

LA POÉTIQUE DE L'INCIPIT COMME TECHNIQUE SCRIPTURALE

CHEZ RACHID BOUDJEDRA.

LOUCIF BADREDDINE
MAITRE ASSISTANT "A"
UNIVERSITÉ DE KHENCHELA

Résumé : Grâce à une approche comparatiste visant les deux incipit de deux romans de Rachid Boudjedra *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et *L'Escargot entêté*, nous avons pu identifier, en ces lieux textuels, une poétique du mouvement mise en place par des procédés scripturaux et cela pour savoir comment s'est effectué le *passage* (comme notion) de la réalité à l'univers romanesque dans les romans cités.

Mots-clés : Rachid Boudjedra – incipit – poétique du mouvement

الملخص : من خلال المنهج المقارن لكلا من الفضائين المفتاحين لروايتي رشيد بوجدره تضاريس مثالية لاعتداء مميزو الحزبون العنيد ، استطعنا أن نميز في هذه الأماكن النصية شعرية الحركة التي شكلتها أساليب كتابية ونصية وهذا للتعرف على كيف تم الانتقال (كمفهوم) من الواقع إلى العالم الروائي في النصين المذكورين
الكلمات المفتاحية : رشيد بوجدره - فضاء مفتاحي - شعرية الحركة

1. Introduction

De par sa position liminaire dans un roman, l'*incipit*¹ est le lieu textuel stratégique puisqu'il ouvre un univers diégétique et conçoit, dans un seul et même geste, le contrat de lecture et les codes de l'écriture. Il est aussi le lieu d'une prise de position de la part d'un auteur à l'égard des modèles incipitiels possibles qui caractérisent l'écriture romanesque d'une part, et de l'autre, l'espace d'une rencontre entre les *désirs* de l'écriture et les *attentes* de la lecture où toutes les possibilités interprétatives, scripturales et narratives et leurs actualisations lectorales effectives s'effectuent.

Quoi de plus naturel dès lors que de s'intéresser à ce lieu pour entreprendre une étude sur les commencements et plus particulièrement sur les *incipits* qui a été rarement effectuées sur des romans de littérature maghrébine d'expression française, encore moins sur des textes à spécificités algériennes, en l'occurrence sur deux des romans de Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* et *L'Escargot entêté*².

Très nombreux par contre, sont les travaux consacrés à ces deux romans. Ils ont proposés, surtout dans le contexte de leurs parutions (1975 et 1977), une interprétation sociopolitique qui a pris le dessus sur d'autres lectures possibles que peuvent offrir ces textes. Bien évidemment ces deux romans ne peuvent être réduits qu'à leurs contenus conjoncturels qui ont quelques peu changés. Ils peuvent donner matière à réflexion grâce à leur mise en texte et leur écriture formellement significative. *L'Escargot*³ a été qualifié par la plupart des critiques (et à juste raison) de fable politique du sous-développement, traitant de la « bureaucratie tiers-mondiste castratrice de toute liberté d'expression, génératrice d'une réalité étouffante à laquelle il est impossible d'échapper » (Bouraoui, 1978 : 161). Ce roman, étudié sous un angle formel⁴, a dévoilé une écriture névrotique⁵ qui travaille la paranoïa de narrateur-personnage. Pour ce qui est de *Topographie* qui a été simplifié à l'histoire d'une trajectoire tragique d'un émigré victime du racisme que vivaient les algériens en France, cache une structure spatiale⁶ diégétique qui modélise la structure formelle de l'écriture.

2. La poétique du mouvement

Une lecture désaffectée de toutes les influences circonstanciées peut dévoiler de même une réelle volonté, de la part de cet auteur, à accorder une grande importance à l'aspect scriptural qu'il expose dans ces *incipits*. D'ailleurs le phrasé diamétralement opposé de ces deux romans dont les dates d'éditions se succèdent, ne peut être un simple fait du hasard. Nous estimons que ces deux romans manifestent une véritable poétique du mouvement initiée en leurs commencements, qui, par le recours au modèle dynamique et narratif, participe à l'ambition, ne serait-ce que partielle, de Boudjedra, d'une œuvre cohérente relevant d'une même intention stylistique et scripturale.

