

L'intertextualité, élément pour une écriture de soi

Intertextuality, an element for self-writing

Benslimane Radia*

Professeure, Alger 2, LIRADDI.

Radia_rr@yahoo.fr@yahoo.fr

Reçu le 12 mars 2023 Accepté le 15 mai 2023 Publié le 31 décembre 2023

Résumé : L'intertextualité peut dissimuler tout un pan caché d'écriture de soi. Elle apparaît ainsi comme l'espace le plus improbable dans lequel la pensée intime ou l'autobiographie peut venir se loger. Seulement, si une réflexion sur l'intertextualité fait pénétrer dans l'univers romanesque et intime des romanciers, ce n'est en aucun cas pour délivrer le sens caché; c'est bien plutôt pour remettre en cause l'idée même du sens simple et simplifiée. D'ailleurs la pratique de l'intertextualité chez les deux auteurs qui font l'objet de cet article, soit Assia Djebar et Rachid Boudjedra, y est si abondante et si diversifiée, et surtout, si subtilement présentée pour brouiller toutes les pistes au lecteur. Ce que montre l'œuvre de ces romanciers c'est que l'écriture du roman littéraire procède par réécriture et transformation des textes, les leurs et ceux des autres, par refus de la hiérarchie des discours, pour une liberté de créativité.

Mots-clés : Intertextualité, écriture de soi, voyage, Histoire, créativité.

Abstract : Intertextuality can conceal a whole hidden pan of self-writing. It thus appears as the most unlikely space in which intimate thought or autobiography can come to settle. Only, if a reflection on intertextualit

* *Auteur correspondant*

y makes it penetrate the romantic and intimate universe of novelists, it is in no way to release the hidden meaning; it is rather to question the very idea of the simple and simplified meaning. Moreover, the practice of intertextuality in the two authors that are the subject of this article, namely Assia Djébar and Rachid Boudjedra, is so abundant and so diverse, and above all, so subtly presented to confuse all the clues to the reader. What the work of these novelists shows is that the writing of the literary novel proceeds by rewriting and transforming the texts, theirs and those of others, by refusing the hierarchy of speeches, for a freedom of creativity.

Key-words: Intertextuality, self-writing, travel, history, creativity.

INTRODUCTION

Le dialogue intertextuel dans les œuvres littéraires cultive l'ouverture et la diversité qui les prémunit de la fermeture sur soi, constituant ainsi des points de rencontre avec d'autres textes mais aussi avec d'autres œuvres artistiques. Par ailleurs, on peut également penser que les écrivains font recourt à l'intertextualité étant donné que l'écriture littéraire est constamment entre voilement et dévoilement du « je », entre l'intime et le général. En introduisant dans leurs écrits des textes et des voix d'autres auteurs et d'autres artistes, ils tissent un entrecroisement de relations intertextuelles dans lesquelles ils mêlent, chacun à sa manière, leurs propres projets d'écriture.

La question qui peut se poser maintenant : est-ce que l'aspect intertextuel du roman, et plus précisément les cas étudiés dans le cadre de cet article, en l'occurrence les textes des auteurs algériens Assia Djébar et Rachid Boudjedra, peut dissimuler l'envie d'écrire sur soi, d'écrire ses propres idées ou encore de s'écrire ? Les limites de cet article, qui ne nous permettent pas une étude approfondie, ont trait à trois aspects qui constituent les trois sous-parties de cette publication : « Le récit de voyage et la quête de soi »,

« Ecrire l'intertexte ou dire la violence de l'Histoire » et « L'affinité élective ».

1. Le récit de voyage et la quête de soi

Dans le roman polyphonique de Djébar et à travers la voix de l'auteure ce sont les multiples voix qui s'expriment (celles des écrivains, des artistes peintres, des personnalités historiques, des autres femmes...). Dans ce sens Julia Kristeva affirme qu'« À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité »¹. Pour dire ainsi que l'écrivain ne discourt pas toujours lui-même ses sujets, parfois, ce sont plutôt les textes des autres qui conversent. Un dispositif qui lui évitera, par moment, d'assumer ses propres idées. Toutefois, l'intertextualité² est loin d'être une pratique qui masque uniquement ou écarte la pensée de l'auteur du texte: bien au contraire elle l'affirme. Le lecteur perçoit cette polyphonie, à l'intérieur de l'écrit intertextuel, non pas comme une coupure de sens mais plutôt comme une continuité harmonieuse.

¹ Julia, Kristeva, *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969, p.146.

