), la différence quant à l'apparence physique (tenue irréprochable et costume en désordre). L'auteur met en évidence, par le biais de ces descriptions, l'état d'esprit du personnage ; une évolution qui se fait insidieusement.

Après avoir dressé ces différentes caractérisations des personnages principaux, nous déduisons que la particularité de ces êtres de papier est d'abord leur portrait physique plein de contradictions et ensuite leur évolution au cours du roman, une évolution justement souvent radicale : Stavroguine dont la beauté était repoussante a fasciné tout son entourage, a capté l'attention de tous et pourtant il incarnait le bien et le mal en même temps ; il finira par violer une fillette qui va se pendre sous ses yeux contemplatifs et le roman va clore sur son propre suicide.

Stepane qui appréciait les soirées littéraires et les échanges intellectuels, apparemment homme à principes tenant à son autonomie est désormais dépendant de Varvara

⁸⁴ Le Double, op.cit, p. 12

⁸⁵ Ibid, p. 228-229

Pétrovna financièrement, quant à ses fréquentations très mauvaises et douteuses au point de se cacher le plonge dans la détresse ; il tombe malade et meurt malheureux dans l'anonymat le plus total.

Pour Piotr Verkhovensky, il a particulièrement retenu notre attention lorsque nous avons voulu dresser son portrait en effet, dans le cadre du thème de la folie qui est l'objet de notre thèse, il ne s'agit pas seulement des contradictions dans les agissements, dans l'aspect physique comme pour les autres personnages ; l'auteur va au-delà décrivant minutieusement la langue de celui qui n'arrête pas de bavarder et de répandre les pires des rumeurs dans cette province où rien ne se cache. Cet être sème autour de lui la détresse et la destruction par le seul pouvoir des mots ; ce sont ces derniers qui font sombrer dans le désarroi et la folie.

Globalement, les personnages que nous avons caractérisés ci-dessus (avec les mots de l'auteur) mais aussi ceux que nous n'avons pas cités vivent dans la contradiction la plus absolue : leurs traits physiques révèlent leurs caractères et comportements ; leur manière de s'habiller laisse deviner leur malaise et leur « cassure intérieure » ; leur rapport aux autres et au temps ainsi que leur indifférence « couvent » une totale désintégration de la réalité, un « non lien », une perte de repères, un gouffre.

Le génie de l'auteur est justement cette facilité qu'il a dans ses écrits, de plonger les personnages dans le désespoir, dans la décomposition, dans la transgression, dans le vide et dans l'obscurité (et ceci en un quart de tour), alors qu'ils se trouvaient l'instant d'avant dans une situation claire et paisible.

« Que je suis perdu, que j'ai disparu complètement, il n'y a plus aucun doute, et tout ça c'est dans l'ordre des choses, parce que ce n'est même pas possible du tout autrement. »⁸⁶

Dans cet extrait, le personnage (Goliadkine), trouve tout à fait normales sa perte et sa déchéance ; il considère sa perte de l'ordre de la logique. De même lorsque Stavroguine déclare : « Il n'est sorti de moi que la négation » et de préciser : « ou plutôt, il n'est pas même sorti la négation. » : il reconnaît sa condition avec lucidité.

⁸⁶ Ibid, p. 257

Tout ceci explique le fait qu'on ne trouve pas chez Dostoïevski, une représentation objective du milieu, des mœurs, de la nature des choses. Le monde qu'il construit est présenté dans l'optique des héros, dans leur esprit, leur ton. Ainsi, toute la réalité devient un élément de la conscience de soi, du héros.

« Pour Dostoïevski, la vérité sur le monde est inséparable de la vérité de la personnalité »⁸⁷.

Toutefois la force de l'écrivain demeure cette capacité de dédoubler les personnages, de les pousser au-delà de ce qu'ils peuvent supporter et au delà de ce qu'ils peuvent attendre des autres et d'eux-mêmes.

« Maintenant je me suis brisé en deux : là-bas un insensé qui rêvait de s'envoler au ciel, pendant vingt deux ans ! Ici un vieillard anéanti et gelé... »⁸⁸, déclare Stepan.

Ce génie qu'il a de dédoubler ses personnages dans plusieurs de ses romans est particulièrement marqué dans « Le Double » :

« « Je salue ou je ne salue pas ? Je réponds ou je ne réponds pas ? » - se demandait notre héros, pris d'une angoisse inexprimable, « ou bien je fais semblant que je ne suis pas moi, que je suis quelqu'un d'autre, je suis juste mon portrait craché, et je fais comme si de rien n'était ? »⁸⁹

Un personnage déchiré qui ne sait point comment réagir ; l'auteur le pousse à l'extrême face à lui-même au point de se demander s'il ne devrait pas ne pas être lui-même : image forte du dédoublement du personnage qui va jusqu'à la négation de sa propre personne :

« Il existe des cas où le discours intérieur s'exprime par deux voix contradictoires, mais sans que l'une d'entre-elles soit dominante ; tel est le cas lorsque l'individualité est divisée et qu'elle ne sait quel parti prendre. »⁹⁰

Les images de dédoublements chez Dostoïevski, dans les romans que nous étudions, prennent deux formes : c'est soit la scission de la conscience comme nous venons de le voir avec Goliadkine dans « Le Double » soit l'écrivain introduit deux

⁸⁷ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op.cit, p. 118

⁸⁸ Les Démons, op.cit, TII, p.286

⁸⁹ Le Double, op. cit, p.15

⁹⁰ Todorov Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique suivi de « Ecrits du cercle de Bakhtine », Paris, Seuil, 1981, p. 296

personnages dont les paroles sont transférées de l'un à l'autre, ainsi il les met à nu mais de façon indirecte :

«Il oblige ses héros à reconnaître leurs propres idées, leurs mots, leurs attitudes, leurs gestes dans un autre homme »⁹¹

C'est par ce procédé que Kirilov, Chatov, Piotr Verkhovensky ou même Varvara Petrovna et Maria idéalisent Stavroguine et se projettent dans cette figure en exposant des idées qui étaient dans les premières pages du roman les siennes.

Et au-delà des idées qui sont ingénieusement distribuées entre les personnages, Dostoïevski choisit souvent de lier fortement l'un d'eux à la voix intérieure de l'autre, sans toutefois aller jusqu'à l'incarnation directe, procédé très utilisé dans « Les Démons » :

« Moi... je ne veux pas que vous la principale moitié de moi-même, vous soyez un bouffon ! Me comprenez-vous ? » S'adresse Piotr à Stravrogrine. ⁹²

Si dans le roman monologique, le héros existe à travers une série de relations familiales ou sociales, le personnage de Dostoïevski est représenté comme un sujet à part entière ayant une conscience indépendante. Le roman peint la confrontation entre plusieurs consciences qui ne fusionnent pas et ne perdent pas leur individualité même si certains se reconnaissent dans d'autres comme Erkel qui dit à Piotr : « *Vous êtes tout et nous ne sommes rien* »⁹³, voulant lui ressembler.

Dans son livre « Vérité romanesque et Mensonge romantique », René Girard⁹⁴ explique que l'individu n'est pas à l'origine de son propre désir, et qu'il désire toujours par imitation ; ça se passe en trois temps précise-t-il :

On admire d'abord le « médiateur » qui pourrait être papa, maman, un ami, un patron, ensuite on cherche à imiter ce médiateur et on se met à convoiter ce qu'il possède ou ce qu'il désire (sa femme, son métier, ses vêtements...) et dans le troisième temps c'est le conflit avec le médiateur.

René Girard explique comment on peut utiliser ce schéma pour lire « Les Démons ».

⁹¹ Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, op.cit, p. 281

⁹² Les Démons, TII, p. 270

⁹³ Les Démons, TIII, p. 52

⁹⁴ Girard René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Bernard Grasset, 1961.

Mais la question qui s'est imposée à nous lors de l'analyse de l'ouvrage en question : Etant donné que le personnage n'a pas un désir bien déterminé et qu'il baigne dans une totale ambiguïté, sait-il ce qu'il souhaite exactement ? Ce qu'il exige d'autrui ? Ce qu'il approuve et ce qu'il rejette ? Ce schéma est-il applicable ?

Il se trouve que l'auteur met en scène des personnages en détresse, en proie au malaise, à la peur et à la folie. Une rupture se dessine entre le sujet et une puissance qui le dirige : « Varvara est ensorcelée par les paroles de Julie Mikhailovna »⁹⁵

Cette puissance va jusqu'à attirer et dominer le personnage ; Lebiadkine dit à Nicolas : « Le maître c'est vous, pas moi »⁹⁶.

La relation à soi devient paradoxale : « Parfaitement, ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, un point c'est tout ! » répétait monsieur Goliadkine. »⁹⁷

Le corps agit sans l'intervention de la pensée :

« Lisa était entièrement sous l'empire d'une autre impression puissante. Elle regardait dans le vide et avait même cessé de faire attention à Maria »⁹⁸.

Plusieurs personnages dans le roman dépendent les uns des autres et n'agissent que par rapport à eux comme Piotr qui agissait avec une grossière flatterie à l'égard de Julie : « Il l'avait entortillée des pieds à la tête et lui était devenu aussi indispensable que l'air »⁹⁹

Mais aussi Piotr Stepanovitch qui était dominé par Stavroguine :

« Vous êtes le chef, vous êtes le soleil, et je suis votre ver de terre... Sans vous je suis un zéro. Sans vous je suis une mouche, une idée dans un bocal, un Colomb sans Amérique »¹⁰⁰

A partir de ces brefs extraits, nous voyons à quel point le personnage de Dostoïevski apparaît à la fois dépossédé de son esprit et de son corps. Mais d'où viennent cette détresse, cette crainte et cette déraison ? Cela est-il vraiment lié à l'emprise que peut avoir « l'Autre » sur lui ?

⁹⁵ Ibid, p. 256

⁹⁶ Les Démons, TII, p. 49

⁹⁷ Le Double, op.cit, p.16

⁹⁸ Les Démons, op.cit, T II, p.142

⁹⁹ Ibid, p.410

¹⁰⁰ Ibid, p.351

Le personnage se situe au carrefour de l'action, face à une décision difficile à prendre ; et ce choix s'opère dans un monde de forces obscures et ambiguës. Sa pensée devient alors incontrôlable et le héros ne maîtrise pas l'attraction qui le pousse à faire usage de son don. Il s'agit d'une possession « intérieure ». Une partie de lui-même tout à fait « obscure » mais en même temps agissante sur sa personnalité au point de devenir une menace constante pour lui-même :

« Lebiadkine craignait visiblement chaque mouvement de son corps maladroit »¹⁰¹.

Nous voyons que « l'Autre » ne désigne pas forcément un autre personnage, Stepan l'illustre parfaitement en déclarant :

« ...maintenant, vous n'avez plus devant vous le même Stepan Verkhovenski ; l'autre est enterré »¹⁰²

Le personnage ne possède aucune raison véritable d'accomplir cet acte étrange, sinon l'impérieuse et la mystérieuse nécessité de transgresser la loi, l'envie d'atteindre une sorte de liberté. Le narrateur explique à quel point Stepan Trofimovitch Verkhovenski tenait à sa situation de « persécuté » et « d'exilé » et ajoute qu'il n'aurait pu vivre sans jouer ce rôle¹⁰³.

C'est ce qui fait que les personnages restent des mystères les uns pour les autres malgré l'intense communication qui s'établit entre eux.

« L'individu ressent non pas l'absence de la présence de l'autre, mais l'absence de sa propre présence, en tant qu'autre pour l'autre. Il est obsédé par l'autre qui n'agit d'aucune manière à son égard. »¹⁰⁴

Les héros de Dostoïevski sont des « audacieux » ; à plusieurs reprises Nicolas Vsevolodovitch agit de manière énigmatique : il saisit l'un des doyens les plus respectables du bout du nez et le traîne en lui faisant faire quelques pas devant toute l'assistance.

¹⁰¹ Les Démons, op.cit, TI, p. 171

¹⁰² Ibid, p.213

¹⁰³ Ibid, p.15

¹⁰⁴ Laing R.D, Soi et les autres, Editions Gallimard, Paris, 1971, p. 174

Un autre jour, invité chez Lipoutine parmi plusieurs autres personnes, il embrasse l'épouse de ce dernier sur les lèvres et la femme s'évanouit sous l'effet de la surprise. Stavroguine prend alors son chapeau, demande à son ami de ne pas se fâcher et sort.¹⁰⁵

De même, Goliadkine qui estime que « *la fortune sourit aux audacieux* »¹⁰⁶, se présente pour un repas chez Olsoufi Ivanovitch le conseiller d'état alors qu'il n'est ni convié ni attendu.¹⁰⁷

Comment expliquer ces coups de tête que les personnages prennent le risque de commettre sans y être contraints par quelqu'un d'étranger ?

La réponse est claire : « *L'étranger est en nous* »¹⁰⁸.

Cette possession que le personnage ne contrôle pas le saisit au point de devenir une menace constante pour lui même : « *Lebiadkine perdit les derniers vestiges de son emprise sur lui-même* »¹⁰⁹.

Le personnage est habité par une force qui peut lui dicter d'un moment à l'autre ce qu'il doit faire même s'il n'est pas consentant ; Dacha qui s'adresse à Lebiadkine : « *Que Dieu vous protège contre votre Démon* »¹¹⁰.

Cette force qui saisit le personnage, Foucault en parle :

« La vérité humaine que découvre la folie est l'immédiate contradiction de ce qu'est la vérité morale et sociale de l'homme »¹¹¹

Ce dédoublement auquel le personnage est sujet est étrange mais pas étranger au personnage ; il fait partie intégrante de sa personnalité.

Dans cet univers de consciences aux multiples voix, nous nous sommes arrêtés aux personnages jugeant qu'ils représentent le pivot central du roman ; il n'a pas été aisé de faire cette analyse en effet nous nous étions rendu compte à la première lecture de chacun des deux romans que les personnages ne sont pas facilement repérables avec

¹⁰⁵ Les Démons, TI, p.232

¹⁰⁶ Le Double, op. cit, p. 61

¹⁰⁷ Ibid, p. 44

¹⁰⁸ Kristeva Julia, Etrangers à nous-mêmes, Gallimard, Paris, 1988, p. 283

¹⁰⁹ Les Démons, op.cit, TI, p.153

¹¹⁰ Ibid, p.249

¹¹¹ Michel Foucault, op.cit, p. 539

des éléments stables et permanents, l'auteur utilise un ensemble dispersé d'éléments, de descriptions et de signifiants et ce, tout au long du récit. Nous avons alors essayé de rassembler ces « pièces », de reconstruire les fragments afin d'assurer, plus ou moins, la représentation physique et mentale des personnages dans le but de déceler les différentes figures de folie. Nous voyions que la paranoïa de Varvara Pétrovna était évidente et palpable, que la démence de Maria Timofeevne était déjà prononcée par les personnages, que Kirilov incarnait une folie meurtrière, mais nous avons surtout remarqué que les personnages devenaient presque des fantômes, des êtres éthérés.

Le premier échec pour nous a été de tenter de les décrire physiquement : ils changent au gré des circonstances ; le deuxième a été d'essayer de les cadrer dans leur situation sociale, familiale ou idéologique : ils sont insaisissables dans leurs contradictions et déchirements ; le troisième a été de les analyser en tant qu'individu : chacun d'eux est tiraillé soit en se projetant sur autrui soit en se dédoublant.

Tous ces échecs pour nous sont la preuve d'une folie qui se déploie dans le roman d'abord et avant tout parce que chacun des personnages la porte en soi ; quelle que soit la forme ou l'expression, elle est là prégnante, présente, dominante et envahissante.

Chapitre II : **Un récit éclaté**

Dans un roman, l'espace est principalement lié aux personnages, son organisation structure les déplacements des protagonistes. Aussi, pour dégager clairement l'organisation spatiale d'un roman, faut-il associer ces êtres de papier aux lieux qui les caractérisent, cerner leurs itinéraires, vérifier les oppositions significatives et dégager le sens du parcours du personnage.

Les éléments de l'univers du récit se situent dans un volume plus ou moins vaste et plus ou moins délimité qui n'est autre que l'espace narratif. Ce dernier est un constituant essentiel d'une œuvre littéraire, d'ailleurs Michel Butor déclare que « *l'espace est un thème fondamental de toute littérature romanesque* »¹¹²

Nous analyserons dans ce chapitre les différents espaces que nous offre l'auteur dans ses romans, espaces qui rendent la narration de plus en plus complexe vu ce qu'ils offrent comme métaphores et symbolique. Et comme nous considérons que l'analyse spatiale est inséparable de l'analyse temporelle, nous combinerons les deux afin de mettre en valeur le génie de l'auteur russe.

L'objectif recherché dans cette partie de notre travail est de mettre en exergue la fonctionnalité de ces deux structures heuristiques. Nous estimons que l'espace et le

¹¹² Butor Michel, Répertoire II, Editions de Minuit, Paris, 1964, p.44

temps sont porteurs de sens et ces deux supports narratifs vont nous permettre de dégager le thème de la folie dans les romans étudiés.

2.1 Opacité à travers le temps et l'espace :

Tous ces personnages qui ne cessent de se parler et de parler aux autres vont se mouvoir dans des espaces aussi déstabilisants que la psychologie de ceux qui les empruntent ; clos ou ouverts, ces espaces offrent au lecteur autant d'ambiguïté que de curiosité et de questionnements. Dans « Les Démons », roman dense et « éclaté », même la temporalité est déstabilisante et problématique. Les bouleversements et l'accumulation des désordres font aussi du temps un élément « étrange » pour le lecteur. Beaucoup d'analyses faites avancent que tous les signes et événements dans « Les Démons » convergent vers une fin des temps, une apocalypse programmée ; en outre dans « Le Double », c'est la fin du héros qui est plutôt pressentie.

Dans le cadre de notre analyse, et comme nous travaillons sur le thème de la folie, nous analyserons l'espace clos comme enfermement et l'espace ouvert comme « possibilité d'errance » ; quant au temps, nous montrerons qu'il est insaisissable, « hors de lui », impossible à cerner lui aussi.

Dans « Les Démons », les faits se déroulent dans une petite ville conventionnelle que le narrateur ne nomme même pas. Mais au fur et à mesure que nous avançons dans le récit, nous nous rendons compte que beaucoup d'éléments étranges s'y trouvent (les personnages que nous avons décrits dans le premier chapitre, leurs dialogues ainsi que la narration) ; même le temps est éclaté : le présent est marqué par des faits étranges, le passé s'efface dans les mémoires des personnages sinon il est remis en question et le futur semble s'inscrire dans l'incertitude et le flou.

Nous remarquons que ces trois temps se confondent dans le récit ; la chronologie dans « Les Démons » est une question problématique ; il y a un effacement des repères temporels dans la mesure où ces derniers donnent de rares indications sur l'action et son déroulement et c'est justement ce qui plonge le lecteur dans l'opacité. Après notre première analyse du roman sous le titre « Les Possédés »¹¹³, les repères temporels nous

¹¹³ Dans le cadre de notre magister, nous avons lu et analysé le roman de Dostoïevski « Les Démons » mais sous le titre « Les possédés » traduit par Elisabeth Guertik.

avaient déjà posé d'énormes difficultés et nous nous sommes dit qu'avec la traduction d'André Markowicz, nous verrions peut-être plus clair, mais rien n'y fait et même la relecture ne permet point de dire sur combien de semaines, de mois ou d'années se déroule l'intrigue. Les indices de temps donnés par le narrateur rendent, paradoxalement, la temporalité de plus en plus complexe : au début du récit, il dit : « C'était en l'an cinquante-cinq, au printemps, au mois de mai, ... »¹¹⁴ Alors que vers la fin, Chigaliou déclare :

« Ayant consacré toute mon énergie à l'étude du problème de l'organisation sociale de la société future qui remplacera la société actuelle, je suis parvenu à la conviction que tous les créateurs de systèmes sociaux, depuis les temps les plus reculés jusqu'à notre année 187..., n'étaient que des rêveurs. »¹¹⁵

Si nous prenons en considération les repères proposés, soient l'an cinquante cinq dans le premier passage et l'année 187...dans le deuxième (écrite avec les trois points), nous déduisons que l'histoire narrée s'étalerait alors sur trente années environ, alors que la chronologie des événements, au fur et à mesure que nous avançons dans le récit, nous donne l'impression que l'histoire racontée dure à peine quelques mois.

La durée de l'intrigue reste ainsi floue et le lecteur ne peut pas la délimiter.

Dans différents passages, une multitude d'actions concentrées dans le présent du narrateur font que le lecteur est perdu ; sur deux ou trois pages, plusieurs faits se produisent donnant l'impression que ce présent qui s'étale n'en finit pas alors qu'en réalité il s'agit d'un bref instant mais l'auteur a justement ce génie de concentrer beaucoup d'actions d'où le sentiment qu'il y a accélération du temps. Le narrateur traduit lui-même cette impression dans le roman :

« Je crois qu'on entendit un cri instantané, c'était peut-être Varvara Pétrovna qui criait-cela, je ne m'en souviens pas, parce que ce fut immédiatement comme si tout, une fois encore, s'était figé. Du reste, toute la scène ne dura pas plus de, je ne sais pas, dix secondes.

Et néanmoins, pendant ces dix secondes, il se passa une quantité de choses. »¹¹⁶

¹¹⁴ Les Démons, TI, p.27

¹¹⁵ Les Démons, T II, p. 337

¹¹⁶ Les Démons, TI, p. 350

Dans cet extrait, le narrateur rapporte la scène où Chatov frappe fortement Nikolai Vsevolodovitch, et l'expression « comme si tout, une fois encore, s'était figé » indique l'instantanéité, ou pour être plus précis l'impression d'une instantanéité redondante (comme si / une fois encore), cette dernière est certifiée avec « ne dura pas plus de dix secondes ». Ce qui est plus intéressant à soulever c'est la suite avec l'articulateur logique « néanmoins » exprimant l'opposition (notons que l'écrivain revient à la ligne pour mieux marquer la transition) ; le narrateur revient sur la notion temporelle pour avancer que pendant ces dix secondes il se passera une quantité de choses, c'est ce que nous avons désigné plus haut par concentration et accélération.

« Cette quantité de choses » comme la nomme l'auteur représente en fait la réunion des personnages principaux ; alors que le mariage de Stépane Trofimovitch et de Daria Pavlovna est sur toutes les langues, sans oublier les rumeurs à propos de la sœur de Lipoutine qui prennent de plus en plus d'ampleur, Piotr Stépanovitch vient compléter le décor avec son arrivée inattendue ; et pour couronner le tout, voilà que l'ancien serf Chatov donne un coup violent à son ancien propriétaire terrien qui est bien entendu Stavroguine.

Toujours dans le cadre de cette temporalité qui échappe au lecteur, dans la troisième partie des *Démons*, lorsque le feu se déclare dans une partie éloignée de la ville, le narrateur déclare :

« Le feu favorisé par la force du vent [...] se répandit très vite et envahit tout un quartier avec une force invraisemblable [...] Dans les ruelles les plus proches de la rue en feu, l'agitation et la cohue étaient invraisemblables [...] les gens ne se décidaient pas à quitter leurs maisons, dans l'attente, ils restaient tous assis. »¹¹⁷

Cet incendie qui avait nourri les rumeurs et les intrigues qui s'étaient répandus à une vitesse vertigineuse, se propageait vite : l'auteur utilise le passé simple (se répandit) pour exprimer la brièveté de l'action ainsi que l'adverbe « invraisemblable » complétant le nom force pour montrer la vitesse de propagation qui d'ailleurs était proportionnelle à la réaction des personnes concernées par le feu. Notons que ceux qui étaient touchés par ces flammes qui dévoraient tout sur leur chemin étaient dans l'attente (utilisation de l'imparfait pour la description et les actions longues) ; autant l'urgence était grande

¹¹⁷ Les *Démons*, T III, p.98

(utilisation de l'adverbe « invraisemblable » deux fois, pour montrer la véracité du feu mais aussi la crainte et agitation des gens) autant les concernés étaient passifs et ne se souciaient point de ce temps justement précieux (attendre, en plus dans la position assise) qu'il ne fallait surtout pas perdre au risque de perdre sa vie.

Dans cet extrait que nous avons choisi à la page 98, il n'est plus question de concentration et d'accélération, le temps n'est pas restreint mais il est compté, les actions ne sont pas accélérées mais elles sont plutôt lentes et c'est cette confusion qui rend le récit ambigu.

Aux pages 54 et 55 du tome II des *Démons*, un long dialogue entre Kirilov et Nikolai Vsévolodovitch concernant le temps départage les deux personnages ; le premier pense que la vie éternelle existe dans le présent et que ce dernier est maîtrisable, à la question de croire à la vie éternelle dans l'avenir, il répond :

« Non, pas dans l'avenir, la vie éternellement dans le présent. Il y a des minutes, vous touchez des minutes, et, le temps, d'un seul coup, il s'arrête, et il existe dans l'éternité. »¹¹⁸

Pour les personnages de Dostoïevski, le temps est conjugué au présent seulement (la vie éternellement dans le présent); le passé pose problème dans la mesure où il ne leur apporte rien, il leur importe peu ou pas dans la mesure où les événements sont « révolus ». Quant à l'avenir, il n'est pas palpable, il reste à venir et n'est point garanti. Le présent est bien différent ; ces êtres de papier qui errent au gré des situations et des circonstances ont pour devise « hic et nunc ».

Sous d'autres formes, le temps est tout autant problématique dans « *Le Double* », le narrateur lui-même introduit des ambiguïtés temporelles lorsqu'il rapporte les faits :

« C'est donc dans cette situation, messieurs, que nous trouvons à présent le héros de notre histoire parfaitement véridique, même si, du reste, il est assez difficile d'expliquer ce qui lui arrivait au moment où nous sommes. »¹¹⁹

¹¹⁸ *Les Démons*, T II, p.54

¹¹⁹ *Le Double*, p.60

A la fin de la dernière phrase de l'extrait cité ci-dessus, le narrateur déclare : « au moment où nous sommes », alors qu'en réalité nous ne savons pas à quoi coïncide exactement ce temps désigné.

C'est ainsi que tout au long du récit, le temps est tantôt bref et condensé, tantôt donnant l'impression que les événements s'éternisent mais il est surtout et souvent insaisissable chronologiquement.

Dans les deux romans, c'est la saison de l'automne qui est choisie par l'auteur et qui voit défiler les événements sous le vent, le froid, la pluie, l'humidité, ...

Faut-il le dire, la symbolique de l'automne est très révélatrice : l'automne est autant lié à la récolte des fruits (fruits des actions passées?) qu'à la chute des feuilles et au dépouillement de la nature (accepter de se détacher du cycle passé ?) mais également aux semailles (renouveau et promesse du futur ?).

Ajouté à tout cela, l'automne est souvent associé à la mauvaise humeur liée au changement de temps ; une saison influant sur l'état d'esprit et le tempérament de par le climat brumeux, venteux, gris, maussade, humide, ...

« (...), une nuit de novembre – mouillée, brumeuse, pluvieuse, neigeuse, porteuse d'inflammations, de rhumes, d'états fébriles, d'angines, de fièvres en tout genre et de toutes les sortes – bref, de tous les dons d'un mois de novembre à Pétersbourg. »¹²⁰

Il est impressionnant de voir dans la description faite ci-dessus à quel point l'énumération donnée charge cette nuit de novembre que le lecteur appréhende déjà.

Dans le même sillage, Dostoïevski décrit le temps dans « Les Démons » :

« La pluie de la veille avait cessé complètement, mais le temps était humide, froid, venteux. Des nuages bas, troubles, déchiquetés, passaient très vite dans le ciel froid ; les cimes des arbres bruissaient d'un bruit épais qui se répercutait, et ils grinçaient sur leurs racines ; il était rudement triste, ce matin-là. »¹²¹

¹²⁰ Ibid, p.73

¹²¹ Les Démons, T II, p.133

Ce temps évoquant toujours un ciel couvert, de l'humidité et du vent est ainsi invoqué tout au long des romans étudiés. En tant que lecteurs suivant les personnages dans leurs parcours, nous dirions même qu'il est le reflet de leurs comportements et états d'âme.¹²²

Le temps joue un rôle particulièrement important dans tout récit mais en plus, dans les textes que nous analysons, il entretient avec la folie un lien très étroit. Ceci est très palpable dans « Les Démons » et « Le Double » : si les jours et les nuits se succèdent, ces dernières sont particulièrement abondantes ; elles constituent le temps qui occupe la plus grande partie de la trame du récit. D'ailleurs trois chapitres dans le deuxième et troisième tome des Démons sont ainsi intitulés : « La nuit », « La nuit (suite) », « La nuit aux mille douleurs ».

Comme beaucoup d'événements rapportés par le narrateur se déroulent la nuit, nous avons le sentiment que les faits narrés ou même les descriptions faites font partie d'un « cauchemar » d'une seule nuit. Il nous vient à l'esprit cette phrase du narrateur que nous aimerions nous approprier à condition de mettre le mot « nuit » au pluriel :

« Toute cette nuit avec ses événements quasi absurdes et son terrible dénouement à l'aube m'apparaît aujourd'hui encore comme un rêve cauchemardesque et monstrueux, et elle compose - pour moi, du moins- la partie la plus pénible de ma chronique. »¹²³

Effectivement, il ressort de la lecture des deux romans que les nuits sont « pénibles » étant donné que les événements les plus importants et les plus marquants se déroulent durant ces nuits humides, froides, neigeuses, affreuses ; ces nuits qui, dans les deux romans, sont porteuses d'angoisses et de tourments ; elles ont été témoins de conspirations, de meurtres, de suicides, de viol, de folies meurtrières, de folie tout court.

Notons également que Les distorsions temporelles présentes dans « Le Double » mais aussi et surtout dans « Les Démons » reflètent la complexité du temps romanesque. En effet, ces « formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »¹²⁴ font que l'écriture ne progresse pas de manière chronologique dans le même sens que le temps de l'histoire. Générant des « anachronies narratives », pour reprendre

¹²² Une analyse des personnages est faite dans le premier chapitre du présent travail.

¹²³ Les Démons, T III, p.78

¹²⁴ Genette Gérard, Figures III, Paris, Le Seuil, 1972, p.79

la même expression de Gérard Genette, ces distorsions se manifestent par des télescopages, des chevauchements d'actions, des prolepses et des analepses. Dostoïevski, en les intégrant (« Goliadkine pressentait depuis longtemps »¹²⁵, « Cela se passait trois ans exactement avant l'étonnant caprice actuel de Varvara Péetrovna »¹²⁶, « Même sa fierté et cette espèce d'inaccessibilité dédaigneuse qui l'avaient fait haïr si fort quatre ans auparavant, ... »¹²⁷), met le lecteur dans une grande confusion vu le grand nombre de personnages et donc la multiplicité des événements.

Cette entité narrative (le temps) est très importante dans les récits comme nous l'avons vu, et l'architecte de ces textes en est tellement conscient qu'il la personnifie au début du treizième chapitre du Double :

« On avait l'impression que le temps cherchait à s'arranger au mieux. De fait, la neige mouillée qui tombait jusqu'alors par nuages entiers se mit à s'éclaircir peu à peu, à s'éclaircir et, pour finir, s'arrêta tout à fait. On vit le ciel, et, çà et là, de petites étoiles y scintillèrent. L'air restait juste mouillé, sale, humide, étouffant, surtout pour Monsieur Goliadkine, lequel, déjà sans cela, n'avait presque plus aucun souffle. »¹²⁸

Dans cet extrait, Monsieur Goliadkine essoufflé fuyait, ne sachant point où il allait. Tout au long du roman, à chaque fois qu'il est dans ces situations embarrassantes, la neige tombe et l'air est humide. Mais cette fois-ci, l'écrivain fait du temps un adjuvant, le personnifiant presque avec l'expression « on avait l'impression que le temps cherchait à s'arranger au mieux ».

La question qui se pose est celle de savoir si dans les romans analysés, le temps représente un adjuvant ou un opposant pour les personnages.

C'est dans la troisième partie que nous tenterons de répondre à cette question.

Explorer l'espace et le temps dans une œuvre romanesque, c'est essayer de comprendre celle-ci en analysant le texte et en tentant de construire du sens à partir de ces deux structures qui relèvent de la poétique. En effet, un texte littéraire est une combinatoire de signes, dans la mesure où c'est l'ensemble des relations des éléments

¹²⁵ Le Double, op.cit, p.213

¹²⁶ Les Démons, T I, p.125

¹²⁷ Les Démons, T II, p.160

¹²⁸ Le Double, op.cit, p.253

qui forment ce « Tout » cohérent (les structuralistes insistent d'ailleurs souvent sur « la partie » qui ne peut être comprise qu'une fois mise en relation avec le tout dont elle fait partie.) Pour toutes ces raisons, nous portons un intérêt particulier à l'étude spatiale.

« L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité mais avec toutes les partialités de l'imagination »¹²⁹

L'extrait ci-dessus interprète parfaitement les espaces choisis par Dostoïevski dans les romans étudiés ; lorsque Bachelard avance l'idée que l'espace est vécu, nous pensons systématiquement aux deux « grandes entités spatiales » que nous retrouvons dans « Le Double » et « Les Démons », à savoir « les espaces ouverts » et « les espaces fermés ». Nous entendons par « fermés », tous les espaces « clos », qui n'offrent pas aux personnages la possibilité de se mouvoir au gré de leurs envies, autrement dit, les salons mondains, les habitations (la maison de Varvara Péetrovna, la demeure des Lébiadkine, le refuge de Chatov, l'appartement de Monsieur Goliadkine, la maison d'Olsoufi, le cabinet du médecin, le carrosse, etc.), les lieux de célébration des bals et les lieux de culte. Cependant nous qualifions par « ouverts » tous les espaces permettant aux protagonistes de se déplacer aisément et sans retenue comme la forêt, la grand-route, la rue, la Fontanka, etc.)

Cette séparation des « deux grandes entités spatiales » décidée par nous n'est pas fortuite ; nous la mettons en relation avec le thème de la folie dans la mesure où la première catégorie (l'enfermement) met le sujet dans un état de malaise et d'angoisse et la deuxième (l'ouverture) lui offre la possibilité de se mouvoir « sans limite ».

Nombreux sont les espaces fermés dans « Les Démons », évoquant intimité et complicité, peurs et inquiétudes, malaises et scandales, meurtres et déchéances.

Parler d'espace implique la description, aussi faudrait-il caractériser ces lieux dans lesquels les personnages vont se mouvoir, d'ailleurs selon Gérard Genette : « *Il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire.* »¹³⁰

¹²⁹ Bachelard Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1957. p. 17.

¹³⁰ Gérard Genette, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, page 57

Et pourtant, ce n'est pas ce que fait Dostoïevski, il narre davantage et on sent à la lecture de ses récits qu'il le fait avec aisance. Sans surprise ! Cet auteur est le maître du dialogisme et de la polyphonie, il est donc évident qu'il donne plus d'importance au devenir de ses personnages, à leurs dialogues et actions. Nous avons expliqué dans le premier chapitre, par le biais d'exemples, que même lorsque la description d'un lieu est faite c'est pour cerner la psychologie du personnage. Pour toutes ces raisons, nous allons nous contenter de faire référence seulement aux espaces qui sont en relation avec le thème qui nous intéresse, voire la folie. Pour ce fait, nous ne choisirons pas différents espaces pour décrire les lieux (sauf nécessité) mais plutôt pour y inscrire les différentes manifestations de la folie.

Commençons par les espaces fermés :

« Les deux chambres qui composaient la cellule de Tikhone étaient garnies d'une façon un peu bizarre. A côté de vieux meubles de chêne au cuir usé, on pouvait voir trois ou quatre objets plus élégants ; un fauteuil profond très luxueux, un grand bureau de facture splendide, une élégante bibliothèque sculptée, des petites tables, des étagères- tout cela était offert. Il y avait un somptueux tapis de Boukhara, et, à côté, des nattes. (...) La bibliothèque, elle aussi, disait-on, était composée de manière vraiment très éclectique et très contradictoire ; auprès des livres des Pères de l'Eglise et de grands saints de la chrétienté, on trouvait des ouvrages de théâtre, « et même peut-être pire » »¹³¹

Cette variété d'objets dans les deux chambres de la cellule de Tikhone en dit bien long sur lui ; le narrateur y fait allusion en utilisant l'adjectif « bizarre ». Le contraste que créaient les meubles et objets était flagrant mais le comble dans ce lieu de culte était le mélange d'ouvrages qui se trouvaient dans la bibliothèque et dont l'auteur sous-entend l'indignation avec l'emploi des guillemets à la fin de l'extrait. Que penser de Tikhone après une pareille description ?

Chez Olsoufi, le soir du bal, alors que Goliadkine s'y rend pour passer des moments agréables en la présence de Klara Olsoufieva, c'est le malaise total. Le personnage perd tout contrôle, cet espace qu'il occupe sans y être convié le perturbe énormément comme en témoigne ce passage :

¹³¹Les Démons, op.cit, T II, p. 441

« Monsieur Goliadkine tressaillit et grimaça par suite d'une espèce d'impression inconsciente et, en même temps, très-très désagréable. Il regarda machinalement autour de lui : il eût presque l'idée d'une façon ou d'une autre, comme ça, en douce, à l'anglaise, en tapinois, d'échapper au malheur, de s'arranger, comme ça – ni vu ni connu, c'est-à-dire de faire comme si, lui, ça ne le concernait pas du tout. »¹³²

Comme Monsieur Goliadkine n'était pas invité à la fête, il craignait qu'on lui demande de partir, d'où cette impression (pas aussi inconsciente qu'il ne le paraît dans le texte) qu'il avait. Mais en plus tous les regards étaient rivés sur lui et il voulait jouer l'indifférent.

Un peu plus loin dans le récit et toujours chez Olsoufi Ivanovitch :

« Monsieur Goliadkine chancela vers l'avant, d'abord une fois, puis une autre, puis il leva la jambe, puis, allez savoir comment, tapa du pied, puis trébucha... lui aussi, il voulait danser avec Klara Olsoufieвна. »¹³³

Lorsque nous voyons cette non maîtrise des gestes, nous nous demandons si l'effet que produit Klara Olsoufieвна sur Monsieur Goliadkine n'est pas exagéré ; en effet notre protagoniste perd tout contrôle sur lui-même et voulant l'inviter à danser avec lui, il tombe. Ce spectacle qu'il offre à l'assistance n'est que le témoignage d'un comportement étrange (utilisation de l'expression « allez savoir comment ») et inconscient (cet adjectif a été utilisé dans l'extrait précédent).

Dans le cabinet de son médecin, toujours cette expression d'inquiétude et de malaise chez Monsieur Goliadkine :

« Monsieur Goliadkine avait, certes, exprimé tout cela avec une clarté, une rectitude totales, avec assurance, en soupesant ses mots et en comptant sur l'effet le plus sûr, il n'en regardait pas moins, à présent avec inquiétude, avec une grande inquiétude, et une inquiétude extrême, Krestian Ivanovitch. A présent, il s'était tout entier transformé en regard, et, timidement, empli d'une impatience dépitée, pleine d'angoisse, il attendait la réponse de Krestian Ivanovitch. »¹³⁴

En visite chez son médecin, Monsieur Goliadkine-aîné comptait sur l'aide de celui qui suivait son état de santé, le docteur Krestian Ivanovitch. Ce qui nous intéresse dans

¹³² Le Double, op.cit, p.67

¹³³ Ibid, p.71

¹³⁴ Ibid, p.26

l'analyse de ce passage n'est point le sujet abordé (« tout cela »¹³⁵) mais le comportement de notre fonctionnaire dans cet espace fermé. Remarquons qu'il passe d'un état de confiance (assurance, mots soupesés, clarté, rectitude) à une situation d'inquiétude. C'est d'ailleurs très habilement que l'auteur exprime des degrés d'inquiétude différents chez Monsieur Goliadkine par le biais de cette gradation : inquiétude, grande inquiétude et inquiétude extrême.

Et pour mieux dépeindre l'instabilité de notre héros, l'écrivain utilise une belle figure « il s'était tout entier transformé en regard » ; une angoisse saisissante chez le personnage dans ce lieu.

Au bureau, le fonctionnaire n'est pas épargné :

« L'angoisse l'oppressait et le torturait. Par instants, il perdait complètement et le sens et la mémoire. Quand il revenait à lui après de tels instants, il remarquait qu'il menait la plume sur le papier d'un geste machinal et inconscient. Se défiant de lui-même, il se mettait à vérifier ce qu'il venait d'écrire et ne comprenait rien. »¹³⁶

Le pauvre Monsieur Goliadkine arrive au stade de la torture tant le sentiment d'angoisse est fort. Si de par son caractère et son tempérament, il souffrait déjà dans les relations au sein de son lieu de travail, la situation s'est davantage détérioré avec l'apparition de Monsieur Goliadkine-cadet. Il en arrive à perdre ses facultés intellectuelles, à agir machinalement sans conscience.

Le seul espace parmi ceux qu'il fréquente et que nous n'avons pas encore cité est son appartement. C'est généralement ce seul lieu qui lui permet –mais pas toujours –de retrouver « un certain répit » :

« Il rouvrit son appartement, trouva du feu, se déshabilla entièrement, fuma une pipe et, épuisé, fatigué, écrasé, affamé, il s'allongea sur le divan, dans l'attente de Pétrouchka.(...) Monsieur Goliadkine regardait, regardait, pensait, pensait, et il finit par sombrer dans un sommeil de mort. »¹³⁷

Nous voyons que, chez lui, il parvient plus ou moins à trouver du repos (au chaud, se déshabiller, fumer et s'allonger) et à retrouver ses esprits (penser).

¹³⁵ Monsieur Goliadkine avait parlé de plusieurs sujets à la fois ; des sujets concernant sa façon de voir le monde, son honnêteté et son rapport aux autres.

¹³⁶ Le Double, op.cit, p.95

¹³⁷ Ibid, p. 164

Mais ne nous précipitons pas, parce que parfois le temps s'alliant à l'espace, ces deux éléments produisent des effets surprenants changeant complètement les conditions dans lesquelles se trouvent les personnages.

« Finalement, la grise journée d'automne, trouble et sale, lui lança un regard si méchant, accompagné d'une grimace si aigre par la fenêtre terne de sa chambre, que Monsieur Goliadkine ne fut plus en mesure, d'aucune façon, de douter qu'il ne se trouvait pas dans je ne sais quel royaume de contes mais dans la ville de Pétersbourg, la capitale, rue des Six-Boutiques, au troisième étage d'un immeuble de rapport, dans son appartement. »¹³⁸

Très belle image de personnification de la journée d'automne qui se charge de rappeler au fonctionnaire qu'il faudrait qu'il se réveille de son sommeil pour faire face à la réalité qui l'attend dehors. Cette journée automnale comme toutes les autres dans les deux romans, c'est-à-dire porteuse de tristesse et d'angoisse.

Et comme nous l'avons vu au début de notre analyse sur le temps et l'espace, la nuit est chargée péjorativement ; et bien cette dernière jette son dévolu sur Monsieur Goliadkine-cadet en s'incrutant dans son appartement :

« En général, on peut dire que les aventures de la veille avaient bouleversé Monsieur Goliadkine jusqu'au tréfonds de son être. (...) Il passa toute la nuit dans une espèce de demi-sommeil, demi-veille, se tournant d'un côté à l'autre, poussant des « oh », des « ah », geignant, s'endormant une minute, s'éveillant à nouveau une minute plus tard, et tout cela s'accompagnait d'une sorte d'angoisse étrange, de souvenirs brumeux, de visions monstrueuses-bref, de tout ce qu'on pouvait trouver de plus désagréable... »¹³⁹

Au début du dixième chapitre, nous voyons que, même au sein de son appartement, la nuit génère un grand malaise au héros du Double. Si dormir permet à l'Homme de reposer son esprit et de récupérer, il ressort de cet extrait que Monsieur Goliadkine a le sommeil agité, intermittent. Cette angoisse qui guette le personnage tout au long du récit ne l'épargne pas même quand il dort.

¹³⁸ Ibid, p.8

¹³⁹ Ibid, p. 178

Tous ces « espaces fermés » que nous venons de voir et dans lesquels les personnages font les cents pas (comme Kirilov), méditent (comme Stavroguine), se plaignent (comme Maria Timoféevna), se cherchent (comme Monsieur Goliadkine), ... montrent à quel point le malaise est intense et nous font penser aux propos de Freud rapportés par Alain Brice :

« Freud montre que le moi n'est pas maître dans sa propre demeure. Il développera la notion d'inquiétante étrangeté comme « un étrange chez soi ». »¹⁴⁰

Il est clair que ce malaise n'est point lié à l'espace en question, le malaise est intrinsèque et le personnage le porte en soi.

Quant aux « espaces ouverts » que nous avons retenus dans le corpus de Dostoïevski, ils donnent une autre lecture de ses textes.

Lorsque Monsieur Goliadkine est face à la Fontanka, l'auteur se demande :

« On ignore combien, précisément, de temps il demeura ainsi, dans cette occupation. On sait seulement qu'à cet instant, Monsieur Goliadkine en arriva à un tel désespoir, fut tellement torturé, tellement épuisé, les faibles restes de son courage se virent tellement bas, tellement anéantis, qu'il en vint à tout oublier : le pont Izmaïlovski, la rue des six boutiques, et son présent... »¹⁴¹

Dans cet extrait, le temps est indéfini, indéterminé et le narrateur insinue, par le biais de la première phrase, que la durée est longue. Ce lieu dans lequel le héros demeure longtemps est associé au sentiment de détresse vu les termes associés (désespoir, torturé, anéantis, épuisé), mais plus encore c'est un espace qui le désoriente au point de lui faire perdre tout repère spatial et temporel (il oublie les lieux cités dans l'extrait et « son présent » précise le narrateur). Le passage se termine ainsi par trois points de suspension suggérant l'interprétation du lecteur. Ce lecteur « malmené » qui se demande si Goliadkine va se jeter, s'il va rentrer chez-lui ou s'il va s'asseoir là, tant il n'a plus de force et il est désespéré.

Cette perte de repères est vécue aussi dans d'autres espaces ouverts comme dans ce qui suit :

¹⁴⁰ Brice Alain, *Psychanalyse, espace et institution*, Filigrane, volume 11, N°2, 2002, p. 154

¹⁴¹ *Le Double*, op. cit, p.76

« C'est donc ainsi que, réfléchissant et s'indignant, courait Monsieur Goliadkine, qu'il courait sans distinguer sa route et sans savoir presque où il était. Il reprit conscience sur la perspective Nevski, (...)»¹⁴²

Dans ce passage, le héros du Double s'indigne parce qu'il réfléchit à la situation dans laquelle il se trouve suite à l'arrivée de Goliadkine-cadet, cet « intrus » qui veut lui prendre sa place sans scrupule. C'est alors que, Iakov Pétrovitch se lance dans Cette course que nous pouvons qualifier de folle puisque celui qui l'entreprend ne sait ni où il va ni même où il se trouve.

Monsieur Goliadkine reprend conscience sur la perspective Nevski¹⁴³ ; et là nous nous demandons si le personnage « revient à lui » parce qu'il est dans cette grande artère qui grouille de monde ou si l'auteur cite ce lieu plutôt pour faire référence à la nouvelle de Gogol « La Perspective Nevski ». Nous avons pensé à ce parallèle en effet les deux personnages de Gogol autour de qui tourne le récit sont des passants ; le premier est un jeune peintre naïf qui va connaître un destin tragique et le deuxième est un fier lieutenant dont le sort sera grotesque. Ce dénouement de la nouvelle nous renvoie alors, respectivement, à Goliadkine-aîné et Goliadkine-cadet.

Dans les deux cas (renvoi au lieu ou à la nouvelle), le personnage se cherche et est en proie au trouble identitaire.

Mis à part les espaces que nous avons cités, un autre vient s'intégrer, très particulier celui-ci. Il s'agit d'un tas de bûches qui servent de refuge au héros du Double.

L'auteur insiste sur « ce tas de bûches »¹⁴⁴ qui est cité plusieurs fois et que nous sommes obligés d'énumérer afin de déterminer cet espace :

- « (...) il se choisit une petite place (...) près d'un empilement de bûches... »¹⁴⁵

- « Quelque peu apaisé, il regagna l'ombre paisible de son tas de bûches aussi protecteur qu'apaisant... »¹⁴⁶

¹⁴² Ibid, p. 153

¹⁴³ Située au centre de Saint-Petersbourg, la Perspective Nevski est une rue principale et un passage obligé des habitants de l'Empire russe.

¹⁴⁴ Nous aborderons dans la troisième partie de ce travail la symbolique de ce tas de bûches.

¹⁴⁵ Le Double, op.cit, p. 255

¹⁴⁶ Ibid, p.264

- « Protégé par son tas de bûches, notre héros, lui aussi, à son tour, se mit à étudier non sans curiosité ce mouvement général, et c'est avec passion qu'il tendit la tête de droite comme de gauche, autant que le permettait, du moins, l'ombre peu longue du tas de bûches qui le cachait. »¹⁴⁷
- « Il se blottit au mieux qu'il put contre les bûches... »¹⁴⁸
- « C'est avec le plus grand plaisir que notre héros aurait accepté de se faufiler dans une petite fente, comme une souris, entre les bûches, et d'y rester bien sagement... »¹⁴⁹
- « Et, d'un seul coup, il fut brûlé de honte, définitivement. »¹⁵⁰

Ce tas de bûches qui s'annonce dès le début un espace protecteur et sécurisant pour Monsieur Goliadkine (insistance sur le mot « apaisant » dans le deuxième extrait) lui permet de se cacher pour ne pas être repéré, il est aussi un refuge qui le mettait à l'abri des regards des autres.

Cependant, le dernier extrait révèle que Monsieur Goliadkine est dans une situation humiliante qui lui fait perdre la face irrévocablement. Il s'était rendu compte que tout le monde l'avait vu.

C'est donc d'un état de peur à un état d'humiliation, passant par un semblant de protection que Goliadkine-aîné est à chaque fois et dans chaque lieu prisonnier de ses angoisses.

Lorsque nous avons avancé au début de ce chapitre que l'espace et le temps, dans les deux romans, sont directement liés au thème de la folie nous nous étions basés sur le corpus :

« Monsieur Goliadkine se précipita dans la rue, et se mit à courir, de toutes ses forces, où ses yeux le portaient. La neige tombait toujours à gros flocons ; il faisait toujours trouble, noir, humide. Notre héros ne marchait pas, il volait, renversant tout sur son passage- hommes, femmes et enfants, et rebondissant lui-même, à son tour, sur les femmes, les hommes et les enfants. »¹⁵¹

¹⁴⁷ Ibid, p. 265

¹⁴⁸ Ibid, p. 265

¹⁴⁹ Ibid, p. 266

¹⁵⁰ Le Double, op. cit, p. 266

¹⁵¹ Ibid, p. 226

Nous voyons dans cet extrait comment l'espace (la rue) se rallie au temps (la neige, l'humidité, la nuit) pour mettre en exergue la folie du héros (il courait au point de tout renverser sur son chemin, hommes, femmes et enfants).

La dynamique de l'espace est incroyable : l'espace amène les personnages à agir (fermé ou ouvert, il oriente leurs faits et gestes) mais ce sont aussi les actes des personnages qui peuvent produire des espaces nouveaux (la Fontanka, le trottoir, le tas de bûches,...)

Il est donc évident d'avancer que l'espace romanesque influe sur la narration, comme si son histoire à lui aussi était racontée au même titre que celle des personnages qui l'habitent.

En guise de conclusion, et après avoir constaté que le temps et l'espace s'interpénètrent autant dans « Le Double » que dans « Les Démons », nous pouvons avancer que l'utilisation particulière de ces deux éléments met l'accent sur le thème de la folie.

Les personnages mis en scène sont souvent des êtres ambigus à qui une idée cohérente de soi manque. Le futur étant incertain, cette identité qu'ils ont perdue ou qu'ils n'ont jamais eue tâche de se frayer un chemin dans le présent.

Et les espaces (fermés ou ouverts) traduisent l'angoisse existentielle de ces êtres de papier (une déliquescence mentale qui les guette à tout moment).

2.2 De l'insaisissable dans la narration :

Comme nous l'avons expliqué dans ce même chapitre, le parcours est opaque à travers le temps et l'espace. Et cette opacité concerne également la narration, dans les deux romans que nous analysons.

Dans « Les Démons », celui qui raconte est quelqu'un qui connaît les principaux personnages, et certains lui auraient même fait des confidences. C'est Stépane Trofimovitch, dans la première partie du troisième chapitre qui révèle en premier son nom : « G-V », et plus tard dans la première partie du quatrième chapitre, Lisa Nikolaïvna donne son prénom et patronyme « Anton Lavrentiévitich ». Lors d'une

conversation entre lui et la mère de Lisa, on découvre qu'il fait le service militaire (première partie du quatrième chapitre), on ignore son âge et sa situation sociale.

Ce narrateur commence par mettre en confiance le lecteur quant aux faits racontés :

« Peut-être me demandera-t-on comment j'ai pu apprendre un détail aussi délicat ? Et si j'en avais été moi-même le témoin oculaire ? Et si Stépane Trofimovitch, en personne, avait à maintes reprises, sangloté sur mon épaule, en me dépeignant toute l'intimité de son âme ? (Et Dieu seul sait ce qu'il pouvait me dire, dans ces moments !) »¹⁵²

Il tient à faire remarquer dans cet extrait qu'il est en possession d'infimes détails sur les personnages (détail aussi délicat/ témoin/ intimité de son âme) ; il s'agit là précisément (à la page 22) des relations entre Stépane Trofimovitch et Varvara Pétrovna. Le lecteur est, suite à ces propos du narrateur, « embarqué » dans un récit dans lequel il aura décidé de se laisser guider. Et pourtant, au fur et à mesure qu'il avance dans la lecture, il se rend compte que ce même narrateur n'a pas connaissance des pensées et des sentiments de ses personnages. Il en découle alors, un dédoublement résultant de leurs gestes et comportements qui marquent de grandes contradictions dans le récit : Stavroguine, personnage principal des « Démons » est un aristocrate qui fascine tous ceux qu'il côtoie avec sa façon de parler et ses bonnes manières (c'est ce que dit le narrateur de lui dans le premier chapitre) cependant plus loin dans la diégèse, ce même personnage a, selon le même narrateur, dans le passé, mordu l'oreille d'un gouverneur mais a en plus embrassé en public l'épouse d'un autre. Cette ambiguïté narrative fait que le lecteur se demande si le narrateur est omniprésent, si Stavroguine est le parfait aristocrate ou pas ; et cette contradiction n'est pas la seule. La preuve en est cette description faite de Stépane Trofimovitch :

« ...C'était un homme des plus doués, des plus intelligents, un homme, pour ainsi dire, même de science. (...)... Enfin, bref, dans la science, il n'avait pas fait tant que cela, et même, visiblement, il n'avait même rien fait du tout. »¹⁵³

En lisant attentivement ce passage, nous nous demandons ce que pense réellement le narrateur ; il nous persuade que Stépane est un homme de science intelligent, ensuite il

¹⁵² Les Démons, op.cit, TI, p. 22

¹⁵³ Les Démons, op. cit, TI, p. 12

affirme le contraire ; face à cette ambiguïté sémantique, nous ne savons pas quoi penser de ce personnage. Ce procédé utilisé par Dostoïevski pour créer l'illusion et mettre en doute les paroles du narrateur est récurrent dans les deux romans : dans « Les Démons », Piotr le fils de Stépane Trofimovitch est décrit de telle sorte que le lecteur conclut que ce personnage est presque parfait (page 12) alors que le narrateur parlera plus tard de mauvaise conduite (page 49) ; Julia Mikhaïlovna est au début défendue dans la narration et ses actes et comportements sont justifiés, alors qu'ensuite elle se retrouve sur le banc des accusés (page 154) ; Varvara Petrovna, cette grande dame organisant les salons mondains et sélectionnant ses fréquentations est à la fois louée et critiquée par le narrateur suite à ses comportements tantôt civils tantôt décevants.¹⁵⁴

L'auteur ne cesse de nous étonner, et tout au long des deux romans, l'ambiguïté narrative fait qu'il devient difficile voire impossible de donner une interprétation « définitive » au récit.

Comme dans « Les Démons » nombreux sont les personnages, le narrateur nous « impose » un univers de contradictions et de paradoxes à partir de ce que disent et font plusieurs parmi eux comme nous venons de le voir dans les exemples cités ci-dessus ; quant au « Double », le peu de personnages de la diégèse ne diminue en rien le malaise et l'étonnement du lecteur. Au contraire, on n'arrive à aucun moment à deviner le dénouement, la narration nous déstabilise et on se sent obligés à plusieurs reprises de relire ce qui a précédé pour se confirmer à soi-même en tant que lecteur qu'on ne s'est pas trompé. On retient notre souffle, c'est « l'air du soupçon »¹⁵⁵

Le premier malaise, nous le ressentons au moment où surgit le sosie de Monsieur Goliadkine : une apparition soudaine au beau milieu d'une tempête de neige. Le héros s'inquiète d'abord en ressentant une présence étrange et cette inquiétude se transforme en une forte angoisse (Le D78) doublée d'étrangeté (Le D 84), cette peur s'amplifie et Dostoïevski le décrit pour montrer à quel point il est terrifié :

« Ses cheveux se dressèrent sur sa tête, et il s'assit, comme évanoui d'horreur. Il y avait de quoi, du reste. Monsieur Goliadkine avait complètement reconnu son ami de

¹⁵⁴ Nous avons proposé dans le premier chapitre de cette première partie de notre travail quelques portraits de personnages afin de montrer l'ambiguïté dans l'évolution de ces derniers (dans les deux romans).

¹⁵⁵ Nous nous sommes inspirés du titre « L'ère du soupçon » de Natalie Sarraute : nous avons remplacé le mot « ère » par « air » pour dire que l'ambiguïté et le soupçon sont tels qu'ils ont envahi même l'air et le lecteur est par moments contraint de retenir sa respiration.

la nuit. Son ami de la nuit, ce n'était autre que lui-même - Monsieur Goliadkine lui-même, un autre Monsieur Goliadkine, mais exactement semblable à lui – en un mot ce qui s'appelle un double de tous les points de vue..... »¹⁵⁶

Et le chapitre se termine ainsi avec plusieurs points de suspension qui laissent le lecteur perplexe et étonné. Perplexe et étonné parce qu'il est dit que le héros était dans tous ses états après avoir reconnu son ami de la nuit, cependant l'explication donnée est complètement déroutante : l'ami de la nuit c'est Goliadkine lui-même et il est en même temps un autre Monsieur Goliadkine semblable à lui, un double. Le mot « autre » introduit une ambiguïté lexicale qui nous désoriente.