Pour dévoiler la poéticité du mouvement, il ne s'agira pas seulement d'examiner les procédés ou les techniques qui caractérisent l'écriture de Rachid Boudjedra, mais d'en interroger, plus globalement, tous les mouvements qui caractérisent cet espace incipitiel pour en déterminer la cohérence assurée par leurs récurrences dans les deux romans de notre corpus. Ce mouvement, nous le présumons dédoublé : celui de l'entrée des personnages dans l'univers romanesque et celui, qui le transcende, de la prise de parole dans l'espace générique. Sachant pertinemment qu'un roman doit posséder sa propre stratégie textuelle qui permet sa lisibilité et sa cohérence, « tout texte littéraire est *construit* de manière à contrôler son propre décodage » affirmait Riffaterre (Riffaterre, 1979 : 11-12). Pareil à une phrase au niveau linguistique, il posséderait sa propre grammaticalité, qui, sans elle, il risquerait d'être mal, ou pas du tout, compris. Cette construction, comme nous allons le voir, s'est effectuée sur le plan narratif, avec ses principales stratégies qui suscitent l'intérêt, et sur le plan symbolique qui se situe au niveau du code, en instaurant un pacte de lecture.

2.1.L'entrée des personnages

Contrairement aux *incipits* programmatiques, fréquemment utilisés au XIX^e siècle, qui tentent la légitimation du texte en exposant les principes de l'édification de l'univers fictionnel au lecteur, *L'Escargot*, en son commencement, ne construit rien de ce qui va être le décor romanesque dans sa tentative de la déjouer. Il ne donne aucune indication directe du lieu où se passe l'action. Toutefois des indices implicites qui viendront un peu plus loin dans le texte, laisseront croire que l'intrigue se déroule à Alger : Le narrateur lit des ouvrages en langue arabe ; le chauffeur de bus conteste une réalité d'antan ; le jour du repos de la semaine est le vendredi ; en plus de quelques spécificités culturelles algériennes. *L'incipit* de *L'Escargot* pose donc avec immédiateté et avec une forte affirmation un sens : « Aujourd'hui, je suis arrivé en retard à mon bureau. » (p. 9). Sans contretemps, ni ambiguïté, une information s'installe, autonome, sans aucune référence contextuelle. C'est *l'in media res*, « cette forme d'exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, en renonçant à toute tension informative préliminaire » (Del Lungo, 2003 : 114) où le lecteur est dans l'attente d'un développement d'une action déjà commencée. L'utilisation d'«Aujourd'hui⁷», l'éternel présent, l'absolu contemporain, donne au roman une intemporalité qui s'actualise à chaque lecture. Ce mot-seuil fournit au *passage* du silence à la parole une temporalité non ponctuelle qui simule une *mimésis* au temps réel dans un souci d'analogie. Après avoir posé cette *vérité* de départ, le narrateur revient longuement sur les causes de ce retard en citant ce qu'il considère comme étant la cause principale : « je n'aime pas les jours de pluie⁸ ». On peut donner toute une liste qui évoque le mouvement : «arrivé», «enfants excités», «embouteillage», «en sortant de chez moi», «partit tôt», «je ne suis jamais à l'heure à mon travail», «l'autobus». Tous ces paradigmes qui trouvent leur place sur la première page du roman montrent non seulement qu'il s'agit d'un mouvement mais aussi qu'il y a une progression : le narrateur sort de son domicile ... sur son chemin vers le lieu de son travail, il rencontre l'escargot (qu'il ne désigne pas encore explicitement) ... il raconte son trajet en autobus (avec les plaintes et le bavardage du chauffeur) jusqu'à son arrivée (en retard) au bureau.