² Des différentes définitions de l'intertextualité, on peut évoquer la définition de Genette qui détermine l'intertextualité comme présence "effective" d'un texte littéraire dans un autre. Il propose une redéfinition complète du domaine théorique dans lequel pourrait se localiser clairement l'espace spécifique de l'intertextualité qu'il a renommé d'une appellation plus large la « transtextualité ». La critique littéraire, d'après lui, ne doit pas se limiter au texte, mais étudier aussi la transtextualité. Ce concept est ainsi déterminé avec plus de clarté, et d'une manière plus restrictive qui permet par exemple de distinguer l'intertextualité de l'hypertextualité ainsi que des autres formes : « Je le définis (l'intertextualité) pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, la présence effective d'un texte dans un autre. » J. Genette *Palimpsestes*, Ed. Seuil, Paris 1982, p.8.

Gerard Genette propose d'étudier dans cet ouvrage cinq types de relations intertranstextuelles (tout ce qui met [le texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes): l'intertextualité – paratextualité – métatextualité- hypertextualité (qui comporte la parodie et la postiche)- l'architextualité.

Je peux donner l'exemple du récit de voyage, mis en évidence dans l'œuvre de Djébar, en particulier à travers les propos d'Eugène Fromentin (évoqués notamment dans *L'amour, la fantasia* 1985), la réécriture du mythe d'Ulysse (dans *La femme sans sépulture*, 2002) ou encore les notes de voyages de Delacroix (notamment dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, 1985). Il se trouve que le récit de voyage voisine avec d'autres genres d'écritures (historique, autobiographique, autofictionnel). Le voyage est par exemple pour l'auteure l'occasion de la découverte de soi-même par l'écriture. Et dans cette quête, elle affirme que les lettres de Fromentin l'accompagnent, elles lui font découvrir sa passion pour le voyage, mais également la nécessité de raconter après le retour à la maison, des mois voire des années après, les souvenirs d'une mémoire rafraîchie. Fromentin évoque dans ce sens :

La nécessité de les écrire (à propos de ses notes de voyages) à distance, après des mois, après des années, sans autres ressource que la mémoire et dans la forme particulière propre aux souvenirs condensés, m'apprit mieux que nulle autre épreuve, quelle est la vérité dans les arts qui vivent dans la nature,[...].³

À l'instar de Fromentin, Assia Djébar écrit l'histoire de Zoulikha, l'héroïne de guerre, des années après avoir fait son enquête sur cette dernière à Césarée et en parallèle, elle raconte le récit du retour de la narratrice, le double de l'auteure, à sa ville natale après des années d'absence. Les notes de voyages de Fromentin⁴ la guident dans sa découverte de soi, en tant que voyageuse elle aussi mais également en tant qu'artiste et écrivaine:

³ E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, Alger, ed. ENAG, 2001, p. 7.

⁴ Notons que Fromentin est venu en Algérie pour mener une quête de lui-même et de son art. Il a séjourné à Alger, Constantine et au sud, au milieu du 19^{ème} siècle.

Lors j'interviens, la mémoire nomade et la voix coupée. Inlassablement, j'ai erré aux quatre coins de ma région natale- entre la ville prise et les ruines de Césarée, elle s'étend au pied du mont Chenoua, à l'ombre du pic de la Mouzaïa, plaine alanguie mais aux plaies encore ouvertes. J'interviens pour saluer le peintre qui, au long de mon vagabondage, m'a accompagnée en seconde silhouette paternelle. Eugène Fromentin me tend une main inattendue, celle d'une inconnue qu'il n'a jamais pu dessiner.⁵

Lire Fromentin dans le texte de Djébar nous fait comprendre l'importance du voyage dans la constitution même de la personnalité de l'auteure, nous fait découvrir cette dimension entre le voyage, cet ailleurs de l'errance, et le moi de l'auteure et nous permet de saisir enfin cette image qu'elle veut donner de ce qu'elle est devenue après des années d'errance. Car, le peintre a, lui aussi, vécu toute sa vie dans cette optique :

Le voyage (écrit Fromentin) a ceci de salutaire qu'il nous transporte en dehors de nous-mêmes pour un temps et qu'il nous renouvelle. Loin de détruire la fantaisie, il suscite des rêves, crée des illusions et ouvre à l'imagination des perspectives indéfinies sur l'inconnu [...].⁶

L'évocation du mythe d'Ulysse, nous fait aussi parler de l'écrivaine, de sa passion pour les voyages et l'errance à travers le monde. Le poème homérique, *L'Odyssée*, apparaît à maintes reprises dans *La femme sans sépulture*. Djébar compare sa situation de voyageuse avec celle d'Ulysse qui ne peut s'empêcher d'écouter le chant des sirènes⁷. Elle-même attachée à

⁵ *L'amour, la fantasia*, p. 313.