Un autre moment de malaise : lorsque Goliadkine-cadet arrive au bureau, personne ne réagit ; à la surprise de Monsieur Goliadkine-aîné et d'ailleurs à la surprise du lecteur aussi, il n'y a aucune réaction :

« Le premier mouvement de Monsieur Goliadkine fut de très vite regarder autour de lui –voir s'il n'y avait pas de murmures, si un quelconque humour de plumitif ne tombait pas sur ce compte-là, si le visage de personne n'était saisi par la surprise, si personne, enfin, sous l'effet de la panique, n'était tombé sous une table. Mais à la grande surprise de Monsieur Goliadkine, il ne vit sur personne rien de semblable. »¹⁵⁷

On se demande alors si ce sosie est imaginaire ou si on ne le remarque pas, s'il a l'habitude de venir au bureau ? L'origine du double est un mystère pour le lecteur et plus encore pour le personnage principal :

« Une affaire sombre comme celle-là, c'est même complètement invraisemblable. Cela, d'abord, c'est n'importe quoi, et, deuxièmement, ça ne peut pas arriver. Ça devrait être, sans doute, une espèce d'impression, ou bien c'est autre chose, et pas ce que c'est réellement ; ou bien, sans doute, c'est moi qui y suis allé... et moi-même, je ne sais pas, je me suis pris pour un autre...bref, c'est une affaire complètement impossible. »¹⁵⁸

¹⁵⁶ Le Double, op.cit, p. 86

¹⁵⁷ Le Double, op. cit, p. 93

¹⁵⁸ Ibid, p. 137

Notons qu'à partir du cinquième chapitre, dès l'apparition de Goliadkine-cadet, Monsieur Goliadkine éprouve d'énormes difficultés à réaliser ce qu'il lui arrive, le malaise est tel qu'il doute même de son existence :

« ...douter de son existence propre, et même s'il était par avance prêt à tout et s'il voulait lui-même que ses doutes se résolvent d'une façon ou d'une autre, l'essence même de la circonstance était au moins digne de surprise. »¹⁵⁹

Cette apparition du double est une dure épreuve pour le lecteur également : le narrateur nous laisse croire à l'existence de Goliadkine-cadet : « Espérant, du reste, que l'objet de sa peur n'était qu'une illusion, il finit par rouvrir les yeux et, timidement, il lorgna vers la droite. Non, ce n'était pas une illusion ! » (Le D 106), cette scène se produit lors de la première journée de travail de Goliadkine-cadet quand ce dernier est assis face au héros du Double qui ne sait plus que penser et décide alors de fermer les yeux pour s'assurer qu'il n'hallucine point. Nous sommes alors de plus en plus convaincus de l'existence de Goliadkine-cadet puisqu'il lui adresse la parole et Goliadkine l'invite à l'accompagner chez-lui. Et là, que se passe-t-il ? La réaction des proches fait qu'il y a de l'insaisissable dans la narration puisque ces derniers ne sont nullement étonnés par la présence de ce sosie, ni les collègues au bureau, ni Pétrouchka à la maison, d'ailleurs le narrateur va jusqu'à dire :

« Mais, à son étonnement le plus profond, il vit que son serviteur ne songeait nullement à s'étonner et même, au contraire, que c'était comme s'il attendait à quelque chose de ce genre. »¹⁶⁰

Et c'est alors que l'expression « quelque chose de ce genre » sème le doute et on ne sait trop quoi penser lorsqu'on se remémore que le narrateur dit à la page 87 :

« Monsieur Goliadkine était même prêt à admettre lui-même que ce n'était qu'un délire irréel, un délabrement momentané de l'imagination, un abrutissement de l'esprit. »¹⁶¹

Si l'apparition du double est au centre de la confusion et de l'incompris, bien d'autres scènes et situations plongent le lecteur dans « l'abîme » : Goliadkine-cadet remet au

¹⁵⁹ Ibid, p. 95

¹⁶⁰ Le Double, op. cit, p.108

¹⁶¹ Ibid, p.87

patron un document au nom de Goliadkine, ce dernier ne comprenant pas ce qui se passe finit par croire que c'est un geste qu'il a lui-même accompli : « ...sans doute, c'est moi qui y suis allé,...et moi-même, je ne sais pas, je me suis pris pour un autre... »¹⁶²

A la page 156, Goliadkine se trouve contraint, à son étonnement, de payer dix morceaux de pâté, mais l'explication (ambigüe d'ailleurs) ne tarde pas à être donnée par le narrateur qui déclare que le héros aperçoit Goliadkine-second s'apprêtant à manger le dernier morceau. Et toujours la même question qui se pose : « Est-ce qu'on le voit ? Je crois que personne ne le remarque. »¹⁶³

Le narrateur présente toujours cette ambivalence : le héros de l'histoire n'est sûr de rien, le doute domine la situation au point de parler d'hallucinations et peu après, des éléments viennent tout remettre en question et attester que Monsieur Goliadkine n'hallucine pas. Qu'en est-il pour le lecteur ? Il pourrait opter pour l'explication suivante : une personne qui prend ses hallucinations pour de la réalité est quelqu'un qui délire. Mais il se trouve que la narration est faite de telle façon qu'on baigne dans l'ambiguïté.

Et le récit continue, le double est « là » et le lecteur est dans l'expectative : lorsque Goliadkine interroge Anton Antonovitch sur la ressemblance des deux Goliadkine, telle fut la réponse :

« La ressemblance, de fait, est saisissante, et votre raisonnement est sans erreur, si bien que, vraiment, on peut vous prendre l'un pour l'autre, continuait-il, ouvrant les yeux de plus en plus. Et vous savez, Iakov Pétrovitch, c'est même une ressemblance merveilleuse, fantastique... »¹⁶⁴

D'emblée, les propos d'Antonovitch certifient la présence du double mais l'emploi des expressions « votre raisonnement est sans erreur », « ouvrant les yeux de plus en plus » ainsi que celui des mots « merveilleux » et « fantastique » remet en question la véracité de ce discours, et c'est encore le flou total. Mais comme à chaque fois, le narrateur est là pour nous guider : Antonovitch qui reconnaît presque « la gémellité » des deux

¹⁶² Ibid, p.137

¹⁶³ Ibid, p. 156

¹⁶⁴ Ibid, p. 98

Goliadkine à la page 98 avoue à la page 102 ne pas avoir du tout remarqué la ressemblance si ce n'est le personnage principal qui avait attiré son attention sur ce fait. Après avoir lu attentivement les discours des personnages concernant l'apparition du double, nous nous résignons à admettre que le personnage principal hallucine et que tout n'est que le fruit de son imagination mais les passages narratifs présents dans les pages 110 et 111 donnent de tels détails sur les deux sosies qui s'entretiennent qu'on finit par croire que ce double existe vraiment. Le narrateur les décrit physiquement, raconte comment ils s'installent et discutent.

On arrive alors à se dire, soit le double existe réellement sinon le narrateur est complice avec son héros : « Pétrouchka fit son entrée, il fixa des yeux le côté le plus opposé à celui où se trouvaient son maître et l'invité. »¹⁶⁵

Il s'agit donc bien de deux personnes distinctes puisque sont cités le maître de Pétrouchka et son invité. Mais à la page 124, la narration nous replonge dans la confusion :

« Pétrouchka commença par ne rien répondre, il ne regarda même pas en direction de son maître, il tourna les yeux vers la droite, de telle sorte que Monsieur Goliadkine fut obligé de regarder vers le coin droit. Du reste, après un certain silence, Pétrouchka, d'une voix enrouée et grossière, répondit que « son maître n'était pas là »¹⁶⁶

Et là, surprise du lecteur ! Pétrouchka confond-il les deux sosies ou alors se moque-t-il de son maître ?

Dans ce passage, c'est le déni total de la part du serviteur de Monsieur Goliadkine à l'égard de son maître, il ne daigne même plus le regarder ni même lui répondre. Et les deux éléments révélateurs qui interpellent le plus suite à la lecture sont l'expression « voix enrouée et grossière » et la phrase mise entre guillemets par l'auteur : « son maître n'était pas là ». Si Pétrouchka marque un temps de silence¹⁶⁷ et qu'ensuite il intervient ayant une altération dans la voix tout en excluant la présence de son maître, nous nous demandons alors à qui il s'adresse vraiment. Et c'est là que la réponse de Monsieur Goliadkine nous enfonce davantage :

¹⁶⁵ Ibid, p.110

¹⁶⁶ Ibid, p.124

¹⁶⁷ Dans le dernier chapitre de la première partie, le mot « silence » cité dans ce passage est analysé.

« Imbécile ; mais c'est moi, ton maître, Pétrouchka, murmura Monsieur Goliadkine, d'une voix hoquetante, les yeux écarquillés sur son serviteur. »¹⁶⁸

Après cette réponse, il en ressort que Pétrouchka a commis un impair suite à quoi son maître est surpris, s'étonne et le corrige. Mais rien de tout cela, l'ambiguïté ne fait que s'amplifier avec ce que déclare le narrateur :

« Pétrouchka ne répondit rien, mais il lança vers Monsieur Goliadkine un regard tel que ce dernier en rougit jusqu'aux oreilles ; on sentait dans ce regard une espèce de reproche humiliant, qui ressemblait à de l'injure pure et simple. (...) Finalement, Pétrouchka répondit que l'*autre* était déjà parti (...) On voyait que Pétrouchka ne mentait pas, que son regard humiliant et que cette formule, l'*autre*, qu'il avait utilisée, n'étaient que la suite de la détestable circonstance que nous savons. »¹⁶⁹

Dans ce passage, le regard accusateur et plein d'humiliation de Pétrouchka n'est-il pas une preuve que le comportement de son maître est « inacceptable » puisque ce dernier en rougit ? Pour le lecteur, c'est l'égarement après la lecture du passage et l'emploi de « l'autre » écrit en italique ; plus encore lorsque le narrateur nous met dans la confiance avec la formule que nous avons soulignée.

Nous nous apercevons que l'ambiguïté dans le roman est accentuée par l'attitude et le comportement des personnages, en témoigne la réaction de Pétrouchka lorsqu'il doit remettre une lettre à Goliadkine-cadet dont l'émetteur est Monsieur Goliadkine : son maître lui demande d'aller d'abord chez Vakhramaïev le fonctionnaire de service pour récupérer l'adresse de Goliadkine-cadet mais il n'en fait rien : « J'ai pas donné de lettre à personne ; j'en avais même pas de lettre... voilà ! » (Le D 165) Ensuite, concernant Vakhramaïev, il dit : « ...il existe pas, ce fonctionnaire. Tenez, voilà... » (Le D 166) Et à propos de l'adresse, il annonce celle de Goliadkine-aîné. Le héros s'énerve alors et est dans tous ses états et lorsqu'il demande encore une fois après la lettre, Pétrouchka répond : « Quelle lettre ? Y en avait pas, de lettre, j'en ai pas vu, de lettre. » (Le D 168)

Suite à l'insistance de Monsieur Goliadkine, le serviteur déclare avoir remis la lettre et transmet à son maître les salutations et remerciements du récepteur. Le héros du Double

¹⁶⁸ Le Double, op.cit, p.125

¹⁶⁹ Ibid, p.125

demandant si c'est Goliadkine le destinataire, « Pétrouchka garda le silence et émit un grand ricanement, en regardant droit dans les yeux de son maître. » (Le D 169) ; une scène de plus qui témoigne de l'ambiguïté dans laquelle le narrateur veut plonger le lecteur.

A la page 171, après avoir trouvé une lettre sur la table (alors que Pétrouchka avait déclaré n'avoir rien apporté à son retour), Goliadkine premier la lit, elle lui est adressée et le destinataire est Vakhramaïev :

« ...J'accepte d'accomplir en toute exactitude et diligence la mission que vous m'avez confiée, mission qui consiste en la transmission à la personne que nous savons, par mes mains d'une lettre. Cette personne que vous connaissez fort bien et qui, à présent, remplace pour moi un ami, personne dont je tais le nom (car je ne veux pas noircir pour rien la réputation d'un homme entièrement innocent), (...) A compter de ce jour, j'ai l'intention de rompre tout rapport avec vous. »¹⁷⁰

Cette lettre retrouvée et son contenu, ne sont-ils pas la preuve irréfutable que Goliadkine délire ? Que Pétrouchka, sachant pertinemment que son maître a perdu la tête, s'en est allé tout raconter à Vakhramaïev qui a pris la décision de tout mettre au clair dans une lettre qu'il confie au serviteur ? Cette thèse serait plausible si le narrateur ne parlait pas des réactions des personnages en la présence du double tel qu'il le fait dans ce passage : « On eut l'impression que la conduite du détestable Monsieur Goliadkine-cadet éveillait l'indignation des fonctionnaires qui l'entouraient. » (Le D 202) Et c'est ainsi aussi aux pages 139 et 140 que le narrateur décrit l'humiliation de Goliadkine premier suite au comportement de Goliadkine-cadet devant les fonctionnaires.

Mais si le double existait réellement, il serait nommé explicitement dans le récit et on ne lui attribuerait pas des substituts lexicaux : « Goliadkine-second », « Goliadkine-cadet », « l'autre », « la personne que nous savons », « la personne que vous connaissez fort bien », « personne dont je tais le nom », « la personne que vous savez », ... Cependant plusieurs adjectifs et expressions le caractérisent dans le roman : il a un caractère joyeux et agréable, il avance dans sa carrière, il jouit du plus grand respect des hommes les mieux pensants, il est fidèle à sa parole, il n'offense pas ses

¹⁷⁰ Le Double, op.cit, p. 171-172

camarades derrière leur dos, il est détestable,... et il accomplit des actions et s'entretient avec Monsieur Goliadkine et va même jusqu'à l'irriter.¹⁷¹

Ce qui est spécifique au roman « Le Double » comme pour « Les Démons », c'est que c'est non seulement la narration qui déstabilise le lecteur mais le narrateur lui-même.

Dans la description qu'il fait de Goliadkine-cadet, tantôt il vante ses mérites, tantôt il le critique (en témoignent les substituts lexicaux que nous venons tout juste de citer). Et ce même procédé, il le fait adopter à son personnage principal qui fait l'éloge de son double dans certains passages et le désapprouve dans d'autres.

Le narrateur, ce complice du héros comme nous l'avons déclaré précédemment est aussi le complice du lecteur, il le signifie clairement à la page 125 lorsqu'il narre l'incident qu'a eu Pétrouchka au moment où il confond Monsieur Goliadkine et son double et qu'il nomme ce dernier « l'autre » :

« Bien sûr, la réponse était crédible et vraisemblable ; on voyait que Pétrouchka ne mentait pas, que son regard humiliant et que cette formule, *l'autre*, qu'il avait utilisée, n'étaient que la suite de la détestable circonstance que nous savons. »¹⁷²

Le lecteur se réjouit d'être ainsi interpellé mais de quelle circonstance détestable s'agit-il exactement ? Ce pronom personnel de la première personne du pluriel l'implique, alors qu'en réalité, si le narrateur sait, lui, ignore.

Cette voix de l'auteur qui aux pages 56 et 57 du Double déclarait :

« Comment, d'ailleurs, je pose cette question, pourrai-je, moi, le narrateur modeste des aventures – tout à fait curieuses, du reste, en leur genre – de Monsieur Goliadkine, comment pourrai-je représenter ce prodigieux et bienséant mélange de beauté,...) Comme j'ai déjà eu l'honneur de vous l'expliquer, ô lecteurs, ma plume a des lacunes, et c'est pourquoi je garde le silence. »

Le lecteur est pris au dépourvu : le narrateur sait-il, cache-t-il, ignore-t-il ? Difficile de répondre.

Si le narrateur sait autant que le personnage dans les deux romans, dans des cas précis, la focalisation n'est plus interne et le narrateur devient omniprésent comme dans le

¹⁷¹ Le Double, op.cit. p.139

¹⁷² Le Double, op.cit. p. 125

bureau du médecin (Le D 103) Mais aussi chez Olsoufi Ivanovitch (nous remarquons que la narration et le discours de Monsieur Goliadkine se confondent : vérifier la ponctuation)

Une grande ambiguïté est déployée dans la narration, elle touche le narrateur lui-même comme nous l'avons expliqué et elle est aussi verbale. D'ailleurs Bakhtine s'est énormément focalisé sur les voix narratives dans l'œuvre de Dostoïevski et nous nous sommes inspirés de ses travaux pour mettre en valeur non seulement le thème de la folie mais surtout l'ambiguïté qui en découle.

Si les repères sont difficiles à saisir dans « Les Démons », et il qu'il faille à chaque fois revoir les chapitres précédents, les noms des personnages, les différentes déclarations,..., dans « Le Double », ils sont carrément insaisissables tant le personnage principal est constamment incertain et de plus, le narrateur revient souvent sur ce qu'il raconte. Même la relecture n'éclaire pas le récepteur puisqu'il est souvent maintenu dans le suspens avec l'emploi des points de suspension à des moments de la narration où il aimerait en savoir d'avantage :

« Il finit par s'asseoir sur la chaise, appuya son front dans ses paumes et se mit à essayer, de toutes ses forces, de réfléchir et d'éclaircir certains aspects de la situation concrète ... »¹⁷³

« Ce qu'il y avait, c'était une chose tellement atroce que c'était même impossible à expliquer ... »¹⁷⁴

Pendant une seconde, Monsieur Goliadkine perdit presque conscience, il perdit la mémoire, tous ses esprits ... »¹⁷⁵

Et les exemples abondent mais notons à la page 86 une multitude de points de suspension et ce n'est point un hasard si l'auteur choisit de les mettre juste après la première rencontre de Monsieur Goliadkine avec son double, dans sa chambre.

Le passage qui a le plus retenu notre attention et dont la confusion est flagrante est cet extrait de la page 156 :

« ...à une porte que du reste notre héros avait prise jusqu'alors pour une glace, se tenait un petit homme –c'est lui qui se tenait, Monsieur Goliadkine lui-même –pas l'ancien Monsieur Goliadkine, pas le héros de notre récit, mais l'autre Monsieur

¹⁷³ Le Double, p. 50

¹⁷⁴ Ibid, p. 252

¹⁷⁵ Ibid, p. 271

Goliadkine, le nouveau Monsieur Goliadkine. L'autre Monsieur Goliadkine se trouvait, visiblement, dans une humeur tout à fait excellente. Il souriait à Monsieur Goliadkine premier... »

L'analyse de ce passage met le lecteur dans une totale confusion ; même si on a recours à une interprétation psychanalytique qui prend en considération le mot glace (miroir) : en effet, il n'est pas question du reflet de l'image du héros qui est en principe Monsieur Goliadkine lui-même, l'ancien Monsieur Goliadkine, Monsieur Goliadkine premier puisque le narrateur dit : Monsieur Goliadkine lui-même pas l'ancien Monsieur Goliadkine. Autrement dit, celui qui narre déclare que c'est le héros mais ce n'est pas le héros : alors, qui est le double de qui ?

Toutes ces confusions dans la narration comme nous l'avons constaté, nous renvoient aux propos de Catteau au sujet de Dostoïevski romancier :

« Il nous échappe, soit qu'il laisse la parole à des chroniqueurs trop naïfs pour le représenter, soit qu'il embrouille à plaisir les fils, prouvant telle vérité et son contraire avec la même force de conviction (...) Il laisse le lecteur aux prises avec les mille hypothèses que répandent la rumeur publique ou les interprétations personnelles de ses personnages tous espions ou policiers dans l'âme. En tant qu'auteur, il avance masqué et se veut sphinx. Cet inquisiteur cruel des âmes ne se laisse pas approcher et nous refuse la prérogative qu'il s'arroge sur les autres. »¹⁷⁶

Cet extrait n'a point besoin d'être commenté tant il est explicite et récapitule parfaitement les incohérences que nous avons relevées dans la narration.

Au terme de cette analyse, nous concluons que les événements sont ambigus, le texte est ambigu, le héros est ambigu, le narrateur est ambigu, l'histoire reste ambiguë...

¹⁷⁶ Catteau Jacques, Dostoïevski, Correspondance, Tome I, 1832-1864, édition intégrale présentée et annotée par Jacques Catteau, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, Bartillat, p. 15

Chapitre III :

Une écriture au service de la rhétorique

Nous avons eu l'occasion dans le premier et le deuxième chapitre de cette première partie de plus ou moins cerner la psychologie des personnages et ce à travers les descriptions faites par l'auteur mais aussi par le biais des espaces dans lesquels ils évoluent ; ajouté à cela les dialogues multiples et la narration insaisissable nous ont permis de mettre en valeur le thème de la folie. Dans ce troisième chapitre, le silence, la solitude et l'altérité sont les thèmes retenus qui nous permettraient d'inscrire cette dernière dans l'écriture même. Les vides suggérés dans le corpus, la répétition du mot « silence » ainsi que les non-dits exprimés à travers la narration et/ou la ponctuation spécifique sont autant d'éléments sur lesquels les mots vont s'appuyer pour « dire » la folie.

Nous montrerons également que le langage et le rapport à autrui entretiennent d'intimes relations :

« Lorsque se voir de l'extérieur réussit, ce qui frappe, dans notre image externe, est une sorte de *singulier* vide, son caractère *fantomatique* et sa solitude quelque peu *sinistre*. Comment s'explique cette impression ? Par ceci que nous n'avons pas, à l'égard de cette image, une approche émotive et vultive, qui aurait pu l'animer et l'inclure, en la valorisant, dans l'unité externe du monde pictural et plastique. »¹⁷⁷

¹⁷⁷ Todorov Tzvetan, op. cit p. 146. (Les propos sont ceux de Bakhtine.)

3.1 Un silence qui en dit long :

Etudier le thème du silence dans les romans de Dostoïevski relève a priori du paradoxe puisque le silence, dans son sens originel, est l'état de la personne qui s'abstient de parler alors que l'écrivain russe est réputé pour avoir l'art de faire parler les personnages, c'est « le Maître » de la polyphonie.

Le lecteur ne s'attend pas à trouver des « pages » de silence et pourtant l'auteur nous en offre, il nous suggère « des espaces vides » qui portent à la méditation.

Encore faut-il dire que le silence dans ses textes est aussi engageant qu'angoissant. Il nous engage dans une profonde réflexion, dans des questionnements et parfois même des conclusions mais il a aussi la force de nous angoisser lorsque nous n'arrivons pas à expliquer ces espaces vides dans lesquels nous nous perdons soit par perte de repères soit par manque de sens.

Pour aborder le thème du silence dans le présent travail, nous nous sommes inspiré de l'analyse de Véronique Labeille¹⁷⁸ qui répertorie dans son article les différents lieux du silence dans le texte à savoir : un silence non-verbal, un silence discursif et un « silence du sublime ».

Le silence non-verbal qui représente le vide alors que le texte foisonne de mots est un prolongement de la parole ; il laisse au lecteur la possibilité de deviner, d'imaginer, d'interpréter. C'est un silence prégnant autant dans « Les Démons » que dans « Le Double ».

« (...), tout se taisait, tout attendait ; un peu plus loin, ça s'était mis à chuchoter ; un peu plus près, ça éclatait de rire. »¹⁷⁹

Dans cet extrait, l'auteur utilise l'adverbe « tout » avec le verbe « se taire », ce qui laisse à supposer que le silence règne alors qu'en réalité, la salle est pleine de monde et le silence suggéré par l'expression « tout se taisait » met en valeur le chuchotement et les éclats de rires, il montre à quel point Monsieur Goliadkine était dans l'embarras.

¹⁷⁸ Véronique LABELLE, « Le silence dans le roman : un élément de monstration », paru dans Loxias, Loxias 18, mis en ligne le 4 septembre 2007, consulté le 21 décembre 2015.

URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>

¹⁷⁹ Le Double, op. cit, p.64

C'est le silence qui permet à l'assistance de le remarquer et de le scruter comme dans le passage suivant :

« Le trouble était affreux ; tout posait des questions, tout criait, tout argumentait. L'orchestre se tut. Notre héros tournoyait dans son cercle et, machinalement, souriant en partie, marmonnait quelque chose dans sa barbe... »¹⁸⁰

Lorsque nous lisons l'expression « L'orchestre se tut » qui est une proposition indépendante placée entre les deux phrases « tout posait des questions, tout criait, tout argumentait » et « Notre héros tournoyait dans son cercle ... », nous nous représentons le réel malaise dans la salle¹⁸¹ : l'orchestre devant, théoriquement animer la soirée et couvrir les échanges et les bavardages est interrompu, mais cela ne veut pas dire que le silence règne ; au contraire, ceci met le doigt sur les cris, les questions posées, l'argumentation mais aussi et surtout sur les gestes du héros de l'histoire, son comportement, autrement dit un silence révélant la grande animation dans la salle.

Plus loin dans le récit, l'auteur déclare : « A la minute présente, il n'entendait rien de ce qui l'entourait. »¹⁸², alors qu'en fait, à cet instant précis, il était entouré d'un grand nombre de personnes qui parlaient et le regardaient ; en fait ce silence est un choix fait par le héros afin de se préserver de « ce qui l'entourait »¹⁸³ ; dans ce cas précis, c'est une échappatoire, un refuge sensoriel.

Dans le même sillage, dans « Les Démons », alors que le narrateur discute avec Stéphane Trofimovitch, il décide de contourner les propos de ce dernier qui avance des vérités sur Lipoutine. Le dialogue continue mais le narrateur s'abstient de dire quoi que ce soit sur le personnage ni même de commenter les paroles de son interlocuteur :

« Je gardai le silence, mais ces paroles portaient d'énormes sous-entendus. Après cela, cinq jours durant, nous n'avons plus dit un mot sur Lipoutine ; mais je voyais clairement que Stéphane Trofimovitch regrettait amèrement d'avoir révélé de tels soupçons devant moi, et de s'être trahi. »¹⁸⁴

¹⁸⁰ Ibid, p.71

¹⁸¹ Le trouble affreux dont parle le narrateur est l'incident commis par Monsieur Goliadkine : Lorsqu'il dansait, il a failli renverser deux vieilles dames.

¹⁸² Le Double, op.cit, p.75

¹⁸³ Expression utilisée par l'auteur, p.75 dans « Le Double »

¹⁸⁴ Les Démons I, op. cit, p.146

Garder le silence dans ce cas signifie taire tout ce qui concerne Lipoutine, refuser de prendre parti avec Stépane Trofimovitch qui n'a pas su contrôler son discours et a donné libre cours à ses pensées. L'indicateur temporel « cinq jours durant » n'indique pas la durée d'un « silence », la durée d'une « absence de mots » mais plutôt celle d'un « oubli volontaire » de quelqu'un qui s'appelle Lipoutine (ne plus dire un mot sur lui).

De la même manière, Varvara Pétrovna s'adressant à Stépane Trofimovitch au sujet de son mariage avec Dacha, lui déclare :

« Après, tous les deux, vous pourriez même faire un petit voyage, dès la sortie de l'église, ne serait-ce qu'à Moscou, par exemple. Je partirai avec vous, peut-être...Mais, surtout, pour l'instant, silence. »¹⁸⁵

A la fin de l'extrait, le mot « silence » signifie qu'il ne fallait pas faire part de leur projet (le mariage et le voyage de Stépane Trofimovitch et de Dacha) et de le garder secret. Alors que le mot prend un sens complètement différent si nous analysons ce bref passage narratif : « Il parla encore longuement, mais Varvara Pétrovna répondait surtout par le silence. »¹⁸⁶ C'est toute l'indifférence de Varvara Pétrovna qui est mise en valeur et son mépris à l'égard de Stépane Trofimovitch.

D'un point de vue discursif, le silence fait partie du discours en effet il se matérialise par les pauses, les métaphores, les interjections, les onomatopées, ... autant de procédés qui expriment justement le silence dans le texte. Le silence habite, sur multiples modes, le texte dostoïevskien.

« Finalement, son angoisse toucha au dernier degré de l'agonie. Se jetant sur son ennemi impitoyable, il chercha à crier. Mais son cri s'étouffait sur ses lèvres ... »¹⁸⁷

Le silence est marqué non seulement par l'absence de parole puisque le cri du personnage s'étouffe sur ses lèvres mais en plus l'auteur met trois points de suspension. Ce signe de la ponctuation introduit la subjectivité de l'auteur ; en effet un point final à la fin de la phrase aurait signifié que Monsieur Goliadkine était tellement angoissé qu'il avait perdu l'usage de la parole mais les trois points laissent insinuer qu'il y a autre

¹⁸⁵ Les Démons T I, op.cit, p.136

¹⁸⁶ Les Démons TI, op.cit, p.132

¹⁸⁷ Le Double, op.cit, p.225

chose à dire mais qui est tue. C'est comme si l'auteur voulait en dire plus mais qu'il préférerait s'arrêter là, laissant le lecteur deviner la suite.

Et c'est justement ce qu'explique Véronique Labeille¹⁸⁸ lorsqu'elle cite Van Den Heuvel :

« Non seulement ces vides accordent une nouvelle valeur aux mots environnants, à ces quelques paroles qui restent, mais ils exercent aussi une fonction capitale dans la communication littéraire puisqu'ils appellent l'instance interlocutrice à la collaboration. »¹⁸⁹

Cette collaboration dont parle Van Den Heuvel concerne justement le lecteur qui, dans certains passages, au lieu de se poser la question classique « Que veut dire l'auteur ? », se demande plutôt : « Que veut taire l'auteur ? » ; ceci ouvre le dialogue entre l'écrivain et le lecteur et ce dernier est censé parvenir à prolonger la pensée que l'auteur a entreprise.

En est témoin cet extrait du « Double » : « La tirade de Monsieur Goliadkine fut suivie par un silence assez durable et plein de sens. »¹⁹⁰ Ce silence qui prolonge la parole est en quelque sorte un art de dire puisqu'il suggère maintes interprétations : ce long silence pourrait signifier que Monsieur Goliadkine était tellement gêné par les regards de son médecin qu'il ne voulut rien dire ; il pourrait aussi exprimer que le héros refusait de donner une explication ou encore qu'il s'était rendu compte que kristian l'avait cerné dans son enfermement et son état de santé. Ainsi, il appartiendra à chaque lecteur de faire l'interprétation qui lui convienne.

Notons suite à cette analyse d'extraits que les mots prennent appui sur le silence pour laisser à penser. Et ceci nous amène à dire que la parole et le silence ne sont pas considérés comme des contraires dans le sens de la dualité et de l'opposition mais ils sont complémentaires. D'ailleurs Max Picard va jusqu'à dire : « La parole est le verso du silence et le silence est le verso de la parole. »¹⁹¹

¹⁸⁸ Véronique Labeille, op.cit.

¹⁸⁹ Van den Heuvel Pierre, Rhétorique du silence dans l'Amour de Marguerite Duras, French Littérature Series (19), 1992, p.82

¹⁹⁰ Le Double, op.cit, p.24

¹⁹¹ Picard Max, Le monde du silence, trad. J. J Anstett, PUF, Paris, 1954, p.10

Si nous nous basons sur cette dernière citation, nous pouvons nous permettre de dire par déduction que le silence ne peut être le contraire du langage d'ailleurs il est dans certains cas un langage intérieur. Il est clair que c'est un langage non-verbal mais ça reste un langage intérieur comme dans l'exemple qui suit : « Monsieur Goliadkine tomba dans un mutisme éloquent. »¹⁹² Dans cette figure de style (l'oxymore), l'adjectif « éloquent » qualifiant le mot « mutisme » lui donne une telle force et le charge de tellement de sens que nous imaginons en tant que lecteurs tout ce que pourrait se dire au fond de lui-même le héros du Double. Ce mutisme exprime tellement qu'il devient autant ou même plus significatif que les mots.

« Une entreprise qui voudrait mettre en lumière l'importance linguistique de la figure du silence, ne constituerait pas un paradoxe si, au lieu de considérer le silence comme une limite imposée à l'expression, elle le considérait comme la source d'inspiration en vue d'un usage plus profond du langage. »¹⁹³

Si Dostoïevski donne autant d'importance aux échanges, au langage et aux mots, il est tout à fait évident qu'il valorise le silence. Dans un extrait du Double, il déclare : « Monsieur Goliadkine pour un instant, eut un silence éloquent. »¹⁹⁴ Et dans les Démons, il dit :

« Nicolaï Vsevolodovitch, lui, se referma tout de suite dans le mutisme le plus sévère, ce qui, bien-sûr, plut beaucoup plus que s'il avait parlé pendant dix heures. »¹⁹⁵

Dans les deux passages, le silence est mis en valeur et se lit par l'utilisation des mots « silence » et « mutisme », lesquels nous avons remarqué sont redondants dans le corpus étudié. C'est dire à quel point le silence est « à l'intérieur même des personnages ».

Et s'il est parfois vécu comme un vide angoissant, n'est-ce pas ce vide, ce silence qui sert à s'interroger ? N'est-ce pas ce silence qui permet à Monsieur Goliadkine, à Stavroguine, à Stéphane Trofimovitch, à Chatov,... de prendre conscience d'eux-mêmes ?

¹⁹² Le Double, op.cit, p.20

¹⁹³ Marchetti Adriano, « Ontologie du silence et langage poétique », Revue La Licorne, N°13, 2014

¹⁹⁴ Le Double, op.cit, p.25

¹⁹⁵ Les Démons II, op.cit, p.160

L'art est justement la capacité de faire parler le silence de la langue ; en quelque sorte, le silence appelle à être interprété, à être parlé.

Les silences suggérés dans les textes analysés peuvent aussi être interprétés comme étant des moments d'intimité que l'auteur laisse au lecteur, des moments qui lui permettent de méditer sur l'insaisissable.

3.2 Solitude et altérité :

Dans le monde de Dostoïevski, le lecteur avance avec l'impression et le sentiment qu'une grande profondeur de la vie est là ; cette densité et cette crédibilité sont le résultat de la dialogique des personnages : un contact permanent avec les autres, avec l'Autre. Mais qui est cet « Autre » dont dépend notre existence ?

Dans l'usage courant, le mot « Autre » indique « une différence entre choses et gens de même catégorie », en philosophie « *c'est le principe de la pensée qui désigne le divers, l'hétérogène et le multiple* »

Etymologiquement, « autre » qui vient du latin « Alter » exprime l'idée que quelque chose n'est pas le même, qui est donc différent ou étranger. Dans le Petit Robert c'est : « *Ce qui n'est pas le sujet, ce qui n'est pas nous, moi* ». ¹⁹⁶

Cette dernière définition sépare « autre » et « moi » : l'autre est un autre que moi, il est certes différent mais une différence sur laquelle il ne faudrait pas trop insister étant donné que pour communiquer il faut qu'il y ait du commun.

D'ailleurs, si nous partons d'une banale interrogation basée sur l'observation : Sommes-nous ce que nous étions il y a dix ans ?

La réponse est une évidence : le « nous » d'il y a dix ans n'est pas le « nous » du temps présent ; nous ne le reconnaissons plus, c'est un nous autre, différent, étranger. Ces trois adjectifs qui qualifient le « nous » sont des mots clés dans l'ouvrage « *Etrangers à nous mêmes* » ; son auteur, la philosophe, psychanalyste écrivaine française d'origine bulgare

¹⁹⁶ Dictionnaire des Littératures de langue française, J. P de Beaumarchais, A. Rey, D. Couty, Bordas, Paris, 1984, p. 80

Julia Kristeva explore la pensée grecque, la tradition chrétienne et la littérature d'avant-garde pour étudier l'expérience de l'exil et le mode d'expression de l'étranger : comment vivre avec les autres, sans les rejeter ni les absorber si nous ne nous reconnaissons pas étrangers à nous-mêmes ?

« Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres ».¹⁹⁷

Nous avons donc besoin de cet autre pour nous reconnaître nous-mêmes et cette expérience représente pour Kristeva une expérience centrale ; elle explique comment la rencontre avec l'autre entraîne la rencontre avec sa propre altérité, rencontre impérative pour la quête d'identité. Cette quête qui est justement celle des personnages de Dostoïevski est expliquée par Bakhtine comme suit :

« Dans la vie, nous faisons cela à chaque pas : nous nous apprécions nous-mêmes du point de vue des autres, nous essayons de comprendre les moments transgrediants à notre conscience même et d'en tenir compte à travers l'autre (...) ; en un mot : constamment et intensément, nous surveillons et saisissons les reflets de notre vie dans le plan de conscience des autres hommes. »¹⁹⁸

L'analyse des *Démons* et du *Double* nous a conduits à nous intéresser à la mise en discours de l'altérité. En effet les personnages s'interrogent sur leur propre identité soit de manière implicite (comme Varvara Pétrovna) soit de manière explicite (comme Kirilov). Nous avons remarqué, dans les récits étudiés, que dans cette prise de conscience de soi, l'individu étant dans un premier temps à l'écart, cherche par la suite à communiquer, il se place donc face à l'autre, face aux autres et c'est grâce à cette communication qu'il prend conscience de soi et qu'il se découvre. En d'autres termes, c'est le regard de l'autre et son rapport à ce dernier qui déterminent le devenir du personnage, autrement dit c'est l'altérité qui fonde la construction de l'identité.

Dès les premières pages, Dostoïevski met en évidence le caractère solitaire de Monsieur Goliadkine :

¹⁹⁷ Kristeva, op.cit, p. 250

¹⁹⁸ Todorov, op.cit, p. 146

« Monsieur Goliadkine s’empressa de remarquer qu’il lui semblait qu’il était comme tout le monde, qu’il était maître chez lui, que ses distractions étaient comme celles de tous les autres... que, bien sûr, il pourrait aller au théâtre, car, là aussi, comme tout le monde, il avait des moyens, que, dans la journée, il était au travail, et le soir chez lui, que lui –bon, rien ; il remarqua même en passant qu’autant qu’il pouvait en avoir l’impression, il n’était pas pire que les autres, qu’il vivait chez lui, dans son propre logement, et, qu’enfin, il avait Pétrouchka. Sur ce, Monsieur Goliadkine resta muet. »¹⁹⁹

L’auteur, dans ce passage, a utilisé la tournure impersonnelle avec le verbe sembler pour dire que Monsieur Goliadkine n’est pas du tout sûr qu’il soit comme tout le monde et ce doute est signifié aussi par les trois points. L’emploi du verbe modal « pouvoir » au conditionnel, en plus de l’expression « avoir l’impression » ne font que certifier l’hésitation du héros qui est en fait hostile aux sorties et au contact avec les autres. La solitude qu’il vit est évidente pour le narrateur qui utilise trois fois l’expression « chez-lui » reprise par le substitut lexical « son propre logement », lieu dans lequel il se sent le plus à l’aise. Remarquons aussi, qu’il précise qu’il est maître chez-lui et qu’il vivait chez –lui : une grande assurance pour le personnage.

Dans l’extrait cité ci-dessus, Goliadkine explique à son médecin que le fait de vivre entre le bureau et la maison sans contact (mis à part avec Pétrouchka) lui convient parfaitement et il insiste : « J’aime la tranquillité, et pas le bruit du monde. »²⁰⁰

Comme Monsieur Goliadkine, nombreux personnages de notre corpus vivent dans la solitude : Chatov est constamment entrain de réfléchir à ce qu’il doit faire et veut préparer ses plans à l’écart de tous : « non, laissez-moi, au diable, avec moi ! »²⁰¹ ; Maria Timofeevna est très introvertie et vit dans une maison située tout au bout de la ville, bien loin des autres, comme tient à le signaler le narrateur²⁰² ; Stavroguine ne voulant pas qu’on sache ce qu’il projetait de faire avec Chatov, s’isolait et limitait ses rencontres et sorties²⁰³.

¹⁹⁹ Le Double, op.cit, P.21

²⁰⁰ Ibid, p. 24

²⁰¹ Les Démons, TI, op. cit, p.65

²⁰² Ibid, p. 48

²⁰³ Les Démons, TII, p. 39

Alors qu'ils sont tous les jours ensemble, Stéphane Trofimovitch écrit quotidiennement des lettres à Varvara Pétrovna au lieu de s'adresser directement et ouvertement à elle et cette dernière les lit attentivement (comme le précise le narrateur), les annote et les classe sans en dire un mot.

Ainsi, aller vers l'autre est vécu comme une épreuve : Monsieur Goliadkine appréhende sa rencontre avec son médecin²⁰⁴, il n'adresse pas la parole à ses collègues mais se contente de saluer, il ne fait pas la conversation avec Pétrouchka avec qui il se limite à donner des ordres et à faire des remarques.

La rencontre avec l'autre est parsemée d'embûches, elle est souvent soit difficile (Goliadkine au bureau ou au bal), soit appréhendée (Chatov avec Stavroguine ou même avec Lipoutine), soit reportée (Stépanovitch avec Vaevava Pétrovna ou même Fedka avec Chatov) ; en fait il y a à chaque fois au bout, de l'échec, de la rupture, du malaise, du regret, du négatif. Comme le montre ce passage :

« C'était surtout la honte qui lui pesait, même si, durant toute cette semaine, nous n'avons vu personne, et que nous sommes restés tout seuls ; mais il avait honte même devant moi, et au point que, plus il se découvrait, plus il m'en voulait. »²⁰⁵

Cet extrait montre le poids de la honte chez Stéphane Trofimovitch, un poids lié au rapport à l'autre : ce personnage étant en intime relation avec le narrateur aimait rester avec lui et lui faire des confidences loin des autres (une semaine seuls loin des regards des autres) et pourtant il en voulait à cette personne avec qui il échangeait, il était dans l'embarras de voir qu'il se découvrait au vu et au su de l'Autre.

Cependant, même si cet échange s'avère complexe, comme nous venons de le voir, il est indispensable pour les personnages ; en témoignent les propos du narrateur des *Démons* :

« Lui qui ne pouvait pas rester deux heures sans me voir, qui avait besoin de moi comme d'air ou d'eau. »²⁰⁶

²⁰⁴ Le Double, op.cit, p.18

²⁰⁵ Les Démons, TI, op. cit, p. 139

²⁰⁶ Ibid, p.141

L'auteur montre à quel point Stépane Trofimovitch ne pouvait pas se passer du narrateur, voulant lui raconter ce qui se passait, soit au sujet de Varvara Pétrovna soit concernant tout ce qu'il lui arrivait. Le choix des comparants « l'air » et « l'eau » dans la comparaison révèlent que la présence de l'autre est vitale.

Cette nécessité ne se borne pas à une présence physique : Dostoïevski montre tout au long de ses romans que s'adresser à l'autre est fondamental pour l'être humain, quelqu'un avec qui communiquer, quelqu'un avec qui parler, quelqu'un pour nous écouter.

« C'est vrai que des choses s'étaient accumulées en lui, et qu'il en avait à dire ; il se trouvait dans un état d'excitation particulière et il était ravi d'avoir attrapé en moi un auditeur. »²⁰⁷

Dans ce passage, l'état d'excitation de Lipoutine est dû au fait qu'il ait gardé pour lui énormément de choses qu'il voulait révéler ; et l'auteur explicite clairement la satisfaction de ce personnage (par le biais de l'adjectif ravi) qui trouve une oreille attentive (un auditeur). Une satisfaction qui traduit le besoin pressant de s'adresser et de s'exprimer.

Cette question d'altérité est maîtrisée avec art dans le roman de Dostoïevski, à travers les échanges dialogiques, il montre que le langage tient lieu de Tiers. L'auteur les confronte dans le récit, et les fait parler sans relâche.

Lorsque Piotr s'adresse à Stavroguine et veut lui ressembler, c'est sa propre image qu'il projette.²⁰⁸

Quand Kirilov refuse la présence des autres, Lipoutine ne comprend pas son comportement et lui en veut alors qu'en réalité Kirilov agit de la sorte de crainte de se retrouver face à lui-même,²⁰⁹ exactement comme lorsque Chatov chasse Piotr de chez lui.²¹⁰

²⁰⁷ Ibid, p. 144

²⁰⁸ Les Démons, TII, p. 215

²⁰⁹ Ibid, p. 463

²¹⁰ Ibid, p. 319

Chacun des personnages, au contact de l'autre, rencontre son altérité, il se retrouve face à ce qu'il a refoulé, à ce qui est devenu étranger ; ce sentiment fait peur aux personnages et c'est cette peur qui est projetée sur l'Autre :

« Qui est-il pour qu'on ait tellement peur de lui et qui suis-je pour ne rien oser faire ? »²¹¹

Cette peur de l'étranger existe pour la simple raison que c'est ce dernier qui oblige le personnage à se rencontrer soi-même.

« L'étranger nous habite, il est la face cachée de notre identité, l'espace qui ruine notre demeure, le temps où s'abîment l'entente et la sympathie »²¹²

C'est cette troublante altérité que Freud nomme « inconscient ».

L'homme ne peut vivre que par rapport à cette coupure ; il n'est assuré de son être que par la séparation d'avec soi, l'idée du semblable naît de cette séparation.

« Qu'est ce que le moi sinon quelque chose que le sujet éprouve d'abord comme étranger à l'intérieur de lui ? (...) Le sujet a toujours ainsi une relation anticipée à sa propre réalisation, qui le rejette lui-même sur le plan d'une profonde insuffisance et témoigne chez lui d'une profonde fêlure, d'un déchirement originel »²¹³

Pour Lacan, la base de tout est le langage, et ce dernier va être un reflet de la personnalité du sujet :

« Le sujet n'existe pas comme plénitude ; il est au contraire représenté par le signifiant, c'est-à-dire par la lettre où se marque l'ancrage de l'inconscient dans le langage. Mais il est aussi représenté par une chaîne de signifiants dans laquelle le plan de l'énoncé ne correspond pas au plan de l'énonciation d'où l'expression de Lacan « sujet d'inconscient »²¹⁴

Lorsque Liamchine se retrouve seul dans la forêt et qu'il se met à crier d'un cri animal, Dostoïevski veut nous dévoiler la face sombre de l'homme.

²¹¹ Ibid, p. 268

²¹² Kristeva, op. cit, p.9

²¹³ Roudinesco Elisabeth, « Jaques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée », éditions Fayard, Paris, 1993. p. 284

²¹⁴ Elisabeth Roudinesco, op.cit, p. 355

« Il est des moments d'intense frayeur où un homme crie soudain d'une voix méconnaissable, d'une voix qu'on n'aurait jamais pu lui supposer jusqu'alors, et parfois cela peut même être très effrayant »²¹⁵

Kristéva et Freud utilisent le mot « caché » pour montrer que dans la rencontre avec l'altérité, « la face cachée » de l'identité se dévoile devant nous, ce que Freud explique par refoulement.

Ce côté nocturne de la nature de l'âme, nous le portons en soi et même s'il nous fait peur, il faudrait y voir le facteur déterminant et créateur de la vie.

« S'inquiéter ou sourire, tel est le choix lorsque l'étrange nous assaille ; il dépend de notre familiarité avec nos propres fantômes »²¹⁶

C'est d'ailleurs généralement dans des situations de silence que les personnages sont en proie au délire.

« Je demande le respect, je l'exige ! criait Chatov, pas pour ma personne, le diable l'emporte, mais pour autre chose, pendant cet instant seulement, pour quelques mots ... autrement je ne veux pas parler, je ne le ferai pour rien au monde ! » ; l'auteur explique : « Son exaltation confinait au délire. »²¹⁷

Michel Foucault explique cette étroite relation entre la folie et le langage :

« L'internement, les prisons, les cachots, jusqu'aux supplices mêmes nouaient entre la raison et la déraison, un dialogue muet qui était lutte ... le silence est absolu ; il n'y a plus entre la folie et la raison de langue commune ; au langage du délire ne peut répondre qu'une absence de langage, car le délire n'est pas fragment de dialogue avec la raison, il n'est pas langage du tout. »²¹⁸

Les personnages des *Démons* se parlent beaucoup mais ils s'évitent aussi.

« Vous voulez que je m'en aille pour être seul...mais tout cela ce sont des signes dangereux pour vous, pou vous le premier. »²¹⁹

Pourquoi cet évitement ? Qu'est-ce qu'ils fuient au juste ? Kristeva en donne la réponse dans son ouvrage :

²¹⁵ Les Démons, TIII, op.cit, p. 102

²¹⁶ Kristeva, op. cit, p. 282

²¹⁷ Les Démons, T I, p. 213

²¹⁸ Michel Foucault, op.cit, p. 517

²¹⁹ Les Démons, T II, p. 180

« Lorsque nous fuyons ou combattons l'étranger, nous luttons contre notre inconscient, cet « impropre » de notre « propre » impossible. »²²⁰

Chatov est décidé à tuer et à se suicider mais une force inconnue, une voix sourde s'empare de lui et fait qu'il se sent très mal à l'aise au contact des autres, il dit à Piotr : « *Je ne veux pas rester dans la même pièce que vous.* »²²¹

Le personnage est alors « *de plain-pied avec lui-même* »²²², c'est-à-dire qu'il ne peut pas échapper à sa propre vérité ; il est jeté en elle et elle le confisque entièrement.

« La folie ne parle plus du non-être, mais de l'être de l'homme, dans le contenu de ce qu'il est et dans l'oubli de ce contenu. Et tandis qu'il était autrefois Etranger par rapport à l'Etre-homme de néant, d'illusion, le voilà maintenant retenu en sa propre vérité et par là même éloigné d'elle. Etranger par rapport à soi, Aliéné. »²²³

Autrefois, on portait sur le fou un regard élaboré par l'expérience médicale ou philosophique ; un regard qui ne peut plus être le même.

« Le normal n'est plus une moyenne corrélative à un concept social, ce n'est pas un jugement de réalité, c'est un jugement de valeur, c'est une notion limite qui définit le maximum de capacité psychique d'un être, il n'y a de limite supérieure de la normalité. »²²⁴

Maintenant, on le regarde « *avec tout à la fois, plus de passion et plus de neutralité* »²²⁵

On ne peut plus ignorer qu'il porte en lui les vérités profondes de l'homme ; et on ne peut s'empêcher de le reconnaître sans se reconnaître.

« ...Découvrir notre troublante altérité, car c'est bien elle qui fait irruption face à ce « démon », à cette menace, à cette inquiétude qu'engendre l'apparition projective de l'autre au sein de ce que nous persistons à maintenir comme un « nous » propre et solide. »²²⁶

C'est toute cette vérité « *élémentaire* » de l'homme que dévoile Dostoïevski à travers ses personnages ; l'inconscient est mis à nu, chacun d'eux se cherche, l'écrivain fait dire

²²⁰ Kristeva, op.cit, p. 285

²²¹ Les Démons, T II, p. 164

²²² Michel Foucault, op. cit, p. 534

²²³ Ibid, p. 535

²²⁴ Canguilhem Georges, Le normal et le pathologique, PUF, Paris, 1966, p. 72

²²⁵ Michel Foucault, op. cit, p. 537

²²⁶ Kristeva, op. cit, p. 284

et même fait faire à ses personnages des « choses folles ». Dostoïevski montre où peuvent les pousser leurs passions, leurs désirs et leurs déterminations pressantes : l'auteur des *Démons* le fait découvrir non seulement à travers les dialogues et l'absence de langage mais aussi par le biais de son style d'écriture et le matériau qu'il utilise dans son roman.

Quelle est réellement la quête des personnages ? Nous avons vu dans le premier chapitre de notre présent travail que les personnages créent un monde où l'on peut retrouver un écho de la résonance et de l'épaisseur du monde réel. Ils fondent la cohérence de cet univers romanesque. Ils veulent avant tout « communiquer », c'est la première chose qui leur permette de se sentir sujets à part entière et qui les préserve de la folie.

Tout est donc basé sur l'altérité, sur l'Autre qui est une personne différente de nous mais qui se définit par rapport à nous.

Conclusion de la première partie :

Il est vrai que tout roman ouvre des perspectives nouvelles nous offrant une vue autre sur le monde, différente de celle que nous avons mais complémentaire aussi ; une vue non seulement sur le monde mais aussi sur nous-mêmes.

Les écrits de Dostoïevski ont cette capacité ; mais pas rien que : après les avoir lus, nous n'arrêtons pas de nous poser des questions : « *Toute œuvre est non seulement une réponse offerte à une question antérieure, mais à son tour, une source de questions nouvelles* »²²⁷

Ainsi, l'auteur répond à d'innombrables interrogations mais crée en même temps des questionnements nouveaux.

Cette première partie nous a offert bien plus que ce que nous attendions : favorisant les discours, c'est dans l'attitude même des personnages sans cesse en contact dialogique que Dostoïevski fait émerger la démence. L'univers de « sujets parlants » qu'il crée voit l'éclosion de la folie dans leurs apparences physiques, leurs comportements, leurs discours mais aussi leur silence.

L'étude du corpus a montré à quel point la folie s'inscrit dans le texte : le choix des thèmes, l'ambiguïté dans la narration, la confusion dans le temps, la perte de repères dans les espaces (fermés et ouverts), les silences exagérés, la multiplication des points de suspension, le non respect des constructions grammaticales, les répétitions de mots, de phrases et d'expressions.

Les lecteurs de Dostoïevski disent qu'après la lecture de ses romans, ils n'en sortent pas « indemnes » et nous partageons amplement cet avis. Il est vrai qu'il est difficile de s'identifier à ses personnages mais sommes-nous pour autant préservés de la folie qui les atteint ?

Notre analyse s'intéressant au « faire », à l'« être » mais aussi au « paraître » des personnages ne nous laisse pas indifférents à la vague qui emporte chacun d'eux.

Nous assistons à leur déchéance annoncée dans leurs discours, marquée par leurs comportements, inscrite dans les mots, suggérée dans le texte, ... autant de formes de

²²⁷ Ricœur Paul, Temps et récit, Tome III, Le temps raconté, Editions du Seuil, Paris, 1985, p. 314.

folie qui ne sont autre que le reflet des différentes figures de folie dont souffre l'Homme du XXIème siècle.



Deuxième partie :
Manifestations de la folie dans le corpus de
Rachid Boudjedra

*« Jamais la psychologie ne pourra dire
sur la folie la vérité, puisque c'est la folie
qui détient la vérité de la psychologie. »*

Michel Foucault

Introduction de la deuxième partie :

Si Rachid Boudjedra a fait ses preuves en tant qu'écrivain c'est parce qu'il a eu l'audace, dès ses premiers écrits, d'exprimer ce qu'il pensait dans ces derniers sans pour autant se soucier de la réaction du lecteur.²²⁸ En plus, sa manière d'écrire est singulière. Ce sont ces deux éléments qui ont permis à l'écrivain de s'imposer et de se garantir, à son insu, un lectorat qui apprécie ses textes.

Ses romans dépeignent certes la société algérienne et mettent le doigt sur des malaises divers mais ce n'est pas la raison pour laquelle notre choix s'est porté sur cet auteur. Nous estimons, en tant que lectrice et non pas en tant que spécialiste (nous n'avons pas cette chance), que c'est l'écrivain algérien qui maîtrise le mieux cette notion de folie qu'il manie habilement dans ses écrits.

Au-delà de la société algérienne en particulier et maghrébine en général, il parvient, de par son style et le choix de ses sujets, à séduire des lecteurs outre-mer²²⁹. Un atout qui nous a permis d'inscrire ses textes dans une analyse comparative avec un grand auteur comme Dostoïevski.

Dans cette deuxième partie de notre travail, nous essaierons de dégager les différentes figures et formes de la folie dans les romans « L'Escargot entêté »²³⁰ et « Les Funérailles »²³¹.

²²⁸ Nous nous contentons de parler du lecteur en général et nous ne nous arrêtons pas à la réaction du pouvoir et à la censure dont ses textes ont fait l'objet pour éviter toute polémique et aussi afin de rester dans le vif du sujet.

²²⁹ Les romans de Boudjedra sont traduits dans différentes langues et il est souvent invité pour des conférences dans différents pays européens.

²³⁰ **Résumé du roman :** « Un fonctionnaire de cinquante ans est chargé de dératiser la ville, tout son quotidien est centré sur l'extermination de cinq millions de rats. Absorbé par « ses » rongeurs, il est également obsédé par un escargot qui fait irruption dans sa vie ; cet animal le guette et le fonctionnaire cherche à le voir chaque matin lorsqu'il sort de chez-lui.

Six jours coïncident à l'histoire narrée : un dératiseur maniaque, évoquant sans cesse les proverbes et les remarques de sa défunte mère, note tout sur ses petits bouts de papier camouflés dans des poches cousues sur ses vêtements. »

Il est « hanté » par les rongeurs et le gastéropode qu'il écrase de sa semelle à la fin du roman.

Notre analyse s'organisera autour de trois chapitres : dans le premier, nous aborderons les différentes émotions des personnages ; personnages qui vivent des conflits intérieurs et sont dans l'enfermement. Le deuxième sera consacré à l'étude de la narration : c'est dans un espace déstabilisant occupé par un temps insaisissable que nous parlerons de l'aliénation du narrateur. Enfin, le troisième et dernier chapitre nous permettra de montrer que la folie envahit le texte et qu'elle n'est pas seulement définissable dans le rapport à l'autre.

²³¹ Résumé du roman : « Sarah se rend à la morgue pour voir le cadavre d'Ali ; ce dernier a échappé à un carnage et a survécu. Le même groupe terroriste assassine la petite Sarah : la collégienne a onze ans, elle est battue, violée ensuite égorgée ; on lui extirpe même un œil.

La narratrice fait la connaissance de Salim, responsable de la brigade scientifique ; elle en tombe amoureuse. Tous deux veulent mettre la main sur Flicha la tête pensante du groupe terroriste qui fera une autre victime : le petit Ali II assassiné dans la cour de son école alors qu'il lavait l'éponge du tableau.

Flicha et ses hommes osent assister à l'enterrement de leurs victimes. Salim avoue à Sarah qu'il l'aime dans les lettres qu'il lui écrit. Tous les deux ont eu une enfance difficile à cause de leurs pères respectifs.

A la fin, Flicha est tué, Sarah a enfin vengé toutes ces victimes qui l'ont marquée. Des jours durant, elle n'arrête pas de parler à leurs posters accrochés au mur de son bureau.

Salim demande à Sarah de l'épouser et de lui donner des jumeaux. »

Chapitre I :

Enfermement des personnages

Dans la première partie du présent travail, nous avons eu l'occasion d'aborder les différentes définitions données au mot personnage. En réalité, un des problèmes fondamentaux concernant la nature même du personnage est celui qui concerne la question de l'identité. En effet grand nombre d'écrivains pour ne pas dire la plupart, sont confrontés (de manière directe ou indirecte /de près ou de loin) à cette question.

Comme ces auteurs, Rachid Boudjedra met l'accent, dans les deux romans analysés, sur la recherche incessante du « moi » : le personnage est en perpétuel questionnement et se demande (sans pour autant être conscient de son questionnement) inlassablement qui il est.