Le constat est similaire concernant *Topographie* où l'on « voyait apparaître » (p. 7) une valise en carton-pâte⁹, se déplaçant dans les couloirs du Métropolitain parisien, portée par un « bras quelque peu en avant » (p. 7). Le « rythme de la marche rapide du porteur » (p. 9) nous entraîne dans un labyrinthe, où « les couloirs succédant aux couloirs [...] les affiches publicitaires se succèdent [...] les images [...] se poursuivent » (p.13, 14). Ce personnage que le lecteur va devoir suivre « avait tout un labyrinthe à traverser pour arriver à destination » (p. 12). Le déplacement physique du personnage principal est ici explicite. Dans ces *incipits* aucune indication spatio-temporelle n'est donnée, contrairement à l'*incipit-date*¹⁰ qui caractérise une forme d'ouverture extrêmement forte qui cristallise, dans la désignation ponctuelle d'une date, tout le silence de l'*avant roman*.

L'*incipit* de Boudjedra n'entrave pas le mouvement de la narration et de même celui de la lecture d'aucune pierre d'achoppe qui oblige une actualisation, un repositionnement qui crée d'emblée une distanciation, un à-coup dans l'entrée de l'univers fictionnel. Ainsi, l'*incipit* libère le mouvement du temps romanesque pour l'Absolu, d'une part, et de l'autre, n'empêche pas toutes les possibilités narratives qui peuvent être réduites à cause de toute souscription temporelle.

2.2.L'*in vivo verba*

Le lecteur, dans l'*incipit* de *Topographie* en particulier, est entraîné dès sa clé¹¹ dans une logorrhée verbale, un tourbillon de mots qui l'aspire, réalisée par un procédé phraséologique conçu de longues phrases, usant de digressions, d'entailles, d'incises, de parenthèses et de tirets, -s'enfonçant jusqu'aux entrailles de la phrase à l'instar du personnage principal qui se perd dans le ventre de Paris- obligeant le lecteur à se concentrer pour ne pas perdre le chemin, et l'acheminement de la narration. C'est une stratégie de mise en situation qui consiste en la création d'une analogie entre l'univers romanesque et la technique scripturale utilisée pour sa réalisation qui s'insère dans une poétique plus générale, celle du mouvement. Elle a pour effet d'accélérer l'immersion du lecteur dans l'univers romanesque en (re)créant une analogie verbale de cet univers. C'est pour cette raison que l'on peut parler de technique scripturale qui va au-delà de la simple technique d'écriture. Boudjedra a réussi, simultanément, à contourner l'arbitraire de cet espace stratégique et délicat en créant l'illusion romanesque et à immerger le lecteur grâce à l'analogie et l'identification en interpellant non seulement son intellect et son imaginaire, mais aussi son psychologique et sensoriel. Ce lecteur, ignorant où va le mener cette succession de mot, il se sentira dans une situation d'incertitude, voire d'angoisse et d'insécurité, due à l'absence de balise et de pauses. Le temps a perdu toute épaisseur, plus de passé, ni de futur. Seul le présent, à travers son participe, est opérant par des descriptions minutieuses qui l'étirent. À commencer par celle de cette fameuse valise :

« bourrée à craquer, avachie et au bout de son vieillissement avec sa peau tavelée de centaines de rides, créant une sorte de topographie savante à force de ténuité menant vers une abstraction de mauvaise aloi pour une valise aussi malmenée d'autant plus que ses ferrures rouillées donnaient à sa clôture une fragilité supplémentaire » (p. 7),

qu'on voyait apparaître

« suspendue en l'air entre le gris sale du sol jonché de jaune (tickets de métro) de blanc-gris (mégots de cigarettes) et de bleu-rouge (papiers divers) etc., et celui de l'espace plus laiteux certes mais cerné de temps à autre par des losanges de lumières rachitique et jaunâtre » (p.7).