⁶ E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, op. Cité, p. 68.

⁷ Dans la suite de son voyage, Ulysse retourne chez Ciré, il passe devant les îles des sirènes. Dès que, ses dernières, voient son navire elles commencent à chanter avec leurs voix irrésistibles : « Viens ici ! Viens à nous ! Ulysse tant vanté ! L'honneur de l'Achaïe ! ... Arrête ton navire : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans entendre les doux airs qui sortent de nos lèvres [...].

Césarée, sa ville natale, ne peut que revenir attirée également par le chant des femmes de Césarée et affirme dans l'épilogue :

Je suis revenue seulement pour le dire. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les étapes de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toute fois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des sirènes !

Le rapprochement entre le personnage d'Ulysse et la narratrice de Djébar ressort également lorsqu'on évoque leur talon de conteur. Il nous rappelle encore l'importance de raconter ses voyages et d'en faire un récit passionnant pour partager ses expériences et ses souvenirs avec les autres. Cependant, la présence d'Ulysse dans l'œuvre de Djébar met en évidence un autre point: le souvenir ne reproduit pas toujours la vérité. Le voyageur et parfois mythomane, parfois dissimulateur, volontairement ou inconsciemment, de certaines vérités, d'autres fois, il oublie et devient presque amnésique.

Derrière les voyages d'Ulysse, c'est l'auteure elle-même qui investit dans ses écrits une part d'elle-même, de ses fantaisies, ses désirs et ses ambitions esthétiques, mais également, ses peurs et ses angoisses. Ils lui permettent de raconter, à demi-mot la difficulté de revenir à Césarée, après une longue absence, et d'affronter certaines vérités que le lecteur, faute de précision, aurait du mal à les cerner : « Toi (la narratrice qui s'adresse à elle-même) pour l'instant tu tournes, tu cherches pourquoi, en vérité, ton récit a

[...] Elles chantaient ainsi et leurs voix admirables me remplissaient le cœur du désir d'écouter. Je fronçais les sourcils pour donner à mes gens l'ordre de me défaire. Mais, tandis que, courbés sur la rame, ils tiraient, Euryloque venait, aidé de Périphète, resserrer mes liens et mettre un tour de plus.>>Chant XII, Homère, op. Cité, p. 257.

plané inachevé...vingt ans auparavant. Alors qu'il était déjà si tard. »⁸ Seulement, contrairement au mythe d'Ulysse dont le retour dans son île, parmi son peuple, auprès de sa femme et de son fils, est la fin heureuse de l'Odyssée, l'aventure de la narratrice dans *La femme sans sépulture* ne se termine pas avec ce dernier retour au pays. L'auteure remarque, d'ailleurs, à la fin de son roman, que le récit de son errance n'est pas encore achevé et qu'il devrait y avoir un autre vrai « retour »:

Et toi?
Quand serai-je vraiment de retour pour gravir le chemin
qui monte au sommet de Césarée? Là où, sous mille
couches de ténèbres, dort désormais mon père, les yeux
ouverts.⁹

La réécriture du mythe serait donc également celle de la signification équivoque, de l'ambiguïté narrative mêlant mythe et histoire personnelle. Tant pis pour la confusion, elle fait partie du jeu!

2. Ecrire l'intertexte ou dire la violence de l'Histoire

Djebar se sert, par contre, des notes de voyage de Delacroix pour une toute autre raison. Non pas pour l'accompagner dans ses déplacements, ni d'ailleurs pour la soutenir dans la rédaction de ses propres récits de voyage. Les œuvres et les propos du peintre lui permettent plutôt de faire une relecture de l'histoire douloureuse de l'Algérie, celle en particulier de 1830, et d'en revisiter ainsi et réécrire quelques aspects de l'Histoire.

⁸ *La femme sans sépulture*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 242.

⁹ *Idem*, p. 243.

Dans *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Djébar ne manque pas d'exhiber cette vision "exotique" et "coloniale" que laissent transparaître les tableaux de Delacroix, notamment celui qui s'intitule justement « Femmes d'Alger dans leur appartement ». Elle nous décrit un artiste trop préoccupé de peindre l'éclat des couleurs chaudes, les sublimes costumes, les objets et les bijoux luxueux et surtout le corps féminin enfermé dans l'espace clos de ces somptueux appartements privés qu'il occupe.