Alors qu'il est déjà difficile d'appréhender un personnage de roman, si nous-nous en tenons à l'analyse de Francis Berthelot qui explique que :

« Le personnage du roman, c'est à la fois sa faiblesse et sa force, est un ectoplasme. Il prétend avoir un corps mais il n'en a pas. Son aspect comme ses sensations font l'objet de descriptions minutieuses, quand chacun sait qu'il n'a d'autre réalité que

celle des mots. Bref il existe sans exister. Comment donc appréhender un être aussi fuyant, capable simultanément d'une telle absence et d'une telle présence ? »²³²

Il devient dès lors doublement compliqué de cerner un être de papier qui ne se comprend pas lui-même comme c'est le cas pour les êtres de papier que met en scène l'écrivain algérien.

Dans la partie consacrée à l'écrivain russe, nous avons tenté d'analyser les personnages qui sont multiples et qui ne cessent de s'exprimer ; nous-nous arrêterons pour ceux de Rachid Boudjedra sur leur repli, leur difficulté à communiquer, leur enfermement et leur détresse.

1.1 Emotions étouffées et paroles tues :

L'idée des émotions étouffées de ce chapitre nous est venue de la poche des émois²³³ que le héros de « L'Escargot entêté » évoque à chaque fois : le narrateur qui note « tout » sur des petits bouts de papier qu'il met dans ses poches, consacre une poche dans laquelle il consigne tous ses sentiments les plus intimes : « *C'est la poche de mes émois intimes. Je les contiens. Mais ils débordent.* »²³⁴

Cette poche est la vingt et unième, comme le précise le narrateur, mais pourquoi le chiffre vingt et un ? Certaines analyses font le rapport avec le multiple de sept qui est un chiffre sacré dans le Coran. Quant à nous, nous estimons que vingt et un représente l'âge de la majorité²³⁵, l'âge à partir duquel l'individu est responsable de ses actes puisqu'il est sensé raisonner plus et ne pas se laisser emporter par ses sentiments et émotions.

Le Héros de l'Escargot entêté est un dératiseur qui vit seul ; il ne donne d'importance qu'à son travail, ce dernier devient à la limite une obsession. D'ailleurs

²³² BERTHELOT Francis, *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Coll. Le texte à l'œuvre, 1997, p.7

²³³ C'est le personnage principal (le narrateur) qui nomme cette poche « la poche des émois ».

²³⁴ L'Escargot entêté, op.cit., p.22

²³⁵ L'âge de la majorité varie d'un pays à un autre. Mais notons que 21 ans est l'âge moyen à travers différents pays.

plusieurs monologues intérieurs révèlent un déséquilibre dans ses idées saugrenues ; il parle de son attachement aux rats qu'il doit exterminer et de son rapport à l'escargot qui le poursuit les jours de pluie. « *Sans mes petits bouts de papier, je ne saurais vivre. Sans rats, non plus !* ».

Très attaché à sa mère, notre protagoniste se sent sécurisé en effet elle lui a légué plusieurs valeurs sociales énumérées tout au long du récit. C'est d'ailleurs sa mère qui, lui transmettant plusieurs de ses qualités (comme il tient à le rappeler à chaque fois) lui a permis d'avoir de l'assurance, de travailler et de se sentir exister :

« 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. »²³⁶

Si le personnage maternel « apparaît » comme le garant de l'identité de notre héros, il n'empêche que cette mère (telle qu'elle est présentée dans le roman) n'est point protectrice et encore moins aimante ; elle est démunie de douceur et d'amour, sèche, autoritaire, dure et dominante et tout ceci a fait du dératiser un être sans lien, mis à la marge sociale à son insu, vivant une monotonie tuante sans amour et sans sexualité :

« Les pratiques solitaires sont à noter sur un bout de papier et à camoufler dans la poche secrète. C'est la première fois que je les évoque. Je n'en ai jamais parlé à ma mère, de son vivant. Elle serait morte de tristesse. C'est tout simplement dégoûtant²³⁷. Mais les jours de malheur je ne peux m'empêcher de m'enfermer dans les toilettes. Comme une autopunition. Plus : une automutilation. »²³⁸

Ces pratiques qui permettaient au personnage de s'exprimer un tant soit peu étaient vécues comme une honte ; il raconte à la page 198 que quand il lui arrivait d'avoir des pollutions nocturnes, il se débarrassait des vêtements qu'il portait en les brûlant dans le jardin. Il s'estimait d'ailleurs heureux que cela se produise rarement étant donné que son salaire de chef de bureau de la dératisation ne lui permettrait pas des folies.

²³⁶ Bonn Charles et Yves Baumstimaler, *Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1991, p.51

²³⁷ Notons que l'adjectif « dégoûtant » est utilisé plusieurs fois dans le roman pour qualifier les pratiques solitaires.

²³⁸ L'Escargot entêté, op.cit., p.66-67

Quinquagénaire célibataire, notre protagoniste vivant « seul » entre son appartement et son bureau, se sent différent des autres et cultive cette différence qui a fait de lui un être asocial et replié. Sa sexualité n'étant ni vécue ni assumée, il se réfugie dans des « pratiques solitaires » qu'il qualifie de dégoûtantes et qu'il vit très mal puisqu'il va jusqu'à les comparer à une autopunition, pire à une automutilation. L'extrait choisi montre à quel point le personnage est déséquilibré psychologiquement. Au fil du récit, le lecteur se rend compte à quel point ce personnage étouffe tout sentiment et toute émotion : « *C'est ma faiblesse, l'émoi.* »²³⁹. Il pense carrément que l'attachement aux plaisirs des sens est une faiblesse, une fatalité à éviter à tout prix :

« Ce genre d'accident m'arrive si rarement ! 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. »²⁴⁰

L'accident dont parle le dératiseur concerne un papier-émoi qu'il avait caché dans la poche secrète de sa manche. L'incident a eu lieu au sein du laboratoire sous les yeux du laborantin : un rat a avalé le papier dissimulé sous la manche et ce dernier portait l'inscription : « 3h 12 : pollution nocturne ». Notre célibataire était dans tous ses états face à la présence du laborantin qui n'avait rien remarqué.

L'extrait choisi montre l'inquiétude du héros exprimée par la phrase exclamative mais surtout par la ferme décision de s'abstenir de viande autrement dit de boudier la chair (dans tous les sens) responsable de la volupté. Il s'agit de l'inquiétude de « miner » l'humanité.

Sa mère lui avait d'ailleurs inculqué l'idée qu'il ne fallait pas faire beaucoup d'enfants et que cela nuirait à sa santé, à ses poumons plus précisément. Elle lui répétait tellement cette phrase lui expliquant que c'était la raison pour laquelle elle éloignait son père que le fils avait fini par en faire un argument personnel pour sa solitude, pour ses pratiques solitaires :

« Celle qui me donna le jour fut stricte. Elle avait décidé : un garçon. Une fille. Point. Elle disait l'abstinence sied aux honnêtes gens et fait du bien aux poumons.

²³⁹ Ibid, p.23

²⁴⁰ L'Escargot entêté, op.cit., p.36

Son époux ne savait pas si elle prêchait vrai ou faux. Mais elle l'avait trop inquiété. »²⁴¹

Très attaché à elle et très confiant, il appliquait à la lettre ce qu'elle lui demandait. Il se remémorait ses proverbes avec beaucoup d'enthousiasme et faisait tout pour ne jamais lui déplaire ou la décevoir :

« Je me connais. J'ai la patience du cactus. C'est ce que disait ma mère quand elle voulait me flatter. Elle était sûre que je réussirais dans mon métier. Je fais tout pour ne pas la démentir. (...) Ma mère était confiante. Je ne l'ai jamais déçue. De son vivant comme après sa mort.»²⁴²

Fonctionnaire modèle et consciencieux, le héros de « L'escargot entêté » ne fait rien d'autre que se consacrer à la dératisation, il n'est pas du tout question du début jusqu'à la fin du roman de loisirs qu'il partage avec des personnes ou même qui lui sont personnels. Son quotidien tourne autour de son travail (ainsi que l'escargot qui le guette) et rien d'autre, il déclare :

« Aucun éparpillement. Aucune digression. Savoir concentrer ses efforts sur un objectif clair et tout faire pour l'atteindre. C'est ce que je fais. »²⁴³

Comme il l'explique dans cet extrait, toute son énergie est consacrée au but qu'il s'est fixé : débarrasser la ville des rongeurs dont le nombre ne cesse d'augmenter.

Au fil de la diégèse, notre quinquagénaire célibataire ne communique pas, il se contente de se parler et prend sans cesse des notes sur des petits bouts de papier : « *Comme je consigne tout, je n'oublie rien.* »²⁴⁴

Ce personnage qui se répète à chaque fois et ne se lasse pas de ressasser ses souvenirs d'enfance vit une solitude qui fait de lui un être renfermé sur lui-même qui a appris à tout cacher :

« J'eus donc la vocation précoce, la passion des dictionnaires, la manie de l'écriture sur les petits bouts de papier, l'art de camoufler et de déplacer une vingt et unième

²⁴¹ Ibid, p.112

²⁴² L'Escargot entêté, op.cit. p.49-50. (Ces mêmes phrases sont répétées par le narrateur à la page 124).

²⁴³ Ibid, p.12

²⁴⁴ Ibid, p.10

poche ultra secrète, celle de mes émois et de mon moi vrai, selon les fluctuations du moment et la hantise des escargots. Ce n'est pas donné à n'importe qui de savoir se débrouiller avec seulement vingt poches quand j'ai les besoins que l'on sait. »²⁴⁵

Dans l'extrait ci-dessus, le trouble est déjà introduit avec le mot « manie » ; s'il s'agit de la manie de l'écriture, encore faut-il signaler que c'est de l'émoi du personnage dont il est question. L'adverbe « seulement » complétant le chiffre vingt signifie qu'une vingtaine de poches sont insuffisantes pour contenir tout ce que notre quinquagénaire célibataire consigne sur ses petits papiers. Ceci explique les innombrables sentiments et émotions auxquels il doit faire face (l'expression : « les besoins que l'on sait » en est une preuve) puisqu'il n'est point dans le rapport d'altérité.²⁴⁶

Taire ses émotions et les contenir atteint un tel degré que l'auteur algérien va jusqu'à parler d'interdiction :

« Comme je n'ai pas de poche secrète aujourd'hui, je m'interdis tout émoi. Pourtant, j'en ai un peu envie. »²⁴⁷

Dans la première proposition de ce passage, le rapport de cause à effet montre l'évidence de s'interdire tout émoi. La poche secrète faisant défaut, il n'est point permis de s'exprimer quelque soit le besoin : l'opposition exprimée avec « pourtant » marque la frustration du personnage qui évoque son envie.

Mais cacher ses émois en écrivant sur des petits bouts de papier et mettre ces derniers dans des poches secrètes ne garantit pas qu'ils soient à l'abri :

« 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 indéscriptibles. Code fabuleux. Lieu du vertige. »²⁴⁸

Le héros fait de ses petits papiers un lieu de vertige comme il tient à le préciser, un vertige pour toute personne essayant de comprendre ce qui a été noté puisqu'il aurait

²⁴⁵ Ibid, p.72

²⁴⁶ Nous parlerons de ce rapport à l'autre dans le troisième chapitre de cette deuxième partie.

²⁴⁷ L'Escargot entêté, op. Cit., p. 117

²⁴⁸ Ibid, p. 22

utilisé un code « extraordinaire » qu'il nomme hiéroglyphes indéscriptibles et qui ne sont rien d'autre que le résultat du grand nombre de ratures.

La question que se pose le lecteur est la suivante : est-ce que le personnage rature dans le but de rendre illisible son écriture ? La réponse est dans le passage : l'expression « c'est tant mieux » présuppose qu'il s'agit d'une simple conséquence qui réjouit le protagoniste. Par conséquent le plus intéressant à retenir est l'hésitation du scripteur lorsqu'il prend ses notes ; s'il rature beaucoup c'est qu'il n'est pas sûr de ses sentiments et de ses émois ?

Le personnage principal déclarait dans les premières pages du récit qu'il parvenait à vaincre toute tentation, tout désir et pensait contenir ses émois : « *A l'intérieur de moi-même, c'est encore plus aseptisé, surtout depuis que j'ai éliminé la viande.* »²⁴⁹ : L'adjectif « aseptisé » est très révélateur (Si au sens propre « aseptisé » veut dire « stérilisé », au sens figuré il signifie se débarrasser de tout contact ou élément dangereux : c'est le cas pour le dératiseur se voulant à l'abri de la sensualité) et montre à quel point le quinquagénaire est assuré de sa maîtrise. Toutefois, nous avons eu l'occasion de voir dans ce qui a précédé que ses émois intimes débordaient et que ses obsessions demeuraient. Aucune surprise quand on sait la mère castratrice qu'il a eu ; elle l'a modelé à son image et a fait de lui un être trop sûr de lui, paranoïaque et obsessionnel. Quelle que soit la description que nous tentions de faire de lui, elle ne serait pas aussi éloquente que celle proposée à la page 137 :

« Calme et rigoureux. Ripoliné, sec et inoxydable. Personne ne lit en moi. Indéchiffrable. Effectivement, ce qui compte c'est l'intérieur. Je suis nanti. Pile ou face. Je suis pareil. L'escargot, lui, est mou à l'intérieur et dur à l'extérieur. »²⁵⁰

Finalement, à lire cette description dont nous nous abstenons tout commentaire²⁵¹, nous nous disons que la mère a eu raison de croire en lui, elle en a fait ce qu'elle a réellement voulu en faire :

« Ma mère était sûre de ma réussite car elle savait que je possédais toutes ses qualités. Elle a eu raison d'avoir confiance en moi. »²⁵²

²⁴⁹ Ibid, p. 18

²⁵⁰ L'escargot entêté, op.cit., p. 137

²⁵¹ Si nous nous sommes interdit de commenter le passage c'est parce que nous avons jugé préférable de le faire suivre par un autre extrait qui le rendrait encore plus parlant.

²⁵² L'escargot entêté, op.cit, p. 147

Si dans l' « Escargot entêté », Rachid Boudjedra parle des émotions étouffées du héros, dans « Les Funérailles », presque tous les personnages souffrent de ne pouvoir exprimer ce qu'ils ressentent, de ne pouvoir dire ce qu'ils taisent ou ce qu'ils ont dû taire depuis longtemps.

Dès la page 32, la narratrice Sarah en disant : « *J'avais souffert en silence de la disparition de mon père, pour ne pas attrister maman.* »²⁵³ déclare que pour épargner sa maman et lui éviter d'avoir de la peine, elle a tu sa souffrance lorsque son père avait disparu sans donner de ses nouvelles.

La narratrice qui avait eu une enfance difficile avec un père indifférent à l'égard de sa mère traîne tout au long du récit un malaise qui date de son jeune âge, des souvenirs pas très joyeux et un passé assez lourd ; en témoigne cet extrait :

« J'allumais toutes les lampes. J'étais assaillie par les anciennes frayeurs de l'enfance, regardais sous les lits et sous les canapés, dans toute la maison. »²⁵⁴

En effet, lorsque Sarah se retrouvait seule à la maison, elle était face à elle-même, pensant que le mal pouvait venir de n'importe où ; vérifiant que nul ne se trouvait sous les lits et les canapés, elle ne laissait aucun coin de la maison sans fouille. On croirait que c'est un défaut lié à son métier (puisqu'elle travaille dans la police et les risques sont potentiels) si ce n'est qu'elle précise que les anciennes frayeurs de l'enfance continuent à la tourmenter. Des peurs multiples qu'elle a gardées au fond d'elle et qui lui pèsent encore. Mais elle a tellement intériorisé ses malheurs qu'elle en est arrivée à la complaisance :

« J'ai l'impression, certaines nuits, d'être inapte à sortir de mes petits malheurs. Comme si je m'y étais habituée. Que j'y étais bien. Que c'était très douillet. »²⁵⁵

Le fait de ne pas s'exprimer n'est pas un choix fait par le personnage ; enfant, Sarah souffrait déjà d'une fermeture imposée par la société :

« Enfant, la rue m'était interdite. Déjà la malédiction d'être une fillette algérienne abandonnée par son père ! Je ne quittais pas la fenêtre. »²⁵⁶

²⁵³ Ibid, p.32

²⁵⁴ Ibid, p.34

²⁵⁵ Les funérailles, op.cit., p.37

²⁵⁶ Ibid, p.39

Mais la narratrice, policière de profession, veillait dès son jeune âge à mettre fin à cette fermeture en se procurant à sa manière et à son niveau une ouverture sur le monde (« je ne quittais pas la fenêtre »)

La phrase exclamative ne marque ni l'étonnement ni la surprise, elle est criarde d'une évidence incontestable : celle d'être maudite dès lors qu'on est une fillette algérienne abandonnée par son père.

Mise à la forme négative, la dernière proposition indique que la petite fille gardait tout le temps un œil sur ce qui se passait à l'extérieur, mais n'omettons pas que ce qu'elle ressentait ne dépassait pas la fenêtre et restait enfoui dans son cœur.

Au fait Sarah souffrait doublement, son sort était lié à celui de sa mère puisque la disparition du père l'affectait en tant que fille mais pire, elle la marquait symboliquement étant donné qu'il accusait la maman d'adultère et disparut sans même demander après sa progéniture.

Cette « tare » que portait Sarah était si pesante que la narratrice, des années après, en parlant des victimes du terrorisme fait le rapprochement entre le sort de ces dernières et celui de sa mère :

« Il semblait qu'en pleurant ces suppliciés, elle pleurait sur son propre sort, sa propre humiliation, sa propre malchance, son propre pathétique et inconsolable chagrin, au sujet de cette accusation d'adultère. Sa propre mort lente. Ce qu'elle a toujours essayé de me cacher en recouvrant sa détresse, son malheur, de cette joie de vivre que ses rires ponctuaient tout le long de la journée. »²⁵⁷

Sarah va jusqu'à dire que la joie de vivre de sa mère était un mensonge, un masque qu'elle utilisait pour cacher à sa fille sa détresse. La narratrice, suite à l'énumération de noms communs péjoratifs (humiliation, malchance, pathétique, chagrin, accusation), utilise une phrase nominale indépendante qui met en relief tout le poids de la détresse de sa maman « sa propre mort lente ». C'est dire à quel point ce commissaire de police qui affrontait des terroristes sans scrupule « étouffait l'étouffement » de sa mère.

Cette femme accusée d'adultère, qui taisait ses douleurs et dissimulait ses chagrins, s'adonnait aux pleurs ou se murait dans le silence mais pas seulement, elle avait aussi comme refuge des migraines qui duraient dans le temps comme le montre ce passage :

²⁵⁷ Les Funérailles, op.cit, p. 56

« Elle était effondrée et, comme chaque fois qu'elle se trouvait en face d'un élément naturel ou surnaturel, anodin ou extraordinaire, banal ou singulier, mais qui la dépassait, l'émouvait ou l'étonnait, elle se réfugiait dans les migraines qui pouvaient durer des semaines entières. »²⁵⁸

La fille précise que les causes de ces migraines qui servaient d'échappatoire étaient liées aux effets produits par certains événements causant de l'émotion ou de l'étonnement et même du dépassement. Dans l'extrait, la conjonction de coordination « mais » exprimant l'opposition met l'accent sur le fait que cet événement n'était pas nécessairement considérable et pouvait être un élément sans aucune importance : l'utilisation de la série d'adjectifs, naturel, anodin, banal opposés respectivement à surnaturel, extraordinaire, singulier en est une preuve. Tout ceci montre que la mère était très émotive par contre elle taisait toute émotion.

Tout autant que Sarah et sa mère, Salim trouvait refuge dans le silence, lui aussi et n'exprimait pas ses sentiments :

« Je n'ai pas l'habitude de parler et c'est pourquoi je t'envoie cette lettre pour te dire, par écrit, tout ce que je ne peux pas exprimer par la parole. »²⁵⁹

Remarquons que la première proposition du passage marque l'absence de parole ; le personnage explique à Sarah que le recours à la rédaction d'une lettre est dû à son incapacité de s'exprimer oralement sur certains points mais aussi parce qu'habituellement il s'abstient de parler.

Dans la deuxième lettre²⁶⁰ que Salim décide d'adresser à Sarah, il lui raconte l'histoire de sa mère qui se rapproche incroyablement de la sienne, et ce qui est intéressant c'est que sa maman aussi (celle de Salim) n'a pas osé se défendre de l'adultère dont elle était accusée ; voici comment il décrit l'état de cette femme juste après l'accusation : « (...) elle était devenue comme irréaliste, absente, hagarde. Comme chiffonnée. »²⁶¹

²⁵⁸ Ibid, p. 53

²⁵⁹ Les funérailles, op.cit, p. 82

²⁶⁰ Dans le roman, Salim rédige deux lettres à Sarah dans lesquelles il s'exprime sur son enfance, ses secrets mais aussi ses sentiments envers elle.

²⁶¹ Les funérailles, op.cit, p. 109

Les adjectifs qu'il utilise pour la description morale (irréelle, absente, hagarde, chiffonnée) sont d'une telle intensité que la mère est presque chosifiée.

Le narrateur (Salim) continue d'ailleurs en faisant une description physique :

« Sa peau déjà très fragile et comme transparente se fanait de plus en plus. C'est-à-dire qu'elle devenait de plus en plus translucide, comme si sa pureté transparaissait de cette façon, à travers son visage toujours marqué par une sorte de puérité ou de naïveté. Comme un enfantillage abstrait qui s'étalait d'une façon permanente sur ses joues, à la commissure des lèvres et –surtout- dans la couleur de ses pommettes saillantes à la slave et dans l'expression de ses yeux. »²⁶² 109

Ce portrait laisse deviner que Salim voyait sa mère souffrir à force de porter le poids d'une accusation dont elle ne pouvait ni se défendre, ni se débarrasser, ni oublier, ni ignorer. Il va jusqu'à utiliser tout un champ lexical relatif à l'enfance (pureté, puérité, naïveté, enfantillage) montrant ainsi que l'étouffement de sa mère la plaçait dans le stade de l'enfant. Il ajoute encore :

« Recroquevillée sur elle-même, silencieuse, furtive, (...) comme figée dans une perpétuelle attente, sans espoir, sans issue, sans solution définitive. (...) Elle vivait d'une façon chimérique. Pleurait pour un rien (pas devant nous). Riait pour un rien. Perdait le fil de ses jours. Rougissait pour rien. Faisait des poussées de remords qui l'épuisaient. S'évanouissait très souvent. Perdait le fil des jours. Décidait qu'elle était finalement coupable. »²⁶³

Dans cette description qui laisse sans voix, aucune lueur d'espoir n'apparaît ; ce portrait moral laisse deviner une personne carrément vidée de son être.

Si sur le plan stylistique, l'absence du pronom personnel « elle » (dans la troisième, quatrième, cinquième, sixième, septième, huitième et neuvième phrase de l'extrait) permet une écriture poétique en évitant la répétition, sur le plan symbolique par contre, il en est tout autrement : la suppression de ce pronom renvoyant à la mère n'est-il pas aussi une manière de la nier, de dire qu'elle n'existait plus ? Probablement, puisqu'elle « perdait le fil de ses jours » ensuite « perdait le fil des jours » (Elle perdait ses propres

²⁶² Ibid, p. 109

²⁶³ Ibid, p. 110

repères pour ensuite ne plus avoir de repère du tout). En se déclarant coupable, elle se déclarait finalement « morte ».

La lettre adressée à Sarah par Salim lui a permis de savoir qu'il l'aimait ; mais elle a surtout appris à le connaître davantage. A travers son histoire d'enfance et les descriptions qu'il lui a faites (celle de sa mère, de son père, de son frère-jumeau), elle a aussi appris à mieux le comprendre, à mieux se comprendre elle-même :

« Salim qui était dans le malheur. Le même malheur que moi : le gouffre insondable de l'absence. L'absence du père que j'avais, moi, occulté pendant vingt-cinq ans. Et le voilà qui resurgissait du fin fond de l'enfance, grâce à Salim. »²⁶⁴

L'analyse de ce passage a porté notre attention sur le groupe de mots le plus expressif : « le gouffre insondable de l'absence ». Cette expression représente l'élément commun de la comparaison dont le comparé est « le malheur de Salim » et le comparant « le malheur de Sarah ». Il ne s'agit pas de n'importe quelle absence mais celle du père. Pour les deux, cette dernière a été douloureuse parce qu'il s'agissait d'abandon volontaire. Chacun des deux pères n'a pas rempli la fonction paternelle.

La lettre de Salim a rappelé de mauvais souvenirs mais elle a surtout ravivé une plaie profonde qui n'a jamais été soignée. Cette histoire de père disparu, Sarah l'avait refoulée ; et heureusement pour elle, Salim vient tout remettre à jour.

En utilisant la locution « grâce à » exprimant une cause positive, Sarah reconnaît qu'elle avait besoin d'y repenser, d'en parler, elle qui déclarait au début du roman : « *Je n'ai jamais voulu parler de l'absence de mon père. A personne. De ce manque-là.* »²⁶⁵

Cette lettre que Sarah considérait comme une confession ne lui permet-elle pas de se confesser elle aussi ?

« Ainsi, il n'avait pas eu de père, lui non plus. Comme moi. C'est peut-être pour cela que nous avons choisi tous les deux d'intégrer la police, au moment où le terrorisme battait son plein. Quelque chose de suicidaire en fin de compte. Pour prouver quoi ? Pour exorciser quels démons ? Quelle névrose ? Quels fantômes de pères ? Par-dessus le marché, élevé par les Pères Blancs ! J'aurais pensé aux Jésuites, plutôt... Salim les aimait bien. »²⁶⁶

²⁶⁴ Ibid, p. 108

²⁶⁵ Ibid, p. 36-37

²⁶⁶ Ibid, p. 96

Salim, tel que le décrit Sarah : « *Lui si pudique, si silencieux, si mélancolique. Presque muet. Toujours trop calme. Maître de ses nerfs.* »²⁶⁷, est le genre de personne qui refoule tout, n'exprime rien, ne dit point ce qu'il ressent au fond de lui.

Les deux policiers, voulaient-ils par le biais de leur métier exprimer une violence intérieure enfuie ? Ou alors ceci leur permettrait-il de faire respecter la loi, de mettre la limite, d'inscrire indirectement et inconsciemment une fonction paternelle défaillante ?

Tous ces personnages de Boudjedra que nous venons de citer mettent leur inconscient à l'épreuve en refoulant des situations vécues, des émotions ressenties, des épreuves difficiles,...qu'ils traînent comme un boulet et qui font d'eux des êtres instables sur le plan psychique cherchant un équilibre ou plutôt, se cherchant.

1.2 Conflit intérieur des personnages

Les perpétuels questionnements posés par les personnages nous imposent de travailler sur les conflits intérieurs. Dans les deux romans, « L'Escargot entêté » et « Les Funérailles », les narrateurs racontent et se racontent, ils se parlent même lorsqu'ils s'adressant à autrui. L'écrivain fait aussi parler les personnages entre eux mais également avec eux-mêmes.

Il est clair que par le biais du dératiseur et ses monologues interminables, l'auteur veut mettre au jour des vérités sociales et religieuses mais ce n'est pas l'objet de notre travail.

Nous nous arrêterons, dans cette partie, sur les obsessions du héros, ce fonctionnaire dévoué qui ne peut pas se permettre d'arriver en retard. Ce qui nous intéresse est cette forme de folie obsessionnelle : il n'arrête pas de consigner les actes et événements du quotidien sur des petits bouts de papier qu'il dissimule dans des poches cousues à l'intérieur de ses vêtements. Le pire c'est qu'il consigne « tout ».

²⁶⁷ Ibid, p. 116

Ce bureaucrate vit plusieurs conflits l'emprisonnant dans un état dans lequel il se complet, celui du célibataire endurci qui ne veut pas faire des enfants mais qui refuse aussi de se marier.

Le quinquagénaire vit entre son bureau et son appartement et le très peu de relations dont nous parle l'auteur révèle que le personnage est perdu et que les conflits qui le paralysent sont nombreux.

Tout au long du roman, le fonctionnaire dit ouvertement qu'il refuse de ressembler à son père. Pourtant à travers son récit, c'est bien le contraire qui est divulgué, il est la copie conforme de son géniteur. Comme lui, il a les poumons faibles (sa mère n'arrêtait pas de le lui répéter), il n'a ni vie de famille ni vie amoureuse, il a même hérité des traits de son père.

Ce miroir que notre dératiseur ne veut pas regarder en face ne lui laisse qu'une seule solution, celle de s'enfermer dans son monde : entre les rongeurs et le gastéropode, il trouve son compte ; entre son bureau et son appartement, il a plus ou moins des repères qui lui permettent un équilibre (c'est du moins ce qu'il croit).

L'expression « On ne sait jamais » qu'il utilise en dit long sur les alternances qui déchirent l'esprit de notre héros. Peut-être qu'en écrivant constamment sur des petits papiers qu'il classe et conserve, il veut s'assurer qu'il ne perd en aucune façon son soi. Pourtant, ce soi, il l'évite dans sa vie de tous les jours, de par son repli, l'étouffement de sa vie sexuelle, sa solitude, son manque de communication son enfermement dans un passé qui le paralyse.

Sa seule échappatoire : meubler son temps avec l'obsession de trouver un poison permettant d'exterminer les rats et dissimuler les écrits transcrits sur des petits bouts de papier qu'il fait transférer de ses poches. Ces traits de caractère sont ceux d'une névrose, une maladie psychique.

Le narrateur transcrit des vérités le concernant, mais en codifiant, pour ne permettre à aucune autre personne de comprendre. Cette codification est un symptôme tout comme la transcription exagérée de ses émois. Le symptôme d'une maladie psychique qu'il essaye de surmonter en se réfugiant dans un passé nostalgique :

« 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. »²⁶⁸

Il évoque son passé, mais même cette nostalgie lui pèse ; il est obligée de l'étouffer car sa mère lui interdisait toute référence à des souvenirs le caractérisant. Cette mère dominante ne voulait pas qu'il vive sa singularité.

« 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. »²⁶⁹

Revenons à l'escargot qui hante notre personnage. Le dératiseur s'attend à le voir à chaque sortie de la maison. Dans beaucoup d'analyses, le gastéropode est considéré comme étant le soi du héros²⁷⁰ :

« 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. »²⁷¹

Nous voyons bien que le personnage est névrosé et qu'il vit un réel conflit : obsédé par l'escargot, il tient à tout prix à le voir. Il trouve insupportable le fait de le savoir présent sans pouvoir l'affronter. Le déséquilibre psychique du dératiseur est sérieux : l'escargot est même comparé à la secrétaire dans son indifférence vis-à-vis du fonctionnaire.

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 :

²⁶⁸ L'Escargot entêté, op.cit., p. 39

²⁶⁹ Freud Sigmund, Cinq leçons sur la psychanalyse, Payot, Paris, 1966, p. 60

²⁷⁰ Plusieurs analyses ont été faites (par Hédi Bouraoui, Sonia Zlitni Fitouri, Acchheb Loubna, Achab Djamila et bien d'autres ont révélé que l'escargot représentait le soi du héros.

²⁷¹ Ibid, p.46

« 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 »²⁷²

Ses bouts de papier révèlent ses secrets, ses pensées les plus intimes et dévoilent son véritable être. Mais ce besoin est névrotique et le dératiseur n'est pas aussi inconscient qu'on le pense :

« 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... »²⁷³

Le quinquagénaire reconnaît qu'il est malade, mais en plus qu'il se fait consulter et qu'il prend des calmants. Cette maladie qu'il cache serait-elle une des raisons qui fait sourire ses collègues au bureau ?

L'émoi représente les sentiments du héros, ils sont les seuls révélateurs du sens. S'ils sont considérés comme une faiblesse pour le personnage principal, ils permettent cependant au lecteur des pistes de recherche, de compréhension et d'interprétations.

Dans l'extrait suivant :

« 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 saurais vivre. Sans rats non plus ! »²⁷⁴

Le héros éprouvé par la pluie et l'humidité de l'automne (tout au long du roman), déclare qu'il lui est impossible de vivre sans ses petits papiers et ses rats. Et pour cause ! Comment pouvoir ne pas s'exprimer sur ses sentiments ? Les vingt et une poches du dératiseur lui permettent un semblant de maturité, lui qui n'a de contact avec personne. Ses petits bouts de papier lui donnent la possibilité de ne pas tout étouffer : écrire c'est aussi dire. Dire qu'il ne ressemble pas seulement à sa mère, dire qu'il tient de son père, dire qu'il en veut à celle qui ne lui a pas prodigué de l'affection, dire qu'il a souffert d'avoir vécu avec une mère castratrice, dire qu'il n'est pas épanoui

²⁷² L'Escargot entêté, op.cit., p. 52

²⁷³ Ibid., p.73

²⁷⁴ Ibid, p.

sexuellement, dire qu'il est asocial, dire que le temps passe mais que le changement ne s'opère pas, dire qu'il n'en peut plus dans cet univers de solitude qui le happe.

Quant aux rats, ils ne sont rien d'autre que ses différents « moi », d'où l'utilisation du déterminant possessif « mes » (il dit : mes rats). Morcelé, il aimerait vivre une unité qui lui permette de sentir qu'il a une identité. Il court après ses « moi » (les rats) rapides et qui continuent à se multiplier au fur et à mesure que le temps passe. Pour préserver son moi, il n'avait d'autre alternative que celle de mettre fin aux autres « moi » ; le poison devait être efficace pour réaliser son unité à lui.

Notre héros est en conflit avec lui-même vis-à-vis de sa mère qui est à l'origine du choix de son métier :

« 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...»²⁷⁵

En effet notre quinquagénaire célibataire a vécu une terrible expérience à l'âge de deux ans lorsque sa maman l'avait laissé avec la nourrice :

« Il faut dire que j'ai été marqué, très jeune, par le destin. Attaqué dès l'âge de deux ans par des surmulots voraces, je n'eus pas la vie sauve que grâce à la prompte intervention d'un voisin de ma nourrice, qui les a fait fuir. (...) Ce fut, quand même une horrible expérience ! C'est ainsi que j'eus une vocation précoce ; mais je perdis le sens de la plaisanterie. »²⁷⁶

C'est ce qui explique le choix du métier du héros, un choix assez tôt fait (il ironise). Mais ce qui n'est point amusant dans l'histoire c'est que c'est la mère qui est coupable. Coupable de l'avoir laissé, coupable de lui avoir fait courir le risque de se faire dévorer par des rongeurs « voraces », coupable de l'avoir inciter à choisir le métier de dératiseur, coupable de lui avoir fait perdre le sens de l'humour.

Tout ceci pourrait être une manière indirecte de dire que c'est cette mère dominatrice qui a fait de lui un névrosé solitaire, asocial et asexuel.

²⁷⁵ L'Escargot Entêté, op. cit, p.

²⁷⁶ Ibid, p. 114

C'est cette femme dont il parle tout au long de l'histoire, évoquant ses conseils et ses proverbes, qui serait à l'origine de ces rats auxquels il doit faire face. « Ses » rats qu'il doit exterminer, « ses » moi qui font qu'il est « pluriel » et tout le temps en conflit.

Avec un héros comme le dératiseur, les repères du lecteur vacillent, et ce dernier plonge dans l'ambiguïté. Le plaisir romanesque de la projection est remis en cause puisqu'il est difficile de s'identifier à un personnage qui n'a pas d'identité. Vincent Jouve explique parfaitement cette image en disant que « *le personnage est un pion narratif sur l'échiquier du texte* »²⁷⁷ et que « *l'effet-personne* »²⁷⁸ s'atténue au profit de « *l'effet-personnel* »

Si ce problème de projection et d'identification se pose dans « L'Escargot entêté », il n'en est pas de même pour « Les Funérailles ».

Notons qu'en dépit de la souffrance de la narratrice et des différents conflits intérieurs que la narration laisse deviner, Sarah est dotée d'une épaisseur psychologique qui lui permet, de par son métier et ses prises de positions (avec son père lors des funérailles, son patron, les terroristes,...), de par ses « confessions » et ses sentiments (à l'égard de sa mère, de Salim, de son oncle, de son père, des victimes, des terroristes,...) et de par ses moments de faiblesse, de ne point laisser le lecteur indifférent : il l'adopte et s'intéresse aux autres personnages.

Revenons-en aux conflits intérieurs : Sarah souffrait d'une enfance sans père, ce passé qui lui pesait lourd refaisait toujours surface : « *J'allumais toutes les lampes. J'étais assaillie par les anciennes frayeurs de l'enfance, regardais sous les lits et sous les canapés, dans toute la maison.* »²⁷⁹

Cette absence et ce manque, elle les vivait quotidiennement. Le voilà, ce père fantôme qui revient des années après sa disparition, le lendemain de la mort de la mère de Sarah : « *Mon père surgit au cours de la soirée funèbre, la veille de l'enterrement de maman. Il ne m'embrassa pas mais il me serra la main. J'étais sidérée.* »²⁸⁰

²⁷⁷ Jouve Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris, 1998, p. 92

²⁷⁸ *Ibid*, p. 107

²⁷⁹ *Les Funérailles*, op. cit, p. 34

²⁸⁰ *Ibid*, p. 25

L'adjectif « sidéré » résume parfaitement ce que ressentait la narratrice. Déjà, du vivant de sa mère, elle était abasourdie, ne comprenant pas l'ignoble accusation portée contre sa mère doublée d'un abandon la blâmant et la marquant à vie alors qu'elle n'y était pour rien. Et là aussi, consternée elle ne comprenait pas le comportement de cet homme qui réapparaît sans scrupule.

Comme si le décès de sa mère n'était pas assez dur et douloureux pour elle. Ce père n'a même pas daigné s'excuser ou s'expliquer. Quand elle lui demanda de partir, il s'en alla tout simplement. Et le lendemain, il était là à l'enterrement et Sarah le somma de ne pas assister aux funérailles :

« Tu pars tout de suite ou je te jette dehors ! » et il disparut à jamais. « Je ne le revis jamais plus. J'ai appris son décès par les journaux, quelques années plus tard. »²⁸¹ 27

Il avait donc remué le couteau dans la plaie accentuant ce conflit intérieur que vivait déjà la narratrice.

Sarah n'arrivait même plus à dormir : « *Il m'arrivait, pendant cette solitude nocturne d'être insomniaque ou somnambule, moi qui suis une grosse dormeuse.* »²⁸²

La maison de ses souvenirs d'enfance lui devenait étrangère, le malaise étant profond :

« J'étais dans cette immense maison d'une façon inefficace et inutile. Evocations catastrophiques. Nerfs rongés par la peur et la profondeur du noir, quand j'éteignais la lumière pour tenter de dormir un peu. »²⁸³

Les souvenirs douloureux étaient là :

« Ricanements étouffés de ma grand-mère paternelle qui venait nous terroriser, jusqu'à ce que son fils nous quittât. Son œil minéral. Torve. Désorbité. (Comme celui de Sarah, le droit !) Braqué impitoyablement sur maman et sur moi. (...) Des sensations traînaient d'une façon bizarre dans cette zone opaque et trouble de mon inconscient. »²⁸⁴

²⁸¹ Ibid, p. 27

²⁸² Ibid, p. 32

²⁸³ Ibid, p. 33

²⁸⁴ Ibid, p. 35

Il est évident qu'elle n'acceptait point une réalité sur laquelle elle ne pouvait pas mettre de mots puisqu'inexplicable, ajouté à cela le comportement de sa mère : « *Les photos que ma mère gardait comme des reliques de son mariage raté.* »²⁸⁵

Tout ceci posait à Sarah un problème d'identification et elle savait que cette zone opaque ferait désormais partie de sa vie à vie. Un jour, elle écoutait de la musique dans le noir et voilà ce qu'elle déclare :

« Une sorte de fracture s'est produite en moi à cause de ce mixage d'images et de sons. De cette accumulation de formes. Je me suis sentie momentanément privée de la part cachée de ma personnalité, recouverte par la musique raï. Cette partie opaque que j'arrivais à percevoir intuitivement dans des moments de lucidité. D'autant plus que je savais que le secret de cette étrangeté environnante dont j'étais devenue le jouet se trouvait dans l'enchevêtrement démoniaque des êtres, des objets et des phénomènes qui obéissent tous à la loi de la solidarité entre les éléments revêches, disparates, têtus et hargneux dont je m'étais toujours méfiée. »²⁸⁶

La narratrice avoue se sentir mal jusqu'à « la fracture » ; l'emploi des adjectifs « opaque » et « démoniaque » prouve davantage que cette partie de sa personnalité qu'elle n'arrivait pas à cerner la mettait dans une situation conflictuelle avec elle-même.

Les conflits intérieurs font partie intégrante de l'être humain et ce déchirement qui crée une tension avec soi-même permet de se rendre compte de ce qui ne va pas.

Il est certes difficile d'être à l'écoute de ses vérités profondes mais il est tout de même nécessaire d'essayer, pour vivre plus ou moins en harmonie. Mais lorsque ces conflits deviennent paralysants (le cas du dératiseur), et qu'aucune issue ne se profile à l'horizon, c'est la santé psychique qui est en jeu.

²⁸⁵ Ibid, p. 129

²⁸⁶ Ibid, p. 36

Chapitre II :

Quel fil conducteur pour suivre le récit ?

Dans un roman, l'espace est fortement lié aux personnages qui l'occupent, le traversent, le ressentent, le conquièrent, le maîtrisent, le dominant, l'aiment, l'évitent, l'appréhendent, le craignent, le détestent,... mais pas seulement ; l'espace est aussi et surtout dépendant de l'auteur qui décide de le marquer soit avec les déplacements et représentations des personnages soit symboliquement à travers la narration : « *Une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples.* »²⁸⁷

Nous verrons que pour les écrits de Rachid Boudjedra qui constituent notre objet de travail, il ya tellement d'éléments donnés dans le désordre que nous nous demandons si les structures narratives peuvent être repérables ; une question s'imposera : A partir de cette panoplie d'informations, comment le cadre spatio-temporel va-t-il s'insérer dans ces stratégies narratives ? Comment le(s) narrateur(s) parviendra t-il (parviendront-ils) à véhiculer du sens en racontant des faits aussi « défaits » ?

A chaque fois, le lecteur de Boudjedra est mis à l'épreuve pour reconstituer les histoires qui lui sont narrées, cependant la réceptivité du texte est assurée comme le certifie

²⁸⁷ ECO Umberto, L'œuvre ouverte, Seuil, Paris, 1965, p.84

Dhrayef Wided : « *On s'aperçoit que l'esthétique du chaos, présente, dans les écrits de Rachid Boudjedra, un texte décousu et capricieux qui fait l'unité du récit.* »²⁸⁸

Même si le fil glisse et échappe au lecteur maintes fois, l'installant dans l'ambiguïté et l'angoisse, à la fin, ce récepteur captif et attentif réussira à retrouver le bout.

2.1 Espace et temps déstabilisants

L'écriture fonde ses stratégies narratives sur trois pôles essentiels : les personnages, les événements et le couple espace/temps. Dans le premier chapitre de cette deuxième partie, nous avons essayé d'analyser les personnages du corpus choisi en nous focalisant sur leurs comportements, les relations qu'ils entretiennent entre eux mais aussi en nous basant sur le déroulement des événements. A présent, nous allons tenter de compléter cette analyse en convoquant les espaces dans lesquels ils se meuvent et le temps qui y est inscrit. Les deux (l'espace et le temps) se complètent et se définissent l'un par rapport à l'autre :

« (...) il est aussi intéressant d'étudier comment le temps produit des effets de sens. Le temps est-il long ou bref, limité, structuré par des oppositions et pourquoi (...), organisé autour d'un événement, à valeur sociale ou privée, empli d'évènements ou dilaté par l'attente (...) ? Est-il collectif (...), centré sur une famille (...) ou sur un individu (...) Quelles unités le découpent ? »²⁸⁹

Dans cet extrait, Yves Reuter explique la fonction du temps dans une fiction ; dans les deux romans de Boudjedra, nous allons justement analyser ce temps qui passe dans les espaces. Pour ce faire, nous avons choisi de distinguer « les espaces intérieurs » des « espaces extérieurs »²⁹⁰.

²⁸⁸ DHRAYEF Wided, De l'ordre du désordre dans l'écriture bilingue de Rachid Boudjedra, Sens dessus dessous : conceptions et articulations de l'ordre du désordre, actes des 15^e et 16^e colloques de la SESDEF, les 3 et 4 mai 2012, Université de Toronto.

<http://French.class.utoronto.ca/SESDEF/>, consulté le : 05-12-2015

²⁸⁹ Reuter Yves, Introduction à l'analyse du roman, Armand collin, Paris, 1995, p. 57-58

²⁹⁰ Dans le deuxième chapitre de la première partie de notre travail consacrée à l'analyse du corpus de Dostoïevski, nous avons séparé les « espaces fermés » des « espaces ouverts » ; nous faisons de même pour les textes de Boudjedra dans un but comparatif.

Dans « L'Escargot entêté », les espaces sont comptés et restreints. Seront considérés comme espaces intérieurs : le bureau et l'appartement du fonctionnaire et comme espaces extérieurs : le jardin, le bus et la rue.

Quant au roman « Les Funérailles », nous classerons dans la première catégorie : la maison de Sarah, l'appartement de Salim, le commissariat et la salle de cours ; et dans la deuxième : la cour de l'école, le cimetière, la rue, le jardin de la maison et la plage.

Comme nous faisons une analyse spatio-temporelle, nous avons noté que le titre de chacun des six chapitres constituant le premier roman renvoie au temps : Le premier jour/ Le deuxième jour/ Le troisième jour/ Le quatrième jour/ Le cinquième jour/ Le sixième jour. Il se trouve que l'histoire racontée se déroule en six jours ; le temps de la création comme l'ont avancé plusieurs analyses.

De même, les six chapitres du deuxième roman ont comme intitulés des indicateurs temporels, plus précisément des dates : Juin 1995/ Juillet 1996/ Août 1997/ Septembre 1998/ Novembre 1999/ Décembre 2000. Dans l'Escargot entêté, il s'agissait de six chapitres, chacun correspondant à un jour et là (dans Les Funérailles), chaque chapitre correspond à une année : pur hasard ? Pas sûr quand on sait à quel point la symbolique a de l'importance pour Rachid Boudjedra.

Apparemment, le temps revêt une importance capitale : les premières phrases de chaque roman font référence au temps :

- « *Aujourd'hui, je suis arrivé en retard à mon bureau. Je n'aime pas les jours de pluie.* »²⁹¹

- « *Ce matin, je me suis réveillée tôt. J'ai devancé la sonnerie du réveil réglé sur six heures.* »²⁹²

Cette insistance sur le temps ne nous laisse pas indifférents en effet, la toute première phrase que le dératiseur note sur son petit bout de papier²⁹³ concerne le temps : « *L'idiot, il perd son temps et me fait perdre le mien. Je suis donc venu en retard. 9h07. Je l'ai noté sur un bout de papier.* »²⁹⁴

²⁹¹ BOUDJEDRA Rachid, L'Escargot entêté, éditions ANEP, Algérie, 2002, p. 9

²⁹² BOUDJEDRA Rachid, Les Funérailles, Bernard Grasset, Paris, 2003, p. 9

²⁹³ Il s'agit de l'un des petits bouts de papier sur lesquels le fonctionnaire consigne des notes tout au long du roman et dont nous avons parlé dans le premier chapitre.

²⁹⁴ L'Escargot entêté, op.cit, p.10

Comme l'indique l'extrait ci-dessus, il note qu'il est arrivé en retard au bureau (à cause du chauffeur de bus qui traîne comme à son habitude). D'ailleurs, à chaque fois et tout au long du récit, il est question de retard et de ponctualité : « *Je suis ponctuel dans mon retard.* »²⁹⁵

Et toujours dans la première page du roman, notre fonctionnaire parle de l'escargot, il ne le nomme pas ; l'auteur utilise des pronoms pour le désigner :

« C'est alors qu'**il** commence à se manifester sérieusement. Je ne m'en soucie pas trop, mais l'idée que je peux **le** rencontrer en sortant de chez moi me rend nerveux. »²⁹⁶

Et il continue en le mettant en relation avec le temps :

« Je n'ai pas constaté à quelle heure je l'ai vu. Inutile. Il est d'une régularité exemplaire. Cela dépend du temps. Sec ou pluvieux. Le décalage est d'une heure. Exactement une heure. Je n'ai pas acheté un chronomètre de haute précision pour rien. C'est de l'argent bien investi. Il y va de ma vie. Elle a son importance. »²⁹⁷

Dans cet extrait, si le dératiseur parle de la ponctualité et de l'apparition régulière du gastéropode ; il n'oublie pas de faire remarquer que le temps a une importance capitale pour lui si bien qu'il a investi son argent dans l'achat d'un chronomètre de haute précision pour préserver sa vie. Il lie donc sa vie au temps. D'ailleurs il dit dans un autre passage : « *Deux ou trois centres d'intérêt. Rien de plus. Sinon, c'est l'éparpillement. Le temps gaspillé.* »²⁹⁸

Dans sa vie, pour préserver le temps, il ne s'occupe que de son métier ; il se refuse d'autres activités ou occupations qui le détourneraient, estimant que si les centres d'intérêt se multipliaient ce serait la dispersion et surtout la perte de temps.

Nous déduisons que pour le dératiseur, sa vie et le temps sont interdépendants : la préservation de l'un assure celle de l'autre.

²⁹⁵ Ibid, p.9

²⁹⁶ Ibid, p. 9

²⁹⁷ L'Escargot entêté, op.cit., p.10

²⁹⁸ Ibid., p.11

Tout au long du récit, le narrateur n'arrête pas de ressasser, insistant davantage sur ses arrivées en retard au bureau :

« Je suis donc venu en retard. 9h07. Je l'ai noté sur un bout de papier. Je travaillerai sept minutes de plus aujourd'hui. Je n'oublierai pas. Les employés ont regardé l'horloge quand je suis entré. »²⁹⁹

« Donc, aujourd'hui, je suis venu en retard. Je l'ai fait exprès. »³⁰⁰

« Je suis arrivé avec cinq minutes de retard à mon bureau. »³⁰¹

Cette obsession qu'a notre fonctionnaire pour le temps voulant à tout prix en prendre soin et éviter par tous les moyens d'en perdre le moindre laps va chercher loin. Parlant de sa sœur, il déclare : « *Elle habite trop loin. C'est moi qui vais la voir, quatre fois par an. Le premier vendredi de chaque saison. Jamais les jours de fêtes religieuses.* »³⁰²

Même son unique sœur, il va rarement la voir (quatre fois par an) et tout est programmé : c'est le vendredi coïncidant à chaque début de saison. Rien n'est laissé au hasard pour notre fonctionnaire, le temps est précieux.

Le troisième jour, notre protagoniste arrive à l'heure au bureau :

« La première chose que j'ai faite en entrant dans mon bureau fut de placer mon dispositif : entre moi et les rares visiteurs que je reçois, je mets un 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. Je les déroute avec mon calendrier. Ils ne se donnent pas en spectacle et n'étaient pas leur panique. Grâce à ce morceau de carton posé sur le bord de mon bureau et coincé avec mes deux dictionnaires, ils ne peuvent pas me dévisager. En même temps, ils restent dignes. Chacun sa place. Je limite les familiarités. »³⁰³

Dans cet extrait, le narrateur nous explique tout le protocole du dispositif qu'il met en place pour garder des distances avec les personnes qu'il reçoit au bureau. En plaçant un calendrier entre lui et les visiteurs qui viennent le voir, il voyage dans le temps dit-il, c'est-à-dire qu'il ne vit pas seulement ce moment présent d'écoute, les mois et les jours

²⁹⁹ Ibid, p.10

³⁰⁰ Ibid, p.110

³⁰¹ Ibid, p.132

³⁰² Ibid, p.44

³⁰³ Ibid, p.54

inscrits sur le calendrier lui offrent la possibilité de se détourner du regard de la personne se trouvant face à lui et de fuir ce moment présent d'échange avec l'autre.

Le temps ne serait-il pas un des adjuvants de notre protagoniste ? En effet il lui permet de se préserver (ils ne peuvent pas me dévisager) et de garder des distances, lui qui aime la solitude. Au fur et à mesure que le lecteur avance dans le roman, il se rend compte que le temps est un allié pour notre héros. Mais à quel point aime-t-il la solitude ?

« Ma tête grouille et malgré la jubilation due à ma curiosité, j'ai l'impression qu'on déchire des kilomètres de taffetas bariolé sous mon crâne. Encore un jour de plié comme une serviette usée. »³⁰⁴

Belle image sur le temps qui passe, ce temps de solitude de notre héros. Pendant qu'il travaille chez lui et qu'il réfléchit au poison qu'il devrait utiliser pour exterminer les rats (une expérience qui ferait l'objet d'un article scientifique qu'il rédigerait), il se met à penser à ses concitoyens « *qui doivent se demander comment passer leur jour de congé. Football ? Western ? Cuite ? Religion ? Dilemme.* »³⁰⁵

Cette pensée qui lui traverse l'esprit alors qu'il est absorbé par l'expérience qu'il doit entreprendre n'est-elle pas une preuve que la solitude est pesante pour lui ? Cette réflexion sur le temps associée aux occupations de « ses concitoyens » n'est-elle pas révélatrice d'un sentiment de regret pour le temps qui passe pour le dératiseur enfermé chez lui loin de la ville « qui ne l'atteint pas » comme il tient à le répéter à chaque fois ? Lui qui se pense toujours à l'abri du bruit et des désagréments de la vie de famille, se plaint de sa tête qui grouille avec une telle intensité qu'il imagine le bruit désagréable d'un interminable coupon de taffetas qu'on déchirerait sous son crâne ; l'effet inverse d'un excès de solitude ?

Cette serviette usée pliée aura-t-elle servi à absorber le temps précieux du fonctionnaire modèle qu'il est ?

Le sixième et dernier jour, notre fonctionnaire arrive au bureau avec cinq minutes de retard ; il a vu l'escargot en sortant de chez-lui :

« En quittant la maison je l'ai vu qui était là, toujours à la même place. Un vrai observatoire stratégique. Cornes croisées. Coquille redressée. Agressivement. Prêt à l'attaque. Je n'ai pas réagi. » 130

³⁰⁴ Ibid, p.125

³⁰⁵ Ibid, p. 124

Dans le roman, le jardin est associé à l'escargot et à son apparition. Ce gastéropode qui ne change jamais de place est qualifié par le narrateur de « vrai observatoire stratégique ». Apparition ou pas, le dératiseur se sent constamment (les six jours durant) guetté et agressé par ce petit animal inoffensif. Phobie ou folie ? Mais pourquoi cette obsession ? Que représente réellement l'escargot pour ce dératiseur maniaque et solitaire qui n'arrête pas de tout noter sur des petits bouts de papier et qui se cache derrière son calendrier ? Qu'est-ce qui est aussi pesant pour ce fonctionnaire ponctuel hanté par le retard et détestant la nostalgie et la reproduction comme la mère castratrice qu'il a eue et qui a fait de lui ce qu'il est devenu ?

Ce qui pèse vraiment au héros de « L'escargot entêté » est cité dans cet extrait qui suit :

« Le tic-tac de ma montre est assommant. Elle gît au fond de la poche-gousset de mon gilet. La remplit de fragments de temps, à tel point qu'elle me pèse lourd. »³⁰⁶

C'est le poids de la montre qui se trouve dans la poche de son gilet. Ce qui rend cette montre aussi lourde et pesante c'est le fait que demeurant enfouie dans cette poche, elle la remplit de fragments de temps. Très belle image du temps ! Elle se suffit à elle-même et n'a point besoin d'être analysée : du tic-tac assommant au poids des fragments, le lecteur en est séduit.

« J'ai eu tant à faire que j'ai oublié de mettre le calendrier sur le bord de mon bureau et de le coincer avec mes deux dictionnaires. Entre la montre et le calendrier, je suis pris entre deux temps. Celui qui court sur le cadran segmenté en heures et minutes et celui qui court sur le carton fractionné en mois et jours. »³⁰⁷

Ce n'est point un hasard si c'est au sixième jour (le dernier) que notre héros oublie son rempart (le calendrier qu'il coince entre deux dictionnaires), même s'il explique que cet oubli est lié à son emploi du temps chargé, il n'empêche que cet acte l'expose au « danger ». Il ne sera à l'abri ni des regards ni de la mauvaise haleine des visiteurs et il ne pourra pas voyager dans le temps ; deviendrait-il prisonnier de ce dernier ? Il précise qu'il est pris entre le temps de la montre et celui du calendrier. Avec le verbe « courir »,

³⁰⁶ Ibid, p. 139

³⁰⁷ Ibid, p.139

c'est la course qui s'impose au dératiseur, entre les heures et les minutes qui passent ainsi que les mois et les jours qui défilent, le temps lui est compté.

Qu'advient-il de ce temps qu'il a précieusement et inlassablement préservé ?
Ce temps intimement lié à sa vie comme nous l'avons précisé au début de l'analyse ?

« J'ai eu ce malaise à cause du tic-tac de ma montre. Je l'ai brisée sous le talon de ma chaussure. Elle a éclaté en dix petits morceaux. Je n'en porterai jamais plus. Ensuite, j'ai été jeter les débris dans les toilettes. Je me sens soulagé. J'ai toujours aimé cet objet. Mais je viens de comprendre qu'il s'agit d'un héritage empoisonné de mon défunt père qui, décidément, m'a légué plusieurs tares dont les pollutions nocturnes, l'onanisme, la fragilité des poumons, la régularité des traits et cette maudite montre en or qui a failli me rendre **fou**. Maintenant que j'ai dépassé cette crise j'ai décidé de compiler une fiche sur l'accouplement des escargots. Un défi et un test ! »³⁰⁸

Finalement cette montre était un cadeau de son père, un héritage parmi d'autres et dont il aurait préféré se passer. Ce qui importe le plus dans ce passage est la présence de l'adjectif « fou ». A cinq pages de la fin du roman, nous nous rendons compte que c'est le temps qui est à l'origine de la folie obsessionnelle du personnage. Nous comprenons mieux son attachement aux retards et à la ponctualité, à l'horloge et au calendrier.

Le dératiseur, sur une durée de six jours (celle du déroulement du récit), vit au rythme de l'escargot qui le guette et des rats qu'il poursuit ; c'est-à-dire à deux vitesses : une lenteur épouvantable et une vitesse exténuante. Un gastéropode lent gluant et baveux qui ne change ni d'emplacement ni d'horaire d'apparition et un rongeur insaisissable se multipliant à une vitesse vertigineuse et ne succombant à aucun poison. Tel est le temps chronologique que nous venons d'analyser dans « L'Escargot entêté ».