Et que dire aussi du pantalon de ce porteur de valise décrit dans le même mouvement d'ouverture, dans la même phrase qui s'étale sur presque cinq pages :

« le pantalon de coutil dont la trame était formée de grains cotonneux bicolores (rouge et gris) mêlés sans idée préconçue selon une loi de combinatoire douteuse dans la mesure où l'on ne pouvait même pas dire si le tissu avait été fabriqué par une paysanne

derrière son métier à tisser ou une ouvrière derrière sa machine vrombissante, de telle manière que, vu de loin, il présentait un compromis entre le rouge et le gris : une vague couleur lie-de-vin, selon les uns, plutôt rouille selon d'autres » (p. 9).

On voit clairement, à partir des extraits ci-dessus, que la nomenclature d'objets, leurs descriptions et leurs accumulations surchargées, trouble la vision et fait vite perdre toute lucidité (nécessaire à la lecture), le lecteur aura besoin alors de toutes ses compétences. Il ne s'agira plus de l'*in medias res* mais de l'*in vivo verba*. L'*incipit* possède dès lors une fonction séductive qui nous procure « un sentiment de *désarroi*, de *perte*, de *vertige*, à travers la frustration de toutes nos attentes ; lorsqu'il nous *dépossède* de tous nos *désirs*, jusqu'à nous *envoûter* et nous contraindre à la recherche d'un sens caché. » (Del Lungo, 2003 : 137-138) Une séduction comme effet de sens¹² tel qu'elle a été codifiée dans le roman et non comme un affect sur le sujet lecteur comme être effectif. On parle plus d'un univers où se mouvoir qu'un univers à concevoir ; où le narrateur raconte une histoire à l'instant même où elle se produit, de sorte que toute distance semble abolie entre le temps de l'*aventure* et celui du récit.

Le mouvement des actants et des objets

Le mot d'ordre est donc donné et suivi par tous les actants. Les mouvements de l'escargot et des rats sont intimement liés au comportement du protagoniste, qui est lui-même sans cesse obsédé par ses heures d'arrivées et de sorties de bureau. Ce mécanisme temporel a des incidences sur la mobilité interne du déploiement de ce personnage dans la narration. *L'escargot* est introduit mystérieusement dans la narration dès les premières phrases. Il est l'élément suspensif qui apporte un potentiel herméneutique qui pourrait ouvrir vers de multiples développements analeptiques. N'apparaissant au début du roman que sous la forme d'un pronom personnel singulier poursuivant le narrateur, le hantant et le persécutant, "il" se dévoile, dans un mouvement spiral (vers l'extérieur), sortant de sa coquille, "il" se livre de plus en plus en détail : physiquement, biologiquement et même symboliquement. Les apparitions et les absences influencent et rythment les actes et les pensées du narrateur.

Dans *Typographie* c'est un objet qui amènerait à voir un autre dans un mouvement qui se veut le plus fluide possible. Ainsi, la valise (portée par la *main* du *bras* gauche du personnage principal), « on la voyait apparaître [...] précédant le *corps* de son propriétaire » (p. 7). Cette succession des différentes parties du corps (main, bras, corps) déplace le regard et fait découvrir, grâce aux mouvements de cette valise justement, les objets, l'espace (passant du sol aux voûtes) et les personnes qui assistent à son passage : les voyageurs « la voyaient apparaître suspendue en l'air entre le gris sal du sol jonché de jaune (tickets de métro) [...], et celui de l'espace plus laiteux [...] cerné de temps à autre par des losanges de lumières émise par des ampoules suspendues au-dessous des voûtes extraordinairement hautes » (p. 7).