[...] trois femmes dont deux sont assises devant un narguilé. La troisième, au premier plan, est à demi allongée, accoudée sur des coussins. Une servante, de trois quarts dos, lève un bras comme si elle écartait la lourde tenture qui masque cet univers clos ; personnage presque accessoire, elle ne fait que longer ce chatoiement de couleurs qui auréole les trois autres femmes. Tout le sens du tableau se joue dans le rapport qu'entretiennent celles-ci avec leur corps, ainsi qu'avec le lieu de leur enfermement.¹⁰



Le dialogue se fait encore une fois avec les tableaux de Delacroix dans *L'amour, la fantasia*, dont la couverture représente un des tableaux du peintre: « Rebecca enlevée par le templier pendant le sac du château de Frondeboeuf ». Là aussi, la similitude théâtrale est frappante; celle de

¹⁰ *Femmes d'Alger dans leur appartement*. P. 241

l'Histoire mise en scène par ce tableau et la reconstitution d'un moment capital de l'histoire de la colonisation française dans le roman de Djébar. Car derrière la représentation de cette figure dramatique de Rebecca, c'est aussi l'Histoire de l'Algérie qui se dessine. D'un côté, nous avons l'armée du templier, des envahisseurs avides, féroces, voleurs, violeurs et meurtriers; d'un autre, la belle Rebecca, enlevée, violentée et violée : c'est bien là une métaphore de la brutalité de l'histoire de la conquête de l'Algérie par la France. Un véritable théâtre de la violence qui se jouera aussi sur la scène du roman de Djébar.



Par ailleurs, l'intertexte permet également à Assia Djébar de dénoncer, de dévoiler ou de représenter certaines réalités sociétales ou même politiques tout en s'affranchissant des grands discours sociaux politiques. Assia Djébar dédie *Le Blanc de l'Algérie* au souvenir de ses «*chers disparus* », ses trois amis: un sociologue, un psychiatre, un dramaturge, dont elle décrit le jour de l'assassinat et des funérailles, ainsi que l'absurdité et l'injustice de leur mort dans une Algérie des années quatre-vingt dix. Elle tente de faire son deuil de ses «*chers disparus* ». Elle évoque aussi la mort de

nombreux intellectuels assassinés ou mort de maladies: Albert Camus, Frantz Fanon, Jean Amrouche, Jean Sénac, Mouloud Feraoun, Mouloud Mammeri, Malek Haddad, Kateb Yacine, Anna Greki... Elle remonte dans le temps à travers l'histoire de l'Algérie jusqu'à la guerre d'Indépendance à la recherche de l'origine de la crise actuelle dénonçant les mensonges, l'hypocrisie, la trahison, la torture en se référant, chaque fois, à des propos des différentes personnalités évoquées dans son roman.

L'élément intertextuel paraît dans ce roman l'occasion fortuite de revenir sur les sujets les plus sensibles sans pour autant s'investir totalement. Dans ce sens, Farida Boualit, universitaire algérienne, précise, dans son article *Le Blanc de L'Algérie ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djebar*, que l'écrivaine peut favoriser certains événements de sa biographie, qu'elle connecte à l'Histoire ou aux propos des personnalités qui ont marqué l'Histoire pour illustrer sa propre vision du monde. Ainsi, selon cette universitaire, Djebar explique et argumente sa thèse sur l'antagonisme entre le culturel et le politique dans une Algérie contemporaine en attribuant ses propres idées à d'autres personnes:

Elle écrit à propos de la mort de Jean Sénac: « Certains biographes, que le premier poète tué en Algérie- dans l'Algérie d'entre deux guerres, celle donc de la paix- était tout de même un "pied-noir" de Béni-Saf, ont laissé entendre que déjà, à peine un peu plus de dix ans après l'indépendance, le pays reniait sa tradition d'ouverture et de la pluralité, hier encore si hautement proclamée » (*Le Blanc de l'Algérie*, p. 152). En fait, ce point de vue qu'elle prête aux "biographes"? Est aussi le sien: « Musulmans nationalistes et Français libéraux se mêlent et fraternisent », relève-t-elle, en signe de réaction à la manifestation de « milliers ultras » à

l'occasion de la conférence d'Albert Camus en janvier 1956 à Alger.¹¹

3. L'affinité élective

Le roman intertextuel apparaît ainsi comme l'espace équivoque dans lequel les idées personnelles des auteurs peuvent s'incruster. Cela nous mène à être plus prudent face aux textes de nos deux auteurs; la pratique de l'intertextualité y est si abondante et si complexe, et surtout, si bien présentée pour emmêler toutes les pistes. Cette pratique peut enfermer beaucoup de secret et de non dit qu'on ne peut se fier uniquement à ce qu'énonce le texte explicitement. Dans cette optique, je pense qu'il est aussi approprié de parler du cas des écrits de Boudjedra, dont l'écriture est contaminée par cet effet d'intertextualité excessive où ils se donnent à lire comme une véritable polyphonie.