Appliquant la fonction du temps telle qu'elle est définie par Yves Reuter³⁰⁹, il ressortirait que ce temps est limité (s'étalant sur six jours), structuré par des oppositions (l'escargot/les rats et le passé du personnage/son présent), organisé autour d'un événement à valeur sociale (débarrasser la ville des rongeurs), pas du tout empli d'événements mais dilaté par l'attente (attente de l'escargot/ attente de la découverte

³⁰⁸ Ibid, p. 143

³⁰⁹ Au début de ce chapitre, nous avons introduit une citation d'Yves Reuter (revoir).

d'un poison pour exterminer les rats), un temps centré sur un individu (le dératiseur) et les unités qui le découpent sont les jours.

Dans « Les Funérailles », le temps est tout aussi problématique, d'abord de par la multiplication des prolepses et des analepses dont nous citons quelques unes :

« Je me souviens très bien du jour où je l'ai rencontré. C'était un 21 juin de cette année 1995. »³¹⁰

« Longtemps après, je garderai encore l'image de cette trace semblable à une large coulée d'encre, car le sang noircissait très vite sous le soleil de plomb qui tombait à la verticale et embrasait l'espace, à perte de vue. »³¹¹

« Je ne pouvais pas y assister, depuis...depuis les funérailles de ma propre mère décédée il y a deux ans. Mais c'est une autre histoire ! »³¹²

« Tu pars tout de suite ou je te jette dehors ! » et il disparut à jamais. « Je ne le revis jamais plus. J'ai appris son décès par les journaux, quelques années plus tard. »³¹³

Par ces deux procédés (analepses, prolepses), la narratrice Sarah faisait des retours-arrière lui permettant de raconter ses souvenirs. Bons ou mauvais, ces images de son enfance qu'on retrouve tout au long du récit lui permettent de mieux comprendre, de mieux se comprendre. Salim aussi, lorsqu'il rédige ses lettres et qu'il raconte l'histoire de sa famille (son père, sa mère et son frère jumeau) use d'analepses.

C'est pour dire que le récit est construit sur deux temps : un présent prégnant riche en événements et un passé raconté par les narrateurs convoquant des souvenirs permettant justement de mieux vivre ce présent.

Ensuite, il se trouve que c'est aussi un temps à deux vitesses : d'un côté, il faut user de tous les moyens, faire vite, ne perdre aucune seconde pour mettre la main sur Flicha et arrêter les terroristes au risque qu'ils continuent à faire des victimes. Mais d'un autre, la narratrice est aussi dans l'attente, ne sachant point ce que lui réserve l'avenir dans sa relation avec Salim.

Pour les personnages, le temps est problématique parce qu'il passe vite :

³¹⁰ Les Funérailles, op.cit, p.11

³¹¹ Ibid, p.11

³¹² Ibid, p.20

³¹³ Ibid, p.27

« Cauchemars terrifiants se profilant à l'infini. Blessures capables de gonfler sous l'effet du soleil. Cercles du temps se déglissant en mille segments. Confusion des dates, des lieux et des attentats. Géométries obtuses. De guingois. Revêches. Hargneuses. Je n'ai jamais voulu parler de l'absence de mon père. A personne. De ce manque-là. »³¹⁴

Ce passage habilement écrit³¹⁵ mêle l'avènement des attentats à l'absence du père de Sarah ; point commun ? Perte de repères dirons-nous, puisque la narratrice elle-même l'insinue en parlant de confusion des dates et des lieux. Ce temps qui défile ne pense point les blessures de la narratrice qui risquent de se compliquer sous l'effet du temps. Péjoratif dans cet extrait, le temps est loin d'être un symbole d'optimisme (la première phrase exprime clairement un pessimisme durable).

Le temps est un opposant pour Sarah, elle aimerait pourtant qu'il soit plus lent à passer dans certaines situations :

« Il me fallait beaucoup de temps pour m'adapter à cette réalité insensée, cruelle et vorace. J'étais souvent déphasée. La mort de Sarah, surtout, me hantait. Etait-ce parce qu'elle avait le même prénom que moi ? »³¹⁶

Le temps manquait à la narratrice pour pouvoir comprendre la mentalité des terroristes. Il lui était difficile d'accepter la mort de Sarah. Encore une fois elle a le sentiment de perdre ses repères temporels dans cette réalité qu'elle qualifie d'insensée, de cruelle et de vorace. Ces adjectifs péjoratifs montrent à quel point la narratrice souffrait de voir qu'on tuait des innocents sans raison plausible. Mais le temps, lui permettrait-il réellement de s'adapter à une réalité pareille ? Elle dit que l'image de Sarah la « hantait » et conclut avec la question de savoir si la raison en est que toutes les deux portent le même prénom. Dédoublage de la narratrice ?

Le temps manque aussi à Salim : « *Je sais Sarah que tu te plains qu'on ne se voit pas assez souvent. Mais seul le temps me manque.* »³¹⁷

³¹⁴ Les Funérailles, op.cit, p.36

³¹⁵ Cet extrait est analysé dans le troisième chapitre de cette partie.

³¹⁶ Les Funérailles, op.cit, p.39

³¹⁷ Ibid, p. 161

Rachid Boudjedra, faisant du temps un élément aussi important que le personnage, lui consacre des passages relevant plus de la poésie que de la narration :

« L'agitation ou le calme des branches dans les arbres me donnaient l'heure. L'atmosphère mouillée me semblait une serviette-éponge qui absorbait les fluides du temps d'une façon désinvolte et vorace à la fois, au moment où je repassais devant mes yeux pleins de stupeur et de chagrin la continuité de mon histoire personnelle. »³¹⁸

Salim racontant à Sarah, dans sa lettre, les souvenirs d'enfance qui l'ont marqué le plus, évoque le temps. Un temps au rythme de la nature, au rythme du mouvement des branches des arbres. L'auteur utilise encore l'adjectif « vorace » associé cette fois-ci à « désinvolte » pour dire que le temps ne prête attention à rien ni à personne, passant et laissant l'homme face à son histoire. Cette serviette-éponge absorbait avec avidité les années sous l'étonnement profond de Salim.

Salim évoquait aussi dans sa lettre le temps figé, le temps de l'attente ; voici ce qu'il déclare, parlant de sa mère :

« Recroquevillée sur elle-même, silencieuse, furtive, (...) comme figée dans une perpétuelle attente, sans espoir, sans issue, sans solution définitive. (...) Elle vivait d'une façon chimérique. Pleurait pour un rien (pas devant nous). Riait pour un rien. Perdait le fil de ses jours. Rougissait pour rien. Faisait des poussées de remords qui l'épuisaient. S'évanouissait très souvent. Perdait le fil des jours. Décidait qu'elle était finalement coupable. »³¹⁹

Le narrateur décrit la stupeur et l'étonnement de sa mère, plus encore, sa souffrance après avoir été victime d'une accusation injuste et injustifiée mais surtout humiliante, celle d'avoir commis un adultère. Dans l'extrait cité ci-dessus, une gradation dépeint parfaitement l'état de détresse du personnage (la mère) : silencieuse, furtive, figée, sans espoir, sans issue, sans solution définitive, vie chimérique. Ce personnage n'avait plus de prise sur ses émotions ne pouvant contrôler ni ses rires ni ses pleurs. Mais le pire, c'est qu'il lui arrivait souvent de perdre connaissance (évanouissement), jusqu'à en arriver à perdre la notion du temps.

³¹⁸ Ibid, p. 137

³¹⁹ Ibid, p. 93

C'est par degrés, le narrateur tient à le souligner, que sa mère perdait les repères temporels : les deux expressions « perdait le fil de ses jours » et « perdait le fil des jours » montrent que les repères temporels propres au personnage (le déterminant possessif « ses » indiquant qu'il s'agit de ses jours à elle) disparaissaient et que graduellement elle en était arrivée jusqu'à ne plus en avoir du tout (le déterminant indéfini « des » désignant les jours de manière générale). Le temps s'arrêtait donc pour elle. Était-ce un temps mort ?

« Quand elle se mettait à divaguer au sujet de sa culpabilité, elle devenait méconnaissable. Il n'y avait plus rien dans son regard. Seulement-peut-être- cette entêtante, neutre, et sans doute imaginaire sensation de canicule, de moiteur, de virginité, de clausturation, de jalousies bien fermées et de temps mort, non pas immobile ou immobilisé, mais mort.

Un temps mort, non pas perdu, gaspillé, jeté par les fenêtres, mais inutile, ramolli, échappant à n'importe quel paramètre, à n'importe quelle régulation. »³²⁰

Cet extrait répond à la question que nous avons posée. La culpabilité qui n'avait pas lieu d'être (divaguer) rendait sa mère méconnaissable ; comme un mort, elle n'avait plus rien dans son regard. Pour expliquer qu'il s'agit vraiment de temps mort, le narrateur insiste: « temps mort, non pas immobile ou immobilisé, mais mort », et il renchérit avec la dernière phrase pour certifier la mort du temps. Il veut montrer que lorsque le temps s'arrête, tout s'arrête.

Ce n'est pas sur cette image de temps mort que le roman se termine ; la narratrice, en décrivant sa mère, elle déclare :

« Maman me donnait l'impression qu'elle se desséchait dans la permanente et printanière odeur de mûres transformées en confiture, d'abricots transformés en pâte onctueuse baignant dans l'huile d'olive entreposée à l'intérieur de vieilles jarres berbères, un peu fêlées, un peu cabossées mais tenant le coup et supportant le poids des années. »³²¹

Le temps faisait donc son office, la narratrice décrit sa mère que l'épreuve du temps n'a pas épargnée ; un passage dans lequel elle parle de l'odeur des mûres et des abricots qui

³²⁰ Les Funérailles, op.cit., p.110

³²¹ Ibid, p. 145

est restée intacte ainsi que des jarres berbères fêlées et cabossées mais toujours résistantes. Cette description laisse sous entendre une analogie entre la maman et les éléments cités pour dire qu'elle prenait de l'âge, qu'elle vieillissait physiquement mais qu'elle préservait sa bonté et sa douceur.

A la page 163, Sarah parle du temps d'une manière différente, toute autre :

« Ainsi le XXème siècle et l'année 2000 se terminent dans quelques semaines. Ça ne me fait ni chaud ni froid. Aucune émotion particulière. Le temps qui passe. Inexorablement. Je vais avoir trente ans. J'aime bien mon âge. J'aime bien mes premières rides. J'aime bien que le temps passe vite. J'aime bien le mouvement. L'action. C'est peut-être pour cela que j'ai choisi ce métier. »³²²

La narratrice exprime son indifférence vis-à-vis du temps qui passe inévitablement. Elle dit assumer son âge et ses premières rides. Elle reconnaît apprécier la vitesse du temps ; l'associant au mouvement et à l'action, elle s'explique le choix du métier qu'elle exerce.

Du début à la fin de « L'Escargot entêté », le temps climatique est l'automne, puisque la totalité du récit ne dure que six jours. Dès la première page, deuxième phrase du roman, l'auteur dit : « *Je n'aime pas les jours de pluie.* »³²³

Tout au long de la narration, le personnage n'arrête pas de se plaindre du mauvais temps et des jours pluvieux : « *Bien que je sois venu à l'heure, je n'aime quand même pas les jours de pluie.* »³²⁴. Pourtant à la page 110, il déclare, paradoxalement : « *L'air est à la pluie. Mais il ne pleut pas. J'aurais préféré. Dans mon bureau, les objets s'adoucissent quand il pleut.* »³²⁵ Aime-t-il ou pas la pluie ?

Lorsqu'il ne pleut pas (le cinquième jour), l'auteur décrit le temps sans exprimer ce qu'il ressent contrairement aux journées de mauvais temps qui convoquent sa subjectivité comme nous l'avons vu dans les extraits précédents : « *Il ne pleut pas. Un air douxereux. Ni froid ni chaud. Plutôt mûr. Sans soleil.* »³²⁶

« 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

³²² Ibid, p. 163

³²³ L'Escargot entêté, op.cit., p.9

³²⁴ Ibid, p. 53

³²⁵ Ibid, p. 110

³²⁶ Ibid, p. 104

gens, des lieux, des événements qui appartiennent au passé; l'heure actuelle et linéaire privilégiée par le monde bureaucraté en est troublée.»³²⁷

Dans le premier chapitre de cette partie, nous avons parlé de la symbolique du chiffre 21 et avons suggéré notre interprétation ; nous y revenons pour insister sur le changement d'humeur chez le héros de l' « L'Escargot entêté ». Si le passage d'une saison à l'autre influe sur l'état d'humeur, l'automne³²⁸ serait, par rapport à toutes les autres saisons, celle qui met le sujet dans un état d'anxiété voire même de dépression. Ce phénomène est dû, selon les spécialistes, au manque de luminosité³²⁹ et au passage à l'heure d'hiver (avec toutes les conséquences sur le sommeil, l'appétit,...). Tout ceci explique les propos du dératiseur :

« 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. »³³⁰

Dans cet extrait, le quinquagénaire reconnaît que ses émois intimes sont à leur apogée. Il précise qu'en automne, la vingt-et-unième poche ne peut pas les contenir. C'est dire que le choix de cette saison est très révélateur. D'ailleurs, à la fin du passage, il énumère les différentes perturbations dont il est sujet : son malaise psychique (la lumière bulle dans mon cerveau), sa fragilité physique (la lumière effrite mes artères), sa perméabilité (je deviens poreux) et l'excès de ses émotions.

Dans « L'Escargot entêté », nous retenons que le dératiseur aime le temps sec et ne supporte ni la pluie ni l'humidité, ces deux éléments symbolisant pour lui la fécondité, la vie sexuelle, la passion et la famille. Cependant, notre quinquagénaire a opté pour la solitude, les pratiques solitaires et le dévouement au travail.

Le temps climatique dans « Les Funérailles » bascule entre l'automne et l'été. Nous commencerons par l'automne qui, comme dans « L'Escargot entêté » est porteur de malaises.

³²⁷ 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

³²⁸ La dépression de l'automne est un trouble saisonnier dont souffrent beaucoup de personnes ; il est pris en charge par les psychologues et les psychiatres.

³²⁹ Le manque de luminosité qui influe sur l'humeur du sujet nous renvoie à une expression que le dératiseur reprend plusieurs fois : « la lumière bulle dans mon cerveau ».

³³⁰ L'Escargot entêté, op.cit.p.22

Sarah déclare :

« Le ruban des souvenirs se déroulait dans cette chambre rendue poisseuse par l'humidité de cet automne diluvien. C'était la saison des pluies. Le monde extérieur était bourbeux. Gluant. Mou. Alors que mon monde intérieur restait à l'abri. Sec. Propre. Hygiénique. »³³¹

Les propos de la narratrice dans cet extrait nous rappellent ceux du personnage de l' « Escargot entêté » qui ne supporte guère l'humidité et apprécie tout comme Sarah la propreté. Sarah oppose le monde extérieur à son monde intérieur avec la conjonction de subordination « alors que » et des adjectifs qu'il attribue aux deux mondes ; ceux qualifiant le premier nous renvoient à l'escargot : bourbeux, gluant, mou.

Lorsque la maman de Sarah est décédée, le père était venu assister aux funérailles après une disparition de plusieurs années, sa fille l'avait mis dehors refusant cette indifférence et ce non respect. Elle se demande alors si elle avait agi juste :

« Avais-je bien fait ? Avais-je eu raison ? Je me recroquevillai sur moi-même. J'avais l'impression d'avoir perdu le sens du monde. Et dans cette débâcle pluvieuse et automnale, je commençai un rapport pour expliquer à mon chef pourquoi j'avais remis une arme à la femme du juge. »³³²

Une grande angoisse liée à l'absence du père, à sa disparition, à son silence, à son abandon. La narratrice souffre en silence et perd tout repère. Ajouté à cela, son métier n'est pas une partie de plaisir : au même moment, elle doit rédiger un rapport expliquant les raisons pour lesquelles elle a remis une arme à feu à une civile qui voulait venger son mari assassiné. Tous ces événements que Sarah porte lourdement, elle les « inscrit » dans un repère temporel, qui depuis le début de notre analyse évoque troubles et tourments, il s'agit de l'automne (dans cette débâcle pluvieuse et automnale).

Pour la saison de l'été, elle est symbolisée par un soleil chaud, tapant, indisposant, insupportable, portant lui aussi son lot d'angoisses.

« Sur la terrasse, l'ombre arrivait très vite, prenait possession de l'espace inondé toute la matinée par un soleil implacable, comme rigide. Quelques nuages le couvraient de temps à autre, à travers lesquels cependant il flirtait. Nuages stériles,

³³¹ Les Funérailles, op.cit. p. 136

³³² Ibid. p. 136

d'ailleurs. Poussiéreux. Ridicules. A peine une mince pellicule blanchâtre et fine. Chaleur humide. Lourde. »³³³

Cette description laisse deviner une journée estivale pas très agréable. Le soleil caractérisé avec les adjectifs « implacable » et « rigide » laisse deviner une chaleur inapaisable ; pire encore si les nuages sont chargés de poussière. Concluant avec l'humidité et la lourdeur, la narratrice exprime le déplaisir ressenti.

Au début du roman, lorsqu'elle raconte son passage à la morgue pour voir le corps d'un terroriste tué, elle dit :

« Longtemps après, je gardais encore l'image de cette trace semblable à une large coulée d'encre, car le sang noirissait très vite sous le soleil de plomb qui tombait à la verticale et embrasait l'espace à perte de vue. »³³⁴

Encore cette image de soleil « implacable » : l'auteur parle carrément de chute à la verticale pour rendre compte de la température étouffante, un soleil capable d'enflammer l'espace.

Il ressort de l'analyse de ces extraits que l'été dans « Les Funérailles » évoque un climat inconfortable, sans plaisir aucun et une atmosphère étouffante.

La nuit donne la possibilité aux personnages de se sentir plus ou moins à l'aise par rapport au jour :

« C'est vrai que ma sœur est infirme. A peine : les gens ne s'en aperçoivent pas. Je devrais le noter sur un petit bout de papier et le mettre dans la poche des émois. Ce n'est que la nuit, très tard, que je mets en ordre les notes de ce genre. »³³⁵

La nuit permet au dératiseur de s'exprimer en toute liberté : les petits bouts de papier qu'il passe son temps à écrire et à dissimuler dans les nombreuses poches qu'il coud dans différentes parties de ses vêtements sont relus, remis en ordre et classés. S'il se permet d'organiser certaines de ses notes dans la journée, pour les plus « délicates », celles cachées dans la poche des émois par exemple, il préfère la discrétion de la nuit.

³³³ Ibid, p. 45

³³⁴ Ibid, p. 11

³³⁵ L'Escargot entêté, op.cit, p.46

Sarah aussi, dans « Les Funérailles » s'exprime durant la nuit, et c'est Salim qui lui révèle cette vérité. Dans sa lettre, Salim prévient Sarah qu'il est au courant des objets qu'elle cache dans la boîte à bijoux de sa mère ; il reconnaît l'avoir vu une fois dans un état somnambulique aller ouvrir la boîte : « *Tu as étalé ces objets et tu es restée à les fixer pendant une demi-heure.* »³³⁶

Mais la nuit est aussi et surtout porteuse de solitude et d'angoisses pour les personnages de Boudjedra. Voici comment la décrit Sarah :

« Je regardais la nuit, maintenant, épaisse. Indigo. Dense. Le semblant de soleil jaune d'œuf jaunâtre avait fondu. Mais sans laisser la place à la lune. Ni aux étoiles. Je pressentis ce qui allait se passer. Je me lançai dans la rue. »³³⁷

Comme elle avait décidé de rentrer à pied et qu'il commençait à faire nuit, elle savait qu'elle trouverait des difficultés en tant que femme ; ce qui se passa d'ailleurs puisque les bus étaient pleins et pas de taxi, c'est alors qu'en marchant, elle était dévorée des yeux.

Sarah a d'ailleurs peur de la nuit : « *Seule, la nuit, la peur ébranlait ma confiance en moi.* »³³⁸ Elle revoyait l'image de sa mère décédée ainsi que les photographies des victimes. Et elle ajoute : « *Il m'arrivait, pendant cette solitude nocturne d'être insomniaque ou somnambule, moi qui suis une grosse dormeuse.* »³³⁹

Cette peur et ce rejet de la nuit était probablement lié, en partie, à sa première expérience sexuelle, et le départ de son partenaire qu'elle a presque chassé :

« Je restai seule. La nuit devint silencieuse après ce grand échec, ce désastre. Je restai muette. J'avais donc tenté de renverser le cours anachronique des choses. Voulus être ce qu'on appelle une femme libérée. Echec ! Ratage ! Lui était resté emmêlé dans ses vieux fantasmes et sa vieille arrogance de mâle algérien. Archaïque ! La philosophie ne l'avait pas rendu plus intelligent ou plus humain. »³⁴⁰

³³⁶ Les Funérailles, op.cit., p. 157

³³⁷ Ibid, p. 76

³³⁸ Ibid, p. 31

³³⁹ Ibid, p. 32

³⁴⁰ Ibid, p.64

La narratrice craignait la nuit à un tel degré qu'elle dit : « *J'ai l'impression, certaines nuits, d'être inapte à sortir de mes petits malheurs. Comme si je m'y étais habituée. Que j'y étais bien. Que c'était très douillet.* »³⁴¹

Nous avons déjà commenté ce passage, dans cette même partie lorsque nous avons parlé des conflits intérieurs des personnages. Si nous l'avons repris, c'est pour l'importance qu'il revêt pour montrer les sentiments du personnage vis-à-vis de la nuit.

Nous déduisons donc que dans « Les Funérailles » comme dans « L'Escargot entêté », le temps climatique reflète parfaitement l'état d'esprit des personnages qui y évoluent.

L'alternance des saisons peut être euphorique ou dysphorique. Dans l'œuvre de Boudjedra, le temps cosmique génère un certain mal-être chez les personnages : l'automne, le temps est changeant et les humeurs suivent le mouvement ; on comprend donc que le narrateur (le dératiseur) soit pessimiste, maniaco-dépressif. De même, Sarah et Salim sont très introvertis, les terroristes sont dans une folie meurtrière.

Le narrateur est à la fois poursuivi et poursuivant : d'un côté, l'escargot le harcèle et de l'autre il mène une guerre contre les rats de la ville pour les exterminer et les éradiquer.

« L'espace constitue un actant jouant dans le système narratif un rôle équivalent à celui d'un personnage, mais d'un personnage caché ou déguisé et doté de pouvoirs considérables qui lui confèrent les perceptions et interprétations des narrateurs et autres protagonistes ».³⁴²

Dans l'« Escargot entêté », les espaces sont comptés et restreints (le bureau, l'appartement, le bus et le jardin) ; le narrateur baigne dans une routine qui prend le dessus : on pourrait même dire sur la relation entre l'espace et la narration que l'un explique l'autre sans pour autant être en mesure de dire qui est réellement la conséquence de l'autre.

³⁴¹ Ibid, p. 37

³⁴² Demont Bernard, Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant. Une rhétorique de l'espace géographique, Honoré Champion, Paris, 2005. p. 49

Les faits ont lieu dans une ville sans nom, ville fantôme ? En tout cas, le lieu est quelque peu angoissant quand on sait que les jours sont comptés et que tout se déroule en six jours.

Entre l'appartement et le bureau, l'espace de notre dératiseur est bien réduit, les descriptions faites concernent surtout sa mère, l'escargot, les rats, le comportement des employés sinon celui des deux chauffeurs de bus ou des concitoyens mais aussi le temps qu'il fait et les dessins produits par l'eau de pluie.

Les espaces ne sont pas décrits dans cette « ville fantôme » que le lecteur n'arrive pas du tout à imaginer. On ignore comment est cet appartement dans lequel il passe son temps à penser à sa mère, à réfléchir à la manière dont il va pouvoir débarrasser la ville des rongeurs, à classer ses notes, ... Même le bureau échappe à la description, de par le récit nous savons seulement qu'il y a des services un laboratoire et une pendule.

Le point commun entre les espaces qu'il cite, y compris l'autobus qu'il emprunte et le jardin, est le malaise que ressent le dératiseur.

Au bureau, les employés guettent son retard et fixent l'horloge à son arrivée ; il est obsédé par l'idée qu'il faille toujours fixer le calendrier entre les deux dictionnaires pour se préserver ; le temps passe et presse et il ne parvient pas à trouver une solution pour éradiquer les rongeurs qui lui empoisonnent la vie. Toutefois il vit des moments de jouissance lorsqu'il éprouve son autorité : « *J'ai fait une apparition inattendue dans les différents services. J'avais besoin d'éprouver mon autorité.* »³⁴³

Dans le bus, les deux chauffeurs l'indisposent, celui de 8h30 est angoissant à cause de son mutisme (selon les dires du personnage) et celui de 8h45 est insupportable vu qu'il n'arrête pas de parler aux passagers de la cherté de la vie et de son indifférence quant à la ponctualité. Mais comme le personnage est « indifférent », cet espace (qu'il ne décrit point d'ailleurs) n'a pas grande importance dans le récit.

³⁴³ L'Escargot entêté, op.cit, p.142

Le jardin est l'espace de son « guetteur » ; que ce dernier se manifeste ou pas, le dératiseur est de toute façon indisposé le sachant présent. Le paradoxe c'est qu'il le cherche en sortant alors qu'il s'énerve en le voyant.

L'appartement est un lieu dans lequel il travaille (il classe ses documents et réfléchit à ses expériences d'empoisonnement des rats qui n'aboutissent pas.), mais pas rien que, il s'y exprime aussi en mettant en ordre les notes prises sur ses petits bouts de papier ; il peut regarder les anciennes photos et penser à sa mère ; il y apprécie le calme et la perméabilité au bruit de la ville ; il s'adonne à ses pratiques solitaires sans souci ; il jouit de sa solitude.

A ces espaces, nous ajoutons les vingt-et-une poches dans lesquelles il cache quotidiennement ses bouts de papier, la boîte à chaussures qu'il utilise pour classer ses fiches et garder les photos et les mots. Mais ce ne sont pas des espaces puisque le personnage ne peut pas s'y mouvoir ! Nous considérons qu'ils représentent un espace psychique nécessaire à l'équilibre du personnage.

Et comme l'espace et le temps sont indissociables, nous estimons que la boîte à chaussures représente l'espace du passé : elle le renvoie à ses souvenirs, à la nostalgie, aux proverbes de sa mère, aux photos de famille ; c'est un voyage dans le temps qu'il fait, en l'ouvrant chaque soir pour mettre de l'ordre dans ses fiches.

Les poches qu'il s'amuse constamment à coudre, à déplacer et à dissimuler lui permettent de s'exprimer dans le présent. Tout consigner est thérapeutique pour lui : solitaire endurci, chaque poche fait office d'un destinataire. De la réaction de ses collègues à son obsession pour l'escargot, passant par son projet de dératification, son attachement aux rats, le rapport qu'il a avec les chauffeurs de bus et l'imam, les sentiments qu'il éprouve pour ses parents, la relation qu'il entretient avec sa sœur, ses pratiques solitaires etc., le dératiseur vit un semblant de communication.

Les mots quant à eux ne sont autres que l'espace du futur, l'avenir du dératiseur dirons-nous. Sa passion pour le dictionnaire en est une preuve : « *Pour bien me calmer, je vais feuilleter le dictionnaire de vocabulaire (...) Je resterai des heures à regarder défil*

les mots »³⁴⁴ et il ajoute : « *Je voyage dans les mots. Ils me recouvrent.* »³⁴⁵ Nous voyons bien que les mots procurent au personnage apaisement et protection.

Dans *Les Funérailles*, le roman s'ouvre sur un espace dans lequel la narratrice venait de vivre du plaisir : Sarah se réveille dans la maison où elle vivait sous le bruit de cuisine que faisait Salim, elle avait passé la nuit avec lui et se sentait heureuse.

Mais dans cette maison, la narratrice avait vécu trois temps :

Le premier correspond à la période durant laquelle son père était présent. Sarah évoque alors les souvenirs d'une grand-mère qu'elle avait refoulés, une grand-mère qui les terrorisait, sa mère et elle :

« Ricanements étouffés de ma grand-mère paternelle qui venait nous terroriser, jusqu'à ce que son fils nous quittât. Son œil minéral. Torve. Désorbité. (Comme celui de Sarah, le droit !) Braqué impitoyablement sur maman et sur moi. (...) Des sensations traînaient d'une façon bizarre dans cette zone opaque et trouble de mon inconscient. »³⁴⁶

Le deuxième temps correspond aux années qu'elle avait passées avec sa mère, après la disparition de son père. La narratrice souffrait de voir sa maman étouffer sa peine alors qu'elle était rongée par le désespoir et la tristesse :

« ...Elle pleurait sur son propre sort, sa propre humiliation, sa propre malchance, son propre pathétique, et inconsolable chagrin, au sujet de cette accusation d'adultère. Sa propre mort lente. Ce qu'elle a toujours essayé de me cacher en recouvrant sa détresse, son malheur, de cette joie de vivre que ses rires punctuaient tout le long de la journée. »³⁴⁷

Le troisième et dernier temps représente pour Sarah la phase la plus dure, cet espace devient pour elle un lieu-fantôme :

« J'étais dans cette immense maison d'une façon inefficace et inutile. Evocations catastrophiques. Nerfs rongés par la peur et la profondeur du noir, quand j'éteignais la lumière pour tenter de dormir un peu. »³⁴⁸

³⁴⁴ L'Escargot entêté, op. cit, p. 64

³⁴⁵ Ibid, p. 69

³⁴⁶ Les Funérailles, op. cit, p. 35

³⁴⁷ Ibid, p. 55

³⁴⁸ Ibid, p. 33

Les extraits choisis illustrent et rendent compte du désarroi et du tourment de la narratrice dans cet espace qui pourtant a bercé son enfance et dans lequel elle a vécu avec différentes étapes de sa vie.

Dès la troisième page du récit, tout de suite après avoir évoqué brièvement son réveil en la présence de Salim, la narratrice introduit un deuxième espace dans son récit : la morgue. Pas très romantique ! Elle en parle car y a rencontré Salim pour la première fois. Le lieu n'est pas décrit mais est très important puisqu'il associe la mort et l'amour, l'horreur et le plaisir. Sarah découvrait, au même moment, un cadavre qui lui donnait des nausées et un bel homme qui l'attirait et éveillait en elle des sentiments :

« J'étais partagée entre la nausée et...une sorte de sentiment amoureux naissant. J'en avais un peu honte parce que la situation n'était pas très propice. Je me disais, putain, quels yeux et quels cils, ce mec ! »³⁴⁹

Un autre espace est présent dans *Les Funérailles*, la ville qui est décrite par Sarah mais aussi par Salim :

« Puis le soleil disparut entièrement et la fraîcheur tomba sur la ville, ses passants, ses boutiques, imposant un silence pesant. Comme si la ville, après une longue semaine étouffante, chaotique, orageuse et animée, tombait en léthargie. »³⁵⁰

« Elle a repris son rythme normal de grande cité animée, encombrée, trop agitée et même un peu sale. Elle m'épuise. Mais je l'aime ! »³⁵¹

« En face de l'arrêt il y avait un café. Un café pour hommes, évidemment. Ah ces cafés où il n'y a jamais une seule femme ! Mais pourquoi ! »³⁵²

« (...)les méandres des ruelles de la vieille ville où flotte perpétuellement une odeur d'huile brûlée, de linge rance et de sardines avariées. Celle que l'on respire dans tous les quartiers pauvres du monde, faite de remugles, de relents, de moisissures, d'effluves, d'émanations et d'exhalaisons infectes, fétides, nauséabondes et pestilentielles. »³⁵³

La narratrice déclare son amour pour cette ville qu'elle trouve pourtant épuisante vu l'animation qui y règne et l'agitation qui la caractérise. En parlant d'un des cafés auprès

³⁴⁹ Ibid, p. 17

³⁵⁰ Ibid, p. 46

³⁵¹ Ibid, p. 178

³⁵² Ibid, p. 73

³⁵³ Ibid, p. 112

duquel elle était passée, Sarah exprime son incompréhension quant à ces espaces qui ne sont fréquentés que par des hommes. Plus que de l'incompréhension, avec l'emploi des deux points d'exclamation, la narratrice donne l'impression qu'elle est dans l'expectative.

Dans le dernier extrait, c'est le narrateur (Salim) qui fait une description époustouflante « des odeurs de la pauvreté » : une longue énumération interpellant le sens olfactif du lecteur qui se met à méditer imaginant ou devinant les difficultés dans lesquelles se débattent les habitants de ces quartiers.

Les deux espaces que nous avons laissés pour la fin sont le bureau et le laboratoire de l'oncle Amar. Dans le premier, Sarah était en permanence en train de travailler, réfléchissant à une stratégie permettant à son équipe de mettre la main sur les terroristes. Dans cet endroit elle souffrait de voir les photos des victimes qu'elle avait agrandies et qu'elle gardait dans son bureau suspendues au mur. Le deuxième lui permettait de se relaxer, de se changer les idées :

« Quand je me sentais mal dans mon bureau, ou après une opération durant laquelle je perdais un ou plusieurs de mes collègues, je me réfugiais dans le laboratoire de l'oncle Amar. Je passais des heures à regarder les souris zigzaguer dans les labyrinthes époustoufflants et les escargots qui grouillaient dans les vitrines. »³⁵⁴

A analyser de près ces espaces, nous remarquons qu'ils sont porteurs de malaise aux personnages, ces derniers y ressentent de l'inquiétude et de l'angoisse prenant le dessus sur les quelques moments de plaisir.

Dans les deux romans de Boudjedra, l'originalité réside dans l'utilisation particulière des deux unités : l'espace et le temps. L'auteur se tourne exclusivement vers le passé pour renvoyer les personnages à leurs souvenirs mais ce temps reste tout de même flou. Le présent, ils le vivent chacun selon ses représentations. Quant au futur qui n'est pas ou peu évoqué (par Sarah et Salim) est tout autant insaisissable. Les espaces sont « occupés » par des personnages qui n'y trouvent pas de repères constructifs. Ils s'y attachent par habitude ou par la force des choses.

³⁵⁴ Ibid, p. 170

2.2 Un narrateur aliéné

Lorsque nous lisons les romans « L'Escargot entêté » et « Les Funérailles », nous nous posons forcément la question de savoir si c'est la narration qui fait le désordre ou alors si c'est le désordre qui fait la narration. En effet le lecteur de Boudjedra se rend compte qu'il est face à des textes dont la structure narrative, la richesse lexicale, la profondeur sémantique, la construction syntaxique,... exigent de lui plus d'une lecture active, mais pas seulement ; il découvre qu'il devra reconstituer certaines séquences, faire des associations, combler des vides, deviner des « non-dits » afin d'aboutir à au moins une interprétation parmi celles qui ont déjà été faites et que feront d'autres lecteurs. Il faut reconnaître qu'il n'est pas de tout repos de trouver une interprétation définitive au fur et à mesure que nous lisons. Paul Ricoeur l'explique parfaitement lorsqu'il dit :

« La lecture est « une opération de décodage », laquelle est toujours un processus aléatoire, variable d'un sujet à l'autre(...). Décoder un énoncé c'est se livrer à un calcul interprétatif. »³⁵⁵

Mis à part le fait que « l'opération de décodage » dépende du lecteur et que ceci puisse varier (autant d'interprétations que de lecteurs), nous nous arrêtons sur la deuxième phrase du philosophe expliquant l'opération même (de décodage) qui consiste à prendre en charge différents paramètres dans l'énoncé pour pouvoir, plus ou moins, non pas interpréter mais s'essayer à interpréter puisque le processus est « toujours » arbitraire et incertain.

Et pour tenter de trouver une interprétation parmi d'autres, le lecteur se base sur le récit qui lui est proposé, autrement dit, c'est à partir des éléments de narration qui lui sont présentés qu'il construit du sens au fur et à mesure qu'il avance dans le roman et c'est justement à ce niveau que se pose le problème avec les textes de l'auteur algérien que nous analysons.

Que ce soit dans « L'Escargot entêté » ou « Les Funérailles », il est impératif que le lecteur revoie toute la structure pour s'assurer une cohérence dans le sens. Constamment et sans se rendre compte, il se retrouve entraîné de reconstituer les différentes parties du

³⁵⁵ Ricoeur Paul, Temps et Récit, T.II, op.cit, p.147-148.

texte, de mettre en relation des propositions dont l'enchaînement pose problème, de revoir des passages qu'il a l'impression d'avoir déjà lus, de deviner ce qui est dit à partir d'un seul mot (un mot qui représente à lui seul une phrase), de vérifier à quels personnages renvoient les pronoms. Ces efforts de remise en forme vont du mot jusqu'au plan général de la narration en passant par les différentes séquences narratives.

Dans « Les Funérailles » par exemple, l'auteur consacre la moitié de la page 171 à la définition des escargots qui est écrite en italique. Tout de suite après cette définition, Sarah reprend son récit mais une grande ambiguïté est introduite, en effet on ne sait plus, à un moment donné si c'est le « je » de Sarah ou celui du fonctionnaire de l'« Escargot entêté » : cet éclatement du « je » met vraiment le lecteur dans la confusion :

« J'avais envie de connaître ces petits animaux. Quelle drôle de bestiole quand même ! Marcher sur la langue. Etre hermaphrodite. Mais cela ne lui suffit pas. Il lui faut, en outre, onduler, se contracter pour aller à une vitesse encore moindre que celle de la tortue. Je n'arrive pas à retenir le chiffre. Je l'ai noté quelque part, sur un petit bout de papier : 0,003 km/h. »³⁵⁶

Nous remarquons à la lecture de cet extrait que l'éclatement du « je » est tel que le lecteur est perdu ; plus encore s'il s'agit d'un lecteur qui n'a pas lu « L'escargot entêté ». Ceci montre que la structure narrative est éclatée au point d'introduire un pronom personnel renvoyant à un personnage ne faisant même pas partie du roman en question ; qu'arrive t-il au narrateur ? se demande alors le lecteur qui pense que celui qui raconte l'histoire a perdu le fil du récit et sa tête. Boudjedra brouille complètement et ingénieusement les repères.

Lorsqu'à la page 172, Sarah reprend la lecture des fiches de l'oncle Amar, un autre texte en italique est introduit :

« Dans la mythologie universelle, l'escargot est étroitement lié à la lune et à la régénération périodique. Ainsi Tecçztec, dieu mexicain de la lune, est-il représenté enfermé dans une coquille d'escargot. Symbole de la fertilité, l'escargot qui n'apparaît qu'après la pluie, se trouve ainsi lié au cycle des champs. Montrant et cachant ses cornes, comme apparaît et disparaît la lune, il évoque la mort et la

³⁵⁶ Les Funérailles, op. cit, p.171

renaissance, la fertilité donnée par les morts, le mythe universel de l'éternel retour et de l'ancêtre revenu féconder la terre des hommes. Le symbole de l'escargot chez les Aztèques est associé à la conception, la grossesse et l'accouchement... »³⁵⁷

Nous avons repris l'extrait (contenu de la fiche) dans sa totalité afin de montrer l'insistance de l'auteur et les petits détails que donne le narrateur concernant la symbolique de l'escargot. Alors que le gastéropode n'a pas du tout d'importance dans le roman en question (il est signalé que l'oncle Amar s'en occupe parce qu'il s'est spécialisé dans l'étude des gastéropodes et que parfois, Sarah a l'occasion d'observer les escargots quand elle est de passage chez-lui dans son laboratoire), le lecteur ne voit pas l'intérêt de ces explications concernant l'escargot et s'il a lu « L'Escargot entêté », il a vraiment le sentiment d'être en plein dedans.

Nous voyons que chez Boudjedra, ce jeu intertextuel se corse au point de confondre les personnages des deux romans. Dans les textes de l'auteur maghrébin, les voix se multiplient et se déploient dans un enchevêtrement qui désoriente, qui perturbe le lecteur, qui va jusqu'à poser un problème de sens.

La reprise de certains sujets comme le labyrinthe qu'on retrouve dans « L'Escargot entêté », structure géométrique symbolique pour laquelle se passionne le dératiseur mais qui revêt aussi une importance et une symbolique différente pour Sarah dans « Les Funérailles » met à mal le lecteur qui ne sait plus à quel récit s'en tenir.

L'intratextualité est un procédé qui a attiré notre attention en effet non seulement l'auteur utilise des énoncés qu'il a rédigés dans des romans antérieurs mais en plus c'est à l'intérieur même du roman que l'écrivain répète des passages ; cette écriture intertextuelle est très singulière et lie les romans et les textes entre eux de manière originale. Par exemple, dans « L'Escargot entêté », c'est à croire qu'il trouve du plaisir à répéter, dans plusieurs pages, les proverbes qu'utilisait sa mère comme : « Ma mère disait on ne cache pas le soleil avec un tamis », « Le chameau ne voit pas sa bosse », « Ma mère disait la tête du chauve est proche de Dieu », « Ma mère disait habillé ou nu, ce qui compte c'est comment on est dedans. », « Ma mère disait l'ivrogne sait retrouver la porte de sa maison », « Ma mère disait le fils du rat est un rongeur ».

³⁵⁷ Ibid, p.172

Le narrateur reprenait aussi certaines expressions que le lecteur mémorise d'ailleurs à force de les lire et de les relire comme : « Ma mère a raison », « Je me connais, j'ai la patience du cactus », « Je ressemble à ma mère », « J'aime ma solitude », « Arrivé en retard », ...

Rappelons que Maria Grazia LA MALFA³⁵⁸ signale que cette répétition de passages dans les romans de Rachid Boudjedra a fait l'objet de critiques virulentes de la part de lecteurs et universitaires qui considèrent que cette technique lui permet d'écrire un grand nombre de romans. Cependant d'autres ne sont pas du même avis et considèrent que ce procédé de reprises est une imitation des versets coraniques, résultat de sa culture religieuse et qu'en fait ceci permet de lutter contre l'oubli puisque l'Homme a la mémoire courte.

D'autres procédés que celui de l'intertextualité rendent la narration difficile à saisir. A la surprise du lecteur, souvent ce dernier remarque qu'un changement survient de manière imprévue, il se voit alors obligé de revenir en arrière et contraint de ralentir sa lecture afin d'accéder au sens pour retrouver le fil, rattraper des détails échappés mais en vain ; en réalité c'est le récit même qui pose problème puisque placé à une distance éloignée du lecteur. Dans ce passage, par exemple où il parle de la ville :

« Elle a repris son rythme normal de grande cité animée, encombrée, trop agitée et même un peu sale. Elle m'épuise. Mais je l'aime ! Je sais par ma mère que l'oncle Hocine a toujours été un trouillard. »³⁵⁹

La narratrice exprime son amour pour la ville après une description péjorative de cette dernière et ensuite elle enchaîne avec deux propositions qui n'ont rien à voir avec ce dont elle parlait : elle évoque la trouille de son oncle Hocine qui lui a été révélée par sa mère.

Aussi l'écriture devient-elle décousue et hachée. Un discours fragmentaire déroutant s'impose à nous et prend la forme d'un puzzle à reconstituer.

³⁵⁸ LA MALFA Maria Grazia, *Topographie idéale pour une agression caractérisée et Mines de rien : l'indicible errance*, thèse de Doctorat, Maria Teresa Puleio (dir), Catania, 2001.

³⁵⁹ Les Funérailles, op.cit, p.178

L'écriture est aussi jugée fragmentée dans la mesure où le narrateur de « l'Escargot Entêté » note des phrases sur des bouts de papier (d'où l'adjectif fragmentée) qu'il met dans différentes poches.³⁶⁰

Le lecteur doit alors rassembler ces phrases de telle sorte que le sens soit rétabli et que les séquences narratives soient cohérentes, comme nous l'avons vu dans les extraits précédents.

Viennent s'ajouter des descriptions minutieuses et interminables ; des explications approfondies sont présentées et même des détails sont donnés comme le montre cet extrait :

« Ils enduisent leurs corps et leurs barbes de plaques de sang qui se transforment très vite en croûtes brunes, en caillots noircis. Ils font de même avec les vomissures de leurs victimes, devenues très vite des plaques rances et croûteuses, et avec leurs excréments solides ou à l'état de diarrhées. Un rituel, bien sûr ! »³⁶¹

Nous avons préféré nous contenter d'un seul exemple même s'il y en a d'autres comme dans « L'Escargot entêté », aux pages 33 et 37 où l'auteur s'étale sur les différentes catégories de rats avec leurs noms scientifiques, leur poids, leurs particularités, ... à en perdre le souffle.

Mais il est à noter que l'éclatement atteint une telle ampleur que dans certains passages (dans les deux romans étudiés), des séries de mots sont données faisant office de phrases ; ces éléments linguistiques sont parfois impossibles à reconstituer en phrases répondant à la conception de la grammaire normative :

« Termes crus. Images obscènes. Et ce travail à la brigade antiterroriste d'Alger, qu'il fallait poursuivre coûte que coûte. Hantises. Ratures. Rayures. Les mots drus s'enroulaient autour de l'axe de ma mémoire. »³⁶²

Sarah la narratrice, étant seule dans la maison de sa mère se remémore quelques souvenirs, pense aussi à son travail, et fait une sorte de bilan de sa vie en évoquant quelques souvenirs suite auxquels elle utilise les quelques phrases notées dans le

³⁶⁰ Bouraoui Hédi, *L'escargot entêté : névrose individuelle ou fable politique ?*, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, 1978, vol.26, N°1, p. (161-169), p. 64

³⁶¹ Les Funérailles, op.cit, p.22

³⁶² Ibid, p.33

passage ci-dessus. Nous ne parvenons pas à relier les mots écrits successivement, séparés par des points. La narratrice elle-même ne pouvant pas les « fixer » les qualifie de « drus » et déclare qu'ils s'enroulaient autour de l'axe de sa mémoire. Quel « malheureux » lecteur de Boudjedra nous sommes !

Un peu plus loin (à la même page), Sarah avoue : « *Dans ma tête, les mots se détérioraient. Perdaient leur sens et leur syntaxe. S'entassaient inutilement.* »³⁶³

La narratrice dépeint les mots dans sa tête tels que le lecteur les voit sur la feuille (dans le roman), c'est-à-dire perdant leur place et leur importance, n'ayant aucun enchaînement logique, et s'accumulant sans pouvoir exprimer grand-chose.

Ces mots qui fondent la communication, qui transmettent et expriment, qui réjouissent et attristent, qui encouragent et anéantissent, qui ordonnent et obéissent, qui prient et maudissent, qui taisent et révèlent, qui attaquent et calment, qui avouent et mentent, qui divulguent et masquent, épargnent et tuent,... ces mots dont on ne peut se passer sont l'essence même.

Pourtant, dans certains écrits, Boudjedra va jusqu'à les « oublier » comme dans ce passage de « L'Escargot entêté » ; notre dératiseur déclare :

« J'aime regarder les gouttes de pluie s'étirer en ellipses glauques et strier le surface des carreaux sur lesquels se brouille le reflet des. J'ai déjà noté ces impressions de temps de pluie 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. »³⁶⁴

Dans le cadre de la description d'une journée pluvieuse, il exprime son admiration pour les desseins résultant des gouttes de pluie qui tombe. Le sens général est acquis mais le problème se pose pour la première phrase qui se termine par le déterminant « des », et là le lecteur n'y comprend rien se disant qu'il s'agit probablement d'une faute de frappe. Mais la troisième phrase pose la même difficulté avec, à la fin, le déterminant « le » suivi d'un point. Et c'est alors que le destinataire ne sait plus comment interpréter l'extrait se demandant : « Le reflet de quoi ? La buée verdie par quoi ? ». La réponse ne pouvant être donnée, le récepteur est une fois encore mis à rude épreuve pour saisir le sens.

³⁶³ Ibid, p.33

³⁶⁴ L'Escargot entêté, op.cit, p.111

L'ironie est que le lecteur est mis face à deux situations : soit le narrateur le prive d'éléments de compréhension, en les brouillant, en les omettant, en les codant, soit il lui présente tellement de détails que c'est l'effet inverse qui en résulte, autrement dit le lecteur ne comprend pas et continue à se poser des questions comme à la page 155 :

« Le prisonnier tenait ses comptes sur un petit cahier quadrillé : (Rentrées le 20/11/56, 1878 francs. Le 10/12/56 5 000 francs. Total : 6878 francs. Dépenses : le 30/11/56 1105 francs, le 02/12/56 : 517 francs ; le 09/12/56 : 1903 francs. Total : 3525 francs. Solde 6878 - 3525 = 3353 francs) ; peut-être pour prouver à Béa qu'il n'avait pas besoin d'argent et qu'il ne fallait pas en envoyer, parce qu'il savait qu'elle vivait très pauvrement. »³⁶⁵

Il s'agit ci-dessus du prisonnier Fernand Yveton. Comme il était condamné à mort et n'avait donc ni droit de visite ni le droit de recevoir de la nourriture mis à part un mandat par mois ; sa femme Béa (amie de la mère à Salim) lui envoyait de l'argent durement gagné. C'est alors qu'il tenait ses comptes sur un petit cahier et l'auteur en fait part à son lecteur.

Le narrateur avance des détails, des dates avec des montants précis que le mari de Béa notait sur son carnet (étant en prison) pour lui prouver qu'il ne manquait pas d'argent sachant qu'elle vivait pauvrement. Boudjedra, ne pouvait-il pas faire à son lecteur l'économie de ces détails, de ces chiffres qui n'apportent rien au récit et qui ne sont d'aucune utilité pour le récepteur ?

Dans les romans de l'écrivain algérien, aussi, de longues énumérations éloignent le lecteur de l'essentiel, en témoigne ce passage dans lequel le dératiseur fait un inventaire de tous les points importants qu'il a cités dans son ouvrage, et d'ailleurs il précise même qu'il se répète :

« Je compulse honteusement les photographies. Je renonce vite car le regard de ma mère est insoutenable. Il est plein de reproches. 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. La vie rigide. Le silence. Le muezzin. Les

³⁶⁵ Les Funérailles, op. cit, p.155

gastropodes pulmonés. L'autobus de 8h30. L'inflation importée. La fidélité à l'Etat, etc. Je me répète. »³⁶⁶

Boudjedra laisse son lecteur sans répit, l'obligeant à ne rien oublier, à revoir ce qu'il a lu faute de quoi la compréhension du texte serait compromise en effet « *Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc.* »³⁶⁷

« Les Funérailles » et « L'Escargot entêté » sont deux machines très paresseuses et pour les faire fonctionner comme il convient, le lecteur est très sollicité : il doit déchiffrer des mots, en inventer d'autres, deviner l'ordre des propositions, reconnaître des extraits d'autres romans, repérer des expressions sans cesse reprises, faire face à des détails pesants, expliquer des termes appartenant à un lexique spécialisé, faire des recherches sur des auteurs ou autres,...un réel vertige.

Jean-Paul Sartre disait : « *Le sens n'est pas la somme des mots, il en est la totalité organique* »³⁶⁸

Il est vrai que le lecteur finit par trouver du sens : il se rend compte que finalement les citations qu'utilise Boudjedra sont nécessaires pour le contenu, leur message étant important pour le contexte romanesque. Il saisit que le flux de mots renvoie aux sensations, aux réflexions, aux souvenirs,...Il essaye de remettre en place les pièces du puzzle à savoir certains termes, certaines propositions, certaines expressions et même certaines séquences narratives. Il fait appel à son imagination pour mettre à la place des trois points de suspension les mots qui se présentent à lui et qui lui permettront d'avoir « son » interprétation du texte. Il se cultive en cherchant des définitions, des synonymes, des biographies, des repères historiques. Jusque là, il s'en sort mais qu'en est-il pour les passages auxquels il n'arrive pas à donner du sens ? Il doit être conscient que les personnages de Boudjedra portent tous en eux un malaise qui les déstabilise qui leur fait dire et leur fait faire des paroles et des actes ambigus à l'image du récit dans lequel ils se meuvent ; à condition que le récepteur comprenne que ces personnages ne sont rien d'autre que des êtres de papier qui traduisent la mal vie du monde insensé réel dans lequel nous vivons, un monde dépeint par l'écrivain, il déduira que le sens ne se limite

³⁶⁶ L'Escargot entêté, op.cit, p.88

³⁶⁷ Eco Umberto, Lector in fabula, Grasset, Paris, 1979, p..27

³⁶⁸ Sartre Jean Paul, Qu'est-ce-que la littérature ?, Gallimard, coll. « Folio-essai », Paris, 1985 p. 51

point à une phrase, à un passage, ou à une séquence mais qu'il est à chercher dans le roman pris dans sa totalité. C'est ce que dit sous d'autres formes Nadia Ouhibi dans ce qui suit :

« Si pour les théoriciens du Nouveau Roman, le roman n'a plus rien à signifier dans un monde lui-même sans signification, dans les textes de Boudjedra, la signification est présente mais diluée au fil des pages, décalée par rapport à son référent et c'est au lecteur de reconstituer le puzzle éclaté qu'elle lui propose. »³⁶⁹

Dans ce cadre, nous nous apercevons que dans les écrits de Rachid Boudjedra, l'esthétique du chaos présente des textes décousus qui font pourtant l'unité du récit. L'analyse que nous avons essayé de mener nous a permis de cerner un désordre (sur le plan formel de l'écriture). Ce dernier correspond à un désordre moral et/ou identitaire chez les personnages, chacun d'eux se cherchant et cherchant sa propre unité.

Vu de cet angle, il est clair que chez ce romancier algérien, la forme de la narration revêt la même importance que la fiction.

Tout ce qui a précédé (les descriptions minutieuses et l'emploi de couleurs) explique aussi le fait que Boudjedra soit fasciné par l'art pictural, lui, aimant les descriptions minutieuses, lui, insistant sur les couleurs et les nuances, nous le devinons à travers ses écrits de manière générale et particulièrement dans les *Funérailles* ; à la page 35, il cite Klimt³⁷⁰ et Matisse³⁷¹.

Souvent dans ses passages descriptifs, il cite les couleurs essentielles comme dans « *Les Funérailles* » lorsque Sarah parle du fichu que portait sa mère :

³⁶⁹ Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul, « L'écriture dans l'œuvre de Boudjedra », Rachid Boudjedra, *Une poétique de la subversion*, Tome I : *Autobiographie et Histoire*, p.87

³⁷⁰ Gustav Klimt, né le 14 juillet 1862 à Baumgarten près de Vienne, mort le 6 février 1918 à Vienne, est un peintre symboliste autrichien, et l'un des membres les plus en vue du mouvement Art nouveau et de la Sécession de Vienne. Peintre de compositions à personnages, sujets allégoriques, figures, nus, portraits, paysages, dessinateur, décorateur, peintre de cartons de tapisseries, cartons de mosaïques, céramiste, lithographe.

³⁷¹ **Henri Matisse** né le 31 décembre 1869 au Cateau-Cambrésis, et mort, le 3 novembre 1954, à Nice, est un peintre, dessinateur, graveur et sculpteur français.

Figure majeure du XX^e siècle, son influence sur l'art de la seconde partie du siècle est considérable par l'utilisation de la simplification, de la stylisation, de la synthèse et de la couleur comme seul sujet de la peinture, aussi bien pour les nombreux peintres figuratifs ou abstraits qui se réclameront de lui et de ses découvertes. Il fut le chef de file du fauvisme.

De Pablo Picasso, qui fut son ami et le considérait comme son grand rival², à Andy Warhol qui « voulait être Matisse³ », tous les peintres du XX^e siècle ont été confrontés à la gloire et au génie de Matisse.

« Un magnifique fichu berbère, multicolore, aux couleurs vives et où prédominait le rouge, le jaune et le bleu. Avec des fils de soie rose, carmin ou carrément violacée. »³⁷²

Les descriptions sont tellement précises et avec des détails minutieux qu'on se représente exactement l'élément décrit, C'est comme si une « anatomie de l'objet »³⁷³ était faite.

Le lecteur est désorienté, déconcerté, manque de repères parfois, marque souvent un temps d'arrêt devant à un changement survenu de manière imprévue; et se trouve obligé parfois de revenir en arrière pour trouver ou rattraper un élément qui lui a échappé dans le foisonnement de détails. Le lecteur se sent souvent perdu dans le dédale des mots et désorienté par un, voire des narrateurs, qui n'arrêtent pas de le dérouter :

« J'étais fascinée par son petit cartable que j'avais fait saisir lors de sa mort et que je ne voulais plus rendre à sa famille qui d'ailleurs me le réclamait. Je le gardais à la maison en pensant qu'Ali II était aussi à moi. Sa famille avait ses vêtements souillés de sang et il était normal que moi je garde le cartable. » 117

Comportement incompréhensible de la part de Sarah qui se donne le droit de s'approprier le cartable de la victime. Plus délirant encore, elle s'approprie carrément Ali II (Ali II était aussi à moi) ; au fur et à mesure qu'on avance dans le récit, la narration devient de plus en plus problématique et énigmatique même.

Nous lisons ce que dit Salim à Sarah, et là, surprise ; alors que la lettre n'est pas terminée, l'auteur passe à un autre chapitre :

(6) Décembre 2000

Ouverture des guillemets et suite de la lettre : nous sommes perdus entre les différents narrateurs sinon incapables de suivre sans revoir et relire pour tenter un tant soit peu d'obtenir du sens.

³⁷² Les Funérailles, op. cit, p.54

³⁷³ Bahia Nadia Ouhibi-Ghassoul, « L'écriture dans l'œuvre de Boudjedra », Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, Tome I : Autobiographie et Histoire, p.92

En haut de la page 169, Sarah fait l'inventaire des événements qui ont marqué son exercice au sein de la police ; elle se remémore des moments forts (notons qu'elle répète le mot « vengé » 4 fois) et vers la fin de la page, elle dit :

« Ce jour-là, j'ai eu envie de me taper la tête contre le mur où j'ai collé les photos des suppliciés, jusqu'à m'évanouir et oublier cette démence, cette incroyable névrose. Cette... » 169

Le lecteur ignore à quoi correspond « ce jour-là », et comme si cela ne suffisait pas, la phrase se termine par des points de suspension. Dans ce passage, ils traduisent l'innommable.

Cette narration à rendre fou comme nous venons de le constater suite à l'analyse faite, n'est que le reflet d'une écriture folle par le biais de laquelle l'auteur nous montre que l'écriture de la folie passe aussi par la folie de l'écriture.

Chapitre 3 :

Déploiement de la folie dans le texte

Narrateurs aliénés, temps et espaces insaisissables, personnages perdus, phrases hachées, non respect des structures grammaticales, mots-phrases, répétitions multiples, sens altéré, détails exagérés,... Ceci est une caractérisation du corpus Boudjedrien que nous analysons. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il ne laisse pas son lecteur indifférent.

L'analyse de *L'Escargot entêté* et de *Funérailles* nous a conduits à nous intéresser à la relation qu'entretiennent les personnages entre eux ; évident, dira-t-on puisque nous travaillons sur le thème de la folie. Et pourtant nous n'avons pas découvert des personnages parlant sans arrêt pour dire des choses insensées ; nous avons vu à partir de l'étude des deux premiers chapitres que le manque de communication est flagrant et que l'introspection est ce qui les caractérise le plus.