Le déplacement du personnage principal (dans les deux romans) constitue donc le motif le plus explicite qui a engendré cette poétique du mouvement. Ce déplacement a été introduit par une perspective qui se déplace, poursuivant le mouvement, et un regard qui bouge à la surface des objets ou des éléments décrits (surtout en ce qui concerne *Topographie*). Les deux personnages sont en train de marcher, d'avance vers leurs destins respectifs, de pénétrer dans l'histoire (et le corps du texte). Le premier « à l'intérieur de ce boyau » (p. 13) labyrinthique qu'est le métropolitain, et le deuxième à l'intérieur du narrateur lui-même, dans les méandres de sa psychologie. Les deux parcours sont chaotiques et fatals puisqu'ils suivent l'ordre *naturel*, celui de l'achèvement par la mort¹³. Deux fins surdéterminées de deux commencements qui ont fournies des indices prémonitoires. Dans *Topographie*, cet indice a été introduit, d'une manière explicite, dans une incise, entre parenthèses pour correspondre le mieux au phrasé adopté par l'auteur : « Le plus remarquable, ce n'était pas la valise en carton-pâte bouilli qu'il portait presque toujours à la main gauche (*l'enquête* prouvera plus tard qu'il n'avait jamais été gaucher) avec le bras quelque peu en avant [...] » (p. 7. C'est nous qui soulignons). Avec la même intention et de la même manière, Boudjedra glissera dans le fil narratif, dès les premières lignes

de *L'Escargot*, la présence d'un gastéropode (imaginaire) qui constituera l'élément qui symbolisera (et expliquera) les délires (et les comportements) du narrateur : « Aujourd'hui, je suis arrivé en retard à mon bureau. Je n'aime pas les jours de pluie. [...] 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* » (p. 9. C'est nous qui soulignons), ce qui ne laisse pas présager d'un bon augure.

2.3. *Topoï* et répétitions

Pour confirmer cette poétique qui a suscité un intérêt romanesque indéniable, une consultation rapide des *topoï* liés aux structures narratives, prouvera le lien entre les deux *incipits* puisqu'ils s'inscrivent dans le même geste d'*entrée* dans un sens, l'*arrivée* pour *L'Escargot*, ou dans son sens inverse, le *départ*, en ce qui concerne *Topographie*. Les deux s'inscrivent dans la perspective d'un mouvement dynamique de *passage* d'un lieu connu à un autre inconnu, efficace pour ouvrir des possibilités narratives et un horizon d'attente fertile. Du point de vue symbolique, l'*arrivée* possède une autre fonction, celle du dédoublement du seuil d'entrée dans le roman dans la mesure où c'est l'arrivée du lecteur dans un univers fictionnel qui coïncide avec celle du personnage-narrateur.

Les répétitions fortement présentent dans les deux récits participent eux aussi et à leurs manières à cet effort poétique du mouvement. Grâce à l'aspect scripturaire de ces *incipits*, les descriptions qui sont censés ralentir la vitesse du récit, se nourrissant des répétitions, le déplace de pans entiers retrouvant le temps perdu, et rendant du même coup l'espace lui-même mobile grâce à de légères variations dans les motifs décrits.

Notons, au niveau structural toujours, que les deux récits adoptent une division chapitrée numérale. Le premier, temporelle (premier jours, deuxième jours etc. jusqu'au sixième jour) et le deuxième spatiale (ligne 5, ligne 1, ligne 12, ligne 13 et 13 bis.). L'une comme l'autre s'inscrivent dans une dynamique du mouvement.