Le texte boudjedrien est parsemé d'un nombre surprenant de noms. Des noms propres à la culture arabo-islamique ou occidentale qui se bousculent et qui reviennent inlassablement d'un écrit à un autre. Mais la question qui se pose à nous: est-ce que l'auteur est réellement écrasé par tous ces noms à l'intérieur de son propre texte? Pourtant, on a plutôt l'impression que tous les discours et toute la pensée des auteurs rapportés dans les romans de Boudjedra nous renvoient, sans cesse, à sa propre personne. Il s'agit bien ici de ce que Roland Barthes appelait « l'affinité élective », où il explique que l'envie de réécrire un texte favori dissimule en fait le désir de soi plus que de l'autre: « Quel texte dans ce monde qui est mien? [...] il y a toujours un livre

11 Farida Boualit, *"Le Blanc de L'Algérie" ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djeba*, In *L'autobiographie en situation d'interculturalité* (actes du colloque international décembre 2003), éd. du Tell, 2004, p.345.

avec lequel j'ai envie que mon écriture entretienne une relation privilégiée, "relation" valant ici pour son double sens de récit (de la récitation), et celui de la liaison (l'affinité élective). »¹²

Dans le cas de Boudjedra, cela veut dire que ce texte privilégié est ce texte qu'il aurait aimé écrire et qu'il pourrait même imiter, voire le recopier ou le prendre pour faire sien. Mais ce texte de « l'affinité élective » est avant tout celui dont l'élégance du verbe, la finesse de l'esprit et la contenance d'énonciation lui conviennent le mieux.

Dans cette perspective, les récurrentes citations du soufi Muhyī al-dīn Ibn Arabi, le philosophe mystique musulman du XII^{ème} siècle, montrent comment l'auteur répand ses propres idées en utilisant les propos d'un autre. C'est alors qu'on retrouve dans *La Macération* (1985) plusieurs extraits du livre d'Ibn Arabi *Les Conquêtes mecquoises* (rédigé vers 1240), particulièrement ceux qui évoquent le rapport sexuel entre le crayon et la feuille, un rapport d'ordre physique et psychologique qui laisserait voir l'écriture presque comme acte sexuel et charnel.

C'est ainsi qu'on peut appeler le rapport existant entre la plume et le papier comme un rapport sexuel et qu'on peut appeler semence l'encre dont s'imprègne la feuille et qui la féconde à la manière de la semence mâle qui inonde les entrailles de la femelle. (Ibn Arabi, *Les Conquêtes mecquoises*. Deuxième voyage, p. 314).¹³

La thèse de l'écriture comme amalgame de plaisir physique et poétique, soutenue pourtant dans l'ensemble des écrits de Boudjedra, montre

12 Roland Barthes, *S/Z*, éd. Du Seuil, Paris, 1970, p. 10.

13 *La Macération*, p. 99.

qu'écrire serait une exaltation de l'esprit et du corps. Une idée d'ailleurs très récurrente, dans *La Macération*, par exemple, des scènes érotiques unissent l'écriture et le corps, où ce dernier devient la « matière brute » qui permet l'acte de l'écriture : « *L'écriture... L'écriture...Écrit-moi (crie Marie, l'amante de Rachid lors d'un rapport sexuel)...Fais de moi une feuille de papier sur laquelle tu traces tes signes, tes lettres.* »¹⁴ Cette association entre le textuel et le sexuel est une manière métaphorique et métaphysique pour démontrer que l'écriture est avant tout du plaisir à avoir et à donner, un plaisir presque d'ordre sexuel puisqu'il est question de jouissance, voire d'extase. L' "extase" est un terme utilisé également par la narratrice dans *La pluie* (1987) pour qualifier les sensations produites par l'écriture. Là aussi l'auteur montre que le plaisir illimité de « gribouiller sur le papier blanc et lisse »¹⁵ est un plaisir d'ordre charnel.