Dans ce chapitre, nous tenterons de porter la lumière sur ce silence prégnant qui traverse les deux textes, un silence qui rend les rapports distincts et qui fait porter aux êtres de papier de Boudjedra un regard particulier sur eux-mêmes et sur autrui. Un regard fou ? C'est la question à laquelle nous essaierons de répondre, et pour ce faire nous nous arrêterons autant sur l'altérité que sur la folie du texte.

3.1 Le rapport à l'Autre

La perception de l'autre, autrement dit l'image que l'on se fait des autres est inévitablement altérée par la culture, l'idéologie, le temps... Et c'est cette représentation qui débouche sur l'altérité.

Angoisse devant l'inconnu, face à l'Autre imprévisible, insondable, menaçant ?

Nous ne pouvons nous percevoir nous-mêmes dans notre intégralité. Le regard que l'on porte sur soi ne peut embrasser la totalité de ce que nous sommes. Seul l'autre, situé à l'extérieur de nous, peut nous percevoir dans notre intégralité et nous renvoyer cette image de nous. C'est donc par le rapport à l'autre que l'on se développe, apprend à se connaître et que l'on peut se révéler à soi-même, en passant par la communication avec l'autre.

Accordant beaucoup d'importance à l'altérité, Rachid Boudjedra met l'emphase sur l'importance de l'autre dans la construction de l'identité de l'individu. Une importance qu'a magistralement soulignée Todorov :

« Je ne deviens conscient de moi, je ne deviens moi-même qu'en me révélant pour autrui, à travers autrui et à l'aide d'autrui. Les actes les plus importants, constitutifs de la conscience de soi, se déterminent par le rapport à une autre conscience (à un « tu »). [...] Toute expérience intérieure s'avère être située à la frontière, elle rencontre autrui, et toute son essence réside dans cette rencontre intense. [...] L'être même de l'homme (extérieur comme intérieur) est une communication profonde. Être signifie communiquer. [...] Être signifie être pour autrui et, à travers lui, pour soi. L'homme ne possède pas de territoire intérieur souverain, il est entièrement et toujours sur une frontière ; en regardant à l'intérieur de soi, il regarde dans les yeux d'autrui ou à travers les yeux d'autrui [...]. Je ne puis me passer d'autrui, je ne puis devenir moi-même sans autrui ; je dois me trouver dans autrui, trouvant autrui en moi (dans le reflet, la perception mutuels) »³⁷⁴

Pour se découvrir et se comprendre, le contact avec les autres est fondamental pour se percevoir par son regard, construire sa propre vision du monde et surtout ne pas sombrer dans la folie.

³⁷⁴ Todorov Tzveten, *Le Principe dialogique*, op. cit, p. 148

Commençons par le récit de l' « Escargot entêté » qui est bâti autour d'un monologue intérieur : le personnage, quinquagénaire célibataire, fonctionnaire s'occupant de la dératisation se parle en se répétant à chaque fois ; sans cesse, il prend des notes sur des petits bouts de papier. Il ne communique donc presque avec personne et s'enferme dans son petit monde, entre son appartement et son bureau, un monde de solitude et de silence. Sa solitude est assumée et il s'y plaît : « *Je revendique ma solitude* »³⁷⁵, dit-il et c'est un choix qu'il assure parfaitement : « *Moi, je vis seul. Une originalité dans une ville où l'instinct grégaire est très fort et la concentration familiale compacte.* »³⁷⁶

Le personnage exprime clairement son rejet de fonder une famille et craint la démographie, d'ailleurs l'expression « instinct grégaire » est péjorative mais assumée par son destinataire puisqu'il dit plus loin en se comparant aux personnes mariées qui se consacrent à leurs enfants :

« Je suis célibataire. Je ne m'occupe que de moi-même. On devrait me verser une prime de célibat, car les fonctionnaires pères de familles nombreuses ne sont pas rentables. »³⁷⁷

En effet la rentabilité au travail, il en sait quelque chose, lui qui n'arrête pas de réfléchir à l'éradication des rats, aux poisons possibles pour débarrasser la ville de ces rongeurs ; il n'existe que pour son travail, lui qui n'a ni amis, ni membres de la famille qui viennent le voir :

« Personne ne vient chez moi. Toutes les adresses en possession de l'administration sont fausses. Nul ne sait où j'habite. Pas même ma sœur. Elle n'est pas curieuse et de surcroît elle boite. Il y a longtemps que j'ai plaqué sur mon visage une nodosité rugueuse. Tout le monde y bute. »³⁷⁸

La solitude est vitale pour lui, il ne peut s'en passer ; il faut dire que toute présence le perturbe puisqu'il est arrivé au point de donner une fausse adresse à l'administration de crainte qu'on vienne le voir. Même sa propre sœur ne sait pas où il habite, pour deux raisons dit-il, la première est qu'elle n'est pas curieuse et la deuxième est qu'elle boite.

³⁷⁵ L'Escargot entêté, op.cit, p. 21

³⁷⁶ Ibid, p. 13

³⁷⁷ Ibid, p. 65

³⁷⁸ Ibid, p. 82

A la fin de l'extrait, il utilise une figure (une nodosité rugueuse plaquée sur mon visage qui fait buter tout le monde) qui laisse deviner que le personnage exprime ouvertement, par l'expression de son visage qu'il est dans le rejet de l'autre. Cette attitude qu'il adopte « il y a longtemps » le réjouit et la preuve en est ses propos : « *Je vis seul. Je n'ai pas d'amis. Quel bonheur ! Ma mère disait les fréquentations sont mauvaises et la gale est contagieuse.* »³⁷⁹

La solitude revêt un caractère pathologique chez le personnage puisqu'il œuvre à ce qu'il n'y ait point de communication et dans le cas où cette dernière s'impose, il s'arrange pour limiter le contact et endiguer la relation :

« La première chose que j'ai faite en entrant dans mon bureau fut de placer mon dispositif : entre moi et les rares visiteurs que je reçois, je mets un calendrier que je coince entre deux dictionnaires. (...) Chacun sa place. Je limite les familiarités. » 54

Nous voyons à quel point le rapport à l'autre le déstabilise, ou plutôt « l'Autre » tout court. Ce personnage qui se répète à chaque fois et ne se lasse pas de ressasser ses souvenirs d'enfance, vit une solitude qui fait de lui un être renfermé sur lui-même. Ses deux uniques préoccupations, le gastéropode qui n'arrête pas de le guetter et les rats qu'il doit exterminer alors qu'ils continuent à se reproduire.

Ce personnage névrotique n'arrête pas tout au long du récit de louer les bienfaits de la solitude « *Jour de congé. Le quartier est tranquille cet après-midi. Je n'ai pas besoin de mettre du coton dans mes oreilles. J'aime ma solitude.* »³⁸⁰, déclare à la page 46 :

« Je pense à ma chance. Je la dois à ma mère. (...) Je (...) surveille mes poumons de près. Ne m'ennuie jamais. Les réseaux refroidis de la solitude je les ignore. Les autres me dégoûtent. La musique me donne des maux de tête épouvantables. Je vis, chez moi, dans la béatitude du silence. Il n'y a qu'au bureau que j'ai les veines rongées. Mais j'avoue que le cliquetis de la machine à écrire, la sonnerie du téléphone et les voix comme à l'envers (les jours de pluie) des sollicitateurs, me réconcilient avec le monde. »³⁸¹

³⁷⁹ L'escargot entêté, op.cit, p. 46

³⁸⁰ Ibid, p. 43

³⁸¹ Ibid, p. 46

Si dans cet extrait le narrateur évoque le bien-être du silence chez-lui et dit ne jamais s'ennuyer, lui qui doit à sa mère la chance qu'il a, la conjonction de coordination « mais » (exprimant l'opposition) placée tout juste avant le verbe « avouer », attire le lecteur sur le bruit de la machine à écrire, sur le son du téléphone et les voix de ceux qui viennent solliciter le personnage au bureau : ces éléments vont le réconcilier avec le monde, autrement dit, il va exister. On n'existe que par rapport à autrui et le monde n'est monde justement que parce qu'on a la possibilité d'échanger ; si l'autre n'existe pas, je n'existe pas moi non plus. C'est ce rejet des autres qui fait aussi de notre protagoniste un être déséquilibré, et pas seulement sa névrose obsessionnelle.³⁸²

D'ailleurs si nous nous arrêtons sur le passage suivant :

« A l'intérieur donc : acier. Silence. Repli. Le gris, couleur neutre par excellence, domine. Je suis rutilant et seul. Il m'arrive d'être atteint par un immense bonheur. C'est rare. »³⁸³

Nous remarquons que la description que fait le personnage de lui-même s'apparente plus à un objet qu'à un être humain. Les noms : acier, silence, repli et les adjectifs : gris, neutre, rutilant, seul, pris ensemble ne font à aucun moment deviner qu'il s'agit d'une personne. Et au comble du dératiseur qui se flatte dans cet extrait, le bonheur ne frappe pas souvent à sa porte, il est certain que lui aussi ne connaît pas son adresse.

Qu'en est-il pour ses collègues ? Quelles relations entretient-il avec eux ?

D'abord, il n'en fait aucune description, on ne connaît ni leurs noms ni leur nombre. Lorsqu'il les évoque dans son récit, c'est pour parler soit de son arrivée en retard au bureau soit du pouvoir qu'il exerce sur eux.

Dès la page 10 du roman, le premier jour, quand il dit qu'il n'est pas arrivé à l'heure, il les cite :

« Les employés ont regardé l'horloge quand je suis entré. La secrétaire a même souri. Je l'ai écrit aussi sur un autre bout de papier que j'ai mis dans la poche gauche de mon veston. Celui sur lequel j'ai marqué mon retard, dans la poche droite. »³⁸⁴

³⁸² Plusieurs analyses faites sur le personnage du roman « L'Escargot entêté », parlent de folie de type névrotique ou de névrose obsessionnelle. En 1996, on en parlait déjà dans « La littérature maghrébine de langue française », ouvrage collectif, sous la direction de Charles BONN, Naget Khadda, et Abdellah MDARHRI-ALAOUI, Paris, EDICEF-AUPELF.

³⁸³ L'Escargot entêté, p. 19

Notre protagoniste ne parle guère des postes occupés par ses collègues, des responsabilités qu'ils ont, de la qualité de leur travail, de l'ambiance qui règne en leur présence, il est toujours question de décrire leur réaction au moment où il arrive au lieu de travail. Nous voyons que dans l'extrait ci-dessus, ils regardent l'horloge pour lui signifier qu'il n'est pas ponctuel et la secrétaire va jusqu'à sourire. Comme pour le dératiseur ces comportements sont importants, il les consigne et met le petit bout de papier dans sa poche. « *Comme je consigne tout, je n'oublie rien.* », dit-il.

Plus loin dans la narration, le cinquième jour, il arrive aussi en retard et dit :

« Ce matin, je suis arrivé en retard au bureau. Je l'ai fait exprès. (...) J'ai eu la satisfaction de les voir paniquer, bafouiller et finir par se précipiter à leurs places respectives (...) J'ai tout de suite remarqué que mon autorité était intacte. Personne n'a regardé l'horloge. Pourtant il était 11 heures du matin. J'avais décidé de venir à pied. De flâner. De prendre l'air. J'en avais besoin, après une journée passée au lit à compulsur des documents dégoûtants. »³⁸⁵

Notons que la réaction des employés n'est plus la même bien que le retard soit plus important. Et les sentiments du quinquagénaire sont proportionnels au comportement affiché puisqu'il se dit satisfait en plus il ajoute plus loin : « *Mon arrivée soudaine au bureau a été une réussite parfaite. J'avoue que je suis fier de moi.* »³⁸⁶ Cette fierté est en rapport avec l'effet produit par le héros du roman sur ses collègues :

« Je leur ai fait peur. Ils ont tous sursauté. Ils m'ont souhaité une bonne journée. Je n'ai rien dit. Le silence est la forme suprême du mépris. »³⁸⁷

Aurait-il du mépris pour les employés ? En tout cas la peur qu'il a provoquée chez-eux jusqu'au sursaut l'a réjoui, d'autant plus qu'ils lui ont souhaité de passer une bonne journée. Ce que nous retenons dans l'analyse que nous essayons de mener sur le rapport à autrui c'est ce mouvement de « va et vient » vis-à-vis des autres, cette ambivalence tout le temps présente même si elle n'est pas exprimée de manière explicite. Le passage suivant en est une illustration :

³⁸⁴ Ibid, p. 10

³⁸⁵ Ibid, p. 104

³⁸⁶ Ibid, p. 104

³⁸⁷ Ibid, p. 104

« Je suis entré dans mon bureau. J'ai refermé la porte derrière moi. Très dignement. Je les sentais abasourdis, effrayés, décontenancés. 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'Etat. Ce sentiment de domination. 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 bains de foule. Elle me déprime.»³⁸⁸

Le narrateur décrit le plaisir qu'il a eu à exercer son autorité « je suis resté plus d'une demi-heure à savourer les jouissances du pouvoir et de l'autorité ». Calculant ses gestes (refermer la porte très dignement), il jubile de savoir (il les sentait, dit-il) les employés déconcertés (il leur attribue les adjectifs : abasourdis, effrayés et décontenancés). Cet exercice de pouvoir qui le fait jubiler le fait penser aux chefs d'Etat puisqu'il envie ce sentiment d'autorité dont ils jouissent tout le temps. Cet extrait nous a permis de mieux découvrir le personnage quant aux relations qu'il a avec les employés, une relation déjà pressentie au début du roman lorsqu'il déclare : « *J'entends les autres employés quitter le bureau. Ils ne viennent pas me souhaiter bonsoir. C'est la rançon du savoir et du pouvoir.* »³⁸⁹

Cependant, le plus intéressant est le rapprochement qu'il fait avec les chefs d'Etat. Lorsqu'il explique ne les envier que pour ce sentiment de domination dont ils peuvent jouir constamment, il ajoute « *Pour le reste, ils me font plutôt pitié. Ils sont seuls comme moi.* » : nous remarquons que le mot « pitié » est lié au mot « seuls » par conséquent nous nous demandons ce que pense « réellement » le personnage de la solitude, lui qui n'arrête pas de la louer tout au long du roman : « *Je revendique ma solitude.* »³⁹⁰, ou encore en parlant du muezzin : « *Il n'est d'ailleurs pas mon ami. Je n'en ai pas. Je suis seul et m'assume en tant que tel.* »³⁹¹

Si nous nous intéressons à la solitude vécue par le personnage c'est tout simplement parce que le lien avec l'Autre ne peut être dissocié du rapport à soi ; d'ailleurs l'un dépend intimement de l'autre.

³⁸⁸ Ibid, p. 105

³⁸⁹ L'Escargot entêté, op. cit, p. 73

³⁹⁰ Ibid, p. 21

³⁹¹ Ibid, p. 109

« ...Découvrir notre troublante altérité, car c'est bien elle qui fait irruption face à ce « démon », à cette menace, à cette inquiétude qu'engendre l'apparition projective de l'autre au sein de ce que nous persistons à maintenir comme un « nous » propre et solide. »³⁹²

A la page 98, le narrateur déclare : « *Je voudrais écrire un texte sur la solitude des grands hommes. Encore un émoi à contenir.* » Notre protagoniste est tellement obsédé par la solitude qu'il voudrait en faire l'objet d'un texte ; non pas le thème de la solitude en général mais « la solitude des grands hommes », sa manière à lui de dire que beaucoup de « grands hommes » vivent la solitude, autrement dit et par association, le lecteur « déduirait » que ce dératiseur solitaire est un grand homme. En lisant cette phrase à la page 98, on imaginerait même un syllogisme à deux niveaux :

A) Je suis un homme solitaire.

B) Ecrire un texte sur / la solitude des grands hommes.

Donc : C1) Je suis un grand homme. C2) Ecrire un texte sur ma solitude. C'est à se demander si cette solitude, selon les dires du personnage, bien vécue, choisie, revendiquée, acclamée, aimée par lui ne serait pas « en réalité » subie et a fini par être désirée par la force des circonstances.

Dans son soliloque, le narrateur parle aussi et énormément de sa mère ; cette femme à qui il ressemble beaucoup et avec qui il avait un rapport fusionnel.

La représentation est l'image que l'on se fait de soi-même et des autres, elle est donc inévitablement subjective puisque dépendante de la culture, du vécu, de l'idéologie, du temps,... Et tout ceci contribue de manière directe ou indirecte aux relations qu'on peut avoir, autrement dit à notre rapport aux autres.

Si le héros de l' « Escargot entêté » refuse tout rapport, les personnages des Funérailles sont dans une autre configuration.

Sarah qui vivait seule dans la maison qu'elle partageait avec sa mère (avant la mort de cette dernière), souffrait de solitude : « *Seule, la nuit, la peur ébranlait ma confiance en moi.* »³⁹³ Elle avait ce sentiment de crainte parce qu'elle revoyait l'image de sa mère

³⁹² Kristeva, op. cit, p. 284

³⁹³ Les Funérailles, p. 32

décédée ainsi que les photographies des victimes. Elle aurait aimé que Salim partage avec elle ce grand espace dans lequel elle se sentait perdue, de par les souvenirs (bons et/ou mauvais) qui la rendaient triste mais aussi parce qu'elle éprouvait le besoin d'une présence qui l'« arracherait » au vide :

« Souvent, je me sentais très seule. Salim ne voulait toujours pas abandonner son minable HLM pour venir s'installer dans ma grande maison. Il était trop fier. Trop solitaire. »³⁹⁴

Dans l'extrait ci-dessus, l'adverbe « très » révèle l'intensité du besoin ressenti par la narratrice, un besoin qui devenait pesant puisqu'elle utilise l'indicateur temporel « toujours pas » par lequel elle sous-entend, que Salim tarde à se décider de quitter son appartement et d'emménager avec elle dans sa maison.

Les sentiments éprouvés par Sarah à l'égard de Salim étaient forts puisqu'elle avoue être amoureuse de lui, et pourtant après avoir reçu une lettre de sa part dans laquelle il lui racontait son histoire et lui déclarait son amour, elle dit :

« Sa lettre, qui m'avait quelque peu troublée et beaucoup émue, était devenue, paradoxalement, une sorte de handicap. J'étais gênée. Comment le retrouver après cette confession ? »³⁹⁵

L'écrit adressé par Salim était plein de confidences, l'émetteur mettait Sarah dans un rapport d'intimité qui la réjouissait. Elle ne s'attendait pas à ce que cet agent de police peu loquace et très introverti lui ouvre son cœur et lui raconte son enfance, lui parle de son jumeau, lui décrive sa grand-mère, la tienne au courant des nombreuses épouses qu'a eu son père, la mette au parfum de la terrible accusation d'adultère dont a souffert sa maman,... et pourtant elle se dit être gênée de retrouver Salim ; l'adverbe « paradoxalement » marque cette ambivalence chez la narratrice. Le mot « confession » ne serait-il pas une explication à ce paradoxe ?

Ce sentiment ambivalent, nous le retrouvons aussi sous d'autres formes chez Sarah à l'égard des terroristes en effet, elle explique à la page 105, comment elle aurait aimé infliger des supplices à ces tueurs ; en tapissant leurs cellules de posters

³⁹⁴ Ibid, p. 138

³⁹⁵ Les Funérailles, p. 107

gigantesques des victimes avec comme musique de fond des voix de suppliciés enregistrés par les terroristes eux-mêmes lorsqu'ils les torturaient. Elle précise alors que ce sont ses bavures à elle. En plus, elle reconnaît que parfois il fallait utiliser les gros moyens pour mettre la main sur les terroristes, elle avoue que ses hommes parfois « *pouvaient se laisser aller à leurs instincts qui n'étaient pas toujours pacifiques (...) Je savais que certains d'entre eux étaient capables du pire : la torture !* »³⁹⁶

A la même page, elle soutient cette méthode qui apportait ses résultats « *Grâce à cette méthode, j'avais attrapé quelques gros poissons.* »

Sarah avait vu tellement d'images d'horreur des victimes (femmes éventrées, œil arraché, oreilles coupées, enfants égorgés,...) qu'elle aurait tout fait pour venger ces dernières qui ne quittaient pas ses pensées.

Jusque-là, ce que ressent la narratrice pour les tueurs est compréhensible mais tout bascule pour le lecteur à la page 108 lorsqu'elle déclare :

« Une fliquesse comblée, après la mise hors d'état de nuire de Flicha. Oserais-je le dire ? J'en avais honte. Mais j'étais installée, maintenant, dans la compassion vis-à-vis de tous ces terroristes que j'avais tellement haïs. Vis-à-vis de moi-même. Vis-à-vis de Salim qui était dans le malheur. Le même malheur que moi : le gouffre insondable de l'absence. L'absence du père que j'avais, moi, occulté pendant vingt-cinq ans. Et le voilà qui resurgissait du fin fond de l'enfance, grâce à Salim. Nous étions donc jumeaux ou presque ! »³⁹⁷

A partir de cet extrait, on voit à quel point son rapport aux terroristes vacille : alors que Flicha, la tête pensante des meurtriers, l'un des plus dangereux, venait d'être arrêté, Sarah déclare avoir honte d'être comblée suite à cette arrestation, pire encore elle se prend de compassion vis-à-vis des terroristes qu'elle haïssait (et elle précise « tous ces terroristes que j'avais tellement haïs »)

Et pourtant lorsqu'un juge (c'était un juge pour enfants qui s'appelait Malki) a été abattu par balles, dans sa voiture, au moment où il rentrait chez-lui, c'est cette même Sarah qui après avoir expliqué à la veuve du juge qu'elle se chargerait de trouver les tueurs, n'a pas hésité à lui donner une arme parce que cette dernière voulait venger son mari ; Sarah avait accompli ce geste « irresponsable » malgré les directives de son

³⁹⁶ Ibid, p. 101

³⁹⁷ Les funérailles, p. 108

patron. Au fait, c'est parce que l'épouse du juge, voulant expliquer au commissaire (Sarah) qu'elle n'était pas en colère mais qu'elle avait de la peine pour son mari qui avait toujours aimé les enfants et qu'on trouvait trop laxiste, lui avait dit :

« Mais non, commissaire, c'est pas de la colère, c'est du chagrin... c'est de la déception ! Douze balles...vous vous rendez compte...mon mari était petit et chétif...douze balles dans un si petit corps...un homme affable, si vous saviez commissaire...doux...gentil... »³⁹⁸

C'est suite à ces propos que Sarah commençait à voir l'insistance de la dame (pour venger son époux) d'un autre angle, d'où sa décision de lui remettre un revolver.

Nous constatons qu'entre amour et gêne, joie et honte, haine et compassion, Sarah hésite dans les rapports qu'elle doit entretenir.

Chez Boudjedra, dans les romans que nous analysons, il n'y a pas que le dératiseur qui est solitaire. Dans « Les Funérailles », Salim aussi est un « adepte de la solitude », voilà comment le décrit Sarah : « *Il voulait être seul. (...) Il parlait peu. Pas loquace pour un sou. Trop efficace. Trop méticuleux.* »³⁹⁹

Salim affichait ce silence au travail mais aussi dans sa vie privée ; même lorsqu'il était en compagnie de Sarah, il parlait très peu. A l'occasion d'une sortie en mer, voilà comment la narratrice évoque ce moment passé en couple :

« Nous nous déshabillions en silence et nous nous jetions très vite dans l'eau. Nous nagions, l'un à côté de l'autre, pendant des heures sans échanger une seule parole. »⁴⁰⁰

Dans ce passage narratif, l'indicateur temporel « pendant des heures » indique la longueur de la durée du silence, et l'adverbe « sans » exprimant la privation et complétant le verbe « échanger » est utilisé avec le nom commun « parole » que l'adjectif « seule » qualifie pour montrer l'absence absolue de langage ; il s'agit de silence complet.

³⁹⁸ Ibid, p. 102

³⁹⁹ Les Funérailles, op. cit, p. 20

⁴⁰⁰ Ibid, p. 47

Ce manque de communication est flagrant chez les personnages des *Funérailles* ; la maman de Sarah aussi n'est pas très bavarde :

« Elle parlait peu mais riait beaucoup et pleurait facilement. Je tiens d'elle. Peut-être riait-elle d'autant plus qu'elle était peu loquace. Salim non plus ne parle pas beaucoup. »⁴⁰¹

La fille explique que ce tempérament de la mère est dû aux accusations faites par le père (l'histoire de l'adultère) et à la dure réalité familiale et sociale auxquelles elle était contrainte de faire face.

Il faut dire que la solitude est un thème dominant dans le roman, même dans la description des terroristes nous la retrouvons :

« Ce qui me frappe chez les tueurs, c'est cette vocation. Comme si portant en eux-mêmes une souillure indélébile, ils éprouvaient le besoin de la plaquer sur leurs victimes pour être un peu moins seuls, un peu plus humains. Pour se débarrasser quelque peu (ou quelque temps) de leur solitude, de leur cruauté qui les obligent à patauger dans le sang, l'urine, les excréments, les larmes, la morve, le sperme... l'ordure humaine en général. »⁴⁰²

Dans cet extrait, sur lequel nous reviendrons plus tard dans notre travail, il est clairement dit que les tueurs donnent l'impression, en massacrant leurs victimes, qu'ils ressentent la nécessité de transposer une souillure permanente qu'ils portent ; cet acte leur permettrait entre autres, d'être moins seuls, de se débarrasser de leur solitude comme tient à le répéter l'auteur. L'emploi des locutions adverbiales « un peu », « quelque peu », « quelque temps » souligne que les massacreurs sont tellement accablés et par cette souillure et par la solitude qu'ils sont capables d'actes barbares et ignobles leur garantissant de s'en sortir ne serait-ce que momentanément.

Nous voyons à quel point le rapport à l'autre est d'une incroyable complexité : des subjectivités différentes, des parcours distincts, des susceptibilités à prendre en considération, des vécus divergents, des points de vue multiples et variés... D'innombrables paramètres à respecter. Tout ceci pour pouvoir parler d'altérité.

⁴⁰¹ Les *Funérailles*, op. cit, p.23

⁴⁰² Ibid, p.21

3.2- Le rapport à l'écrit :

Le rapport à l'écrit est aussi le rapport à l'autre, mais c'est également le rapport à soi. En nous basant sur le corpus étudié (« L'Escargot entêté » et « Les Funérailles »), ou plus exactement sur ce que disent les narrateurs et les personnages, nous allons tenter d'élucider le rapport qu'a l'auteur à l'écriture. Pour ce fait, nous étudierons aussi la manière dont le texte est construit (la structure générale, les séquences narratives, les phrases, le choix des mots, la ponctuation,...)

Lorsque nous avons analysé le temps, nous avons jugé qu'il pouvait être considéré comme un personnage ; l'écriture de Rachid Boudjedra est tellement époustouflante et saisissante que nous nous arrêtons sur chaque détail afin de mieux comprendre comme s'il s'agissait du parcours du héros. L'écriture boudjedrienne ne peut en aucun cas laisser le lecteur potentiel passif. Comme ce dernier est habitué à l'écriture fragmentaire de l'auteur, il n'en fait pas une rupture mais un effet de style.

Avant de commencer à analyser les extraits que nous avons choisis, nous tenons à expliquer le rapport personnel et particulier qu'entretient l'auteur avec l'écriture : « *Je me rendais compte que le bonheur consistait à gribouiller sur du papier blanc et lisse. Même s'il ne s'agissait que d'un vulgaire rapport d'enquête policière.* »⁴⁰³

Il montre à quel point il est attaché à l'écrit et la joie que lui apporte ce dernier, c'est d'abord un rapport physique (gribouiller sur du papier blanc) ; l'importance de dessiner des lettres quelque soit le sujet.

Au-delà du plaisir, l'écrit lui apporte bien plus : « *Le papier blanc était mon unique soutien vital dans tout cet environnement humain.* »⁴⁰⁴

Dans cette phrase, Sarah la narratrice donne à l'écrit une place de choix, en fait un élément indissociable de la vie et le distingue de tout élément faisant partie de l'environnement. Avec l'adjectif « unique » complétant le nom « soutien », l'écrit ne peut avoir aucun « rival ». La preuve en est que Sarah qui manquait de temps -ce temps précieux que l'auteur place au dessus de tout - déclare : « *Je trouvais une fois encore le*

⁴⁰³ Les Funérailles, op.cit, p. 147

⁴⁰⁴ Ibid, p. 136

temps d'écrire et de décrire la dernière journée d'Ali II. »⁴⁰⁵ L'indicateur temporel « une fois encore » révèle que consacrer du temps à l'écrit est une habitude voire une évidence.

Dans « L'Escargot entêté », le rapport à l'écrit est obsessionnel et fait du personnage principal un maniaque : « *Comme je consigne tout, je n'oublie rien.* »⁴⁰⁶

Nous voyons que l'écrit est associé à la mémoire (il est vrai que les paroles s'en vont et que les écrits restent). D'ailleurs le narrateur insiste : « *Je transcris le contenu sur des fiches en double exemplaire. Je travaille pour l'avenir.* »⁴⁰⁷ Il est conscient que tout passe par l'écrit, que tout est dans l'écrit et que l'écrit est TOUT.

Mais encore faut-il savoir quoi consigner. Notre dératiseur ne laisse rien au hasard : « *J'eus donc la vocation précoce, la manie de l'écriture sur les petits bouts de papier.* »⁴⁰⁸

Nous voyons d'après les quelques extraits cités ci-dessus le rapport presque fusionnel à l'écrit.

A travers les romans de Rachid Boudjedra, nous découvrons ce besoin d'écriture, ce plaisir et cet attachement.

Voici quelques extraits choisis afin d'illustrer ce que nous avons dit :

« Les garnements ont paniqué quand ils m'ont vu sortir un bout de papier 2×2 cm, déboucher mon stylo et griffonner dessus ! Ils ont détalé. »⁴⁰⁹

Pour montrer à quel point les écrits peuvent avoir du pouvoir, dans cet extrait, l'auteur fait une pousse : on est pourrait même changer cette phrase et dire : « Les enfants ont paniqué quand ils m'ont vu sortir une arme 22 mm, débloquent la gâchette et la pointer sur eux ! Ils se sont enfuis. »

Evidemment, beaucoup d'écrits ont changé le monde (les écritures saintes, les découvertes scientifiques consignées, les faits historiques qui ont bouleversé l'humanité,

⁴⁰⁵ Ibid, p. 119

⁴⁰⁶ L'Escargot entêté, op. cit, p. 10

⁴⁰⁷ Ibid, p. 14

⁴⁰⁸ Ibid, p. 72

⁴⁰⁹ L'Escargot entêté », op.cit., p.15

les romans qui ont apporté des visions nouvelles,...) et continueront à le faire à condition que la participation active des lecteurs ne fasse pas défaut :

« Un texte est un monde. Il entre en collision avec le monde réel soit pour le confirmer, soit pour le dénier. Le rapport du texte avec le réel peut avoir plusieurs formes, mais il ne peut pas avoir toutes les formes. C'est sa limite et sa grandeur. La limite consiste en ce que le texte dit, et la grandeur en ce que nous lui prêtons, car le texte change notre rapport avec le réel. »⁴¹⁰

Boudjedra ne se contente pas de raconter une histoire en prenant la peine d'embellir son texte avec des figures de style pour le plaisir du lecteur. Tout est calculé, de la première à la dernière page du roman, il « codifie » son texte exactement comme le fait le dératiseur avec ses petits bouts de papier :

« 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. »⁴¹¹ 22

Ce lieu du vertige dont il parle est justement produit et assuré à l'aide de plusieurs procédés dont les multiples oppositions :

« Mais l'horreur et la rage que j'éprouvais face à ces photos se transformaient progressivement en une énorme tendresse. J'éprouvais quelque gêne quand même. »⁴¹²

« Il fallait être patient. Mais j'étais impatiente ! »⁴¹³

« Des bouts de cervelle déposés dans un joli sachet en papier bleu. »⁴¹⁴ 170

Dans ces extraits choisis, nous cueillons l'ambivalence du personnage :

Les photos des victimes qu'elle avait collées sur le mur de son bureau n'évoquaient plus l'horreur et la rage mais de la tendresse que nous ne pouvons pas mettre sur le compte de la pitié pour ces personnes assassinées sans raison, puisqu'elle dit éprouver de la « gêne » face à ce changement de sentiments.

⁴¹⁰ Ricoeur Paul, *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique II, Seuil, Paris, 1986, p. 18

⁴¹¹ *L'Escargot entêté*, op. cit, p. 22

⁴¹² *Les Funérailles*, op.cit, p. 97.

⁴¹³ *Ibid*, p. 77

⁴¹⁴ *Ibid*, p.170

Etant consciente qu'il fallait faire preuve de patience pour venir à bout de ses difficultés et mettre la main sur les tueurs, elle était impatiente et le reconnaissait, les suivant sans crainte, prenant le risque d'y laisser sa vie ; elle en perdait la tête.

Sarah, très affectée par les meurtres en série qui touchaient des innocents avait reçu la femme du juge assassiné dans sa voiture. La dame lui apporta les bouts de cervelle de son mari qu'elle avait conservés dans un sachet que la narratrice éprouve le besoin de décrire : joli et en papier bleu. Description déplacée ou narratrice déphasée ?

L'auteur superpose des unités sémantiques qui embrouillent la compréhension immédiate des phrases :

« Elle a repris son rythme normal de grande cité animée, encombrée, trop agitée et même un peu sale. Elle m'épuise. Mais je l'aime ! Je sais par ma mère que l'oncle Hocine a toujours été un trouillard. »⁴¹⁵

« 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. Je n'avais pas le courage de tenir l'appareil. Elle s'est mise en colère. L'absence de l'escargot ce matin m'intrigue. »⁴¹⁶

Dans le premier extrait, la narratrice parle de la ville, elle la décrit et exprime ses sentiments ; tout de suite après, elle parle de la trouille de son oncle.

Il s'agit dans le deuxième passage d'un événement assez étrange que raconte le dératiseur au sujet de sa mère qui voulait se faire photographier alors qu'elle agonisait. Le narrateur évoque un souvenir assez sensible pour dire qu'il n'a pas peur de la mort ; mais le plus étrange c'est que suite à cela, il se dit intrigué de l'absence de l'escargot : quel est le rapport ?

Quant aux figures de style, elles sont nombreuses dans les deux romans et l'enrichissent énormément tant sur le plan stylistique que sur le plan sémantique :

« Je m'étais habituée à ces trois visages atrocement mutilés et je les trouvais, au fur et à mesure que le temps passait, beaux. Beaux dans leur silence. Beaux dans leur laideur. Beaux dans leur douleur... »⁴¹⁷

⁴¹⁵ Ibid, p. 178

⁴¹⁶ L'Escargot entêté, op. cit, p. 65

⁴¹⁷ Les Funérailles, op. cit, p. 97

Une anaphore (beaux) et des oxymores qui font toute la beauté de l'extrait qui devient poétique : la laideur et la douleur deviennent belles pour montrer que la narratrice perdait sa sensibilité, pour exprimer cette horreur qui faisait désormais partie du quotidien.

Un autre lieu de vertige, l'auteur introduit des détails, des énumérations et des mots scientifiques qui imposent au lecteur attention, réflexion et dictionnaire :

« L'idéal serait même de faire un essai sur chaque genre de l'espèce, soit six essais en tout, puisqu'il y en a six différents :

- 1- Rat surmulot (*rattus norvegicus*).
- 2- Rat noir (*rattus rattus*).
- 3- Souris (*mus musculus*).
- 4- Souris des bois (*peroneycus sp.*).
- 5- Campagnol (*microtus sp.*).
- 6- Souris sauteuse (*zapus sp.*).

Je m'occuperai de cette opération à la pause de midi. »⁴¹⁸

L'auteur joue aussi sur les mots et la narratrice Sarah le dit, déclarant qu'elle et ses camarades avaient transformé un poème :

« « Souad urina et mon cœur se remplit d'ammoniaque. »

Au lieu de :

« Souad apparut et mon cœur se remplit de mélancolie. » »⁴¹⁹

Un autre jeu de mots consistant à transformer un proverbe : « *Tu sais, Sarah, j'ai d'autres escargots à fouetter. J'ai beaucoup de travail au labo.* »⁴²⁰

Même sur le plan typographique, l'auteur introduit des nuances. Par exemple, à la page 51 des *Funérailles*, pour parler du petit Ali qu'on a assassiné dans la cour de l'école, il sépare les mots, les centre et les écrit en lettres majuscules :

« UN ÉCOLIER DE ONZE
ANS ABATTU DANS LA
COUR DE SON ÉCOLE
DANS LA BANLIEUE
EST D'ALGER. »⁴²¹

⁴¹⁸ L'Escargot entêté, op. cit. p. 37

⁴¹⁹ Les Funérailles, op.cit, p. 61

⁴²⁰ Ibid, p. 147

⁴²¹ Ibid, p. 51

Il choisit ainsi les mêmes caractères pour parler des moines de Tibihrine qui ont été égorgés en 1996. Ce choix typographique a certainement pour intention mettre le texte en exergue pour attirer l'attention du lecteur. Voici ce que nous lisons à la page 132 des *Funérailles* :

« C'était le 21 mai 1996. Plus tard, je sus que l'un des moines massacrés avait été le professeur de mathématiques et de latin de Salim. Le père Grojean, j'en suis sûre !

Salim avait été très laconique, à ce sujet. Pourquoi ?

SEPT MOINES ÉGORGÉS

À TIBIHRINE

Pour finir, mon oncle me complimenta sur mon physique : « Tu es vraiment belle ! J'ai gardé quelques photos de toi, quand tu étais petite... »⁴²²

Si nous avons reproduit tout ce passage c'est dans le but de tenter de commenter cette typographie pleine de sens : à l'occasion d'une discussion avec son oncle Hocine, les moines égorgés sont évoqués et Sarah repense à l'un d'eux qui était le professeur de latin de Salim. Elle avait remarqué que Salim était concis à ce sujet et se posait la question sur les raisons de ce silence. La réponse est donnée ci-dessus, dans l'extrait, en lettres majuscules : à croire que c'est le titre d'un article de presse. Suite à cette réponse, elle parle d'un tout autre sujet : les compliments de son oncle sur son physique. Il est clair que la disposition des phrases et le passage d'une unité de sens à une autre n'a pas pour seul objectif d'attirer l'attention sur l'événement (l'égorgement des sept moines) mais bien plus : ne serait-il pas une manière de dire que cet assassinat avait été étouffé et oublié comme si de rien n'était, qu'on était passé à autre chose et que la vie continuait ?⁴²³

Toujours dans le cadre de la typographie, un seul mot est écrit en italique dans l'extrait qui suit :

« Au cours des différentes perquisitions, j'ai trouvé de nombreux *argumentaires* qui tentaient d'expliquer les assassinats de Sarah et d'Ali II et la mise à mort d'Ali I, torturé d'une façon ignoble. »⁴²⁴

⁴²² Ibid, p. 132

⁴²³ Notons qu'au moment de la publication du roman, l'affaire des sept moines égorgés n'avait pas connue de suite claire, et des deux côtés, algérien et français, un silence se profilait sur cet assassinat donnant libre cours à une certaine presse et censurant quelque autre.

⁴²⁴ L'Escargot entêté, op. cit, p. 79

Sarah savait pertinemment qu'aucune raison plausible ni de cause apparente n'était derrière le meurtre et la torture dont de pauvres innocents étaient les victimes. Pour la narratrice, seule la folie meurtrière qui habitait les tueurs animait ces derniers, par conséquent le mot « argumentaires » n'avait point de sens pour elle ; mis au pluriel il suggérait de nombreuses versions aussi fausses les unes que les autres. Ecrire le mot en italique met le doigt sur les explications mensongères avancées sur le meurtre des centaines d'Ali et des centaines de Sarah, autrement dit sur le terrorisme.

Notons que l'écrivain écrit également en italique des passages de « L'Escargot entêté » qu'il reprend dans « Les Funérailles ». Ces extraits sont au nombre de quatre et concernent, pour le premier l'accouplement réciproque des escargots, pour le deuxième la description de l'animal, pour le troisième la symbolique du gastéropode dans la mythologie universelle et pour le dernier sa coquille. Nous citons ci-dessous le quatrième :

« ...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 donc comme l'ordre au sein du changement, et comme l'équilibre dans le déséquilibre. Cette métaphore cultivée chez 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 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. »⁴²⁵

Notre choix s'est porté sur ce passage et non un autre pour montrer l'importance donnée, par l'auteur, à cet animal qu'on retrouve dans « Les Funérailles » et dont des passages entiers sont cités. Redondances ? Répétitions ? Reprises ? Rappels ? Insistance ?

Mais que vient encore faire ce gastéropode ? Il est pourtant mort, il a été écrasé en 1977 à la dernière page de « L'Escargot entêté », le sixième jour. Il doit être bien plus

⁴²⁵ Les Funérailles, op. cit, p. 174

qu'entêté pour revenir à la charge des années plus tard. Son hermaphrodisme lui donnerait-il un pouvoir de ressuscitation ou est-ce la protection de sa coquille ?

Ce mollusque qui a toujours été considéré comme le double du dératiseur, l'autre moitié qu'il n'arrivait pas à assumer représente pour nous le temps.

Nous sommes arrivés à cette déduction parce que nous nous sommes basés sur différents éléments qui sont les suivants :

- Dans « L'Escargot entêté », toute l'importance est donnée au temps⁴²⁶, cet élément qui envahit le texte hante le narrateur et sous différentes facettes il est constamment cité.
- Le dératiseur guette l'escargot et réciproquement le gastéropode fait de même.
- Le narrateur répète plusieurs fois dans son roman l'expression : « *La transcription m'éreinte et la combinatoire me fascine.* »⁴²⁷
- Tous les tracés qu'il cite à chaque fois que la pluie tombe ou qu'il y a de la buée sont des spirales ou des cercles représentant le temps.
- La montre qui pesait lourd dans sa poche n'est rien d'autre que le poids du temps.
- La spirale sur la coquille de l'escargot représente le temps (d'où le choix de l'extrait cité ci-dessus)
- A la fin du roman, le dératiseur n'en peut plus et écrase le gastéropode, se constituant prisonnier. Prisonnier de quoi ? Prisonnier du temps.

Quel pouvoir d'écriture chez cet écrivain !

Nous comprenons mieux le retour de l'escargot dans *Les Funérailles* et d'ailleurs Sarah la narratrice dit : « *Moi qui suis éreintée par la transcription et fascinée par la combinatoire, j'aurais été la première à me passionner pour les coquilles des gastéropodes !* »⁴²⁸

Concernant les passages qu'il reprend dans différents romans et même la répétition de phrases, d'expressions identiques ou de mots au sein d'un même roman, comme nous avons eu l'occasion de l'expliquer dans le deuxième chapitre de la deuxième partie (un narrateur aliéné), il s'agit d'un choix que l'auteur assume. Hafid

⁴²⁶ Nous avons présenté tous les éléments en rapport avec le temps pour montrer l'importance de ce dernier et la place qu'il occupe dans les deux romans de Boudjedra (de la page 127 à la page 133)

⁴²⁷ L'Escargot entêté, op.cit, p. 77 (2 fois) + p. 80 + p. 88 + p. 136.

⁴²⁸ Les Funérailles, op. cit, p. 175

Gafaïti⁴²⁹ explique ce choix : il précise que son œuvre appartient à une littérature « circulaire », « concentrique », en ces termes et il cite pour cela Flaubert, Faulkner, Joyce, Dos Passos et le Nouveau roman. Boudjedra avance que cette tautologie (toutes ces répétitions dont il use) et propre à cette littérature provient du fait qu'elle est justement « obsessionnelle » et « fantasmique ». Il déclare : « *Le propre du fantasme n'est-ce pas la répétitivité qui amène à la tautologie ?* »⁴³⁰

Suite à tous ces procédés d'écriture que nous venons de voir, on peut dire que Rachid Boudjedra s'inscrit dans un engagement esthétique qui laisse deviner son amour pour les mots :

« 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. »⁴³¹

Les mots ne servent pas seulement à communiquer mais bien plus, le pouvoir qu'ils peuvent avoir est sans limite. L'auteur, dans cet extrait montre non seulement la capacité qu'ils ont à dire les choses mais il porte surtout notre attention sur l'importance du choix et de la précision. L'exemple qu'il donne est saisissant : il est intéressant de voir que notre dératiseur parvient à « gommer » la culpabilité qu'il ressent suite à ses pratiques solitaires. C'est le mot « onanisme » qui le lui permet, il ne voit plus l'acte de la même manière, il le dépasse.

C'est sur cette image que peut recouvrir le mot que nous pourrions conclure ce rapport à l'écrit. L'écrivain algérien soucieux du sens et de l'interprétation propose à son lecteur des fragments, des mots-phrases, insère des détails, des énumérations, des mots scientifiques, use de figures de style, transforme des proverbes, ...

⁴²⁹ Hafid Gafaïti, Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p. 77

⁴³⁰ Ibid, p. 77

⁴³¹ L'Escargot entêté, op.cit, p. 69

Le lecteur se sentant perdu, se fraie tout de même un chemin dans cette folie de mots et de phrases codées.

Au terme de cette analyse, nous disons que Boudjedra a compris que l'écriture est le seul élément qui puisse résister au temps.

C'est sur cette notion d'interprétation que nous pourrions conclure en disant que le lecteur, face à cette écriture, est perturbé par cette folie des mots

Conclusion de la deuxième partie :

Au terme de l'analyse de cette partie, nous pouvons dire que nous avons été marqués par les personnages, déphasés par les repères temporels (le terme « repère » perd son sens), perdus dans les espaces suggérés (intérieurs ou extérieurs, ils sont déstabilisants), perturbés par les faits racontés (de par les ambiguïtés inévitables ou les événements marquants dans *Les Funérailles*) et frustrés par les dénouements.

Sans surprise pour ressentir tout cela, il faut avoir lu Boudjedra. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous avons aussi pris beaucoup de plaisir :

« L'écriture met en condition le lecteur, « car il n'y a rien à attendre d'un lecteur passif », écrit Rachid Boudjedra (...) L'objectif de l'auteur est de créer sa propre langue par l'écriture, sa narration et sa vision du monde. La lecture de la fiction renvoie à des faits de narration. »⁴³²

Ce plaisir nous est justement offert par cet effort de compréhension, ce défi de vouloir à tout prix deviner les intentions de l'auteur.

Plus encore, c'est le plaisir de découvrir un espace de folie dans lequel nous faisons une rencontre fructueuse avec nous-mêmes. Une folie qui s'inscrit partout n'épargnant rien ni personne : personnages, narrateurs, lieux, temps, séquences, phrases, mots,...

La littérature a cette capacité d'élargir notre horizon d'existence, Comme le confirme Paul Ricoeur : « C'est en effet aux œuvres de fiction que nous devons pour une grande part l'élargissement de notre horizon d'existence. »⁴³³

Les romans de Boudjedra ont été pour nous de vrais puzzles à reconstituer, et pas des moindres ! Toutes les pièces posent problème : chacune d'elles est à double face, on va ainsi de l'obsession au délire, de la castration à la paranoïa, du refoulement à l'hystérie, de l'inhibition à la négation. L'assemblage donnerait une vraie mosaïque révélant un mot de cinq lettres : FOLIE.

⁴³² Yann Venner, *L'Histoire dans les histoires, une lecture de Rachid Boudjedra*. (L'Actualité littéraire) WWW.revues-plurielles.org, consulté le 19-12-2015

⁴³³ Ricoeur, *Temps et récit*, Tome I, op. cit, p. 151



Troisième partie :

Deux plumes qui se rencontrent :

Dostoïevski et Boudjedra

« La croyance que rien ne change provient soit d'une mauvaise vue, soit d'une mauvaise foi. La première se corrige, la seconde se combat. »

Friedrich Nietzsche

Introduction de la troisième partie :

Rappelons que l'idée de mettre en comparaison les textes de Dostoïevski et ceux de Boudjedra trouve son origine dans le choix du thème de la folie. Ce dernier, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction générale, nous avait intéressés suite à la publication de l'ouvrage d'André Glucksmann « Dostoïevski à Manhattan ». Le point de départ a été donc la folie à la troisième personne, la folie meurtrière, non celle des terroristes qui ont eu pour cible les tours du World Trade Center faisant des centaines de morts le 11 septembre 2001, mais celle du groupe d'agitateurs en Russie au XIX^{ème} siècle, nous renvoyant à l'ouvrage « Les Démons ». Ce roman qui annonçait, il y a plus d'un siècle, l'éclosion de la violence nihiliste trouve des points communs avec l'ouvrage « Les Funérailles » de Rachid Boudjedra. Cet auteur algérien, décrit lui aussi à sa manière et avec son propre style la démence qui a animé des terroristes qui ont, eux aussi, causé la mort de centaines d'innocents, en Algérie, entre 1991 et 2002.

L'idée de rapprocher les œuvres des deux écrivains naît naturellement, non seulement du point de vue de la thématique, mais aussi du point de vue de l'essence de leur pensée et de la façon dont ils la construisent.

Le comparatisme est selon Pierre Brunel, Claude Pichois, André- Michel Rousseau :

« l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature des autres domaines de l'expression ou de connaissance, ou bien des faits et les textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter. »⁴³⁴

Nous avons donc eu la chance de « goûter » ces œuvres ; Ceci nous a amenés à réfléchir et à nous dire que la recherche serait incomplète si nous n'abordons pas la folie à la première personne, d'où le choix des romans « Le Double » et « L'Escargot entêté ».

La première et deuxième partie du présent travail nous ont permis de plus ou moins cerner les différentes figures et formes de la folie dans le corpus choisi.

⁴³⁴ Pierre Brunel, Claude Pichois, André- Michel Rousseau, Qu'est-ce que la littérature comparée ?, Paris, Armand Colin, 1983, p.58

Nous avons annoncé, au début de notre analyse, que pour la rédaction de la troisième partie, nous nous baserions sur le premier et deuxième volet. Nous y avons en fait puisé les idées, relevé les convergences et les divergences mais afin que l'analyse comparative soit riche, nous avons préféré choisir des extraits complètement différents de ceux déjà cités. Comme les deux auteurs nous offrent cette possibilité, nous avons laissé les plus beaux passages (à nos yeux) pour la fin, ceux évidemment exprimant la folie sous ses multiples aspects dans les quatre romans.

C'est en trois chapitres que nous avons organisé cette troisième partie dans laquelle il s'agira pour nous de montrer à quel point les parcours de certains personnages s'entrecroisent et parfois même se confondent. Nous verrons également que les lieux et repères aussi différents soient-ils recentrent le personnage (l'Homme) dans un même labyrinthe, l'obligeant à se chercher. Nous retiendrons également certains thèmes renvoyant à la folie et nous convoquerons certains extraits pour parler des styles de ces auteurs qui ont soulevé, chacun à sa manière, la question du nihilisme.

Notons, avant de commencer la dernière partie, qu'il a été difficile de mener cette comparaison passionnante dans la mesure où nous nous demandions à chaque fois si notre interprétation tenait la route, mais nous avions à l'esprit que « *L'œuvre est une œuvre et vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations.* »⁴³⁵

C'est alors que l'hésitation s'est vue dominée par le plaisir de l'analyse et les rapports que nous avons tissés avec notre corpus : « *Le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi son lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte.* »⁴³⁶

⁴³⁵ Jauss, (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978, p. 39

⁴³⁶ Riffaterre Michaël, *La Production du texte*, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1979, p. 9.

Chapitre I : **Personnages et repères**

Deux fonctionnaires qui courent chacun après son « moi », des nihilistes qui tuent de sang froid, des terroristes qui torturent leurs victimes à mort, des fillettes qui se font violer, ... : comment parler de repères dans des romans qui font de ces scènes de folie le cadre dans lequel évoluent les personnages ?

Dans les quatre romans, chaque être de papier est un cas à part, un cas à étudier, un cas à analyser, un cas qui mérite réflexion, un cas qui dérange, un cas qui inquiète, un cas qui interpelle. Nous insistons sur le terme "cas" pour dire que nous considérons chaque personnage comme un cas clinique dont il faudrait évaluer le degré de souffrance psychique. Et comme interpréter une œuvre ce n'est pas la décoder, mais c'est entrer en dialogue avec elle, le risque à prendre avec ces textes est de douter de soi-même et de son bon sens, c'est s'aventurer à perdre ses repères en marchant sur un fil de raison susceptible de rompre à tout moment.

Comme l'explique si bien Gérard Genette :

« 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...»⁴³⁷

Cependant le lecteur en nous a adopté ces personnages sachant qu'un parallèle entre la vie privée de ces êtres de papier et celle de l'Homme est suggéré implicitement.

Nous allons donc essayer, dans ce chapitre, de montrer à quel point certains parcours des personnages des deux auteurs sont ressemblants. Nous aborderons également la question des repères qui est centrale dans notre analyse puisque la folie est la perte des repères de la rationalité (des repères dépendant des époques et des sociétés comme nous l'avons signalé dans « Bref aperçu sur l'histoire de la folie »).

En rédigeant ce chapitre, nous pensions continuellement aux deux auteurs et aux efforts qu'ils ont dû fournir pour donner « vie » à des personnages aussi instables et changeant au gré des circonstances ; François Mauriac en parle :

« (...) Car écrire des romans n'est pas de tout repos. Je me souviens de ce titre d'un livre : L'Homme qui a perdu son Moi. Eh bien, c'est la personnalité même du romancier, c'est son « moi » qui, à chaque instant, est en jeu. De même que le radiologue est menacé dans sa chair, le romancier l'est dans l'unité même de sa personne. Il joue tous les personnages; il se transforme en démon ou en ange. Il va loin, en imagination, dans la sainteté et dans l'infamie. Mais que reste-t-il de lui, après ses multiples et contradictoires incarnations ? »⁴³⁸

1-1 Entrecroisement des personnages et de leurs parcours chez les deux auteurs.

Vu le thème que nous abordons dans ce travail de recherche, nous allons nous permettre un brin de folie et rédiger le début de ce point d'analyse sous forme de devinettes.

Nous allons énumérer des informations sur des personnages choisis pris dans les romans étudiés (ceux de Dostoïevski et Boudjedra confondus) et faire deviner l'identité de chacun d'eux.

⁴³⁷ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004, p 101

⁴³⁸ MAURIAC, François, *Le Romancier et ses personnages*, Le livre de poche, 1972 (édition R-A. Corrêa, 1933), p. 81

Première devinette :

Il s'agit d'un fonctionnaire célibataire qui aime la solitude. Ses déplacements sont restreints et se limitent aux allers-retours entre son bureau et son appartement.

Toute sa vie tourne autour de son travail ; il pense d'ailleurs qu'il est très important d'être un bon fonctionnaire. La ville dans laquelle il vit n'est pas décrite ni même sa maison : le peu de détails donnés ne permettent pas d'imaginer le lieu dans lequel il vit.

Au bureau, ses collègues sourient quand ils le voient. Il ne leur parle pas beaucoup, presque pas ; il ne le précise pas mais on le devine de par le récit.

Tout au long du roman, il se parle, se posant des questions et se trouvant des réponses.

A la fin de l'histoire, c'est l'enfermement qui l'attend. De qui s'agit-il ?

Nous parlons de Monsieur Goliadkine.

Non, il s'agit du dératiseur.

- Les deux réponses sont justes.

Deuxième devinette :

Elle vit en dehors de la ville et on ne parle ni de son métier ni de ses loisirs.

C'est un personnage qu'on retient même s'il ne fait pas avancer le récit. Elle boite et c'est l'élément qui la distingue des autres êtres de papier en effet le narrateur insiste sur ce défaut physique. Qui est ce personnage ?

C'est la sœur du dératiseur.

Non, c'est Maria Timofeevna la sœur de Lebiadkine.

- On peut accepter chacune des deux solutions.

Troisième devinette :

C'est un homme religieux qui a du pouvoir. Un pouvoir qui fait qu'on ne peut pas l'atteindre. Calme et réfléchi, on vient le consulter et il est plein d'assurance. Cependant, ses comportements sont étranges et il s'avère être ambigu et pervers.

De qui parle-t-on ?

Ça ne peut être que Tikhone.

Non, c'est flicha.

- Les deux réponses sont valables.

Quatrième devinette :

Ils s'organisent pour changer l'ordre des choses. Leurs rendez-vous, ils se les donnent tard le soir, la nuit étant symbole de discrétion, de secrets, de silence mais de violence aussi.

Ayant différents âges et étant issus de milieux sociaux différents, ils sont tous tournés vers « leur guide », celui qui leur dicte ce qu'ils doivent faire. Ce guide étant un modèle pour eux, ils ne lui refusent rien et s'identifient à lui.

Pour atteindre cet objectif absolu, ils sont obligés de commettre les crimes les plus ignobles, chose qu'ils font et sans culpabilité. Qui sont-ils ?

Ce sont les terroristes que Sarah et Salim poursuivent.

Non, il s'agit du groupe d'agitateurs qui veulent renverser l'ordre établi en Russie.

- Les deux réponses sont justes.

Ce n'est point un concours de circonstances si tous ces personnages se confondent et avec autant de points communs. Que Boudjedra lecteur ait rencontré Dostoïevski auteur n'est pas à exclure, sauf que Boudjedra n'imité pas les romanciers, mais exploite leurs écrits et découvertes :

« Lire les autres. Approfondir les textes des autres. Comprendre les mécanismes techniques des autres pour en profiter d'une manière personnelle, pour avancer dans sa propre démarche. »⁴³⁹

En outre, les ressemblances sont aussi dues au fait que l'être humain reste le même quel que soit le lieu ou le temps, avec les mêmes attentes, les mêmes questionnements, les mêmes tourments et les mêmes espoirs.

La question fondamentale que se pose le lecteur lorsqu'il lit un roman tourne autour des personnages : « Quelle est la quête du héros ? » En effet le personnage principal d'un roman est la personne sur laquelle est fondée toute l'action et toute la cohérence de l'histoire contée.

Les héros de romans vivent de multiples aventures et sont censés avoir des capacités ou des facultés particulières qui leur permettent de mener ces aventures. Le véritable héros est l'individu qui parvient à vaincre les difficultés et à régler les problèmes par l'intermédiaire de sa force, son pouvoir, son intelligence,...

⁴³⁹ Hafid Gafaïti, Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p. 132.

Cependant, les êtres de papier de nos deux écrivains ressentent chacun un manque, une insatisfaction personnelle, parfois incompréhensible pour lui-même, et qui trouve son explication dans son inadaptation au monde. Autrement dit, Il s'agit de la quête de soi-même. Tourmenté, le personnage s'engage dans une lutte sans merci pour découvrir son être intime, intérieur, celui qu'il croit être le plus authentique (c'est le cas de Goliadkine, Chatov, Stépanovitch, le dératiseur, Sarah, Salim,...). En réalité, le personnage vit une forme d'«exil intérieur» selon l'expression de Kafka, une expression qui trouve tout son sens dans les romans analysés.