3. Conclusion

Conscient de l'importance des lieux liminaires d'un récit, Rachid Boudjedra en a pleinement exploité les potentialités tout en établissant une véritable poétique du mouvement qui dynamise l'écriture en la structurant, et la lecture en la rythmant. Cette poétique s'est traduite par un art qui maîtrise les formes en usant d'un certain nombre de procédés stylistiques qui s'inspirent des techniques scripturales néoromantiques, entre autre, pour trouver le nécessaire et fragile équilibre entre le contenu diégétique et la narration avec une efficacité manifeste. L'auteur a ainsi inscrit ses *incipits* dans les modèles incipitiels les plus célèbres et a démontré encore une fois que *l'incipit* est « le moment où le texte littéraire s'arrache à la prose du monde et trahit d'autant mieux ses rapports à cette prose » (Dubois, 1971, 297), mais aussi qu'il est le lieu de toutes les possibilités interprétative, scripturales et narratives et leurs actualisations lectorales effectives. C'est là où s'est instaurées toutes les relations auteur/lecteur, narrateur/narrataire, texte/hors-texte.

Bibliographie

¹ « [Au] XIX^e siècle. Forme conjuguée du latin *incipere*, « entreprendre, commencer », tirée de la locution *Incipit liber*, « (Ici) commence le livre », qui figure au début des manuscrits latins du Moyen Âge. Premiers mots d'un manuscrit, d'un ouvrage, d'un poème, etc. ». in *Le Dictionnaire de l'Académie*, 9^{ème} édition : URL : <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?15;s=969278715;>> (Consulté le 20/03/2016).

² Les citations relatives aux deux romans renvoient aux références bibliographiques suivantes : Rachid Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris : Denoël, 1975, 245 p.

Et *L'Escargot entêté* (1977), Alger : ANEP, 2002, 150 p.

³ Les deux titres de notre corpus seront abrégés par : *Topographie* et *L'Escargot*.

⁴ On peut citer le travail de Hartmann Pierre : « L'écriture du paragraphe enregistre alors, à la manière d'un sismographe, le désordre qui préside à l'expression d'une pensée soustraite au contrôle logique. » dans « Le rat et l'escargot. Textanalyse de l'Escargot entêté de Rachid Boudjedra » In : *Littérature*, n°89, 1993, p. 71.

⁵ BERERHI, Afifa, 1996 « Rachid Boudjedra », dans *La littérature maghrébine de langue française*, Charles BONN et all. (dir.). Paris : EDICEF-AUPELF.

⁶ Comme celle du métro parisien : « la topographie du métro fonctionne comme une structure portante, c'est bien qu'elle sous-tend et engendre tout un réseau d'autres structures. La charpente même du roman, c'est-à-dire les cinq parties qui le subdivisent - sont nommées d'après des lignes de métro : «Ligne 5», «Ligne 1», «Ligne 12», «Ligne 13», «Ligne 13 bis» » (HOLTER, Karin, (1994). « Topographie idéale pour un texte maghrébin ou : la lecture du réseau métropolitain de Rachid Boudjedra », in *Revue Romane*, Bind 29, p. 84).

⁷ Qui évoque l'un des *incipit* les plus célèbres de la littérature contemporaine à savoir *L'Étranger* d'Albert Camus avec le même type de phraséologie et l'écriture "Blanche" telle que qualifiée par R. Barthes dans *Le Degré Zéro de l'écriture*, page 10.

⁸ Mais aussi celle qui fait apparaître l'escargot.

⁹ Dont la description nous rappelle étrangement la description objective et choséiste des nouveaux romanciers surtout avec le point de vue adopté pour le faire, celui d'un voyeur (Le mot étant cité dans *Topographie* même, pp. 8, 13, etc.), un observateur externe (différent du narrateur) qui le fait.

¹⁰ Comme le désignait RAYMOND, Jean, (1978). « Ouverture, phrases-seuil », in *Pratique de la littérature*. Paris : Seuil, pp. 13-23.

¹¹ La clé désigne la première phrase de l'*incipit*. Dans *Topographie*, elle est de cinq pages, et dans *L'Escargot*, elle est de deux lignes.

¹² Étude somme toute réalisable grâce aux recherches en sémiotique, et en particulier celle de Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000. (Voir en particulier le chapitre 11, «La sémiotique des passions. » pp. 225-238).

¹³ L'escargot est écrasé et l'homme à la valise est assassiné.