La première chose que nous avons remarquée est celle que le personnage participe (difficile de dire si c'est volontaire ou inconscient) au bouleversement de sa vie, en créant une situation d'isolement par rapport aux autres mais aussi par rapport à lui-même. Par conséquent ses interrogations tournent toujours autour de son moi et de ses diverses variations. Ainsi, nous avons une concentration presque totale sur ce moi ou ces « moi », qui pourtant restent introuvables, et cela ne va pas sans créer, en retour, une sorte de frustration chez le personnage. Ne pouvant accéder à ce moi authentique, certains êtres de papier (comme Monsieur Goliadkine et le dératiseur) vont jusqu'à créer (inconsciemment) un autre moi de substitution.

La deuxième remarque est la suivante : même pour les personnages qui sont dans l'échange et la communication, le sentiment de détresse de la division intérieure est là. Monsieur Lébiadkine, Lipoutine, Stépane Trofimovitch, Sarah la narratrice, Salim,... ont une profonde conscience de leur existence fragmentée. Finalement, ce moi qui parle n'a-t-il pas toujours un problème d'identité ?

Nous pouvons seulement répondre que cet inconscient qui confine à la folie existe chez les personnages dostoïevskiens et boudjedriens, ils portent en eux le déchirement de l'être.

Au vu de la grande différence des milieux, de la culture, de l'Histoire,... qui ont bercé les personnages et leurs créateurs, nous pouvons dire, suite aux convergences observées, que ce n'est pas le chaos sociétal qui engendre un chaos dans la construction de l'identité, c'est un malaise personnel individuel.

Analyser des personnages aussi nombreux et différents n'a pas été de tout repos, et encore moins d'essayer de les rapprocher. Ceux de Dostoïevski ont quelque peu posé un

problème de représentation (vu l'origine, la culture, l'époque,...) mais comme l'auteur russe les fait énormément parler, il a été possible de plus ou moins les cadrer.

Par contre la difficulté avec ceux de Boudjedra est d'un autre ordre se présentant dans le sens inverse de la première : nous parvenons à les centrer dans leur appartenance culturelle, religieuse,... mais comme ils parlent peu ou pas, il est délicat voire compliqué de les cadrer.

Un personnage est analysé en fonction des connaissances du lecteur, d'ailleurs Vincent Jouve oriente son questionnement sur la réception du personnage par le lecteur « Qu'est-ce que le personnage pour le lecteur ? »⁴⁴⁰ Il explique pour ce fait que la façon dont le lecteur l'appréhende et lui donne vie est très importante ; autrement dit la réception du personnage tient autant à l'expérience personnelle du lecteur et son vécu qu'à la façon dont le personnage est présenté dans l'œuvre.

Philippe Hamon, quant à lui, considère que le personnage est le produit de l'interaction entre le texte et le lecteur :

« Partout et nulle part, le personnage est autant une construction du texte qu'une reconstruction du lecteur et qu'un effet de la remémoration que ce dernier opère à l'ultime ligne du texte. »⁴⁴¹

Nous, en tant que lectrice, nous avons oublié que le quinquagénaire célibataire voulait débarrasser la ville des rats, nous avons perdu de vue que Stavroguine, Chatov, Kirilov, Virguinski, Erkel,...voulait renverser le pouvoir en place, nous avons omis que Varvara Pétrovna désirait le pouvoir et la notoriété, nous avons ignoré la quête « inexistante » de Iakov Pétrovitch, nous avons mis de côté la détermination de Salim et Sarah à mettre la main sur les terroristes. Nous avons fait table rase de toutes ces quêtes qui nous ont pourtant permis d'analyser les romans et nous avons retenu ce qui nous a marqués le plus, une quête commune : les personnages sont à la recherche de repères essentiels.

Les personnages (ceux des deux auteurs confondus), à un moment donné de leur existence, s'interrogent sur leur propre identité (explicitement ou implicitement), et nous avons remarqué dans les récits étudiés que dans cette prise de conscience de soi,

⁴⁴⁰ Jouve Vincent, L'effet personnage dans le roman, op.cit, p. 94

⁴⁴¹ Hamon Philippe, Le personnel du roman, Droz, Paris, 1998, p. 315

chacun se place face à l'autre, face aux autres, face à ceux qui ont traversé ou qui traversent sa vie. Il est d'ailleurs bien évident que le rapport à autrui est primordial dans la construction de l'identité. Le regard des autres, le rapport aux autres, autrement dit l'altérité est déterminante pour le devenir du sujet, son existence.

Nous avons déjà eu l'occasion d'expliquer le besoin de l'autre, non seulement pour se percevoir par son regard, mais pour, en le percevant lui, construire notre vision du monde.

Nous le voyons lorsque Stepan Trofimovitch fait irruption dans l'environnement de Varvara Péetrovna et que plusieurs personnes de l'entourage de cette dernière se projettent en lui, mais aussi quand Stavroguine arrive et que certains se trouvent « obligés » de redéfinir le sens des choses et de soi-même. Pour Lipoutine par exemple, qui se remet en question au contact de Chatov ou encore Salim qui commence à se poser des questions sur son enfance après sa rencontre avec Sarah. C'est justement cette portée existentielle, résultat de l'altérité, que Dostoïevski et Boudjedra manipulent avec art : le sujet se découvre grâce à l'autre, comme c'est le cas avec Goliadkine et Goliadkine-cadet, sinon avec le dératiseur et l'escargot encore qu'il s'agisse dans ces deux derniers cas de figure de la découverte de soi en tant qu'autre.

L'étude de ces œuvres nous a permis de saisir l'originalité des grandes lignes de la mise en discours de l'altérité.

Dans « Le Double » et « L'Escargot entêté », c'est à ciel ouvert que les personnages portent en eux le déchirement de l'être. Pour « Les Démons » et « Les funérailles », les récits peuvent faire l'objet de plusieurs pistes de lectures (les multiples analyses qui ont été faites le prouvent). Sauf que nous avons retenu cette profonde souffrance qui paralyse ces êtres de papier.

En déclarant que « *Le roman est un genre littéraire axé sur une représentation de la « psychologie » (à l'inverse, donc, de récits plus « événementiels » comme le conte ou la nouvelle)* »⁴⁴², Vincent Jouve explique que le personnage romanesque instaure un mode de réception permettant au lecteur de s'identifier. Et ce qui est intéressant c'est justement ce qu'il avance sur l'identification :

⁴⁴² Jouve Vincent, L'effet personnage dans le roman, op. cit, p. 22

« Le code narratif est fonction de la place du lecteur dans l'intrigue. Sa force repose sur son caractère mécanique : je m'identifie à qui occupe la même position que moi. Freud avait déjà remarqué que la sympathie était un effet et non une cause de l'identification. La même idée est formulée par Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux* : « L'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi. »⁴⁴³

Il est vrai que le lecteur s'identifie à un personnage donné dans la fiction à condition qu'il occupe la même position que lui dans une situation affective donnée. Et justement, nous nous sommes identifiés, à un moment ou à un autre (lorsque nous lisons chacun des récits de notre corpus), à ces personnages puisque nous sommes conscients que se construire nécessite l'ouverture et ceci ne peut se réaliser qu'avec de la pluralité. Plus les autres « interrogent » notre identité, plus ils l'enrichissent et la renforcent.

Cette ouverture est toujours une confrontation (avec un autre personnage, avec soi-même, avec un escargot,...) mais pour être bonne, il faut qu'elle soit basée sur la remise en question, le respect et l'écoute. Souvent, on appréhende l'autre par peur de l'inconnu, du nouveau, de la concurrence,...mais l'existence de l'autre n'implique pas la négation de la mienne, et réciproquement. L'altérité, c'est le pari de l'existence mutuelle et son absence est destructrice pour l'humanité. Sans elle, comment rassembler ces « moi » disjoints ?

Il n'est pas question ici de faire un traité de psychologie, mais cette dimension de l'altérité, qui se trouve en nous mais est autre parce qu'indépendante de notre conscience et de notre volonté, est fondamentale dans l'analyse que nous menons. En effet, sans espace littéraire référentiel et symbolique, sans méditation sur la condition de l'individu et de la collectivité, la réflexion littéraire serait des plus appauvries.

Ne perdons pas de vue les parcours des personnages, tous autant labyrinthiques qu'ambigus. Ces deux adjectifs que nous venons d'utiliser sont représentatifs des points communs. Dans les devinettes que nous avons rédigées, il est clair que les ressemblances sont saisissantes, elles concernent parfois même les discours des personnages :

⁴⁴³ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op.cit, p.124

« Je suis de l'école ancienne. (...) Ma façon de penser jusqu'à présent, elle m'a suffi au service de l'Etat »⁴⁴⁴ dit Monsieur Goliadkine ; de son côté, le dératiseur déclare : « En ce qui me concerne je suis trop fidèle à l'Etat. »⁴⁴⁵, et ajoute : « L'obéissance aveugle est la qualité essentielle du fonctionnaire. »⁴⁴⁶

A la fin des romans « Le Double » et « L'Escargot entêté », les deux héros ont le même ton d'acceptation et de résignation :

« Tout ça est dans l'ordre des choses, parce que ce n'est même pas possible du tout autrement. »⁴⁴⁷, dit Iakov Pétrovitch et plus loin : « En ce cas, je suis prêt...je me confie pleinement...et remets mon destin entre les mains de Krestian Ivanovitch... »⁴⁴⁸

Quant au dératiseur, il annonce : « Je dis cela fait exactement six jours qu'il me poursuit. Inutile de donner l'alarme. Je vais me constituer prisonnier. »⁴⁴⁹

Cet entrecroisement des personnages n'exclut point les nombreuses divergences existant dans les descriptions, les parcours et les états d'âme.

Si l'hystérie lie Varvara Pétrovna (dans Les Démons) et Bea la femme du juge (dans Les Funérailles), leurs parcours sont complètement dissociés ; si beaucoup de points communs rassemblent le dératiseur et Iakov Pétrovitch (première devinette), la paranoïa les sépare.

Nous citons ces exemples pour dire qu'en marge des convergences que nous avons tenu à souligner, chacun des deux auteurs a créé des personnages singuliers qui ont su s'imposer dans le corpus étudié. Ils ont marqué leur présence de par leurs actions, leurs discours, leurs silences, leurs déchirements, leurs contradictions, leur « je » instable :

« 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...»⁴⁵⁰

⁴⁴⁴ Le Double, op. cit, p. 131

⁴⁴⁵ L'Escargot entêté, op.cit, p. 38

⁴⁴⁶ Ibid, p.12

⁴⁴⁷ Le Double, op. cit, p. 256

⁴⁴⁸ Ibid, p. 275

⁴⁴⁹ L'escargot entêté, op. cit, p. 149

⁴⁵⁰ Gérard Genette, Fiction et diction, Paris, Seuil, 1979, 1991 et 2004, p 101

Dostoïevski et Boudjedra sont parvenus, avec le talent que nous leur connaissons, à faire de leurs personnages les maîtres du jeu.

1.2- Lieux et repères :

Pour aborder ce point sur les repères, nous nous sommes référés aux toutes premières pages des *Démons* (la première page du récit) lorsque le narrateur décrit Stéphane Trofimovitch et qu'il évoque, pour ce faire, l'histoire de Gulliver⁴⁵¹ :

« Stéphane Trofimovitch jouait constamment parmi nous un rôle particulier,(...), et il aimait ce rôle à la folie, au point même qu'il n'aurait pas pu vivre sans, je crois. (...) Il aimait à l'extrême sa situation de "persécuté", et, pour ainsi dire "d'exilé". Ces deux petits mots-là portent une espèce d'aura classique, qui l'avait ébloui une fois pour toutes et, l'élevant lui-même, par la suite, peu à peu, dans sa propre opinion, tout au long de si nombreuses années, avait fini par le porter sur un certain, dirons-nous, piédestal, un piédestal bien haut et bien plaisant pour l'amour propre. Dans un roman satirique anglais du siècle dernier, un certain Gulliver, de retour du pays des Lilliputiens, où les gens ne mesuraient, en tout et pour tout, que dans les deux verckoks de haut, s'étaient tellement habitué à se voir entre eux comme un géant que, marchant dans les rues de Londres, il criait, malgré lui, aux passants et aux équipages de se garer devant lui et de se garder qu'il ne les écrase pas, d'une façon ou d'une autre, imaginant qu'il continuait d'être un géant, et eux, des petits nains. Pour cela, il essayait les quolibets et les injures. »⁴⁵²

Nous nous sommes permis d'écrire un extrait aussi long afin de montrer l'importance et le rôle social qu'avait Stéphane Trofimovitch et l'attachement de ce dernier à ce « statut ». Le narrateur tient à préciser (utilisation des guillemets) que le personnage appréciait qu'on le traite d'exilé et qu'on le persécute, ceci amplifiait son amour propre. Et c'est tout de suite après avoir présenté cet état d'esprit du premier personnage cité dans les *Démons* que le narrateur enchaîne avec l'histoire de Gulliver. Voulait-il, en faisant ce parallèle, dire que Stéphane Trofimovitch se faisait, tout comme Gulliver, « cette image » de lui-même ? Nul doute, puisque plus loin dans le récit, il ajoute :

« J'ai appris, à ma plus grande surprise, mais, par contre, avec une certitude totale, que Stéphane Trofimovitch, non seulement, ne vivait pas chez nous, dans notre

⁴⁵¹ Il s'agit du personnage principal du roman « Les voyages de Gulliver » écrit par Jonathan Swift. Dans ce roman satirique écrit en 1721, l'auteur se moque des travers de la société de son temps.

⁴⁵² Les *Démons*, T I, op. cit, p. 10

province, en exilé, comme il était admis de le croire, mais que, même, il ne s'était jamais trouvé sous surveillance. Après cela, quelle n'était pas la force de son imagination ! »⁴⁵³

Il est clair que le personnage des Démons avait intériorisé une image à laquelle il tenait, une image qu'il avait (plus ou moins) dans le passé, mais qu'il s'imaginait préserver (tout comme Gulliver). Sauf que notre personnage omet que les repères ne sont point les mêmes, que l'espace et le temps ont changé et que la représentation qu'on se fait d'autrui dépend toujours de différents paramètres.

Supports narratifs qui « mettent en valeur » le thème de la folie, l'espace et le temps constituent deux réalités signifiantes que nous avons considérées comme une voie possible pour la lecture de notre corpus. Cependant, pour ne pas se répéter, nous allons considérer d'autres repères parmi lesquels le dedans/le dehors.

Commençons par le dedans en nous appuyant sur l'analyse de Gaston Bachelard dans « La Poétique de l'espace ». Le philosophe tente de cerner la signification du verbe « habiter » à travers une topo-analyse de l'espace vécu.⁴⁵⁴ Il montre que certaines parties de la maison, telles que la chambre, la cheminée, le grenier, se transforment par le biais de l'imagination en images poétiques de l'espace : le nid, la coquille, la hutte ; des images d'intimité que l'homme va intégrer enfant pour les ressusciter lorsqu'il deviendra démiurge de son propre chez-soi. L'espace intime se charge de qualités particulières et se fait, en quelque sorte, le miroir de l'être intérieur.

Cette même image est reproduite pour notre dératiseur puisque son appartement est le lieu dans lequel il peut se permettre d'exprimer ses émois sans aucune retenue, sans penser au calendrier qui le protégerait ni à la secrétaire et les employés qui regarderaient l'horloge ni au laborantin qui risquerait de découvrir ses petits bouts de papier arrachés par les rats. En plus, toute la nostalgie est là avec ses fiches, ses petits papiers et sa boîte en carton : « *Je suis chez moi. A l'abri des bavures et de la glu.* »⁴⁵⁵

Mais dans le cas de la maison des Lébiadkine dans *Les Démons*, pouvons-nous appliquer cette analyse ?

⁴⁵³ Ibid, p.12

⁴⁵⁴ Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*. p. 27.

⁴⁵⁵ L'escargot entêté, op.cit, p. 124

« La porte des Lébiadkine était seulement fermée, mais pas au verrou, et nous entrâmes librement. (...) Quand nous ouvrîmes la porte, elle ne dit rien du tout, elle ne bougea même pas. Chatov disait qu'ils ne fermaient même jamais la porte. Une nuit, c'était resté grand ouvert, comme ça, sur le couloir. »⁴⁵⁶

A lire cet extrait, nous avons le sentiment, qu'il n'y a point de seuil et que le dedans et le dehors se confondent. Plus encore, avec le comportement de Maria Timofeevna qui donne l'impression que nul n'est arrivé chez elle.

Dans « Le Double », c'est pire encore, c'est à se demander si cette maison bachelardienne (si nous pouvons nous le permettre), souvenirs d'enfance et refuges d'intimité, n'échoue pas en son rôle protecteur dans ce texte dostoïevskien?

« En général, on peut dire que les aventures de la veille avaient bouleversé Monsieur Goliadkine jusqu'au tréfonds de son être. (...) Il passa toute la nuit dans une espèce de demi-sommeil, demi-veille, se tournant d'un côté à l'autre. »⁴⁵⁷

« Engourdi, glacé d'effroi, notre héros se réveillait et, engourdi, glacé d'effroi, il sentait bien que, dans la réalité, sa vie ne serait guère plus joyeuse...C'était oppressant, torturant...C'était une telle angoisse, comme si quelqu'un vous mangeait le cœur de l'intérieur. »⁴⁵⁸

Remarquons dans les deux extraits ci-dessus que le héros est dans le tourment le plus total alors qu'il se trouve dans son propre appartement.

Ces « images poétiques de l'espace » sont tout autant absentes dans le texte boudjedrien « Les Funérailles » :

« J'errais dans cette immense maison d'une façon inefficace et inutile. Evocations catastrophiques. Nerfs rongés par la peur et la profondeur du noir, quand j'éteignais la lumière pour tenter de dormir un peu. »⁴⁵⁹

Sarah, la narratrice qui évoquait les souvenirs de sa mère avant que cette dernière ne décède, est à présent dans une maison (sa maison : là où elle a vécu avec sa maman) qui lui inspire peur, malaise et insomnies.

Ce dedans que nous venons d'aborder chez les deux auteurs serait-il dans certains cas incapable de symboliser le nid, la coquille et la hutte pour reprendre les termes de

⁴⁵⁶ Les Démons, TI, op. cit, p. 242

⁴⁵⁷ Le Double, op. cit, p. 178

⁴⁵⁸ Ibid, p. 184

⁴⁵⁹ Les Funérailles, op. cit, p. 33

Bachelard ? C'est que ce dernier précise que les qualités particulières dont se charge l'espace intime ne sont rien d'autre que le reflet (le miroir) de l'être intérieur. Tout s'explique alors, dans la mesure où le repère spatial pris à part ne signifie rien, il est donc tantôt porteur de protection tantôt facteur d'angoisse.

Le dehors quant à lui, est le symbole de la perte de repères pour les personnages des deux auteurs. Il traduit l'angoisse existentielle de chacun d'eux. Certains en arrivent à être victimes d'hallucinations :

« L'inconnu se tourna en silence et avec dépit et reprit son chemin très vite, comme s'il était pressé de rattraper les deux secondes que Monsieur Goliadkine lui avait fait perdre. Quant à Monsieur Goliadkine, toutes ses veines furent saisies d'un tremblement, ses genoux se plièrent, faiblirent, et il s'assit en gémissant sur une borne du trottoir (...) Le fait est que l'inconnu venait de lui paraître, d'une façon ou d'une autre, comme très connu. »⁴⁶⁰

Cette hallucination reflète la déliquescence mentale qui gagne le personnage. Ce dernier perd progressivement ses caractéristiques et acquiert des propriétés défavorables à sa vitalité (tremblement des veines). Le fonctionnaire, qui a des raisons de craindre d'avoir perdu la raison, croit être en relation avec un autre Monsieur Goliadkine alors qu'il est en rapport d'altérité avec lui-même. Cette vision hallucinatoire fait de lui un handicapé du réel. Cette pathologie montre que son rapport au monde est perturbé. Elle traduit le drame du personnage. Dès qu'il sort, ce dernier est confronté au malaise, à l'espace du mal-être, subissant une certaine altération de ses dispositions psychiques.

C'est d'ailleurs de la même manière que le dératiseur est sujet à cette perception pathologique lorsqu'il sort de chez lui :

« Je suis sorti faire quelques courses. (...) 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. »⁴⁶¹

Notre quinquagénaire se sent ainsi persécuté par le gastéropode qui le guette et le suit lorsqu'il quitte son appartement. Perspicace pour un escargot !

⁴⁶⁰ Le Double, op. cit, p. 81

⁴⁶¹ L'Escargot entêté, op. cit, p. 34

Nous pouvons déduire que dans les écrits que nous analysons, les écrivains ont choisi des « catalyseurs » de nature spatiale qui favorisent l'expression des différentes formes de folie. Le plus souvent, le dedans incite le narrateur à produire un monologue intérieur délirant :

« « Ils n'auraient pas été ensorcelés, tous, aujourd'hui ? se demandait notre héros, un démon qui leur est tombé dessus ! C'est clair, il a absolument dû leur arriver quelque chose, à tous, aujourd'hui. Que le diable m'emporte, mais quelle torture ! » Et donc, pensant toujours, réfléchissant ainsi, Monsieur Goliadkine introduisit son hôte dans la chambre et le pria humblement de s'asseoir. »⁴⁶²

Ces mots, Monsieur Goliadkine les prononce lorsqu'il arrive à la maison avec Goliadkine-cadet et qu'il s'attend à ce que son serviteur Pétrouchka s'étonne de les voir tous les deux alors que c'est tout le contraire qui se produit.

Le dératiseur n'est pas mieux logé :

« Malgré le calme, le beau temps et le travail très soigné que je suis en train de faire, j'ai l'impression que ma journée est gâchée. Toute une vie consacrée à améliorer les conditions d'hygiène de mes concitoyens. Et pour me remercier, ils ne cessent pas de faire des enfants ! »⁴⁶³

A partir des extraits que nous avons cités ci-dessus, nous remarquons que les personnages ne semblent pas développer d'attaches particulières ni de repères clairs. Dans notre corpus d'analyse, leur identité se développe de manière chaotique à travers des lieux différents. Et justement, comme le lieu de référence fait faille, une instabilité s'installe et elle se traduit par le même mal-être dans le dehors (comme nous l'avons montré dans les espaces extérieurs et ouverts dans les première et deuxième partie).

Les personnages sont par conséquent à la recherche de repères essentiels leur permettant l'identification.

Nous ne pouvons pas parler de repères sans aborder le rôle du père⁴⁶⁴. Qu'en est-il pour la représentation paternelle dans les romans étudiés et l'intériorisation de la limite ?

⁴⁶² Le Double, op. cit, p. 108-109

⁴⁶³ L'Escargot entêté, op. cit, p. 44

⁴⁶⁴ Notons à ce propos qu'un texte très intéressant a été écrit par Freud « Dostoïevski et le parricide » (publié en 1928) dans lequel le psychanalyste analyse le roman « Les frères Karamazov ». Il distingue chez l'auteur russe : « l'écrivain, le névrosé, le moraliste et le pécheur. »

Cette question est posée ouvertement dans les deux romans de Boudjedra néanmoins elle est présente de manière insidieuse dans ceux de Dostoïevski.

En effet, le dératiseur évoque à chaque fois son père mais de manière très particulière : il ne s'agit point de remémoration de souvenirs qu'il a eus avec lui, mais c'est toujours par le biais de la mère que ce père qui a toujours été absent est cité. Elle en parle pour dire qu'il avait les poumons faibles, qu'il aimait la nostalgie, qu'elle lui avait imposé l'abstinence, qu'elle avait gardé ses distances avec lui,...: « *Elle dut garder ses distances. Le père toussait. Elle lui répétait que l'abstinence était le seul remède.* »⁴⁶⁵ Le héros de l'Escargot entêté était très attaché à sa maman et était fier d'énumérer tous les points communs qu'il avait avec elle et de répéter ses phrases et ses proverbes. Cependant, lorsqu'il parle de son père, voilà ce qu'il en dit : « *Je tiens de mon père* »⁴⁶⁶, « *Mon père toussait. Je l'ai toujours entendu tousser* »⁴⁶⁷, « *Je n'ai jamais su où était enterré mon père. Son épouse ne lui avait jamais pardonné sa tuberculose contractée, tout jeune, en faisant la guerre dans un pays étranger.* »⁴⁶⁸

Il est clair, à partir des extraits que nous venons de citer, que la fonction paternelle est défaillante et que l'attachement du dératiseur à sa mère est pathologique, comme nous l'avons signalé dans la deuxième partie de ce travail.

Cette mère qui n'arrêtait pas de le mettre en garde contre toute identification ou ressemblance au père et qui le sommait d'être son reflet à elle, a causé sa perte psychique puisque, selon Freud, le complexe d'Œdipe chez le garçon passe obligatoirement par le renoncement à l'objet maternel en intégrant l'interdit paternel. Freud dit que le garçon « doit faire comme son père »⁴⁶⁹, c'est-à-dire intérioriser l'interdit de l'inceste tout comme son père l'avait fait lui aussi.

La névrose du personnage s'explique et nous éclaire sur les conflits intérieurs que vivent les personnages des Funérailles, Sarah et Salim. Ces deux derniers se plaignent du fossé qui existe entre eux et leurs pères respectifs, des pères qui n'ont pas joué leur rôle et les ont abandonnés sans raison apparente. D'ailleurs, la narratrice avoue avoir été marquée par l'absence de son père : « *J'avais souffert en silence de la disparition de*

⁴⁶⁵ L'Escargot entêté, op. cit, p. 14

⁴⁶⁶ Ibid, p. 44

⁴⁶⁷ Ibid, p. 15

⁴⁶⁸ Ibid, p. 62

⁴⁶⁹ Freud, 1933, 93

mon père. »⁴⁷⁰, ce père qu'elle n'avait plus revu depuis qu'il les avait quittées elle et sa mère jusqu'au jour du décès de cette dernière. Le premier souvenir qu'évoque Sarah est le suivant :

« J'ai toujours eu beaucoup de plaisir à me laver les mains depuis que je suis toute petite. Cela avait le don d'exaspérer mon père, avant sa fugue, et de le mettre hors de lui. C'est peut-être pour cela que j'y ai pris goût. Plus pour le narguer que pour le plaisir de passer et repasser la mousse du savon sur mes mains. »⁴⁷¹

Sarah avait dès son enfance cette envie de mettre son père dans l'embarras, ce père dont la réelle image qu'elle garde est celle d'une ombre :

« La visite de cet oncle excentrique raviva en moi le sentiment d'être la fille d'un fantôme dont le seul souvenir olfactif et entêtant se résumait à ces rares fois où je l'avais surpris en train de se raser dans le jardin, les jours de beau temps. Jusqu'à ce que je le revoie lors des funérailles de maman et que je le mette dehors. »⁴⁷²

Ce passage aussi révèle à quel point la narratrice était rongée par l'abandon de ce père qui lui avait fait perdre tout repère : « *Ces souvenirs terribles et qui n'en étaient pas ! Puisque je n'avais jamais eu de père.* »⁴⁷³

Salim aussi, à qui Sarah avait raconté l'histoire de ce père qui n'en était pas un pour elle, avait enduré avec le sien et s'était confié à la narratrice dans sa lettre :

« Mon drame à moi, c'est mon père et mon frère jumeau. (...) Toute la fratrie était dévorée par la haine et la rancune qu'elle vouait à ce père volage et coureur de femmes et d'espaces. »⁴⁷⁴

L'histoire de Salim avait grandement sensibilisé Sarah vu qu'elle partageait la même douleur, c'est alors qu'elle fait le parallèle entre leurs destins et le métier qu'ils ont choisi d'exercer :

« Ainsi, il n'avait pas eu de père, lui non plus. Comme moi. C'est peut-être pour cela que nous avons choisi tous les deux d'intégrer la police, au moment où le terrorisme battait son plein. Quelque chose de suicidaire en fin de compte. Pour prouver quoi ? Pour exorciser quels démons ? Quelle névrose ? Quels fantômes de pères ? »⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ L'Escargot entêté, op. cit, p.32

⁴⁷¹ Ibid, p. 69

⁴⁷² Ibid, p. 135

⁴⁷³ Ibid, p. 138

⁴⁷⁴ Ibid, p. 82-83

⁴⁷⁵ Ibid, p. 96

Dans cet extrait, Sarah exprime clairement la responsabilité des pères qui n'ont pas joué leurs rôles et qui ont été pour beaucoup dans la névrose dont elle et Salim sont victimes. Elle s'explique le choix d'intégrer la police comme une issue qui permettrait aux deux commandants de ne pas sombrer dans la folie. Mais ce métier n'était-il pas pour eux une manière d'instaurer la limite ? La police représentant la loi et l'interdit, n'était-ce pas pour eux un moyen de poser l'interdit, de restituer (inconsciemment) la fonction paternelle ?

Dans « Le Double », Monsieur Goliadkine s'obstine à être le parfait fonctionnaire et le bureau est pour lui une attache pas des moindres pour avoir le sentiment qu'il est utile, mais est-ce suffisant ? Sa solitude et son manque de communication font de lui un être isolé du monde. Rien à voir avec le dératiseur qui conserve plus ou moins du symbolique (Il parle de sa mère, de son père, de sa sœur et prend soin du contenu de sa boîte à chaussures), Iakov Pétrovitch est un être délié. Son médecin Krestian Ivanovitch le lui fait remarquer :

« ...Il faut rendre visite à vos amis, vos connaissances (...) Vous devez opérer un changement complet de votre mode de vie et, d'une certaine façon, briser votre caractère. (Krestian Ivanovitch accentua fortement le mot « briser » et s'arrêta une minute, d'un air particulièrement grave.) »⁴⁷⁶

Dans ce discours du médecin, c'est la phrase mise entre parenthèses, celle du narrateur qui est la plus révélatrice de la pathologie de Goliadkine aîné. Insistant sur le mot « briser » et faisant remarquer l'air grave de Krestian Ivanovitch, il laisse deviner la gravité du cas de notre héros.

Dans « Les Démons », nous avons abordé dans la première partie le malaise ressenti par les personnages et leur fragilité psychologique cueillie dans les dialogues échangés.

Un autre repère incontournable dans les romans des deux écrivains et qu'il est impératif de mentionner vu que Dostoïevski et Boudjedra en font l'un des pivots de leurs fictions : le temps, cet autre héros qui fait constamment parler de lui.

⁴⁷⁶ Le Double, op. cit, p. 22

Nous avons vu dans « Les Démons » et « Le Double » l'importance de cet élément heuristique. Tantôt en faveur et tantôt en défaveur des personnages, ils sont dans un rapport de dépendance. Stépane Trofimovitch a perdu vingt années de sa vie aux côtés de Varvara Pétrovna, il se rend compte jusqu'à la fin du roman et regrette cette longue durée. Stavroguine a parcouru l'Europe et revient après la longue attente de sa mère, pourquoi faire ? Pour semer le désordre et la peur, pour finir dans le crime, dans le viol et le suicide. Chatov a calculé tous ses plans comptant chaque minute, conscient de la valeur du temps ; finalité, il se suicide mettant ainsi fin au temps.

Le lecteur suit l'évolution du personnage tout au long de la durée qui lui est désignée par l'auteur, suivant de près tous les changements qui s'opèrent afin de mieux comprendre la fiction, surtout que chez notre auteur russe, les êtres de papier sont multiples et les dialogues prennent le dessus sur la narration et la description :

« Pour Dostoïevski, le moi est soumis à la loi impérieuse du temps qui est le cadre de son développement et l'âme de son devenir mais ce moi est appelé en retour à tenter de maîtriser et de surmonter le temps. Soumis au temps, le sujet apprend à se connaître ; maître du temps, il sait se reconnaître. Si tout change, en un autre sens tout recommence. Le temps est à la fois un facteur apparent d'éclatement de la personnalité et la garantie concrète de son unité. »⁴⁷⁷

Dans cet extrait, le temps est exactement expliqué suivant la représentation du personnage de Rachid Boudjedra. D'abord, il est vrai que soumis au temps, le sujet apprend à se connaître et c'est pour cette raison que le héros de « L'Escargot entêté » n'arrête pas de surveiller le gastéropode. Ensuite, il est tout aussi vrai qu'en étant maître du temps, il saurait se reconnaître, comme le dératiseur : ayant compris, il décide d'écraser l'escargot. Enfin, si tout change, tout recommence, et c'est justement ce temps cyclique qui hante notre héros :

« La transcription m'éreinte et la combinatoire me fascine. »⁴⁷⁸

« Mon cerveau éprouvé par la transcription et la combinatoire. »⁴⁷⁹

« Moi qui suis éreinté par la transcription et fasciné par la combinatoire, j'aurais été le premier à me passionner pour les coquilles des gastéropodes ! »⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Allain Louis, *Le moi et le temps chez Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski*, revue philosophique de Louvain, N°53, 1984, p. 35-54

⁴⁷⁸ *L'Escargot entêté*, op. cit., p. 77 citée deux fois et répétée à la page 80.

⁴⁷⁹ *Ibid*, p. 77

Le personnage est obsédé par la spirale au point que le mot « combinatoire » revient à chaque fois dans plusieurs pages (nous parlerons dans le deuxième chapitre de l'association des deux mots : transcription et combinatoire).

L'auteur consacre la moitié de la page 171 de *L'Escargot entêté* à la définition des escargots qui est écrite en italique. Et à la page 174, un autre texte en italique⁴⁸¹ sur la coquille de l'escargot dans lequel il explique la spirale qui est soit symbole d'ouverture soit symbole d'approfondissement. En plus de la prédiction de l'avenir.

Mais pourquoi cette fixation sur la spirale ? Justement parce qu'elle inscrit la notion de mouvement et demeure le meilleur symbole de la vie et de son corollaire le temps. *« Elle nous rappelle le mouvement de l'inachèvement. Elle est le symbole axial et évolutif : toute spirale développée se situe par rapport à un axe central vers lequel elle tend. La spirale est donc la mise en dialectique du temps humain et de l'éternité. »*⁴⁸²

L'auteur va ainsi utiliser la même symbolique dans les *Funérailles*, poussant le lecteur à se demander : « Mais que vient faire l'escargot ici ? » mais un récepteur averti comprendra et répondrait : « Importance du temps exige ! ».

Voici ce que dit la narratrice des funérailles :

« La nuit, j'étais fascinée par le loquet de la porte de ma chambre, en émail blanc, dont la rondeur me rappelait la concentricité des gastéropodes... »⁴⁸³

« Cercles du temps se déglissant en mille segments. »⁴⁸⁴

« Moi qui suis éreintée par la transcription et fascinée par la combinatoire, j'aurais été la première à me passionner pour les coquilles des gastéropodes ! »⁴⁸⁵

Cette importance donnée au temps explique le choix de l'escargot comme repère, comme titre. Les Mayas savaient que le temps n'est pas linéaire mais s'articule en une série de cycles qui se répètent (n'oublions pas les répétitions dans les romans étudiés) continuellement : quand un cycle se termine, il recommence, et c'est la même énergie qui revient, et ainsi de suite. Le facteur +1 permet de faire le saut pour passer du cercle à la spirale et créer ainsi le mouvement.

⁴⁸⁰ Ibid, citée deux fois, p. 136.

⁴⁸¹ Nous n'avons pas voulu reprendre ces passages de *L'Escargot entêté* qui sont aux pages 171 et 174 à cause de leur longueur.

⁴⁸²

⁴⁸³ Les *Funérailles*, op. cit, p. 33

⁴⁸⁴ Ibid, p. 36

⁴⁸⁵ Ibid, p. 175

L'animalcule⁴⁸⁶, comme le nomme le narrateur, représente donc le temps que le personnage écrase à la fin du récit :

« 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 gauche épargnée par les désastres des rats et les présages des devins. (...) Un passant s'arrêta pour me regarder. Je dis cela fait exactement six jours qu'il me poursuit. Inutile de donner l'alarme. Je vais me constituer prisonnier. »⁴⁸⁷

Ce gastéropode qui guettait le dératiseur et le déstabilisait symbolise le temps, nous le déduisons par sa coquille en forme de spirale (spirale du temps), par sa lenteur, par l'importance qu'accorde le personnage au temps tout au long du récit (le mot retard, la montre, le calendrier,...), et la conclusion du roman ne fait que le confirmer : les désastres des rats et les présages des devins renvoient aussi au temps puisque les premiers sont des rongeurs (ronger le temps) et les seconds prédisent le futur ; le personnage principal, aux prises avec son moi se constitue justement prisonnier du temps.

Ce temps qui est témoin du malheur de la mère de Sarah ainsi que celle de Salim ; ce temps qui fait perdre aux deux commandants leurs nerfs et leur patience, ce même temps qui permet aux terroristes de faire d'autres victimes, qu'en dire ?

« Qu'est ce que le temps ? Un mystère ! Sans réalité propre, il est tout puissant. Il est une condition du temps phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence des corps dans l'espace et à leur mouvement. [...] Ne vous laissez pas de le questionner ! Le temps est actif, il produit. Que produit-il ? Le changement. »⁴⁸⁸

Dans les romans que nous étudions, il est hostile et agressif. Son influence est telle qu'il affecte considérablement les dispositions psychiques du personnage, et matérialise sa fragilité mentale.

Il se charge d'une signification péjorative dans la mesure où il se pose comme un signe avant-coureur de la tragédie des personnages dostoïevskiens et boudjedriens.

⁴⁸⁶ Le mot animalcule signifiant un animal microscopique n'est pas un surnom approprié à l'escargot puisqu'on peut voir un gastéropode à l'œil nu. Mais peut-on voir le temps ? Comme l'escargot symbolise le temps, on comprend mieux le choix du mot.

⁴⁸⁷ L'Escargot entêté, p. 149

⁴⁸⁸ Thomas MANN, La montagne magique ; p. 365 ; cité dans Temps et récit, tome II, La configuration dans le récit de fiction, Paul RICOEUR, Paris, Ed du Seuil, 1984, p. 236

Tous ces repères défailants que nous venons de voir affectent les personnages et tracent des voies différentes au bout desquelles se profile la folie.

Chapitre 2 :

Convergences et divergences dans les écrits

L'écriture de Dostoïevski est particulière, aussi bien dans les thèmes qu'il aborde que dans le style utilisé. La multiplicité des personnages, leur réalisme ainsi que leurs dialogues en font une étude de la condition humaine. L'auteur russe a influencé un grand nombre de penseurs et d'artistes à travers le monde⁴⁸⁹ (écrivains, philosophes, metteurs en scène,...) et continue jusqu'à ce jour à être une source d'inspiration. Maître du dialogisme et de la polyphonie, il a réussi à apporter un souffle nouveau au roman du XIX^{ème} siècle.

Quant à l'écriture de Boudjedra⁴⁹⁰, on lui a souvent, pour ne pas dire toujours, attribué deux adjectifs : fragmentaire et labyrinthique. En effet, « *Dans les récits de Rachid Boudjedra, la narration se déroule en un cercle qui n'en finit pas de se fermer et*

⁴⁸⁹ Voici ce qu'avancent quelques grands penseurs parmi d'autres : « *Dostoïevski a un jour écrit : "si Dieu n'avait pas existé, alors tout serait permis", et ceci est pour l'existentialisme le point de départ.* », a dit Sartre. James Joyce louait l'écrivain russe de la façon suivante : « *...Il est l'homme qui, plus que tout autre, a créé la prose moderne, et l'a portée jusqu'à son intensité actuelle.* ».

⁴⁹⁰ Zeliche Mohamed-Salah a écrit un ouvrage très intéressant « *L'écriture de Rachid Boudjedra* », dans lequel il propose une lecture de l'œuvre du romancier algérien. Il aborde l'écriture et l'influence de Céline, de Claude Simon Et Garcia-Marquez.

de se rouvrir. »⁴⁹¹. L'auteur est considéré comme étant le maître du dialogisme⁴⁹² dans l'univers romanesque algérien puisque ses romans sont presque tous dialogiques. S'opposant à l'écriture normative, on retrouve des techniques du nouveau roman dans ses ouvrages ; et comme il est partisan du renouvellement, il change à chaque fois d'orientations et de stratégies estimant que « *Il faut savoir que la vraie littérature est contre la paresse* »⁴⁹³. Loin de représenter l'écriture de l'indifférence, ses lecteurs s'attendent à chaque publication à des textes subversifs.

Si nous nous sommes arrêtés sur le style et l'écriture des deux écrivains c'est parce que nous allons voir comment se lit la folie dans les textes de chacun d'eux. Ceci nous permettra aussi de nous rendre compte de la beauté de certains passages.

Sartre affirme que : « *L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même* »⁴⁹⁴, on se retrouve ici devant un cas où le pacte qu'établissent l'auteur et son lecteur va à contre-sens d'un contrat classique. En effet, le texte joue avec les attentes du lecteur : le récit est éclaté et le discours est diffus. Le lecteur n'a d'autre choix que de ralentir sa lecture afin de pouvoir déceler les pistes qui lui permettront d'accéder au sens.

« Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur. »⁴⁹⁵

Dans ce chapitre, nous verrons que ce qui est remarquable dans les romans choisis des deux auteurs, c'est le choix de thèmes qui permettent de matérialiser l'instabilité et l'aliénation des personnages tout en mêlant le réel et le romanesque.

⁴⁹¹ DHRAYEF Wided, op.cit.

⁴⁹² Siline Vladimir, Le dialogisme dans le roman algérien de langue française, thèse de Doctorat sous la direction de Charles Bonn, Université Paris 13, 1999.

⁴⁹³ Boudjedra Rachid, A quoi sert la littérature ?, Révolution africaine, N°1249, Alger, 1988, p. 55

⁴⁹⁴ Sartre Jean-Paul, À La Recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé, tome III, Paris, Gallimard, p. 911.

⁴⁹⁵ Umberto Eco, Lector in fabula, op. Cit, p.48

2.1 : Deux styles différents : une écriture à couper le souffle :

Il est évident que les styles ne sont point les mêmes étant donné que plus d'un siècle sépare les deux auteurs ; mais lorsque nous disons que c'est une écriture à couper le souffle, ce n'est guère une métaphore. Il ne faut pas avoir les poumons du père du dératiseur pour pouvoir lire les romans jusqu'à la fin ; il ne faut pas non plus être dissipé comme Varvara Pétrovna pour pouvoir saisir les énoncés dans leurs nuances. C'est avec la lucidité de Stavroguine qu'il faudrait les aborder, sans la (fausse) assurance de Stépane Trofimovitch. Etre à la fois tout prêt du texte et garder ses distances, comme Tikhone. C'est de la sorte qu'il est nécessaire d'aborder les textes de Dostoïevski et Boudjedra parce qu'ils sont particuliers :

« Il n'y a d'art que pour et par autrui [...]. Écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage »⁴⁹⁶

Le point commun entre les romans de l'écrivain russe et ceux de l'auteur algérien est certes le thème de la folie, mais le plus important qui les unit c'est cette incapacité du lecteur de pouvoir raconter l'histoire comme lorsqu'on lit d'autres romans. C'est cette impossibilité de rapporter l'ambiguïté verbale, la polyphonie, le dialogisme, l'histoire fragmentée,... qui constituent la charpente des ouvrages.

Et qu'est-ce qu'on ne peut pas raconter dans la réalité ? C'est ce qui est ressenti au plus profond de soi, c'est intelligible quels que soient les mots convoqués.

Comme nous l'avons déjà vu dans les deuxièmes chapitres des première et deuxième partie de notre analyse, il arrive au lecteur de ne pas pouvoir repérer le narrateur et cette ambiguïté risque vraiment d'altérer la cohésion du texte cependant ce n'est pas le cas puisque dans l'ensemble, le récit se tient et le lecteur parvient à reconstituer « le puzzle » et à suivre. Boudjedra disait d'ailleurs qu'il était vraiment intéressé par : « *la manière de ligaturer un texte et de l'organiser.* »⁴⁹⁷

⁴⁹⁶Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948 ; rééd. : Gallimard, 1985, coll. « Folio essai », p. 50, 53.

⁴⁹⁷ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 49

Et nous réussissons à entraver ces ambiguïtés grâce au « *Pacte implicite passé entre l'écrivain et son lecteur.* »⁴⁹⁸

La structure hybride des textes et les nombreuses digressions dont usent les deux écrivains permettent au lecteur, aussi paradoxalement que cela puisse paraître, de se frayer un chemin et de justement faire des interprétations basées sur ce « désordre narratif » suggéré autant par Dostoïevski et Boudjedra.

La structure et le contenu créent un ensemble inséparable et significatif pour les messages que les deux écrivains souhaitent nous envoyer. Comme nous le lisons dans le deuxième tome du Temps et récit : « [...] *la structure n'a pas de contenu : elle est le contenu même, appréhendé dans une organisation logique comme propriété du réel.* »⁴⁹⁹

La structure selon laquelle est organisée la narration de chaque roman a en effet un rapport direct avec son intentionnalité. Les répétitions, les mots phrases, les propositions détachées faisant sens à part, les reprises de certains passages dans le texte, le choix d'une typographie spécifique, ... tout a un sens et rien n'est laissé au hasard par ces deux architectes du texte : une écriture réfléchie.

Chez les deux auteurs, l'un des indices formels de l'aliénation est le délire qui apparaît dans le monologue intérieur du narrateur, et que ce soit pour Dostoïevski ou Boudjedra⁵⁰⁰, les deux affichent un doute en ce qui concerne cette aliénation (du narrateur) et introduisent ainsi de l'ambiguïté dans la narration.

« Ce fameux dimanche où devait se décider d'une façon définitive le sort de Stéphane Trofimovitch, fut l'un des jours les plus remarquables de ma chronique. Ce fut un jour de surprises, un jour de dénouement pour ce qui précédait, un nœud pour la suite, un jour d'explications violentes et d'embrouillaminis encore plus grave. Le matin, comme le lecteur le sait déjà, j'étais obligé d'accompagner mon ami chez Varvara Péetrovna, selon son ordre exprès et, à trois heures, je devais me trouver chez Lizavéta Nikolaïevna, pour lui raconter-je ne savais pas quoi moi-même, et pour l'aider- je ne sais pas en quoi. Or, jamais personne n'aurait pu prévoir la façon

⁴⁹⁸ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000, p. 339

⁴⁹⁹ Propos de Claude Lévi-Strauss recueillis par Paul Ricoeur in : *Temps et récit*, Tome II, p.67

⁵⁰⁰ Dans le deuxième chapitre de la deuxième partie, nous avons parlé de l'aliénation du narrateur dans les romans de Boudjedra en commentant des passages. Nous aborderons donc, dans cette partie, des extraits du corpus de Dostoïevski seulement.

dont tout cela se résolut. Bref, ce fut un jour de hasards et de coïncidences tout à fait étonnantes. »⁵⁰¹

« Pour tout cela, comme j'ai déjà eu l'honneur de vous l'expliquer, ô lecteurs, ma plume a des lacunes, et c'est pourquoi je garde le silence. »⁵⁰²

Nous voyons clairement dans les deux extraits les distances marquées par les narrateurs de l'écrivain russe : le premier déclare ignorer ce qu'il devait raconter à Lizavéta et même ne pas savoir en quoi il devait lui venir en aide ; le lecteur devant deviner est dans l'expectative, face à ce narrateur qui lui-même est dans l'étonnement.

Le deuxième narrateur avoue ouvertement être incapable de fournir des détails ou des explications dans certaines situations, ayant pour recours le silence, précise-t-il.

Dans les textes étudiés, les narrateurs ponctuent leurs récits de répétitions (nous avons eu l'occasion d'analyser, dans la deuxième partie, celles présentes dans les romans de Boudjedra) ; des répétitions qui attirent toujours l'attention sur un élément important :

« Lui aussi, il marchait vite, lui aussi, comme Monsieur Goliadkine, il était habillé et emmitoufflé de la tête aux pieds, et lui aussi, comme lui, il trottait et courait sur le trottoir de la fontanka d'un petit pas court et pressé, avec des petits bonds. »⁵⁰³

« Peut-être, si quelqu'un l'avait voulu, si quelqu'un, par exemple, avait absolument voulu, comme ça, transformer Monsieur Goliadkine en serpillière, il l'aurait transformé, il l'aurait transformé sans résistance et sans danger (Monsieur Goliadkine le sentait parfois lui-même), et nous aurions obtenu une serpillière, et non un Goliadkine- comme ça une serpillière sale, dégoûtante, n'empêche, la serpillière, ce n'aurait pas été une serpillière toute simple, ç'aurait été une serpillière avec de l'amour propre – la serpillière, ç'aurait été une serpillière avec une âme, avec des sentiments, un amour-propre, si ça se trouve, inconscient, des sentiments, si ça se trouve, inaperçus, et enfouis très loin dans les plis sales de la serpillière, mais, bon, des sentiments... »⁵⁰⁴

Dans le premier extrait, l'expression « lui aussi » est reprise trois fois servant à insister sur la ressemblance entre de la tenue vestimentaire de Monsieur Goliadkine et celle de Goliadkine-cadet mais surtout sur les mêmes gestes qu'ils accomplissent en parallèle.

⁵⁰¹ Les Démons, TI, op. cit, p. 257

⁵⁰² Le Double, op. cit, p. 57

⁵⁰³ Le Double, op. cit, p. 80

⁵⁰⁴ Le Double, op. cit, p. 144

Une manière de dire que l'un est le double de l'autre ou plutôt qu'il n'y a pas l'un et l'autre mais une seule et même personne.

Pour le deuxième passage dans lequel le mot « serpillère » est cité neuf fois, les répétitions révèlent le portrait moral de Iakov Pétrovitch : comparé à une serpillère, ce dernier, selon le narrateur, aurait une âme mais l'amour propre et les sentiments restent une probabilité (répétition de l'expression « si ça se trouve »).

Beaucoup de répétitions sont ainsi pleines de sens comme l'expression « *réconcilié avec les hommes et le destin* »⁵⁰⁵ reprise deux fois pour montrer que Monsieur Goliadkine acceptait son sort et qu'il ne trouvait point une autre alternative. Ou encore le mot « raisonner » que Monsieur Goliadkine cite trois fois dans le même paragraphe à la page 151 en parlant de son double. Employer raisonner pour dire justement que la « raison » se tient bien loin.

Pour les répétitions, celle que nous « privilégions » chez Dostoïevski est « Voili-voilà » dans « Le Double » ; c'est dirons-nous l'équivalent du mot « retard » ou des proverbes de la mère du dératiseur chez Boudjedra (l'équivalent dans l'insistance tant c'est répété).

C'est tout au long du roman, et dans plusieurs pages que le fonctionnaire répète l'expression « Voili-voilà », qui résonne vraiment, lorsque nous lisons, d'abord comme un refrain ensuite comme la ritournelle d'un fou. A la page 103, le narrateur l'utilise pour son propre compte lorsqu'il annonce que Monsieur Goliadkine parle de son double ; il parle alors de « circonstance étrange ». Plus loin dans le récit, cette « circonstance étrange »⁵⁰⁶ devient « la détestable circonstance que nous savons »⁵⁰⁷.

Nous voyons la portée de ces répétitions, qui en fait sont un code à prendre en considération pour reconstituer le puzzle.

Nous avons commencé par les répétitions parce qu'elles traduisent, dès la première lecture, la névrose obsessionnelle des personnages et met ainsi en relief le thème de la folie. Le lecteur, se sentant dans la redondance, sait déjà qu'il est face à un texte « hors norme » qu'il devra lire attentivement.

⁵⁰⁵ Ibid, p. 269

⁵⁰⁶ Ibid, p. 103

⁵⁰⁷ Ibid, p. 125

A la première lecture, nous découvrons également la présence de différents genres intercalaires dont :

Les lettres envoyées par Varvara Pétrovna à Stepan Trofimovitch.

Les lettres envoyées par Monsieur Goliadkine à Andréï Filippovitch, à Klara Olsoufieвна, à Nestor Ignatiévitch et à Iakov Pétrovitch.

Les lettres envoyées par Salim à Sarah.

Les fiches classées dans la boîte à chaussures du dératiseur.

Des poèmes ou des passages écrits sous forme de poésie dont nous citerons seulement certains parmi ceux de Dostoïevski puisque ceux de Boudjedra figurent dans la deuxième partie de ce travail :

« S'il se peut que tu m'oublies,
Moi, je ne t'oublierai pas,
Tout arrive dans la vie,
Toi non plus, ne m'oublie pas ! »⁵⁰⁸

« Il était un cancrelat,
Cancrelat de souche,
Dans un bol il bascula,
Un bol plein de mort-aux-mouches.

Plein de place prit le cancrelat,
Et les mouches protestèrent,
"Notre bol est assez plein comme ça !"
Crièrent-elles vers Jupiter...

Mais pendant qu'elles criaient,
Nikifore arrive,
Vieillard digne et sans apprêt... »⁵⁰⁹

Le premier extrait montre vraiment à quel point Monsieur Goliadkine est en proie au délire puisque ce quatrain, il le lit lorsque Goliadkine-cadet est chez lui et c'est ce dernier qui le lui aurait écrit. Les larmes aux yeux, Iakov Pétrovitch découvre cet écrit et étreint son invité.

Ces récits que le lecteur découvre avec fascination sont plein d'indices le mettant sur une voie de lecture certes sinueuse mais avec des pistes lui permettant de découvrir le délire des personnages. Le texte en lui-même est riche en figures de style ouvrant la voie à une rhétorique réfléchie :

« La première approche de la rhétorique, qui est aussi la plus forte, permet de situer justement l'enjeu : la rhétorique est d'abord une praxis, une action, un

⁵⁰⁸ Le Double, op. cit, p. 118

⁵⁰⁹ Les Démons, TI, op. cit, p.303-304

comportement. Il s'agit d'une pratique globalement définissable comme l'*art de persuader*. »⁵¹⁰

Dans cette citation, Moliné considère que la rhétorique est autant une praxis, une action qu'un comportement, une définition sur laquelle s'entendent beaucoup de spécialistes et qu'on retrouve d'ailleurs dans différents dictionnaires. Mais le plus important, c'est ce qu'il a écrit en italique à la fin : l'*art de persuader*. Les différentes figures utilisées par Dostoïevski et Boudjedra sont justement l'un des procédés les plus importants qui font émerger le thème de la folie, en témoignent les extraits suivants :

« Il m'arrivait, pendant cette solitude nocturne d'être insomniaque ou somnambule, moi qui suis une grosse dormeuse. »⁵¹¹

« Ah ma Sarah ! Tu es si forte et si vulnérable... »⁵¹²

Les oxymores, dans les exemples ci-dessus montrent que Sarah est un personnage qui vit un grand malaise intérieur l'empêchant de bien dormir mais aussi que les autres devinent (puisque c'est Salim qui met le doigt sur ce mélange de force et de vulnérabilité).

Dostoïevski utilise plusieurs anaphores dont :

« Il s'arrêta et s'englua... il s'englua et rougit ; il rougit et se perdit ; il se perdit et releva les yeux ; il releva les yeux et regarda à la ronde ; il regarda à la ronde et il resta figé... tout se tenait immobile, tout se taisait, tout attendait ; un peu plus loin, ça s'était mis à chuchoter ; un peu plus près, ça éclatait de rire. »⁵¹³

« L'inconnu s'approchait de Monsieur Goliadkine d'une démarche grave et solennelle... Monsieur Goliadkine connaissait très bien cette silhouette. Il l'avait déjà vue, il l'avait vue souvent, il l'avait vue le jour même... »⁵¹⁴

Dans le premier extrait, l'anaphore concernant plusieurs verbes donne un aspect poétique au paragraphe. Mais plus encore, cette succession de verbes conjugués au passé simple évoque, chez le lecteur, une série de gestes brefs accomplis par un fou.

⁵¹⁰ Moliné Georges, Dictionnaire de rhétorique, Librairie générale française, Paris, 1992, p.5

⁵¹¹ Les Funérailles, op. cit, p.32

⁵¹² Ibid, p. 162

⁵¹³ Le Double, op. cit, p. 64

⁵¹⁴ Ibid, p. 273

Quant à l'anaphore portant sur le pronom « tout » amplifie ce qui entoure Monsieur Goliadkine, l'excluant de plus en plus et l'éloignant de la norme.

Concernant l'anaphore du deuxième passage, l'insistance sur la silhouette qu'avait vue Iakov Pétrovitch, attire l'attention du récepteur voulant dire que cette silhouette n'existe pas, et qu'au contraire, le personnage ne l'a pas vue.

Les métaphores aussi abondent dans les textes des deux auteurs :

« Il faut le reconnaître, l'autorité donne des ailes. »⁵¹⁵

« Je t'aurai, pensait-il, ça va te retomber dessus, le moment venu, il les regrettera, le loup, les larmes de l'agneau. »⁵¹⁶

Entre le pouvoir de l'autorité qui place le sujet au dessus de tout le monde au point de voler, et les larmes de l'agneau qui ne serviront à rien, les deux fonctionnaires, qui pourtant s'entendaient sur beaucoup de points (comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette troisième partie) n'ont pas l'air de partager le même avis.

Beaucoup de comparaisons sont utilisées dans les textes étudiées, nous les avons classées suivant les différents buts de leurs emplois :

« 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. Préfiguration labyrinthique. J'ai horreur de la nostalgie. Ma mère me manque. Je lui dois tout.»⁵¹⁷

« ...la neige tombait encore plus drue , plus lourde, plus épaisse ; on ne voyait rien à une distance de vingt pas, les réverbères grinçaient d'une voix encore plus perçante qu'avant, et le vent, semblait-il, lançait une chanson d'angoisse encore plus larmoyante, encore plus pitoyable, comme un mendiant qui se colle à vos basques, vous suppliant de lui donner un sou de cuivre pour pouvoir manger. »⁵¹⁸

Les deux comparaisons citées ci-dessus sont faites dans le cadre de la description. Dans la première, Boudjedra rapproche le grisé de la buée à une mousse plaquée sur de l'argile pour pouvoir imaginer les parcours labyrinthiques qui l'obsèdent.

Dostoïevski fait plus d'une comparaison (dans ce passage) pour décrire le temps, mais c'est la troisième qui révèle le talent de l'écrivain : il choisit comme comparant un

⁵¹⁵ L'Escargot entêté, op. cit, p. 105

⁵¹⁶ Le Double, op. cit, p. 140

⁵¹⁷ Ibid, p. 14

⁵¹⁸ Le Double, op. cit, p. 77

mendiant qui colle aux basques, suppliant et insistant pour qu'on lui donne un sou de cuivre lui permettant de manger à sa faim ; le comparé est étonnamment une chanson d'angoisse lancée par le vent, pour montrer à quel point ce dernier était fort et perçant. Quelle image !

Dans le cadre de la caractérisation des personnages, des comparaisons révèlent les portraits des personnages :

« Il fut consumé par la honte et, sous le coup du malheur, il s'enfuit la tête dans la paperasse, exactement comme l'autruche, poursuivie par un chasseur, cache la sienne dans le sable brûlant. »⁵¹⁹

« Les voici les miettes, commandant ! Regardez par vous-même, on dirait des miettes de pain rassis. »⁵²⁰

« Il mentait et biaisait devant moi comme un petit garçon. »⁵²¹

Dans le premier passage, Goliadkine est pris de honte lorsque son double entre au bureau, il est alors comparé à une autruche sauf qu'à défaut de sable, il se cache dans la paperasse. Mais le plus amusant c'est que le chasseur qui le suit c'est lui-même.

Le deuxième extrait, pour quelqu'un ne connaissant pas le roman et lisant la phrase, évoque une comparaison qui fait penser à tout mais en aucun cas à des petits morceaux de cervelle. Des miettes de pain rassis, voici ce à quoi l'épouse du juge a rapproché les bouts de cervelle de son mari coincés sous les essuie-glaces. Cette analogie révèle l'état d'esprit du personnage, d'ailleurs Sarah la narratrice dit qu'elle avait froid, face à cette femme au visage blême. Lorsqu'elle lui avait apporté les bouts de cervelle, Sarah en avait fait une brève description avec trois adjectifs : livide, hystérique et folle.

Au-delà de la description, les auteurs utilisent la comparaison pour mettre le lecteur face à des scènes vécues par les personnages :

« Sa situation à cet instant ressemblait à celle d'un homme qui se tient au bord d'un gouffre terrifiant, quand la terre s'ouvre sous lui, qu'elle se casse déjà, bouge, tressaille une dernière fois, tombe, et l'entraîne dans l'abîme, et pourtant, le malheureux n'a pas la force ni l'esprit assez ferme pour bondir en arrière, pour

⁵¹⁹ Le Double, op. cit, p. 92

⁵²⁰ Les Funérailles, op. cit, p. 124

⁵²¹ Les Démons TI, op. cit, p. 140

détourner les yeux de ce gouffre béant ; le précipice l'entraîne, et, pour finir, il y saute lui-même, accélérant encore la minute de sa mort. »⁵²²

« Notre héros s'enflamma comme une torche aux paroles de l'impudique Monsieur Goliadkine-cadet, et, incapable de se dominer, il se jeta enfin contre lui, dans l'intention visible de le déchiquter et d'en finir ainsi, d'une façon définitive ;... »⁵²³

Monsieur Goliadkine est d'abord comparé à un homme se tenant au bord d'un gouffre, et la situation devient de plus en plus délicate voire critique l'emportant dans l'abîme et l'enfonçant jusqu'à la mort faute de réaction de sa part pour s'en sortir.

Dans le deuxième extrait, les paroles de son double l'enflamment comme une torche, et vu que cette dernière prend feu rapidement, notre héros fait de même et veut attaquer Goliadkine-cadet et à le tuer.

Notons que dans plusieurs comparaisons et métaphores que Dostoïevski fait, le comparé est la plupart du temps un des personnages.

Ces personnages qui se dédoublent et qui se cherchent sont parfois comparés à des bêtes :

Le narrateur raconte : « *Le capitaine se fait tout petit devant Nicolas comme un lapin devant un boa constrictor.* » ou encore : « *Liamchine criait non pas d'une voix humaine mais d'une voix de bête.* ». Lebiadkine dit à Nicolas : « *Je vais faire peau neuve comme un serpent* », Fedka s'adresse à Nicolas à propos de Piotr : « *Il vous regarde comme un mouton regarde l'eau* ».

L'auteur les rapproche à des objets :

Le narrateur fait remarquer en racontant : « *Lembke, se compare t-il aux fleurs desséchées battues par l'automne et le gel ?* ». Il dit à Stépane : « *Vous-vous êtes brisé, vous êtes comme un flacon vide.* ». Piotr traite Stavroguine de « *Chaland à bois tout troué.* »

Dostoïevski va jusqu'à leur donner une image démoniaque : « *Le vampire Stavroguine* », « *Varvara Petrovna est le démon de l'orgueil.* » ; il va même les nier : « *Vos amis ne ressemblent à rien* », fait remarquer Varvara à Stépane.

⁵²² Le Double, op. cit, p. 83

⁵²³ Ibid, p. 224

A travers ces figures d'analogie, le but de l'auteur n'est pas de réifier les personnages ou de les mettre à pied d'égalité avec la bête ; il crée ces rapprochements pour nous livrer des images révélatrices sur le dédoublement :

« Les meilleurs textes de doubles ne sont pas forcément ceux qui exposent les cas les plus manifestes du dédoublement, mais plutôt ceux qui manient, au niveau des stratégies narratives, les implications plurivoques du phénomène avec une discrétion savante. »⁵²⁴

Suite aux différentes comparaisons et métaphores que nous avons esquissées, nous pouvons dire que le thème du double dans le roman de Dostoïevski est ressenti par le lecteur comme une obsession, une médiation fascinante due aux procédés d'écriture.

Abordons un autre trait caractéristique de l'écriture des deux auteurs, celui du sous-entendu. À travers les nombreuses pages, les points de suspension sont souvent utilisés, ouvrant au lecteur, un espace de liberté et des perspectives de réflexion. Gaston Bachelard l'a dit, *« les points de suspensions [...] tiennent en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement »⁵²⁵* ou ce que l'on ne peut pas encore dire :

« Mais Sarah, ça te fait trop de dossiers, tout ça... les dossiers les plus horribles... les plus macabres...est-ce-que... est-ce-que tu ne te complais pas un peu à ne traiter que ces dossiers concernant l'assassinat de ces pauvres enfants ?... Pas de fixation, Sarah ! Je n'aime pas trop ça... si ta mère...enfin d'accord... d'accord ! Mais fais attention à toi ! Ne te malmène pas trop... ta mère... enfin ! mais pas de bavures... pas d'excès de zèle, Sarah... je t'ai à l'œil... »⁵²⁶

Sarah, le commandant de police est au téléphone avec son chef et il n'arrête pas de lui faire des remarques et des reproches qu'il ponctue avec beaucoup de points suspension dans un même paragraphe, laissant vraiment au lecteur le choix de l'interprétation :

« Les signes linguistiques du texte et ses combinaisons ne peuvent assumer leur fonction que s'ils déclenchent des actes qui mènent à la transposition du texte dans la conscience de son lecteur. »⁵²⁷

Les trois points de suspension ont justement cette particularité, celle de toujours faire faire au lecteur un temps d'arrêt, un temps de réflexion imposé par l'auteur. Le

⁵²⁴ « Nouvelle Revue de psychanalyse », N°13, éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 125

⁵²⁵ Cité d'après : <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm>

⁵²⁶ Les Funérailles, op. cit, p. 52

⁵²⁷ Eco Umberto, Lector in fabula, op. cit, p.197

récepteur ne peut point ignorer ce signe de la ponctuation, sachant pertinemment que l'écrivain tait quelque chose.

« La tête de Monsieur Goliadkine se mit à résonner, son regard s'obscurcit ; il lui sembla qu'un abîme, une vraie foule de Goliadkines parfaitement semblables se précipitaient avec fracas par toutes les portes de la pièce ; mais il était trop tard...
Un sonore baiser de traître retentit, et ... »⁵²⁸

Vers la fin du roman, les faits et gestes du personnage principal du Double deviennent quelque peu bizarres et c'est le narrateur qui nous le révèle de manière implicite à travers ce qu'il raconte. Dans cet extrait, alors que Monsieur Goliadkine est chez Olsoufi Ivanovitch, tous les invités le scrutent des yeux, même Goliadkine-cadet est présent et que se passe-t-il ? Iakov Pétrovitch voit « ses » doubles partout accédant par toutes les portes de la pièce. Le narrateur annonce qu'il était trop tard faisant suivre l'expression par trois points de suspension. Et c'est là que le lecteur se demande : trop tard pourquoi ? Trop tard pour qui ? Trop tard par rapport à quoi ? S'en suit la phrase « un sonore baiser de traître retentit, et ... » : il s'agit bien entendu du baiser de Goliadkine-cadet qui veut provoquer notre héros, mais d'autres points de suspension viennent rendre l'intrigue de plus en plus grande.

Ces vides apostrophent le lecteur et ce dernier répond à cette « complicité » dont lui fait part l'auteur. Cette interpellation lui offre une forme de liberté d'interprétation, nécessaire d'ailleurs, parce que le destinataire a besoin de cette part d'imagination et de rêve que lui suggèrent justement ces vides.

Dans *Les Funérailles*, en haut de la page 169, Sarah fait l'inventaire des événements qui ont marqué son exercice au sein de la police ; elle se remémore des moments forts (notons qu'elle répète le mot « vengé » quatre fois) et vers la fin de la page, elle dit :

« Ce jour-là, j'ai eu envie de me taper la tête contre le mur où j'ai collé les photos des suppliciés, jusqu'à m'évanouir et oublier cette démence, cette incroyable névrose. Cette... »⁵²⁹

Le lecteur ignore à quoi correspond « ce jour-là » quant aux trois points, nul besoin d'imagination ni de méditation, ils traduisent l'innommable.

⁵²⁸ *Le Double*, op. cit, p. 273

⁵²⁹ *Les funérailles*, op. cit, p. 169

Que ce soit dans « Le Double » ou dans « Les Démons », Dostoïevski utilise énormément les points de suspension, dans la narration, dans la description et dans les dialogues. Mais à la fin du cinquième chapitre du Double, il ne se contente pas de mettre trois points de suspension mais trois lignes :

« Monsieur Goliadkine avait complètement reconnu son ami de la nuit. Son ami de la nuit, ce n'était autre que lui-même-Monsieur Goliadkine lui-même, un autre Monsieur Goliadkine, mais exactement semblable à lui-en un mot ce qui s'appelle un double de tous les points de vue.....
.....
.....»⁵³⁰

Après un passage pareil annonçant le double de Iakov Pétrovitch, tous ces points de suspension trouvent leur place : comment interpréter qu'il soit lui-même, exactement comme lui mais en même temps un autre ? Il en faut des points de suspension !

« Un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif ; générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre- comme dans toute stratégie. »⁵³¹

L'originalité artistique de Dostoïevski est aussi et surtout ce qu'il a pu apporter de nouveau quant aux procédés d'écriture dans le champ romanesque : la polyphonie qui a fait découvrir des aspects inconnus de l'homme. En effet en créant le roman polyphonique, Dostoïevski a permis l'évolution de la prose romanesque : « *Le roman de Dostoïevski peut être considéré comme le modèle qui jouit de la plus forte influence en Occident.* »⁵³²

Si l'auteur des Démons a pu casser les barrières du roman monologique c'est parce qu'il eu la capacité de multiplier les voix des personnages ; des voix distancées qui s'affrontent avec hostilité tout au long du roman. Mais en fait ce qui a permis aux personnages de se parler intensément et de s'exprimer c'est avant tout « le mot ».

⁵³⁰ Le Double, op. cit, p. 86

⁵³¹ Umberto Eco, Lector in Fabula, op. Cit, p. 65

⁵³² Bakhtine, op.cit, p.365

Dans « Les Démons », le mot est à l'image des personnages : le personnage n'a pas d'image ferme, de même, il n'y a pas de mot final, déterminant une fois pour toutes.

« Dostoïevski ne connaît pas de mot 'par contumace' qui, sans se mêler au dialogue intérieur des personnages, construise objectivement et péremptoirement leur image achevée : mot faisant le bilan définitif d'une personnalité. Dans l'univers de Dostoïevski, il n'y a rien de ferme, de mort, d'achevé, rien qui n'appelle pas de réponse et aie déjà dit son dernier mot. »⁵³³

Le roman polyphonique va introduire des exigences nouvelles : Dostoïevski fait triompher dans son ouvrage la pluralité des voix et pour réaliser son dessin il va œuvrer à rendre les dialogues vivants et les événements palpables par conséquent il va utiliser des interruptions et des répliques dans les discours.

*« C'est comme si le discours était entrecoupé de répliques d'autrui, non formulées compositionnellement, mais dont l'action provoquerait une forte transformation dans la syntaxe et les accents du discours. La réplique d'autrui n'existe pas mais le discours en porte la trace, et cette trace est réelle. »*⁵³⁴

Pour étayer cette explication de Bakhtine, voici un exemple pris dans « Les Démons », et dans lequel le narrateur s'adresse à Stépane Trofimovitch :

- Stepan Trofimovitch, dites-moi comme à un ami, m'écriai-je, comme à un véritable ami, je ne vous trahirai pas : appartenez-vous ou non à quelque société secrète ?
- Cela dépend de la façon de considérer les choses, voyez-vous...
- Comment de la façon de « considérer les choses » ?
- Lorsqu'on appartient de tout cœur au progrès et ...qui pourrait s'en porter garant : on croit n'appartenir à rien et voilà qu'il se trouve qu'on appartient bien à quelque chose.

Nous remarquons dans le passage choisi ci-dessus, l'utilisation des trois points (deux fois), marquant des réserves de la part de l'interlocuteur mais aussi la reprise de l'expression « considérer les choses ».

Stépane Trofimovitch utilise l'expression comme échappatoire, pour ne pas donner de réponse au narrateur et ce dernier la reprend (l'expression) sous forme de question

⁵³³ Bakhtine, op. cit, p.324

⁵³⁴ Ibid, p. 271

donnant l'impression qu'elle est incomprise alors qu'il sait que Trofimovitch ne peut pas donner de réponse ferme.

Ces deux procédés sont très utilisés dans le roman et marquent le coup d'œil de côté sur le mot d'autrui ; Bakhtine le signale dans son ouvrage : « *Le coup d'œil de côté se manifeste avant tout dans le freinage du discours et dans son interruption constante par des réserves et des corrections* »⁵³⁵, et il ajoute : « *Dostoïevski n'utilise jamais du mot sans un coup d'œil de côté sur le mot d'autrui* »⁵³⁶

Il est vrai que lorsque nous introduisons dans notre discours, les mots d'autrui nous y accompagnons systématiquement notre jugement de valeur, notre orientation personnelle, semblable ou différente de celle de l'autre. Ce dialogue entre Piotr et Virguinski en témoigne :

- Mais ? demanda Piotr Stépanovitch.
- Quoi mais ?
- Vous avez dit Mais...et j'attends.
- Je ne crois pas avoir dit mais...je voulais seulement dire que si on se décide, alors...
- Alors ?
- Virguinski se tut.

La conjonction de coordination « mais » a des valeurs significatives différentes selon qu'elle soit prononcée par Virguinski ou par Piotr. Le mot « mais » marque l'hésitation chez le premier alors qu'il est pour le deuxième un signe d'inquiétude, une inquiétude justement au sujet de cette hésitation qui ne devrait pas avoir lieu d'être aux yeux de Piotr. Ensuite, c'est l'adverbe « alors » qui prend le relais.

Cette distinction du même mot sur des registres différents, Dostoïevski en fait un procédé dont il va se servir tout au long du roman ; c'est ce qui lui permet de réaliser deux accents divergents dans un mot bivocal : « *Les mots d'autrui deviennent bivocaux* »⁵³⁷

⁵³⁵ Bakhtine, op.cit, p. 267

⁵³⁶ Ibid, p. 264

⁵³⁷ Bakhtine, op.cit, p. 254

Le ton humoristique est aussi de la partie et est présent dans les textes des deux auteurs ; dans certains passages, chacun d'eux veut faire sourire le lecteur par le biais de réflexions sur la société :

« Le peuple est religieux, c'est admis, mais il ne connaît pas encore l'Évangile. »⁵³⁸

« Le vendredi, mes concitoyens sont trop sollicités : le football, la religion, le western et la cuite hebdomadaire. Quelques uns arrivent à tout concilier. Les plus zélés. Ils ne sont jamais en défaut. »⁵³⁹

Dostoïevski et Boudjedra marquent un temps d'arrêt sur la foi de leurs peuples respectifs. Ils remettent en question des religieux qui n'ont aucune connaissance des textes sacrés.

Les deux auteurs font référence à des écrivains, des hommes politiques, des artistes, ... éminents mais c'est toujours dans le but d'éclairer le lecteur sur ce dont parle le narrateur ou pour lui suggérer des pistes de lecture :

« Oh, là, cela n'a rien à voir avec les Pouchkine, les Gogol, les Molière, les Voltaire, tous ces réformateurs venus apporter leur parole nouvelle ! »¹⁴⁷

« Il n'y a que Grichka Otrépiev, mon brave Monsieur, qui ait gagné avec l'usurpation, en trompant le peuple aveugle, et encore pas pour longtemps. »¹⁴¹

« Elles dessinent des labyrinthes en zigzag, semblables aux itinéraires des rats décrits par Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-252 de l'hégire) dans son traité des animaux. »¹⁶

Dans le premier extrait, Dostoïevski cite ces grands écrivains pour dire qu'ils sont irremplaçables et qu'ils ont laissé un héritage considérable. Ceci afin d'expliquer que des « auteurs de seconde force » ne cherchant que la notoriété disparaissent sans laisser de traces, contrairement aux grandes figures de la littérature qu'il cite.

Le deuxième passage évoque Grichka Otrépiev : il s'agit d'un imposteur qui s'est fait passer pour un des fils d'Ivan le terrible. Afin de devenir Tsar au début du VII^{ème} siècle. L'auteur le prend comme exemple voulant montrer que l'usurpation ne mène à rien.

La dernière citation est celle de Boudjedra ; ce dernier se remémore Amr Ibn Bahr, parce qu'en parlant des labyrinthes dessinés par les gouttes d'eau, il pense à ceux des rats décrits par l'écrivain de Bassora, le grand créateur de la prose arabe auteur de l'incontournable « Traité des animaux » : une référence pour l'auteur algérien.

⁵³⁸ Les Démons TIII, op.cit, p. 321

⁵³⁹ L'Escargot entêté, op. cit, p. 32

Nous pensons qu'un auteur lorsqu'il écrit a le désir (conscient ou inconscient) de l'universalité et à notre avis, le choix qu'ont fait nos deux écrivains en introduisant des mythes explicites ou implicites, des références d'auteurs ou de personnes illustres ne faisant partie ni de leurs cultures ni de leurs pays respectifs révèle chez-eux une tendance vers l'universalité. D'ailleurs concernant l'écrivain algérien, Gafaïti l'a dit : « *Ce qui caractérise justement l'entreprise de Boudjedra, c'est la tentation consciente de l'écrivain de fonder son identité sur la base de son œuvre.* »⁵⁴⁰

Toutes ces figures que nous avons vues ne sont que la preuve d'un effort constant de la part des deux auteurs, une envie d'aller vers le lecteur et de le sensibiliser :

« Plaire est à la fois une fin et un moyen de la rhétorique. C'est apparemment surtout un moyen. La visée première de toute activité oratoire étant la persuasion, le moyen de loin le plus efficace, en tout cas le plus dirimant, pour entraîner l'auditoire selon l'orientation que l'on veut est évidemment de lui plaire, c'est-à-dire de lui être agréable, de le charmer, de le séduire. »⁵⁴¹

La première visée étant la persuasion, comme le montre cet extrait, nous ne pouvons que nous incliner devant les deux auteurs puisqu'ils parviennent à persuader le lecteur en dépit de leur écriture fragmentaire, de leurs phrases ambiguës, de leurs dialogues interminables, de leurs détails déroutants,...Le moins que nous puissions dire est que Dostoïevski et Boudjedra sont de fins architectes dont l'écriture est « sérieusement » et « admirablement » réfléchie :

Dostoïevski commence son roman « Les Démons » par un exergue⁵⁴² dans lequel il cite un extrait de l'Évangile et à la fin de son roman voici ce qu'il fait dire à son personnage Stéphane Trofimovitch faisant allusion au même passage :

« Ces démons qui sortent du malade et entrent dans les cochons, ce sont tous nos ulcères, tous nos miasmes, toutes les immondices, tous ces démons, tous ces

⁵⁴⁰ Gafaïti Hafid, Rachid boudjedra, une poétique de la subversion », L'harmattan, Paris 1999, p.11

⁵⁴¹ Georges Moliné, Dictionnaire de rhétorique, Librairie générale française, 1992, p 270

⁵⁴² L'exergue a fait l'objet d'innombrables analyses c'est pourquoi nous avons préféré en faire l'économie jugeant que ça serait de la répétition. Nous nous contentons de signaler qu'il s'agit de deux citations.

La première est un extrait du poème de Pouchkine « Les Démons » (1830) : Ces deux strophes sont à peu près contemporaines des Djinns « Les Orientales » de Victor Hugo. Son poème évoque le passage d'êtres démoniaques qui plongent dans la terreur tous ceux qui se trouvent sur leur passage. (Notons qu'entre autre, le poète français voulait faire apparaître « la figure de une et multiple, l'Homme. »)

La deuxième est tirée de l'Évangile de Luc (VIII, 32,36) et évoque comment Jésus permit aux démons d'entrer dans un troupeau de cochons libérant un homme possédé.

démonillons qui se sont accumulés dans le corps de notre malade grandiose et bien-aimée, dans notre Russie, depuis les siècles des siècles ! »⁵⁴³

Cet extrait montre ce parallèle que fait l'auteur en préparant son lecteur des centaines de pages avant pour lui suggérer un dénouement plein de symbolique.

Ajoutons pour le même roman que ce n'est pas le hasard qui fait que le premier personnage cité est Stépane Trofimovitch et qu'il soit le dernier à être cité.

Nous citons également l'écrivain algérien : Dans les incipit de « L'Escargot entêté », nous remarquons la présence juxtaposée de l'escargot et des rats : le narrateur annonce la présence de l'escargot les 1^{er}, 3^{ème} et 5^{ème} jours alors que c'est le tour des rats les 2^{ème}, 4^{ème} et 6^{ème} jours. L'escargot est signalé les jours impairs, les rats le sont les jours pairs. Cet indice est une preuve d'une écriture très construite et calculée. Cependant, nous ne sommes pas parvenus à deviner la symbolique dans laquelle l'auteur inscrit cette alternance.

Afin de récapituler les innombrables points concernant l'écriture, nous disons que les récits reflètent parfaitement le déploiement de la folie de par leurs structures : digressions, retours en arrière, anticipations ; la progression met à mal les personnages et le lecteur. « *L'incertitude qui contribue à l'information transmise n'est donc pas liée à la présence d'un chaos à univoque.* »⁵⁴⁴ Il est offert au lecteur plusieurs possibilités pour relier ces fragments présents dans le texte afin de reconstituer l'ordre du récit. Mais nous ajoutons à cela que finalement, l'écriture fragmentaire, dans le rapport qu'elle établit avec cette vision particulière et chaotique du monde, apparaît comme la meilleure manière de tenter d'apporter une explication à des phénomènes qui parfois nous dépassent. Elle illustre de manière efficace le chaos dans lequel se trouve le monde.

Avec cette multiplicité de voix et de fragments, l'écriture est à la fois réaliste et proche du délire (notons que Boudjedra affirme que « Le délire est une forme de la poétique »⁵⁴⁵)

Pour conclure ce point sur l'écriture, nous avons choisi un passage dans lequel Monsieur Goliadkine perd complètement ses mots :

⁵⁴³ Les Démons, TIII, p. 337-338

⁵⁴⁴ ECO Umberto, L'œuvre ouverte, Seuil, « Points », Paris, 1965, p.85

⁵⁴⁵ Gafaïti Hafid, Boudjedra ou la passion de la modernité, Paris, Denoël, 1987, p. 84

« Vous rezevoir lochement d'Etat, jauffache, licht et service combris, ce dont vous êtes intigne, répondit Krestian Ivanovitch –et cette réponse, effroyable, sévère, sonna comme un verdict. Notre héros poussa un cri et se prit la tête dans les mains. Hélas ! C'était bien cela qu'il pressentait depuis longtemps ! »⁵⁴⁶

Après ce dernier extrait qui traduit la folie du langage, nous disons que chez les deux auteurs, c'est justement le détail bizarre qui fait sens, on n'arrive parfois pas à l'expliquer mais il fait sens. Le caractère agrammatical des phrases, les mots récurrents, les trois points exagérés,... tout ceci fait buter le lecteur mais c'est « un tout » qui fait sens :

«L'interprétation de l'énoncé n'est aboutie, l'acte de langage n'est réussi que si le destinataire reconnaît l'intention associée conventionnellement à son énonciation. Ainsi pour que l'acte d'ordonner soit réussi, il faut et il suffit que le destinataire comprenne que c'est un ordre qu'il lui est adressé. »⁵⁴⁷

2.2 Quels thèmes pour dire/exprimer la folie ?

Nous avons évoqué, dans la première et deuxième partie de notre travail, plusieurs thèmes exprimant la folie. Nous allons les citer à titre indicatif et en choisir d'autres pour ce chapitre :

Le silence :

Très prégnant dans le corpus, davantage dans les romans de Boudjedra, il traduit un malaise qui met le personnage dans un rapport de solitude le rendant fou et/ou même rendant fou son interlocuteur. Nous verrons en détail les tenants et les aboutissants de ce silence lorsque nous analyserons le thème du langage.

Le dédoublement :

Rien de tel pour parler de folie. Le thème du dédoublement est très fécond en littérature et beaucoup d'auteurs en ont fait l'objet de leurs études. D'Oscar Wilde à Dostoïevski, nombreux écrivains n'ont eu de cesse de chercher les ombres du double dans leurs

⁵⁴⁶ Le Double, p. 277

⁵⁴⁷ Maingueneau Dominique, Pragmatique pour le discours littéraire, Bordas, Paris, 1992, p.7

récits. La littérature fantastique s'est souvent emparée de cette autre face de la folie parce qu'elle déplace les frontières du réel. Ce thème ontologique est dominant dans *Le Double* et *l'Escargot entêté*, ces deux romans qui racontent chacun une mise en abyme personnelle comme nous l'avons vu par le biais des extraits choisis dans la première et deuxième partie ; mais il est tout autant présent dans les deux autres romans, dans *les Démons* et *les Funérailles*.

La solitude :

Elle est directement liée au thème la folie dans la mesure où le fou doit être mis à l'écart ; l'isoler est une nécessité voire une obligation. Comme le comportement du fou est imprévisible et que les actes de violence ne sont pas exclus, il est impératif de le mettre en retrait. Ce que nous venons d'expliquer implique que la solitude est le résultat de la folie. Mais la solitude peut aussi bien être la cause de la folie comme nous l'avons vu avec certains personnages de nos romans. Les cas de Monsieur Goliadkine et du dératiseur sont très révélateurs ; nous avons vu l'évolution des deux héros tout au long des récits.

L'altérité :

Le fou étant dans l'indistinction, il relèverait de l'absurde de parler d'altérité. Par conséquent, si l'altérité fait défaut, la représentation de l'autre par rapport à soi serait impossible. L'individu n'étant pas conscient de son unité, il ne peut pas penser l'autre par rapport à lui. C'est ce que nous avons élucidé avec des exemples lorsque nous avons parlé des rapports entre les personnages des *Démons*.

Les repères :

Il est évident que ça soit un thème central. De quoi manque le fou si ce n'est de repères ? Lorsque nous avons donné un bref aperçu sur l'histoire de la folie (page 17), nous avons dit que la définition de la folie variait selon le contexte social, politique, culturel,... Ceci revient à dire que les repères sont relatifs et que s'il arrivait à un individu de ne plus les reconnaître, de les confondre, de les perdre pour une raison quelconque, il basculerait dans le monde de la folie. Tous les personnages que nous avons eu l'occasion d'analyser (nous en avons « négligés » quelques uns dans les

Démons tellement ils sont nombreux) sont en quête de repères, tous sans exception. Et ce n'est pas un hasard si nous avons choisi ce corpus et pas un autre.

Après avoir fait un bref récapitulatif des thèmes déjà abordés et illustrés précédemment et qui sont en lien direct avec la folie, nous allons à présent en citer d'autres.

Le voyage :

C'est pendant son voyage à l'étranger que Dostoïevski a écrit « Les Démons », période durant laquelle il a accumulé beaucoup d'émotions et d'observations sur la marche du monde.

Dans le tome I des Démons, et dès la première page, il aborde le thème du voyage lorsqu'il compare Stéphane Trofimovitch à Gulliver, le héros de Swift. Ce dernier conduit successivement son héros chez un peuple de pygmées et chez un peuple de géants et fait alors jaillir de cette combinaison une foule de contrastes inattendus ; il déclare : « *Le principal but que je me propose... est de vexer le monde plutôt que de le divertir...* »⁵⁴⁸

Dostoïevski compare Stéphane Trofimovitch à Gulliver qui, au retour du pays des Lilliputiens où les hommes avaient la taille d'à peine deux pouces, s'était tellement habitué à se considérer parmi eux comme un géant que, même quand il marchait dans les rues de Londres, il criait aux passants de prendre garde car ils risquaient de se faire écraser par lui. Les gens l'injuriaient et riaient de lui.

Le héros du roman satirique anglais avait tellement intériorisé l'image et l'idée d'être géant qu'il était impossible de lui faire entendre le contraire. De même, Stéphane Trofimovitch a toujours joué un rôle civique parmi ses proches : « *Il aimait ce rôle à la folie, au point même qu'il n'aurait pas pu vivre sans, je crois.* »⁵⁴⁹

Cette habitude, cette seconde nature dont sont imprégnés les deux personnages ne peut être remise en doute que par le voyage ; pourquoi par le voyage ?

⁵⁴⁸ Swift Jonathan, Les voyages de Gulliver , Classiques Etrangers, Paris, 1996, p.23

⁵⁴⁹ Les Démons TI, op. cit, p. 10

Du latin *viaticum* (argent pour le voyage), voyage est : « *Le fait de se déplacer hors de sa région ou de son pays* ». ⁵⁵⁰

De par sa définition, le voyage peut donc permettre de rompre les clôtures de l'habitude (le cas de Stéphane), relativiser les certitudes (le cas de Gulliver) et illimiter les horizons.

On a pris l'habitude d'opposer les sociétés contemporaines aux sociétés anciennes fixes et stables, où tout le malheur de l'homme provenait de cette immobilité et de cette fermeture ; le voyage permet l'ouverture et la connaissance des autres.

Chatov prononce ces paroles pour raconter qu'il est parti en Amérique avec Kirilov pour vivre la situation des Américains : « *...afin d'éprouver par nous-mêmes... et nous rendre ainsi compte par l'expérience personnelle de l'état de l'homme placé dans sa condition sociale la plus dure.* » ⁵⁵¹

Mais les personnages de Dostoïevski voyagent aussi par nécessité : « *Van Lembke part en suisse pour des raisons de santé* » ⁵⁵²

Il y a autant de raisons qui peuvent pousser au voyage, Lipoutine par exemple, veut quitter la ville parce qu'il a peur d'être arrêté et écroué : « *Ce capitaliste et cet usurier avait eu depuis fort longtemps la fantastique idée de tenir prêt à tout hasard ce passeport afin de pouvoir filer à l'étranger...* » ⁵⁵³.

Mais au fond, pourquoi partir ? Pourquoi le lieu où l'on vit ne suffit-il plus ?

La fuite, qu'elle soit lointaine ou proche du lieu central, s'apparente fréquemment à une errance, une perte de contrôle, une volonté d'échapper à soi même et à l'inconnu qui menace ; autrement dit, c'est l'oubli de soi dans le voyage « *A quoi sert le voyage si tu t'emmènes avec toi ? C'est d'âme qu'il faut changer non de climat* », disait Sénèque.

« Dans les romans qui utilisent la mobilité comme facteur et symbole d'un bouleversement psychologique, le déplacement des personnages est à la fois, forme et thème » ⁵⁵⁴

⁵⁵⁰ Petit Larousse, op.cit, p.

⁵⁵¹ Les Démons, op. cit, , p. 122

⁵⁵² Ibid, p. 247

⁵⁵³ Ibid, p. 467

⁵⁵⁴ Dictionnaire des Littératures, op.cit, p. 2506

Dans « Les Démons », les personnages voyagent par curiosité, par envie de découvrir (les cas de Chatov et Kirilov), par nécessité (les cas de Van Lembke et Lipoutine) mais c'est surtout pour fuir : « *Je quitte cette ville pour toujours et je ne sais où je vais* »⁵⁵⁵, dit Stéphane à Daria dans une lettre.

Cette fuite n'est pas déterminée. En fait les personnages se cherchent et pensent régler la question en se déplaçant « ailleurs » alors qu'en réalité, le voyage est une situation qui va les plonger dans un « *non lieu indicible* ».

Dostoïevski illustre cette idée en prenant l'exemple des émigrés russes à l'étranger : « *C'est toujours le même règne débridé de fantômes, et rien de plus* »⁵⁵⁶

Le thème du voyage est aussi présent chez Boudjedra, dans « Les Funérailles » : Salim raconte à Sarah dans sa lettre que son père les avait abandonnés et qu'il voyageait et se contentait de leur envoyer des cartes. Voici ce que dit la narratrice parlant de ce père :

« Et ce père, alors ! Ce voyageur froid et égoïste. Il fonctionnait à la cruauté. Ce nombre d'épouses et de maîtresses. Cette fratrie incroyable. Ces voyages si lointains et si abracadabrants. Ces cartes postales froides, vides et anodines. »⁵⁵⁷

Sarah dénonce cet être indifférent et cruel qui n'arrêtait pas de faire des enfants à ses multiples épouses. Il était dans la fuite, et la description des cartes postales envoyées pouvait très bien s'appliquer sur lui, sur son caractère.

S'il est vrai que le voyage « *fait miroiter* » certaines promesses parmi lesquelles figure la contemplation de paysages inédits ainsi que la rencontre avec des peuples et des cultures différentes, « *le plus grand voyageur est celui qui a su faire une fois le tour de lui-même* », disait à l'époque Confucius. C'est cette même idée qui est exprimée à travers le thème du voyage dans « Les Démons » et « Les Funérailles ». Rachid Boudjedra l'exprime tout autrement dans « L'Escargot entêté » : « *Je voyage dans les mots.* »⁵⁵⁸ Le héros solitaire dont l'espace est restreint n'est pas aussi coupé du monde qu'il ne le paraît. Les mots sont pour lui autant un espace (la préposition « dans »)

⁵⁵⁵ Les Démons, p. 308

⁵⁵⁶ Ibid, p. 467

⁵⁵⁷ Les Funérailles, p. 95

⁵⁵⁸ L'Escargot entêté, p. 69

qu'une promesse de rêves (voyage) ; c'est finalement ce qui met notre personnage à l'abri de la déraison par rapport à Iakov Pétrovitch.

L'argent :

Sous forme de dot, de dettes, d'héritage, d'emprunts,...l'argent se trouve au cœur de l'organisation et des relations proposées dans *Les Démons*, et offre ainsi une image des fondements et du fonctionnement de la société.

Dostoïevski se penche sur la question des ravages de l'argent, ce que fait cette maladie de chacun des personnages : « *Fedka, le forçat, l'évadé est prêt à tout pour de l'argent* ». ⁵⁵⁹

L'auteur montre comment la soif de l'argent engendre dureté de cœur et incapacité de faire du bien : « *Comment un assassin instruit ne tuerait-il pas s'il a besoin d'argent !* ». ⁵⁶⁰

Tout au long du roman, l'écrivain montre que l'argent est le nerf de la société. Dès le début de son récit, la question essentielle des rapports entre l'homme et sa doctrine est posée par Stéphane Trofimovitch. Ce dernier accepte tout et se rabaisse à Varvara Pétrovna qui est très riche et veut tenir les autres à sa merci. Cette personne avide a un grand désir de puissance : elle attend la reconnaissance de Chatov, elle manipule Dacha et considère Stéphane Trofimovitch comme sa création.

Dostoïevski lui fait prononcer ces paroles :

« Le plaisir que procure L'aumône est un plaisir orgueilleux, immoral, il permet au riche de jouir de sa richesse, de ses pouvoirs, en les comparant à la faiblesse du pauvre. L'aumône déprave aussi bien celui qui donne que celui qui reçoit et de plus elle n'atteint pas son but, car elle multiplie la misère... ». ⁵⁶¹

Le romancier cherche un bon usage de la richesse, il condamne aussi bien l'avarice que l'usure et la spéculation. La valeur de l'argent n'est pas posée comme une valeur en soi,

⁵⁵⁹ *Les Démons*, op. cit, p. 195

⁵⁶⁰ *Ibid*, p. 352

⁵⁶¹ *Les Démons*, p. 286

mais inscrite dans une perspective dynamique : les trajectoires des personnages dessinent un nouveau paysage économique générateur de mutations sociales.

Varvara Pétrouva verse annuellement 1500 roubles à Piotr Verkhovenski, promet la même somme à Dacha si elle épouse Stéphane Trofimovitch et donne 15 000 roubles à ce dernier.

Dans *Les Démons*, l'argent est réellement ou virtuellement volé, il passe d'une main à l'autre : de Varvara à Maria Timofeïevna, de Stavroguine à Fedka, de Lebiadkine à Varvara Pétrouva, de Chatov à Stavroguine.

Un argent qui mêle tout le monde et met chaque personnage dans l'embarras : l'auteur raconte l'histoire d'un jeune étudiant de 19 ans envoyé par sa mère pour acheter le trousseau de sa sœur ; il gaspille toutes les économies familiales alors il se suicide.

Dostoïevski nous montre à quel point l'individualisme et l'égoïsme forcené qui se manifeste dans l'amour de l'argent est un obstacle majeur à la création d'un monde meilleur.

Piotr disait : « *le secret vaut de l'argent* »⁵⁶². Et Même Virguinki « *était avide d'argent* ». ⁵⁶³

L'écrivain russe dénonce l'incompatibilité qui existe entre l'amour de l'argent et l'aspiration à l'harmonie sociale : « *Extrêmement avare, Lipoutine avait réussi à acquérir sur ses appointements une petite maison et à mettre de côté quelque argent.* »⁵⁶⁴ Or « *cet être insignifiant, presque abject, despote domestique, jaloux, brutal et avare, cet usurier qui enfermait sous clef les restes des repas et les bouts de chandelle, tombait en extase devant le tableau fantastique des phalanstères de l'avenir, à la réalisation prochaine desquels, en Russie, dans notre province, il croyait comme à sa propre existence* ». ⁵⁶⁵

Certes l'argent produit du lien social, en multipliant les transactions entre les individus mais d'autre part, il pervertit et détruit toutes les autres formes du lien social introduisant dans les rapports entre individus mensonges et perversion, il peut même faire sortir la personne du sillon de la raison :

⁵⁶² *Les Démons*, op.cit, p.323

⁵⁶³ *Ibid*, p.326

⁵⁶⁴ *Ibid*, p.366

⁵⁶⁵ *Ibid*, p.421

« Quand il fut accouru chez-lui, Lipoutine commença par s'enfermer à clef, prit son sac de voyage et se mit convulsivement à faire ses bagages ; son principal souci était l'argent. »⁵⁶⁶

Dostoïevski nous montre tout au long du roman comment l'obsession de l'argent peut faire délirer les personnages.

Ce thème n'est pas présent dans « Le Double » ni dans « Les Funérailles » par contre, dans « L'Escargot entêté », l'auteur l'évoque de manière implicite par le biais du chauffeur de bus qui parle de la cherté de la vie sinon lorsqu'il cite à la page 138 El Makrizi précurseur arabe de l'économie moderne.

Le langage :

La folie est rupture de lien, rupture de limite, rupture de langage, rupture de symbolique...des ruptures qui mettent le personnage en contradiction avec les autres mais aussi avec lui-même.

Nous avons vu dans la première partie de notre travail l'insistance de Michel Foucault sur la relation entre le langage et la folie :

« L'internement, les prisons, les cachots, jusqu'aux supplices mêmes nouaient entre la raison et la déraison, un dialogue muet qui était lutte ... le silence est absolu ; il n'y a plus entre la folie et la raison de langue commune ; au langage du délire ne peut répondre qu'une absence de langage, car le délire n'est pas fragment de dialogue avec la raison, il n'est pas langage du tout. »⁵⁶⁷

Dans cet extrait, il est clair que la langue qui est garante de l'identité⁵⁶⁸ fait défaut lorsqu'on parle de folie. Au-delà de la langue, il n'y a même plus de langage face au délire, comme le souligne Foucault.

Dans « L'Escargot entêté » mais aussi (et encore) dans « Les Funérailles », Boudjedra, en faisant la description de l'escargot, précise que cet animal s'aide de sa langue pour

⁵⁶⁶ Ibid, p.467

⁵⁶⁷ Michel Foucault, op.cit, p. 517

⁵⁶⁸ Nous avons expliqué cette idée dans notre article intitulé : « Le français dans Les figuiers de barbarie de Rachid Boudjedra : Héritage colonial et/ou ambivalence culturelle », Résolang N°9, 1^{er} semestre 2013

avancer : « Il progresse par ondulation et contraction et s'aide, parfois, de sa langue pour avancer ... »⁵⁶⁹

Le mot « langue », ne serait-il pas pris dans les deux sens ? La preuve en est qu'à la page suivante, la narratrice parle de la relation qu'ont les Indiens à l'escargot et à la représentation qu'ils en font, liant ceci à la langue ; voici ce qu'elle dit :

« Je croyais que les Indiens étaient plus malins (...) Ils se sont trompés sur la nature des Européens : ils les ont sous-estimés. Sinon ils ne les auraient pas laissés piller leurs richesses ni détruire leur civilisation et leur langue. Je suis déçue par leur comportement. J'aurais bien aimé apprendre la langue aztèque, comme le sanscrit, l'araméen, et d'autres langues anciennes... »⁵⁷⁰

Dans cet extrait, la déception de Sarah ne montre t-elle pas que l'expression « marcher sur la langue » (utilisée par Boudjedra dans ses deux romans), est prise au sens propre pour le gastéropode mais qu'elle représente une métaphore pour dire que les Indiens ont permis aux Européens de leur marcher sur leur langue ? Et ainsi la détruire et détruire leur civilisation comme tient à le préciser la narratrice ?

Quant au langage de la folie, il est carrément mis noir sur blanc dans « Le Double » de Dostoïevski, à la fin du roman :

« Vous rezefoir lochement d'Etat, jauffache, licht et service combris, ce dont vous êtes intigne, répondit Krestian Ivanovitch- et cette réponse, effroyable, sévère, sonna comme un verdict.

Notre héros poussa un cri et se prit la tête dans les mains. Hélas ! C'était bien cela qu'il pressentait depuis longtemps ! »⁵⁷¹

L'auteur inscrit le personnage dans la folie par le biais des phrases échappant à la syntaxe mais aussi en déformant les mots rendant ainsi le sens du passage cité ci-dessus difficile à comprendre, voire inintelligible.

Le langage a pour fonction de donner sens et de communiquer ; dès lors que cet objectif n'est pas atteint, il faut prendre en compte ce qui, dans le langage, est de l'ordre de la folie comme l'explique Ruth Menahem dans son ouvrage.⁵⁷²

⁵⁶⁹ Les Funérailles, op. cit, p. 171

⁵⁷⁰ Idem, p. 172

⁵⁷¹ Le Double, op. cit, p. 277

⁵⁷² Menahem Ruth, Langage et folie, Paris, éd. Belles Lettres, 1986.

Chapitre 3 :

Regards croisés à deux siècles d'écart

Dans notre interprétation des textes de Dostoïevski et de Boudjedra, nous n'avons à aucun moment tenté d'analyser leurs intentions, car, comme Paul Ricoeur, nous pensons que : « *ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire.* »⁵⁷³

Ce n'est pas seulement parce que nous ne pouvons jamais savoir ce que l'auteur a voulu dire, (parfois cela reste inaccessible à l'auteur même), mais aussi et surtout parce que le but que nous nous sommes fixé par rapport aux textes des deux écrivains se limite à ce qu'ils nous apportent, aux perspectives qu'ils nous proposent.

Nous avons vu depuis le début de notre étude que les voix des personnages se heurtent, se mêlent, se contredisent, se complètent parfois ; ce chapitre nous permettra de montrer que ces êtres de papier tentent ainsi de faire entendre que l'urgence est dans la construction identitaire. Nous essaierons d'exploiter les lieux dans lesquels ils se sont mus afin de mieux les cadrer et pointer du doigt les repères qui les définissent.

⁵⁷³ Ricoeur Paul, *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique II, Seuil, Paris, 1986, p.187

S'inscrivant dans l'universalité, Dostoïevski dépasse les frontières. Mais c'est surtout la condition humaine qui unit les deux écrivains.

Dans ce dernier chapitre, nous allons observer ces êtres de papier : à l'intérieur de labyrinthes et face aux miroirs, nous sommes curieux de savoir quels comportements vont-ils avoir. Comment s'en sortir ? Comment exister ? Comment ne pas sombrer dans le néant ?

« Mais qu'est-ce qu'on peut comprendre dans un texte ? Ce qui est à comprendre dans un texte, ce n'est pas d'abord celui qui parle derrière le texte, mais ce dont il parle, la sorte de monde que l'œuvre déploie. »⁵⁷⁴

3.1 Entre miroirs et labyrinthes :

Quatre romans qui nous ont fait faire des allers-retours incessants, de longs arrêts sur certaines pages et des interrogations sur d'innombrables passages ; comment ne pas penser au labyrinthe lorsqu'on a eu le parcours d'une lectrice désorientée, ne sachant si elle devait avancer dans le récit, reprendre ou abandonner la lecture ?

Cette expérience de lecture est à l'image des écrits que nous avons tenté d'analyser : les personnages des deux auteurs sont perdus, vont dans tous les sens, cherchent une issue, jusqu'à ne plus se retrouver, ... jusqu'à la folie ?

Nous allons essayer de montrer que le thème du labyrinthe est un paradigme de la folie. Si le labyrinthe est un lieu d'où il est difficile de sortir, il n'empêche que c'est un espace réfléchi et élaboré tout comme le texte (les textes que nous étudions).

« Le labyrinthe ne signifie pas un égarement dans un lieu dont on ne trouve pas la sortie, mais un cheminement dans un sentier tortueux. (...) Dans un labyrinthe, dès qu'on commence à avancer, on est sûr d'atteindre la sortie. Il n'y a qu'un seul chemin possible, mais il accumule les détours qui vous donnent l'impression d'être perdu. (...) Le labyrinthe possède une forte tension du fait de son apparente contradiction. A la fois on est perdu et on est sûr d'arriver à la sortie, à la fois l'entrée et la sortie sont proches et le cheminement de l'une à l'autre éloigné. A la fois on est à l'intérieur et à l'extérieur, car parler de labyrinthe n'est possible qu'en

⁵⁷⁴ Ricoeur Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986, p.168

confrontant la complexité de son tracé avec la simplicité du plan euclidien dans lequel il s'inscrit. »⁵⁷⁵

Dans cet espace dédaléen, l'itinéraire n'est pas le seul élément qui pose problème mais le temps aussi puisque ce dernier est dépendant de l'issue : tant que la sortie n'est pas retrouvée, la durée de l'attente se voit prolongée.

Pierre Jourde explique que le labyrinthe n'est pas seulement topographique mais temporel aussi :

« Le labyrinthe suggère à la fois une mise en forme de l'espace dans la temporalité, une mise en mouvement du lieu, et un temps saisissable dans une configuration donnée. »⁵⁷⁶

A prendre ces deux éléments en charge (l'espace et le temps), nous pouvons avancer que le labyrinthe est non seulement présent dans les romans des deux auteurs mais plus encore ces romans-mêmes sont des labyrinthes dans lesquels le lecteur se perd (comme nous avons eu l'occasion de le voir dans l'étude spatio-temporelle que nous avons menée dans la première et deuxième partie de ce travail).

Les personnages de Dostoïevski et Boudjedra se retrouvent à errer seuls dans des espaces dont l'issue est difficile à trouver :

Iakov Pétrovitch et le dératiseur, parfaits fonctionnaires, font constamment des allers-retours entre le bureau et l'appartement : serait-ce une forme de labyrinthe imposé inconsciemment ?

Monsieur Goliadkine est quelque peu plus mobile que le fonctionnaire de Boudjedra. Lorsqu'il se rend chez Clara Olsoufieva pour assister au bal, il y vit une expérience transformant sa soirée en labyrinthe : n'étant pas convié, quand il arrive, il cherche à se faufiler pour entrer ; chose faite, il avance à petits pas pour se frayer une place mais ne se retrouve point dans cet espace. Dévisagé par l'assistance, il ne sait s'il doit rester ou

⁵⁷⁵ Hervé Le Bras, « La métaphore du labyrinthe chez Kafka », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XXXVIII-117 | 2000, mis en ligne le 17 décembre 2009, consulté le 18 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ress/719> ; DOI : 10.4000/ress.719

⁵⁷⁶ Jourde Pierre, « Le labyrinthe et le renversement », in *Le labyrinthe*, Université de Haute Alsace, Otrante n°7, 1994, p. 23

partir ; voulant se rapprocher de Clara, il avance et recule ne sachant quel moment choisir et quel chemin emprunter (l'aborder directement ou l'inviter à danser).

Après l'apparition de Goliadkine-cadet, nous avons vu que les repères de Monsieur Goliadkine se perdent ; même le bureau devient impraticable : entre étonnement, peur et hésitation, le héros ne sait plus comment se mouvoir. Il entre, ressort, y revient. L'espace devient problématique.

Dans la rue, il erre dans une course folle ne sachant pas où aller : dans les rues de la capitale, sur le trottoir, au bord de la Fontanka.

Quant au dératiseur, certes les déplacements sont limités mais le parcours est tout de même labyrinthique puisqu'il n'y a point d'issue à cet itinéraire entre le bureau et l'appartement.

Le lecteur se rend rapidement compte que les personnages ont tendance à se perdre dans un espace insaisissable, comme nous l'indique le narrateur pour Stépanovitch dans ce passage :

« Pour prendre une feuille de route, il faut au moins savoir où l'on se rend. Or justement c'est de le savoir qui constituait sa plus grande souffrance à ce moment-là : il était incapable de fixer un lieu ou de le nommer. »⁵⁷⁷

Mais faut-il le dire, ces êtres de papier sont aussi parfois plongés dans une attente perpétuelle presque absurde, comme le déclare Sarah : « *J'errais dans cette immense maison d'une façon inefficace et inutile.* »⁵⁷⁸

Les deux passages cités ci-dessus montrent que ces lieux « mystérieux » (labyrinthes sous différentes formes), dans lesquels l'issue est recherchée, sont fortement liés à l'idée de solitude. Autrement dit, le labyrinthe sert aussi à matérialiser le rapport d'altérité comme l'explique si bien Cindy Quillivic :

« Aller à la rencontre de l'autre signifie toujours se perdre soi-même. Aller vers l'autre est toujours une épreuve, un défi personnel, mais cela reflète aussi un désir de communion, une volonté de réduire la distance qui sépare deux individus, une tentative de rupture avec la solitude inhérente à tout être. »⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ Les Démons, T II, op.cit, p. 299

⁵⁷⁸ Les Funérailles, op.cit, p. 33

⁵⁷⁹ QUILLIVIC Cindy, « Le thème du labyrinthe comme paradigme de la solitude dans *Tuyo es el reinod'* Abilio Estévez », paru dans Littératures d'Amérique Latine, Abilio Estévez, l'écriture et la vie, Le

En effet, chez Dostoïevski et Boudjedra, le labyrinthe, lieu de l'errance physique et de l'égarément psychique, est ainsi omniprésent dans leurs écrits. Image complexe permettant de symboliser la solitude et le désespoir des personnages en quête d'eux-mêmes dans « Les Démons », « Le Double », « L'Escargot entêté » et « Les Funérailles ».

L'omniprésence du labyrinthe est aussi rendue possible par une écriture fragmentaire, chez les deux écrivains. Une écriture spécifique comme nous l'avons vue.

Cependant, chez Boudjedra, le labyrinthe est nommé, cité plusieurs fois, expliqué : il fait partie des personnages, bousculant d'ailleurs le temps et l'espace qui revêtent une importance capitale dans les romans analysés :

« J'étais en train de savourer une description de la manière astucieuse dont le rat construit ses labyrinthes. De quoi avoir des maux de tête. »⁵⁸⁰

« J'aime la buée et les gouttes de pluie par-dessus. Elles dessinent des labyrinthes en zigzag, semblables aux itinéraires des rats »⁵⁸¹

Plus encore que ces passages (le mot labyrinthe figure dans d'autres extraits), l'auteur algérien cite des auteurs éminents qui ont travaillé sur le thème du labyrinthe :

« Le labyrinthe est encerclement successif. Il renvoie à une symbolique extrêmement riche et son histoire est passionnante. Silas Haslam, géomètre du XIX^{ème} siècle, y a consacré un gros livre : histoire générale des labyrinthes.»⁵⁸²

Dans cet extrait, l'auteur pouvait se contenter de la définition du labyrinthe, mais il a préféré citer le géomètre Silas Haslam : remplissage diraient certains critiques. Ce n'est pas le cas, ce géomètre (Silas Haslam) a non seulement écrit un chef-d'œuvre (Histoire des labyrinthes) mais en plus, sa muse était la folie croissante de sa femme. Il avait refusé que son épouse soit traitée par un professionnel en effet les délires de cette dernière étaient trop intéressants pour son travail.

thème du labyrinthe comme paradigme de la solitude dans *Tuyo es el reino* d'Abilio Estévez, mis en ligne le 26 février 2013, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=380>

⁵⁸⁰ L'Escargot entêté, op.cit, p. 77

⁵⁸¹ Ibid, p. 39

⁵⁸² Ibid, p. 17

Boudjedra cite aussi le grand Abou Othman Amr Ibn Bahr connu sous le nom d'Al-Jahiz :

« Ma mère disait, la nostalgie c'est pour les femmes et pour 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, 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. Sinon, les gouttes de pluie serrées et fines hachurant le grisé herbu de la vitre ne m'intéressent pas.»⁵⁸³

Le narrateur cite cet auteur parce qu'il est fasciné par la figure du labyrinthe décrite avec art dans l'ouvrage cité, mais en plus, dans son traité des animaux, Al-Jahiz consacre tout un chapitre aux rats dans lequel il en fait la description, il énumère les différentes catégories, décrit leur habitat, raconte même leurs craintes et leurs comportements. Et comme nous le savons, le dératiseur tient aux rats et aime tout savoir sur eux : « *Dès qu'il s'agit de rat, je suis fasciné, concentre toute mon attention.* »⁵⁸⁴

Mais le plus attrayant dans cet ouvrage (pour notre analyse), c'est qu'à la page 574 du traité des animaux d'Abou Othman Amr Ibn Bahr, il y a un sous-titre souligné suite auquel est racontée l'histoire d'une vieille dame qui vit seule et qui dit, s'adressant à un bonhomme, qu'elle aimerait qu'il y ait des rats dans sa maison. C'est alors que le monsieur se met à réfléchir et pense à la prière de quelqu'un.

Nous reportons ici, seuls le sous-titre et la prière :

طلب كثرة الجرذان:

سمعت قاصا مدينيا يقول في دعائه: " اللهم اكثر جرذانا و اقل صياننا."

A la demande de beaucoup de rats :

J'ai entendu un conteur dire dans sa prière : « Mon Dieu, augmentez le nombre de nos rats et réduisez celui de nos enfants. »

⁵⁸³ L'Escargot entêté, op. cit, p. 16

⁵⁸⁴ Ibid, p. 16

C'est alors que nous revient l'image de notre célibataire quinquagénaire qui disait à la page 15 de « L'Escargot entêté » : « *C'est vrai que je n'aime pas les bébés.* » Boudjedra aurait-il à ce point été influencé par Amr Ibn Bahr ?

Ainsi, nous nous retrouvons avec le narrateur à l'intérieur du labyrinthe boudjedrien ; ce dernier suggère de multiples significations :

« Le motif du labyrinthe a toujours été très proluxe en significations. Présent depuis toujours dans la littérature, le labyrinthe a une histoire elle-même dédaléenne, il est a-historique et transhistorique puisqu'il s'enrichit de la somme de ses variantes. Lieu de la désorientation, le labyrinthe est l'endroit où l'on se perd mais aussi l'endroit où l'on se cherche, et c'est en cela qu'il apparaît comme un espace initiatique. »⁵⁸⁵

Arrêtons-nous à la dernière phrase de l'extrait et considérons le labyrinthe comme un espace initiatique. Rappelons-nous que l'histoire de l'Escargot entêté se déroule en six jours (les six jours de la création) : temps initiatique aussi ? Si nous combinons les deux éléments (espace et temps initiatiques), nous pouvons avancer qu'il s'agit d'un récit initiatique ; et là s'explique toute cette difficulté d'identification au personnage.

Lorsque nous avons annoncé dans notre introduction générale le choix des deux romans « Le Double » et « L'Escargot entêté », pris ensemble et séparément des deux autres, nous avons considéré la folie à la première personne. Mais comment parvenir à s'identifier à des personnages qui sont eux-mêmes en quête d'identification ?

« Il n'y a pas d'identification possible avec un héros de récit initiatique, car il n'y a pas à proprement parler de personnage, mais un élan vers la constitution d'un personnage. Il apparaît comme une banalité de dire qu'une quête initiatique est toujours une quête de soi. Si le récit est assimilable à la quête, on peut considérer que le récit se fait à l'aide d'une figure qui ne s'est pas trouvée en tant que personnage. Lorsque Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent de la « fonction K » à propos du héros des romans de Kafka, ils manifestent le même souci de dissocier le récit du personnage. On pourrait précisément définir le récit initiatique comme un récit en attente de personnage, ou plutôt comme un récit tendu vers la constitution d'un personnage. Le héros de récit initiatique est une entité préindividuelle engagée

⁵⁸⁵ QUILLIVIC Cindy, op.cit, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=380>

dans un processus d'individuation. Pour cette raison on ne parlera plus de personnage mais de figure itinérante. »⁵⁸⁶

Nous comprenons mieux à présent pourquoi chez Boudjedra, au-delà de l'écriture fragmentaire, le roman lui-même est fondé sur l'idée du labyrinthe, c'est-à-dire que le labyrinthe et le roman se construisent l'un l'autre et s'alimentent de manière réciproque.

Le motif du labyrinthe illustre cette idée du pouvoir de l'esprit qui, au moyen de l'écriture, est capable de créer, mais il traduit aussi le pouvoir qu'a l'écriture sur le lecteur qui s'y engage et qui se retrouve aspiré dans ses dédales. Un pouvoir pas des moindres puisque, dans les quatre romans, en dépit des personnages auxquels il est difficile de s'identifier voire impossible pour certains, le lecteur s'attache au récit, suit avec intérêt les événements. Aussi sinueux que soit le chemin de l'interprétation et de la compréhension, le lecteur tient à arracher du sens et s'implique. Xavier Garnier explique dans ce qui suit ce à quoi s'attache justement le récepteur :

« Le héros du récit initiatique, justement parce qu'il n'est pas à proprement parler un personnage, a cette capacité de nous arracher à nous-mêmes, à condition que l'on joue le jeu de l'implication. (...) Le héros initiatique a pour vocation de traverser toutes les cloisons. (...) La figure itinérante n'est pas un personnage, mais un « être-pour-la-rencontre ». Cela ne signifie pas que le récit initiatique doive nécessairement se terminer par une révélation explicite : la rencontre est un processus qui commence dès la première ligne du récit. (...) La lecture initiatique nous amène à la révélation que tout ce que l'on croyait avoir reconnu comme composant du récit est déjà du récit. Le moindre objet évoqué par le récit est du récit enroulé, prêt à se déployer. La grande révélation du récit initiatique c'est que tout est récit et que rien n'échappe au récit. »⁵⁸⁷

Mis à part l'importance du récit et de « tous » ses constituants dont nous avons déjà parlé, nous retenons, de cet extrait, deux idées importantes (à nos yeux) : la nécessité du jeu de l'implication et la capacité qu'a la figure itinérante de nous arracher à nous-mêmes. C'est ce même processus qui se déploie à la lecture des romans analysés.

⁵⁸⁶ Garnier Xavier, A quoi reconnaît-on un récit initiatique ?, « Poétique », 4^{ème} trimestre 2004, N°140, Le Seuil, p. 445

⁵⁸⁷ Garnier Xavier, op.cit, p. 452.

Si nous réfléchissons aux espaces que nous avons analysés dans les première et deuxième partie (ouverts et fermés ; intérieurs et extérieurs), nous nous rendons compte que beaucoup d'entre eux représentent des labyrinthes dans la mesure où le personnage sent qu'il tourne en rond et qu'il est incapable de trouver une solution à sa situation. (sortie du labyrinthe). C'est une question de représentation : tant que Maria Timofeevna se sent prisonnière chez elle de par sa position sociale, même si elle peut se mouvoir, elle est (mentalement) dans un labyrinthe, elle devient d'ailleurs folle à la fin de l'histoire. De même pour le groupe d'agitateurs : ils sont dans la violence et le crime, tirant les ficelles d'une conspiration, mais ils errent et souffrent n'étant pas convaincus de ce qu'ils font puisque le groupe se dissout dans le sang. Stavroguine n'est pas mieux logé, s'il échappe par rapport aux autres, il est tout de même dans l'errance et finit par se suicider tout comme Kirilov qui se pensait détenteur de pouvoir.

Flicha et Said foetus commanditent des attentats et des crimes mais sont dans une fuite perpétuelle, ils se cachent, se surveillent, brouillent les pistes de leurs déplacements,... Des parcours labyrinthiques qu'ils s'imposent et qu'ils imposent à Sarah, Salim et leurs hommes qui doivent tout autant faire attention, changer d'itinéraires, calculer leurs déplacements,...

Ce chaos n'est rien d'autre que le résultat de la folie que chacun des personnages porte en lui ; une folie qui s'est vue prendre de l'ampleur, étant favorisée par l'enfermement à l'intérieur du labyrinthe.

Comme si le labyrinthe ne suffisait pas à déstabiliser le lecteur, nos deux auteurs convoquent aussi les miroirs. Mais cela va de soi étant donné que la recherche et la compréhension de soi (dans le labyrinthe) passe par la compréhension de l'autre (l'autre et l'autre de soi-même).

Miroir, miroir, dis-moi qui suis-je ?

Le miroir n'est pas forcément et toujours cet objet du quotidien qui permet d'obtenir le reflet de l'image ; dans les romans analysés, le miroir est certes l'outil fétiche qui permet à Maria Timofeevna de se regarder à chaque instant pour se farder et s'assurer qu'elle est bien maquillée et coiffée mais il est aussi Stavroguine en qui Piotr va se reconnaître, il est Varvara Péetrovna que toutes les femmes envient, il est Kirilov qu'on a poussé au suicide, il est (pour la narratrice Sarah) la petite Sarah torturée et tuée, il

est(pour Salim) Sarah la narratrice, il est (pour les terroristes) Flicha et Said fœtus, il est (pour notre dératiseur) toutes ces gouttes d'eau de pluie et de buée ainsi que l'escargot, il est (pour Monsieur Goliadkine) Goliadkine-cadet, la Fontanka, Krestian Rutenspitz.

Tant de miroirs et tellement de personnages en quête d'identité ! Tous ces miroirs seraient-ils défaillants ?

C'est que le miroir ne se résume pas à un simple reflet et à une identification :

« 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 »⁵⁸⁸

Tenons-nous en à ces deux motifs ambigus qui sont la fuite et le reflet. Ceci nous renvoie à un passage dans le Double :

« Au bout du compte, complètement épuisé, Monsieur Goliadkine s'arrêta, s'appuya à la rambarde du quai, dans la position d'un homme qui, soudain, d'une façon complètement inattendue, s'est mis à saigner du nez, et se mit à fixer l'eau noire et trouble de la Fontanka. On ignore combien, précisément, de temps il demeura ainsi, dans cette occupation. On sait seulement qu'à cet instant, Monsieur Goliadkine en arriva à un tel désespoir, fut tellement torturé, tellement épuisé, les faibles restes de son courage se virent tellement bas, tellement anéantis, qu'il en vint à tout oublier : le pont Izmaïlovski, la rue des six boutiques, et son présent. (...) Soudain, il tressaillit de tout son corps et, malgré lui, bondit de deux pas en arrière. Empreint d'une inquiétude indicible, il se mit à regarder autour de lui ; mais il n'y avait personne, il n'était rien arrivé de spécial... portant, il venait d'avoir l'impression qu'il y avait eu quelqu'un, (...) « Qu'est-ce que c'est ? Une impression ou quoi ? Mais moi, où est-ce que je suis ? ...Eh !eh ! » (...) Il se mit à scruter ces lointains troubles, humides, tendant toutes les forces de sa vision et essayant de toutes les forces de ses yeux myopes de percer le milieu humide qui s'étendait devant lui. »⁵⁸⁹

Face à l'eau noire et trouble de la Fontanka, notre héros ne parvient pas à voir son reflet. Pourtant, il avait passé un long moment à fixer cette étendue d'eau, jusqu'à l'inquiétude, mais en vain. Cette insistance lui avait-elle révélé la présence d'une voix ? Était-ce une impression ? Qu'arrive t-il au héros ?

⁵⁸⁸ Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, p 21

⁵⁸⁹ *Le Double*, op.cit, p. 77-78

La fontanka serait-elle la métaphore d'un miroir qui fait défaut ? Puisque notre protagoniste ne voit pas son reflet dans cette eau trouble et du coup ne se jette pas dans ce cours d'eau sombre (s'agit-il du surmoi dans la mesure où dès le début il renie son moi ?)

Si le mythe de Narcisse raconte le parcours d'un être qui ne se laisse jamais troubler que par lui-même (destin suspendu à la rencontre de sa propre image), alors le décor suggéré, confronte-t-il ici notre Narcisse (Monsieur Goliadkine) à sa propre pureté ?

Ne nous en tenons pas uniquement à Iakov Pétrovitch, revenons aux projections que faisaient les personnages les uns sur les autres dans « Les Démons ». Interprétées comme dédoublements (dans la première partie), elles ne sont rien d'autre que l'effet du miroir. Très souvent et traditionnellement d'ailleurs, l'image du double est alliée au thème du miroir et vice-versa. Elle représente un dialogue entre le moi et son reflet. Mis à part les différents miroirs suggérés par le biais des dédoublements évoqués dans la première partie, le « grand miroir » que lève Dostoïevski dans les Démons est Stavroguine : icône du nihilisme avec les stigmates du vide qu'il porte. C'est un miroir face auquel il met les générations futures.

Notons que le narrateur de L'Escargot entêté aime les labyrinthes mais a des sentiments tout à fait opposés à l'égard des miroirs comme en témoignent ces deux extraits :

« J'étais en train de savourer une description de la manière astucieuse dont le rat construit ses labyrinthes. De quoi avoir des maux de tête. »⁵⁹⁰

« Je comprends les habitants d'Uqbar -une ville d'Irak – qui au VIIème siècle musulman avaient organisé un Etat indépendant. Ils avaient banni de leur vie les miroirs et la population parce qu'ils multiplient le nombre des hommes. Se méfier, aussi, des miroirs ! »⁵⁹¹

Dans le premier, le dératiseur utilise le verbe « savourer » pour exprimer à quel point il apprécie le savoir-faire des rats pour construire judicieusement leurs labyrinthes.

⁵⁹⁰ L'Escargot entêté, op. cit, p. 77

⁵⁹¹ L'Escargot entêté, op. cit, p. 40

Les sentiments du narrateur sont sans surprise pour nous puisqu'il parle du labyrinthe dans plusieurs pages, imaginant cette figure même lorsqu'il y a de la buée sur les vitres : « *Je m'attarde à fixer mon attention sur le grisé de la buée. (...) Préfiguration labyrinthique.* »⁵⁹²

Plus encore, notre fonctionnaire lui attribue des adjectifs mélioratifs : « *Il (le labyrinthe) renvoie à une symbolique extrêmement riche et son histoire est passionnante.* »⁵⁹³

Cependant, dans le deuxième passage, le narrateur adhère (adhésion faite de manière implicite avec l'utilisation de l'expression « je comprends ») à la décision prise par les habitants d'Uqbar, celle du bannissement des miroirs de leur vie. Ceci va dans l'ordre des idées étant donné qu'il déclare à la page 16 : « *J'ai donc horreur de la nostalgie, des miroirs et de la pluie.* »⁵⁹⁴

Si l'émetteur parle de méfiance c'est parce que les miroirs peuvent non seulement mettre le sujet face à son image mais en plus ils ont la capacité de la multiplier (autant de reflets que de miroirs ou même plus avec l'effet spéculaire).

Dans un passage des Funérailles, la narratrice Sarah déclare :

« Je jetai un regard furtif sur mon visage reflété dans le miroir. Je constatai qu'il était presque jaune. Comme ciré. Cireux. Comme le visage de la petite Sarah à qui il manquait l'œil droit que nous n'avons pas retrouvé. »⁵⁹⁵

L'auteur joue sur le dédoublement autant avec le choix du même prénom (Sarah pour la narratrice et Sarah pour la victime des terroristes), qu'avec l'image reflétée par le miroir.

Plus loin dans le récit, la narratrice dit :

« En me maquillant, face à la glace, je fus prise d'un fou rire irrépressible, cette histoire de frère jumeau et ce surnom que Salim lui avait donné (Zigoto) avaient quelque chose de burlesque. Je ris aux larmes. Seule face à la glace. Je m'imaginai le Zigoto en question, nonchalant, lent, mou et retors. Pleurnichard. Querelleur. Tricheur ! Quel fardeau pour Salim. »⁵⁹⁶

⁵⁹² L'Escargot entêté, op. cit, p. 14

⁵⁹³ Ibid, p. 17

⁵⁹⁴ Ibid, p.16

⁵⁹⁵ Les Funérailles, op. cit, p. 71

⁵⁹⁶ Ibid, p. 95

Dans cet extrait, Sarah est aux prises avec son image, se maquillant face à la glace. Ou plutôt, seule, face à la glace, comme elle tient à le souligner. Et elle pense également à une image de dédoublement, celle du jumeau de Salim qu'elle imagine et dont la représentation la fait rire.

Cette figure du dédoublement est très présente dans les deux romans de Boudjedra.

Pour *L'Escargot entêté*, c'est tout le roman qui est construit sur cette image : le héros se dédouble en se projetant sur sa mère et en voulant lui ressembler en tout comme il le répète à plusieurs reprises dans le texte : « *Ma mère était sûre de ma réussite car elle savait que je possédais toutes ses qualités* »⁵⁹⁷. Il se projette également sur son père : « *Il (son père) m'a légué plusieurs tares dont les pollutions nocturnes, l'onanisme, la fragilité des poumons, la régularité des traits, (...)* »⁵⁹⁸

Encore une autre projection : l'escargot. Le dératiseur le cherche à chaque fois qu'il pleut et s'identifie à cet animal hermaphrodite dans sa sexualité :

« 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*. »⁵⁹⁹

Au-delà des pollutions nocturnes, le gastéropode « assure » au quinquagénaire célibataire plusieurs autres projections :

« ...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. »⁶⁰⁰

Nous considérons également que les petits bouts de papier sur lesquels il note tous ses sentiments, ses observations, ses événements quotidiens, ses pensées et ses émois ne

⁵⁹⁷ *L'Escargot entêté*, op. cit, p. 147

⁵⁹⁸ *Ibid*, p. 143

⁵⁹⁹ Armelle Crouzière-Ingenthron, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris, L'Hamattan, 2001, p 131

⁶⁰⁰ 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

sont rien d'autre que les différentes pièces d'un miroir qu'il reconstitue en fiches⁶⁰¹ qu'il gardera soigneusement dans sa boîte à chaussures.

Le miroir est aussi annoncé de manière indirecte :

« Je n'ai pas du tout pensé à ma nouvelle phobie. J'ai lu.

Ou plutôt relu un texte d'Abou Othman Amr Ibn Bahr (166-252) dans lequel il se moquait de sa propre laideur. »⁶⁰²

Remarquons d'emblée, que sur le plan typographique, l'auteur revient à la ligne et commence un autre paragraphe (il laisse un alinéa et continue) alors qu'il ne devrait pas le faire puisque c'est la suite immédiate de la phrase « J'ai lu. », dans la mesure où la conjonction « ou » exprimant le choix les sépare.

Ce procédé attire d'abord notre attention sur l'exemple donné « se moquer de sa propre image ». Ensuite, ceci nous incite aussi à nous arrêter sur les actions de « lire » et de « relire » : lire c'est se projeter ; relire signifierait-il se projeter une seconde fois ?

Ce dératiser qui utilise de multiples miroirs dont les gouttes de pluie, sa mère, son père, et l'escargot, serait-il en panne d'identification ?

La figure du labyrinthe a pris de l'importance à notre époque. En effet, la complexité du monde contemporain et la confusion qui en découle sont illustrées par le labyrinthe qui apparaît comme l'une des métaphores les plus représentatives. Sa figure revient constamment pour rendre compte de l'architecture des villes, du réseau Internet, des dédales de la bureaucratie, etc. Presque tout est devenu labyrinthique et semble inabordable, impraticable, sans issue, et pourtant on parvient finalement à s'extirper.

Sa présence dans les arts est incontournable, en littérature, au cinéma, au théâtre, en architecture, et même en musique.

«...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

⁶⁰¹ Achheb Loubna parle de « miroir fiche » dans sa thèse, déclarant : « 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. », op. cit, *Quête de soi chez Rachid Boudjedra, Assia Djébar et Rachid Mimouni*, op. cit.

⁶⁰² L'Escargot entêté, op. cit, p. 113

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.»⁶⁰³

À l'image de l'être humain, les personnages de ces romans sont fondamentalement seuls, et ils se trouvent constamment entraînés vers le cœur d'un labyrinthe à la fois spatial et temporel à l'intérieur duquel, ils se cherchent, se retrouvant face à eux-mêmes, face au miroir.

3.2- Nihilisme et identité :

Lorsque nous lisons *Les Démons*, nous nous disons que le roman porte les marques des graves inquiétudes de la Russie du XIX^{ème} siècle. De même, lorsque nous lisons *Les Funérailles*, nous nous rendons compte de l'ampleur du tourment du peuple algérien dans l'Algérie du XXI^{ème} siècle. Dès lors, nous déduisons que les systèmes mis en place ont mené ces sociétés à la dérive au point de les pousser à la folie. Mais cette déduction serait bien trop hâtive et « naïve » en effet, deux extraits pris dans les deux ouvrages nous mettent sur une autre voie :

« La scène commence par un chœur de femmes, lequel est suivi par un chœur d'hommes, puis par celui de je ne sais trop quelles forces, puis, à la fin de tout, par un chœur d'âmes qui n'ont pas encore vécu, mais qui voudraient bien vivre un petit peu. Tous ces chœurs chantent quelque chose de très indéfini, surtout je ne sais quelle malédiction, avec toutefois une nuance d'ironie suprême. Mais, soudain, la scène change, et c'est le début d'un genre de "Fête de la vie", au cours de laquelle chantent même les insectes, (...) l'on voit errer au milieu des rochers un jeune homme civilisé qui arrache et suce je ne sais quoi comme herbes, et qui, à la question des fées pour savoir pourquoi diable il est en train de sucer ces herbes,

⁶⁰³ Gérard Genette, *Figures I*, op.cit, pp 101-102

répond que, ressentant en lui-même un grand trop plein de vie, il cherche l'oubli et qu'il le trouve dans le suc des herbes en question ; mais que son désir le plus grand est de perdre la raison, aussi vite que possible (désir, peut-être, superflu). Puis, soudain, surgit un adolescent d'une beauté indescriptible monté sur un cheval noir, et cet adolescent est suivi par l'effrayante multitude de toutes les nations. Cet adolescent représente la mort, et toutes les nations la demandent, cette mort, avec insistance. »⁶⁰⁴

« Ce qui me frappe chez les tueurs, c'est cette vocation. Comme si portant en eux-mêmes une souillure indélébile, ils éprouvaient le besoin de la plaquer sur leurs victimes pour être un peu moins seuls, un peu plus humains. Pour se débarrasser quelque peu (ou quelque temps) de leur solitude, de leur cruauté qui les obligent à patauger dans le sang, l'urine, les excréments, les larmes, la morve, le sperme... l'ordure humaine en général. »⁶⁰⁵

Ces deux citations sont à méditer⁶⁰⁶ sérieusement, elles révèlent que le mal qui mine l'existence humaine va au-delà du système qui semble l'engendrer et s'enracine dans la profondeur même de la nature humaine.

L'analyse que nous avons faite (dans la première et deuxième partie) conclut que les deux écrivains usent de stratégies, au premier abord, différentes, mais, au fond, fort comparables pour rendre compte de cette vacuité identitaire. La folie à la troisième personne dans les deux romans sus-cités met en évidence le vide de l'identité humaine exprimé par l'état de solitude des personnages, le vide de l'espace fictionnel et l'absence de repères identitaires clairs sur lesquels ces mêmes sociétés pourraient reposer.

Dostoïevski et Boudjedra voient dans la nature humaine la source de l'insécurité existentielle. Les ouvrages « Le Double » et « L'Escargot entêté » confirment cette idée. Par le biais des monologues délirants des narrateurs, cette folie à la première personne dont il est question montre que l'homme est habité par un désir insatiable de domination qui fait que les relations sociales sont toujours heurtées et la vie quotidienne ponctuée de menaces. Ce

⁶⁰⁴ Les Démons, TI, op. cit, p. 15

⁶⁰⁵ Les Funérailles, op. cit, p. 21

⁶⁰⁶ Dans le premier extrait, le narrateur raconte le contenu d'un poème écrit par Stéphane Trofimovitch et dans le deuxième, Sarah décrit les terroristes. Les deux passages cités sont si expressifs et d'une telle portée que nous avons estimé que tenter de les commenter les « dénaturerait » ; la meilleure manière de les apprécier à leur juste valeur étant la méditation.

que révèlent aussi ces rapports conflictuels qui prennent plusieurs formes, c'est le caractère particulièrement étrange de l'homme que trahissent ses gestes de tous les jours ainsi que son langage.

« ...non seulement Monsieur Goliadkine voulait s'enfuir loin de lui-même, mais, plus encore, il désirait s'anéantir entièrement, ne pas être, se transformer en cendre. A la minute présente, il n'entendait rien de ce qui l'entourait, il ne comprenait rien de ce qui se faisait autour de lui, et il avait un air qui signifiait, en fait, que rien n'existait pour lui, ni les désagréments d'une nuit de tempête, ni la longueur du chemin, ni la pluie, ni la neige, ni tout cet effroyable orage. »⁶⁰⁷

« 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. Pas même ma sœur. Elle n'est pas curieuse et de surcroît elle boite. Il y a longtemps que j'ai plaqué sur mon visage une nodosité rugueuse. Tout le monde y bute. »⁶⁰⁸

Dans les deux extraits, l'espace fictionnel, précisément dans son aspect vague (les appartements dans lesquels ils habitent et les lieux de travail non décrits ainsi que l'extérieur qui renvoie à la fuite ou à l'errance) connote le néant existentiel et la dissolution de tous les repères. Par analogie, les personnages qui occupent ces lieux « vides » représentent le sujet arraché à tous ses fondements. C'est ce qui explique qu'ils sont insaisissables et difficiles à cadrer. À défaut flagrant de profondeur psychologique, ils incarnent le néant.

Cette absence d'ancrage identitaire est l'un des traits distinctifs de Monsieur Goliadkine, de Stavroguine, de Stépane Trofimovitch, de Maria Timofeevna, du dératiseur, des terroristes, ... Tout un mystère entoure les personnages qui ont l'air de sortir du néant et sont très réticents à dévoiler leur vie et le fond de leurs pensées.

Ces êtres de papier, chez les deux auteurs font de rares révélations sur leur vie présente et antérieure. D'ailleurs, ce qu'ils racontent sur leur passé ou présent demeure flou ou douteux.

Nous avons remarqué que c'est dans la solitude que ce vide s'exprime pleinement. Il faudrait donc sortir de cette solitude, aller vers l'autre, tenter d'inventer

⁶⁰⁷ Le Double, op. cit, p. 75

⁶⁰⁸ L'Escargot entêté, op. cit, p. 82

des valeurs communes qui garantiraient le bon vouloir vivre ensemble, créer une société et donc une identité. Mais lorsque nous analysons de près Varvara Pétrovna, Stépanovitch, Lébiadkine, Salim, Sarah,... nous voyons bien que le vide est autant effroyable qu'inévitable. Les personnages sont dans l'incapacité absolue de s'en libérer pour la simple raison qu'on ne peut pas échapper à soi-même. Loin de leur permettre de se défaire du néant, les actes qu'ils posent les y enfoncent davantage. Les œuvres analysées s'achèvent sur une note de chaos total, attestant ainsi l'inefficacité et l'échec de l'entreprise identitaire dans laquelle s'engagent vainement les protagonistes.

En fin de compte, c'est la conclusion pessimiste à laquelle semble arriver surtout Dostoïevski, toutes les valeurs établies par l'homme sont systématiquement détruites par ce dernier. Anna Freud⁶⁰⁹ explique parfaitement ce conflit interne freudien entre le 'surmoi' (la société avec ses valeurs normatives) et le 'ça' (le moi en tant que siège des pulsions). Il est évident que l'affaiblissement ou l'annihilation des forces du 'surmoi' entraîne inéluctablement l'expression sans limite des désirs irrationnels du 'ça'.

Cette image contradictoire de l'individu partagé entre la nécessité de se conformer aux normes établies et le désir de les violer est prégnante. C'est comme si l'ordre sociétal auquel l'homme est soumis donnait naissance à l'homme opaque, obscur et imprévisible. Nous avons le sentiment que la civilisation même est niée et que l'homme primitif sans identité définie et déterminée refait surface, un homme qui ne nie ni le désordre de l'existence ni son vide.

Autrement dit, dans les romans analysés, le danger et la menace ne résident, non pas dans le pouvoir russe, ni dans la dictature algérienne ou le poids des traditions sociales mais dans l'homme lui-même. C'est l'homme en tant que personnification de l'incertitude, de l'inconnu, de l'anarchie, qui constitue une menace pour son prochain, pour soi.

Cet « être-vider » ou « être-néant » qui se déploie dans « Le Double » et « L'Escargot entêté » mais aussi dans « Les Démones » et dont les actes sont incompréhensibles, a apparemment pour seule motivation le désir d'être soi. Celui qu'on retrouve dans « Les Funérailles » par contre, poursuit plus ou moins un but. En effet Sarah et Salim travaillent très dur pour mettre la main sur un groupe de terroristes

⁶⁰⁹ Freud Anna, *Le moi et les mécanismes de défense*, P.U.F, (1^{ère} éd. 1949), 2^{ème} éd. Paris, 1978, p. 29-32

qui assassinent des innocents sans scrupule. Ils ont aussi comme ambition de se marier et d'avoir des enfants, des jumeaux pour être plus précis.

Dans les quatre romans confondus, le couple Salim-Sarah, représente l'espoir par rapport à tous les personnages, d'autant plus que le prénom Salim, en arabe (سليم) qui veut dire "sain" nous éloigne de la folie des autres êtres de papier. (parmi les différents sens auxquels renvoie le prénom Salim : سليم العقل, سليم النية, سليم العاقبة, سليم الجسم et qui veulent respectivement dire : sain d'esprit, animé de bonnes intentions, promet un avenir sain, sain de corps, nous avons retenu le premier سليم العقل: عاقلٍ ليس مجنوناً répondant au thème qui nous intéresse). Toutefois, ne perdons pas de vue que ce personnage qui a toutes ses facultés mentales est très introverti et ceci nous rappelle l'impossibilité de pénétrer le mystère humain. L'individu n'est-il pas d'abord imperméable à lui-même avant de l'être aux autres, y compris ceux qui sont très proches de lui ? C'est ce que Sarah lui reprochait.

Elle aussi porte un prénom très révélateur ; la narratrice nous met sur une voie d'interprétation : « *J'aime mon prénom. C'est l'oncle Amar, le frère cadet de maman, qui l'a choisi. Mon père avait émis quelques réserves.* »⁶¹⁰ Elle explique que son père se demandait si ce n'était pas juif mais que l'oncle Amar avait fini par le convaincre que c'était dans le Coran et c'est ainsi qu'il finit par accepter : « *Mon père l'accepta donc et n'en parla plus.* »⁶¹¹

Au fait, le prénom Sarah en Islam⁶¹² renvoie à la première épouse d'Ibrahim qui était stérile. Mais renvoie la lectrice que nous sommes à la dernière page du roman « Les Funérailles », à l'épilogue :

« Je ne dis rien.

Morte de trac.

Je pensai : « Maintenant, je n'irai plus aux funérailles ! Mais, putain ! Comment fait-on pour avoir des jumeaux, déjà ! »⁶¹³

⁶¹⁰ Les Funérailles op. cit, p. 48

⁶¹¹ Ibid, p. 48

⁶¹² En Islam, Sarah est la première femme du prophète Ibrahim (Abraham) et la mère d'Ishaq (Isaac). Sarah était stérile et Abraham pria Dieu constamment pour avoir un fils. Sarah lui donna sa servante égyptienne Hagar (Agar) afin que cette deuxième épouse lui offre un garçon, Abraham eut alors ce fils (Ismail). Mais treize ans plus tard, Dieu annonça à Ibrahim que Sarah, malgré sa stérilité, allait donner un fils à son époux.

Ceci est une réponse à la question de Salim qui lui propose le mariage et qui lui demande de lui donner deux jumeaux pour lui permettre de se réconcilier avec la gémellité et avec son frère Zigoto.

Si nous considérons ensemble la demande adressée à Sarah, la symbolique de ce prénom et la réponse de la narratrice (la dernière phrase de l'extrait), ne sommes-nous pas face à une entreprise impossible ou du moins difficile à réaliser ? Ce roman aussi se terminerai-t-il dans le chaos ?

Fédor Dostoïevski et Rachid Boudjedra projettent, dans leurs œuvres littéraires, les obsessions de l'homme contemporain, les graves menaces qui pèsent sur le genre humain. Ils semblent partager l'idée que le mal qui ronge l'existence est plus lié à la nature de l'homme qu'à un quelconque système. C'est donc cette nature cachée de l'homme qu'ils cherchent inlassablement à mettre en exergue dans les textes que nous avons tenté d'analyser.

Lorsque nous employons l'expression « ronger l'existence », nous pensons aux rongeurs de Boudjedra, à ces rats que nous avons interprétés comme étant les innombrables « moi » que l'auteur veut exterminer.

Si ces rats représentent une partie du quotidien de notre héros, intégrant sa réalité sociale au sein du roman, de par son métier de dératiseur, ils contribuent surtout à la formation de son moi. Le narrateur explique ce que cache et représente cet animal :

« 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 ! »⁶¹⁴

Lorsque Boudjedra évoque la figure du rat chez les anciens grecs, ce rongeur devient un mythe, celui du sismographe. Mais là, il s'agit d'un sismographe de type particulier : non pas un instrument qui capte et mesure les vibrations du sol mais un appareil permettant d'enregistrer et d'étudier les différents émois (et moi). Le tremblement de terre dévasterait l'identité du protagoniste.

Ce sont justement tous ces « moi » qui reflètent l'image de cet être sans fondement identitaire solide qui change au gré des circonstances. Pour Foucault, l'individu

⁶¹³ Les Funérailles, op. cit, p. 187

⁶¹⁴ L'Escargot entêté, op. cit, p.

postmoderne est un moi impuissant perpétuellement soumis à des forces externes changeantes. La nature imprévisible des personnages de nos deux auteurs, qui surprennent toujours par leurs comportements très variables, pourrait donc être expliquée par leur soumission à des forces externes.

D'ailleurs, les personnages incarnent, chacun à sa façon, l'idée de la fin et elle s'exprime sur les visages de certains personnages :

« Jamais de ma vie je n'avais vu d'homme au visage plus sombre, plus renfrogné, et plus lugubre. Il avait l'air d'attendre la fin du monde, (...) avec une exactitude totale. »⁶¹⁵

Le narrateur, dans son récit, décrit le visage de Chigaliou dont seule la gradation (les adjectifs : sombre, renfrogné, lugubre) suffit à dresser le portrait qu'il veut dépeindre. Il dit avoir été marqué par ce visage et explique la crainte de celui qui le regarde.

Tous ces portraits que nous avons dressés auparavant nous reviennent et nous repensons à la panoplie de masques : visage fardé, regard hagard, pâleur surnaturelle, beauté repoussante, traits sombres, ripoliné, ... Tant de descriptions et de caractérisations qui préparent le lecteur au pire.

A la fin du roman, Stépane Trofimovitch déclare :

« ...L'homme a besoin de croire à chaque instant qu'il existe un bonheur déjà accompli et reposé, pour tous les êtres et pour toutes les choses... toute la loi de l'existence humaine ne consiste qu'en cela, que l'homme puisse toujours s'incliner devant l'infiniment grand. Si l'on prive les hommes de l'infiniment grand, ils ne voudront pas vivre, ils mourront de désespoir. L'illimité et l'infini sont aussi indispensables à l'homme que la petite planète sur laquelle il habite. »⁶¹⁶

« La vie c'est la douleur, la vie c'est la peur et l'homme est malheureux. Maintenant tout est peur et douleur. Maintenant l'homme aime la vie parce que c'est la douleur de la peur qu'il aime. C'est fait comme ça. La vie se donne par la douleur et par la peur, tout le mensonge est là. Maintenant, l'homme n'est pas encore l'homme. Il y aura un homme nouveau, heureux et fier. Pour qui ça sera égal, vivre ou ne pas

⁶¹⁵ Les Démons, TII, op. cit, p.

⁶¹⁶ Les Démons, TIII, p. 352

vivre, ce sera l'homme nouveau. Celui qui vaincra la douleur et la peur, il sera Dieu.
Et bien l'autre Dieu n'existera plus. »⁶¹⁷

Suivant ces deux passages, du point de vue du personnage, la société est par essence nihiliste au sens nietzschéen du terme. Elle nie la nature de l'homme en se posant comme une entrave à l'expression du désir de l'individu.

Mais qu'est-ce que le nihilisme ? Glucksmann tente, dans son livre, d'expliquer les origines du nihilisme, pour lui : « *Il se présente comme la négation du mal et la culture de l'ignorance* »⁶¹⁸

Du latin « nihil » qui veut dire rien, le nihilisme est l'anéantissement du sens des valeurs et la disparition du sacré au profit d'un état dans lequel les dites valeurs sont indifférenciées, sans échelle et sans provenance, et où la mise en perspective de l'existence individuelle comme du destin collectif disparaissent. Ce terme désigne avant tout une manière de vivre en spectateur et de rester à distance de nos expériences : Culte du présent chez l'être réduit à une psychologie individuelle, absence de fins d'un monde dénué de sens et de valeur propre en dépit de la multiplicité des finalités techniques, c'est-à-dire un monde sans but.

Dans les funérailles, il y a une description saisissante des terroristes :

« Ce qui me frappe chez les tueurs, c'est cette vocation. Comme si portant en eux-mêmes une souillure indélébile, ils éprouvaient le besoin de la plaquer sur leurs victimes pour être un peu moins seuls, un peu plus humains. Pour se débarrasser quelque peu (ou quelque temps) de leur solitude, de leur cruauté qui les obligent à patauger dans le sang, l'urine, les excréments, les larmes, la morve, le sperme... l'ordure humaine en général. »⁶¹⁹

On expliquerait ce passage par une phrase de Glucksmann : « *On devient nihiliste quand on vit sa vie en meurtrissant celle des autres.* »⁶²⁰ ou alors : « *Un nihiliste, c'est un être pour qui être, c'est faire ou plutôt défaire.* »⁶²¹

Nous avons vu que les personnages des deux auteurs se découvraient comme des êtres vides mais le danger est le suivant : « *Si ça devient égal de vivre ou de ne pas vivre, tout le monde se tuera.* »⁶²²

⁶¹⁷ Les Démons, TI, p.199

⁶¹⁸ Glucksmann André, op. cit, p. 92

⁶¹⁹ Les Funérailles, p. 21

⁶²⁰ Glucksmann André, op. cit, p. 91

⁶²¹ Ibid, p. 133

Le sujet dans les deux corpus est ainsi « néantisé », pour reprendre un terme de Lacan et « *Le despotisme est la grande affaire des siècles à venir.* »⁶²³

On voit bien que le nihilisme est assimilé au pessimisme vu que Nietzsche dit : « le pessimisme n'est pas un problème mais un symptôme, son nom devrait être remplacé par celui de nihilisme »⁶²⁴ Il serait donc grand temps que les repères soient restituées pour les générations à venir. Evitons donc la question : « à quoi bon ? »⁶²⁵

⁶²² Les Démons, TI, p. 200

⁶²³ Glucksmann André, p. 213

⁶²⁴ Ibid, p. 51

⁶²⁵ Nietzsche Friedrich, La volonté de puissance, Tome I, Gallimard, Paris, 1995, p. 41

Conclusion de la troisième partie :

Des personnages fous et une écriture folle : Toute la raison est là.

Voilà quelle phrase nous vient à l'esprit, au terme de cette troisième partie. L'auteur russe a fait vaciller nos assises avec les innombrables figures de folie suggérées par le grand nombre de personnages et de voix. Boudjedra quant à lui, nous a fait douter de notre syntaxe et de notre vocabulaire avec les formes de folie qui envahissent son texte. La folie « s'inscrit » dans le corpus de Dostoïevski tout autant que dans celui de Boudjedra, cependant chez le premier elle est surtout déployée narrativement selon une vision métaphysique du monde. Chez le deuxième, le thème ressort surtout du champ esthétique.

La prolixité du texte dostoïevskien est impressionnante (longueur des passages narratifs, descriptifs et des dialogues) face à la brièveté chez Boudjedra (parfois exagérée avec les mots phrases). Mais c'est ce foisonnement de voix et de mots qui fait l'unité du récit. Une unité qui nous a permis de rapprocher les deux corpus : la perte de lieux et de repères fait que le parcours des personnages prend la forme d'un labyrinthe, image de l'errance de l'homme et de sa solitude intrinsèque.

Certains thèmes communs sont récurrents, d'autres se rapportent à un corpus ou à un autre mais convoquant à chaque fois la folie. Cette dernière passe chez les deux auteurs par le caractère obsessionnel, la perte de repères, le meurtre du père, la fusion avec la mère, le suicide, le terrorisme, le viol,... N'est-il pas question d'une folie identitaire ? Le personnage devient-il fou à force de vouloir réaliser son unité ?

Ces questions trouvent leur réponse dans la première phrase de notre conclusion. Au risque de verser dans le nihilisme, la raison est en effet dans cette quête de l'identité.

Nous avons vu (page 17) que le mot folie pouvait recouvrir plusieurs sens selon les époques et les sociétés mais à l'issue de cette étude comparative nous avons l'impression qu'il « fond » dans le champ romanesque.

Conclusion générale

Difficile de dire que nous allons conclure ; comment trouver les mots de la fin lorsqu'on a analysé des textes aussi passionnants qu'attachants ? Comment peut-on conclure alors que nous avons le sentiment de commencer ? Le corpus d'analyse que nous avons choisi nous a fait vivre une aventure littéraire exceptionnelle, une aventure folle.

D'emblée, la folie pour nous a été le choix des auteurs, des romans et du thème. Aucun regret, le monde de la démence nous sied à merveille.

Basculer entre deux corpus pareils était pour nous l'équivalent de se retrouver dans un labyrinthe hors pair, dans la mesure où nous trouvions tantôt de grands écarts tantôt d'infimes ressemblances. Nous y avons passé un temps fou : les divergences nous donnaient l'impression que nous n'allions jamais trouver la sortie et les convergences nous donnaient le sentiment d'être toujours au point de départ. Quelle expérience !

Avant d'entamer notre travail de recherche, nous connaissions déjà les romans de Dostoïevski et ceux de Boudjedra (Nous avons eu l'occasion de les lire), mais les analyser et les rapprocher nous a fait découvrir des textes autres, des auteurs nouveaux. L'étude comparative a dévoilé deux architectes talentueux maniant la forme et le fond.

Dans la première partie de notre travail, Dostoïevski nous a offert des dialogues socratiques révélant des personnages hors-norme. Le maître du dialogisme et de la polyphonie a fait surgir de ses deux romans des êtres de papier qui prenaient du relief à chaque fois qu'ils parlaient. Leurs discours empreints de répétitions, de digressions, de pauses, de contradictions,...brossaient des portraits de personnages déchirés, dans le doute, dans l'attente, dans le dédoublement, dans l'inquiétude,...C'est grâce à cette communication intense ainsi qu'aux approches psychologique et discursive que nous avons pu dégager les différentes figures de folie. Ce sont ces dernières qui permettent à l'homme de mieux comprendre ceux qui l'entourent, de se comprendre :

« Ce n'est que dans la nuit de la folie que la lumière est possible, lumière qui disparaît quand s'efface l'ombre qu'elle dissipe. L'homme et le fou sont liés dans le monde moderne plus solidement peut-être qu'ils n'avaient pu l'être dans les puissantes métamorphoses... »⁶²⁶

Les Démons est un roman que l'auteur voulait écrire à la hâte, sans efforts de style : « *C'était une œuvre de combat, courte rapide, violente, sans prétentions littéraires que se préparait à écrire Dostoïevski* »⁶²⁷ Et pourtant, l'approche stylistique que nous avons faite a démontré l'art avec lequel l'auteur a mis en fiction la folie et a interprété cet écart par rapport à la norme montrant l'impossible altérité sans le langage.

Les thèmes de la solitude et du silence (dans les deux romans) ont dévoilé la complexité des rapports humains et leur altération qui fait le lit du désordre social et psychique. Nous avons ainsi pu déduire que le personnage non seulement trouve refuge dans la solitude mais paradoxalement, lorsque cette dernière fait de lui un refuge il peut sombrer dans la folie.

Le deuxième volet de notre recherche nous a fait passer à un autre monde, celui de Boudjedra : peu de personnages, moins de dialogues, plus de silence, autant d'ambiguïté à travers le temps et même sentiment de malaise dans l'espace. L'auteur algérien nous a fourni le matériau nécessaire pour dire que la folie opère sur toutes les catégories de la narration, n'épargnant ni narrateur, ni mots, ni ponctuation, ni syntaxe,...

⁶²⁶ Michel Foucault, op.cit, p.548

⁶²⁷ « Les Possédés », op.cit, p. 564 (commentaire du roman)

« L'Escargot entêté » et « Les Funérailles » nous ont plongés dans un univers où le poids social et culturel étouffent la parole et font vivre aux personnages des angoisses paralysantes les poussant aux extrêmes : se replier sur soi et éviter les autres sinon s'exprimer dans la violence, le juste milieu étant difficile à réaliser.

La dernière partie est celle qui a fait émerger le thème de la folie : folie du texte ou texte de la folie ? Folie de l'écriture ou écriture de la folie ? Folie du discours ou discours de la folie ? Folie de la narration ou narration de la folie ? Folie du langage ou langage de la folie ? Folie des repères ou repères de la folie ? Folie de l'interprétation ou interprétation de la folie ?

Autant de questions que de jeux de mots auxquels il aurait été difficile de répondre sans cette analyse comparative en effet «*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.*»⁶²⁸

L'étude nous a permis de conclure que le thème de la folie en littérature ne se résume point à mettre en scène des fous ou des situations relevant de « l'anormal » (comme l'ont fait certains auteurs) mais qu'il relève plutôt d'une « dynamique rédactionnelle » que l'auteur met en place : la symbolique des lieux, le temps, le choix des mots, le narrateur, la structure des phrases, la ponctuation, l'organisation des dialogues, le rythme de la narration, les figures de style,...

Les textes analysés reflètent la vérité humaine : cette combinaison entre la fragmentation et l'unité détermine les récits. En plus, la folie émerge comme une dimension de l'esprit de l'être humain quel qu'il soit.

Au terme de cette analyse, nous pouvons dire que le corpus que nous avons choisi est véritablement « *un texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte, fait vaciller les assises culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.* »⁶²⁹, lorsqu'on y « entre » on en ressort forcément « affecté ». En travaillant sur les textes de Dostoïevski et de Boudjedra, nous nous sommes rendu compte que

⁶²⁸ Gérard Genette, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p 131

⁶²⁹ BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 25-26

nous travaillions également sur notre propre compréhension de la solitude, de la communication, de la souffrance, de la pitié, du silence, du crime, du suicide,... de la folie. Pour chaque partie, chaque chapitre, chaque idée, nous abordons les textes de ces grands auteurs, avec l'aide de nos lectures précédentes, d'un point de vue général mais aussi personnel, selon notre vision du monde. Et bien notre façon de voir ce monde est désormais différente ; à travers notre compréhension de leurs textes, même notre « moi » a évolué : « *Se comprendre, c'est se comprendre devant le texte et recevoir de lui les conditions d'un soi autre que le moi qui vient à la lecture.* »⁶³⁰ Nous nous voyons et nous nous comprenons autrement mais surtout avec la conscience renforcée de nos existences individuelles séparées. Sans cette séparation, cette diversité qui caractérise les individus, la transmission serait impossible.

Mais chaque société, chaque époque pense la transmission autrement. L'actuelle fragmentation de la pensée, l'ère gestionnaire, la société moderne qui prétend tout procurer ne laisse aucune place au manque et précipite le sujet dans l'aliénation.

Comment rétablir cette image du « vide » fondatrice de l'identité ? Comment instituer la Raison ?

⁶³⁰ Ricœur Paul, Du texte à l'action, Essais d'herméneutique, op. cit p. 31

Bibliographie générale

Corpus d'analyse :

BOUDJEDRA Rachid, L'escargot entêté, Paris, Denoël, 1972.

BOUDJEDRA Rachid, Les Funérailles, Paris, Grasset, 2003.

DOSTOÏEVSKI Fédor, Les Démons, roman en trois parties, traduit du russe par André Markowicz, Paris, éd Actes sud, 1995.

DOSTOÏEVSKI Fédor, Le Double, roman traduit du russe par André Markowicz, Paris, éd Actes sud, 1998.

Ouvrages et Études sur l'œuvre de Fédor Dostoïevski :

ALLAN Louis, Dostoïevski et l'Autre, Lille, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 1984.

ARBAN Danielle, Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski, Paris, Payot, 1968.

ARBAN Danielle, Le statut de la folie dans les œuvres de jeunesse de Dostoïevski, Dostoïevsky Studies, Payot, Paris, 1981, 2.

BESSIÈRE Jean (réd), Le Double. Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, études recueillies avec la collaboration d'Antonia Fonyi, Wladimir Troubetzkoy, Paris, H. Champion, 1995.

BAKHTINE Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhaïl, Problèmes de la poétique de Dostoïevski, Lausanne, éd. L'Age d'homme, 1998.

BERDIAEV Nicolas, L'Esprit de Dostoïevski, (1921), traduit du russe par Alexis Nerville, Paris et Liège ; éd. St-Michel, 1929.

CATTEAU Jacques, La Création littéraire chez Dostoïevski, Paris, Institut d'études slaves, 1978.

CATTEAU Jacques, Correspondance de Dostoïevski (1832-1864), traduction d'Anne Coldefy-Faucard, Paris, éd. Bartillat, 1998.

CHESTOV Léon, La Philosophie de la tragédie, Dostoïevski et Nietzsche, Paris, J. Shiffrein - Bibliothèque de la Pléiade 1926.

FRANK Joseph, Dostoïevski, les années miraculeuses (1865-1871), traduction d'Aline Weil, Arles, éd. Actes Sud, 1998.

GIDE André, Dostoïevski, Paris, Gallimard, 1981

GIRARD René, Mensonge romantique et vérité romanesque, Paris, Bernard Grasset, 1961.

GIRARD René, Du double à l'unité, Paris, Plon, 1963 GIDE André, Dostoïevski : Articles et causeries, Paris, Gallimard, 1964.

LAMBLÉ Pierre, La philosophie de Dostoïevski : essai de littérature et philosophie comparée, Tome 1 : Les fondements du système philosophique de Dostoïevski ; Tome 2 : La métaphysique de l'histoire de Dostoïevski, Paris, l'Harmattan, 2003.

LARANGÉ Daniel S., Récit et foi chez Fédor M. Dostoïevski. Contribution narratologique et théologique aux « Notes d'un souterrain » (1864), Paris-Turin-Budapest, éd. L'Harmattan, 2002.

MADAULE Jacques, Le Christianisme de Dostoïevski, Paris, Bloud & Gay, 1939.

MARINOV Vladimir, La Figure du crime chez Dostoïevski, Paris, PUF, 1990.

PASCAL Pierre, Dostoïevski : l'homme et l'œuvre, Paris, Presses pocket, 1985.

Reuves et travaux universitaires :

ROLLAND Jacques, Dostoïevski, la question de l'Autre, Paris, Revue des études slaves, 1984

WOLINSKI Natacha, « La voix de Dostoïevski », entretien avec André Markovicz publié dans la revue Vacarme N°56, été 2011.

PLACIAL Claire, entretien avec Delphine Descaves dans l'œil électrique, 26 juin 2012

MARCHETTI Adriano, « Ontologie du silence et langage poétique », Revue La Licorne, N°13, 2014

Garnier Xavier, A quoi reconnaît-on un récit initiatique ?, « Poétique », 4^{ème} trimestre 2004, N°140, Le Seuil.

Etudes et ouvrages sur Rachid Boudjedra :

BONN Charles et Yves Baumstaller, Psychanalyse et texte littéraire au Maghreb, Paris, L'Harmattan, 1991, p.51

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

LA MALFA Maria Grazia, Topographie idéale pour une agression caractérisée et Mines de rien : l'indicible errance, thèse de Doctorat, Maria Teresa Puleio (dir), Catania, 2001.

BOURAOUI Hédi, L'escargot entêté : névrose individuelle ou fable politique ?, Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, 1978, vol.26, N°1, p. (161-169), p. 64

Travaux universitaires et revues :

BEKHECHI, Layla (épouse GUENATRI), Mythe et écriture dans l'œuvre de Rachid Boudjedra (sous la direction de Charles Bonn), Université Paris-XIII, 1993.

BEN CHAABANE, Thouraya, Texte et idéologie dans La Répudiation de Boudjedra (C.A.R. sous la direction de Habib Salha), Université de Tunis, 1988.

BERERHI Afifa, L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra (Doctorat de 3 e cycle sous la direction de Roger Fayolle), Université Paris-III, 1988.

- La Combinatoire comme thème et procédé dans L'escargot entêté de Rachid Boudjedra (D.E.A. sous la direction de Naget Khadda), Université d'Alger, 1981.

BRICHA, Ilham, Délire et bilinguisme dans l'écriture fragmentée de Rachid Boudjedra (D.N.R. sous la direction de Guy Dugas), Université Paris-IV, 1997

GHASSOUL, Nadia Bahia (épouse OUHIBI), L'Espace romanesque dans Topographie idéale pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra (D.E.A. sous la direction de Yves Mauvais), Université d'Oran, 1979.

- Le Concept d'écriture dans les romans Topographie idéale pour une agression caractérisée, L'Escargot entêté, Le Démantèlement et La Pluie de Rachid Boudjedra (Magister sous la direction de Zineb Ali-Benali), Université d'Oran, 1992

IBRAHIM-OUALI, Lila, Écriture poétique et structures romanesques dans l'œuvre de Rachid Boudjedra (D.N.R. sous la direction d'Alain Montandon), Université ClermontFerrand-II – Blaise-Pascal, 1995

KHERIJI, Rym, Boudjedra et Kundera. Lectures à corps ouvert (D.N.R. sous la direction de Charles Bonn), Université Lyon-II, 2000. - Écritures de l'impuissance chez Rachid Boudjedra (D.E.A. sous la direction de Charles Bonn), Université Lyon-II, 1993. –

LOTODÉ, Valérie, Le Lecteur virtuel dans La Répudiation de Rachid Boudjedra (D.E.A. sous la direction de Jacques Chevrier et Guy Dugas), Université Paris-IV, 1999. - Le Lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra (D.N.R. sous la direction de Guy Dugas), Université Montpellier-III, 2005.

MUFTI, Kamel, Le Délire dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra (D.3 sous la direction de Raymond Jean), Université Aix-Marseille-I, 1982. .

SILIN, Vladimir, Le Dialogisme dans le roman algérien de langue française (sous la direction de Charles Bonn), Université Paris-XIII, 1999.

ZLITNI-FITOURI, Sonia, L'espace dans l'œuvre de Rachid Boudjedra : épuisement, débordement, Tunis, Sud Editions, 2010

BOUDJEDRA, Rachid, «Entretien avec Rachid Boudjedra », El-Watan, n° 2094, Alger, 8 octobre 1997, p. 15.

BONN, Charles, « Écriture romanesque, lectures idéologiques et discours d'identité au maghreb : une parole problématique », Cahiers Jamel Eddine Bencheick. Savoir et imaginaire (sous la direction de Christiane Achour), Paris, L'Harmattan/Université Paris-XIII, 1998, p. 103-109.

BOUDJEDRA, Rachid, « À quoi sert la littérature ? », Révolution Africaine (Organe central du Parti du F.L.N.), n° 1249, Alger, 5 février 1988.

HARTMANN, Pierre, «Le rat et l'escargot – textanalyse de L'Escargot entêté de Rachid Boudjedra », *Littérature*, n° 89, Paris, Larousse, 1993, p. 68-89.

IBRAHIM, Lila, « Topographie idéale pour une agression caractérisée de Rachid Boudjedra ou l'écriture de l'éclatement », *Littératures des immigrations*, tome II : Exils croisés. Actes du Colloque Littératures des immigrations en Europe (sous la direction de Charles Bonn) du 19 au 21 décembre 1994, à l'Université Paris-Nord, Paris, L'Harmattan, 1995, coll. « Études littéraires maghrébines n° 8 », p. 45-54.

KHERIDJI, Rym, « Renouveau ou continuité de l'écriture de Rachid Boudjedra ? Lecture de Timimoun », *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?* (sous la direction de Charles Bonn et Farida Boualit), Paris, L'Harmattan, 1999, coll. « Études littéraires maghrébines n° 14 », p. 89-95.

Ouvrages théoriques et méthodologiques :

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presses universitaires de France, Paris, 1957

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, « Points », 1972.

BARTHES Roland, *Mythologies* (1957), Paris, Seuil, « Points », 1970.

BARTHES Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, collection Folio essais, Paris, 1959, p.208-209

BERTHELOT Francis, *Le corps du héros : pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Nathan, Coll. Le texte à l'œuvre, 1997.

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art - Genèse et structuration du champ littéraire* (1992), Paris, Seuil, « Points », 1998.

BRES Jacques (dir.), *Dialogisme et polyphonie : approches linguistiques : actes du colloque de Cerisy, Bruxelles, de boeck.duculot, 2005.*

BBRUNEL Pierre, Claude Pichois, André- Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.

CANGUILHEM Georges, *Le normal et le pathologique*, PUF, Paris, 1966.

COHN Dorrit, *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie - Littérature et sens commun* (1998), 15. Paris, Seuil, « Points », 2001.

CONIO Gérard, études réunies et dirigées, *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001.

DERMONT Bernard, *Représentations spatiales et narration dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant. Une rhétorique de l'espace géographique*, Paris, Honoré Champion, 2005

ÉCO Umberto, *Lector in fabula, La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), trad. française, Paris, Grasset, « Figures », 1985.

ECO Umberto, *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1979.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, Paris, 1965, p.84

- FOUCAULT Michel, Histoire de la folie à l'âge classique, Gallimard, Paris, 1972.
- FREUD Sigmund, L'Inconscient (1915), in Œuvres complètes (Psychanalyse), t. XIII, Paris, PUF, 1994.
- GENETTE Gérard, Seuils, Paris, Seuil, 1987.
- GENETTE Gérard, Figures III, essais, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, Figures II, Seuil, Paris, 1969.
- GENETTE Gérard, Fiction et diction, Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE Gérard, Palimpsestes : La Littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, Discours du récit, Paris, Seuil, 2007.
- HAMON Philippe, Le personnel du roman, Paris, Droz, 1998.
- ISER Wolfgang, L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique (1976), trad. française, Bruxelles, Mardaga, « Philosophie et langage », 1985.
- JAUSS Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, 1978.
- JANVIER Ludovic, Une parole exigeante : le nouveau roman, Paris, Minuit, 1964
- JOUBE Vincent, L'effet-personnage dans le roman, PUF, Paris, 1998, p. 92
- JOUBE Vincent, La lecture, Paris, Hachette, 1993.
- JOUBE Vincent, La poétique du roman, Paris, A. Colin, 3e édition, 2010.
- KRISTEVA Julia, Etrangers à nous-mêmes, Gallimard, Paris, 1988.

KRISTEVA Julia, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure transformationnelle*, La Haye-Paris, Mouton, 1976.

KRISTEVA Julia, « La stratégie de la forme » in *Poétique* n° 27, 1976.

JOURDE Pierre, « Le labyrinthe et le renversement », in *Le labyrinthe*, Université de Haute Alsace, Otrante n°7, 1994.

TORTONESE Paolo, *Visage du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

MANGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MANGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993.

MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : du personnage au texte*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, (édition R-A. Corrêa, 1933), *Le livre de poche*, 1972

PÉROUSE Gabriel-André, (textes réunis par), *Doubles et dédoublement en littérature*, Université de Saint-Etienne, 1995.

PERROT Jean, *Mythe et littérature sous le signe des jumeaux*, Paris, PUF, 1976.

PICARD MAX, *Le monde du silence*, trad. J. J Anstett, PUF, Paris, 1954

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

RANCIÈRE Jacques, *La parole muette, Essai sur les contradictions des littératures*, Paris, Hachette littératures, 2005.

- REUTER Yves, Introduction à l'analyse du roman, Paris, Armand collin, 1995.
- RICOEUR Paul, Temps et récit, Tome III, Le temps raconté, Paris, Editions du Seuil, 1985
- RIFFTERRE Michael, Essais de stylistique structurale, chap. II, « Fonction du cliché dans la prose littéraire », Paris, Flammarion, 1971.
- RIFFTERRE Michael, La Production du texte, Paris, Seuil, « Poétique », 1979.
- RIVIERE Jacques, De la sincérité avec soi même, Paris, Les Cahiers de Paris, 1925
- ROBBE-GRILLET Alain, Pour un Nouveau Roman, Paris, Minuit, « Critique », 1961.
- SARTRE Jean-Paul, Qu'est-ce que la littérature ? (1948), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985.
- ROUDINESCO Elisabeth, « Jaques Lacan, Esquisse d'une vie, histoire d'un système de pensée », Paris, éditions Fayard, 1993
- THIBAUDET Albert, Réflexions sur le roman, Paris, Gallimard, 1938
- TODOROV Tzvetan, Les Genres du discours, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- TODOROV Tzvetan, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981.
- TROUBETZKOY Wladimir, L'ombre et la différence. Le Double en Europe, Paris, PUF, « Littératures européennes », 1996.
- VAN DEL HEUVEL Pierre, Rhétorique du silence dans l'Amour de Marguerite Duras, French Littérature Series (19), 1992.

Dictionnaires :

Moliné Georges, Dictionnaire de rhétorique, Librairie générale française, Paris, 1992.

« Petit Larousse », Paris, Librairie Larousse, 1980

Encyclopédie Larousse en ligne, mai 2013

Dictionnaire des Littératures de langue française, J. P de Beaumarchais, A. Rey, D. Couty, Bordas, Paris, 1984

Sites Internet :

QUILLIVIC Cindy, « Le thème du labyrinthe comme paradigme de la solitude dans *Tuyo es el reinod*’Abilio Estévez », paru dans Littératures d’Amérique Latine, Abilio Estévez, l’écriture et la vie, Le thème du labyrinthe comme paradigme de la solitude dans *Tuyo es el reino* d’Abilio Estévez, mis en ligne le 26 février 2013, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/lal/index.html?id=380>

DHRAYEF Wided, De l’ordre du désordre dans l’écriture bilingue de Rachid Boudjedra, Sens dessus dessous : conceptions et articulations de l’ordre du désordre, actes des 15^e et 16^e colloques de la SESDEF, les 3 et 4 mai 2012, Université de Toronto.

<http://French.class.utoronto.ca/SESDEF/> , consulté le : 05-12-2015

Yann Venner, L’Histoire dans les histoires, une lecture de Rachid Boudjedra.

(L’Actualité littéraire)

WWW.revues-plurielles.org, consulté le 19-12-2015

« Nouvelle Revue de psychanalyse », N°13, éditions Gallimard, Paris, 1975, p. 125

¹ Cité d’après : <http://www.gastonbachelard.org/fr/accueil.htm>

Hervé Le Bras, « La métaphore du labyrinthe chez Kafka », *Revue européenne des sciences sociales* [En ligne], XXXVIII-117 | 2000, mis en ligne le 17 décembre 2009, consulté le 18 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/ress/719> ; DOI : 10.4000/ress.719

CORINNE Denoyelle, URL : <http://narratologie.revues.org>

LABELLE Véronique, « Le silence dans le roman : un élément de monstration », paru dans *Loxias*, *Loxias* 18, mis en ligne le 4 septembre 2007, consulté le 21 décembre 2015.

URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1883>