On sait, pourtant, combien le langage des soufis est transcendant, il transcende la matière, étant donné qu'il n'est qu' « allusion » métaphysique et non pas représentation de la réalité. La thématique du vin, par exemple, présente dans les poèmes soufis de tous les temps, nous renvoie plutôt à l' « ivresse spirituelle », c'est la métaphore de l'adoration divine qui irradie les cœurs des poètes mystiques. Dans la même conception, le thème de l'amour chez le soufi Ibn Arabi se rapporte également à une conception mystique. L'amour divin apparaît, selon le mystique, dans toutes ses créatures, ainsi que dans les relations entre l'homme et la femme qui sont aussi le lieu de manifestation de son amour. Ils apparaissent ainsi comme théophanie « tajallî » suprême du créateur. De ce fait, pour le mystique, Dieu seul est

¹⁴ Idem. Page 228.

¹⁵ *La pluie*. Page 59.

digne d'amour, et l'amour que nous éprouvons envers ses créatures n'est que théophanie de l'amour Divin : « Aimer les choses à cause de l'Aimé et s'en détourner à cause de lui constituent le seul principe de notre amour pour Dieu à l'exclusion de tout autre. »¹⁶. Cette conception de l'amour nous éloigne de l'interprétation de l'amour charnel boudjedrien.

La citation, comme exemple d'intertexte, dans l'œuvre de Boudjedra répond donc plus à un besoin de se dire. Ce qui peut paraître paradoxal, puisqu'elle devrait être le lieu même où l'auteur s'absente de son texte pour céder la parole à quelqu'un d'autre. Pourtant, la citation est loin d'être une marque de modestie dans le texte de Boudjedra, elle représente plutôt le lieu par excellence de l'exhibition de sa conception personnelle de la création. Il est évident que les citations d'Ibn Arabi et des autres écrivains et philosophes dont l'auteur s'empare dans son texte reflètent, la plupart du temps, ses pensées et ses propres théories. C'est comme si, en fait, il s'écoute parler à travers leurs mots. Il orne son texte de leurs propos pour en profiter et se faire admirer lui-même avec eux. Il s'agit ici réellement d'une « icône » dont Antoine Compagnon cite dans son célèbre *La seconde main* (1979) pour qualifier les citations de Montaigne :

Toutes ses citations sont des icônes dont il se pare et se fait valoir, qui rehaussent l'idée qu'il a de lui-même. [...], « le rapport » ou la « liaison » entre un auteur et son commentateur qui le cite, entre A1 et A2, une liaison très louche, puisqu'elle peut aller jusqu'à l'identification, le commentateur se prenant alors pour l'auteur [...].¹⁷

¹⁶ Ibn Arabi, *Traité de L'amour*, (Traduit par Maurice Gloton), Albin Michel, Paris, 1986, p . 86.

¹⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, p.320.

La pratique de l'intertextualité, notamment celle de « l'affinité élective », est ainsi pour Boudjedra un jeu subtil qui risque de brouiller le lecteur passif, pour lequel, d'ailleurs, il ne fait rien pour lui faciliter la tâche. L'intertexte privilégié est, très souvent, introduit dans son œuvre sans aucune explication, ni le moindre commentaire qui facilite sa lecture ou du moins justifie sa présence dans le texte. Le lecteur doit deviner, trouver seul ce qui se dissimule derrière cette écriture, peut-être, trop intertextuelle et si énigmatique.

CONCLUSION

Pour conclure cet article je dirai que la lecture intertextuelle peut nous introduire dans les coulisses de l'écrivain, nous faire supposer pouvoir retracer le cheminement de l'écriture. Mettre en lumière l'intertexte c'est s'imaginer presque faire les mêmes lectures que l'auteur, retrouver tout ce qui a alimenté le texte littéraire (tableau de maître, archive, texte littéraire, tradition orale). Mais est-ce là une utopie, de vouloir à tout prix découvrir l'atelier caché de l'œuvre, retrouver tout ce qui a fabriqué l'imagination, passionné l'esprit, imposé une façon d'écrire, inculquant à l'écrivain son style, sa cadence, son goût aussi ?

Si l'analyse intertextuelle nous donne certains résultats certifiés et quelques satisfactions ponctuelles, elle brouille aussi les pistes et entraîne vers le discours mythique sur l'histoire de l'origine du roman. Encore un peu, et c'est l'analyse génétique (dont on lui reconnaît le voisinage avec la pratique intertextuelle).

Cela dit, il est de toutes les manières évident que l'intertexte donne un sens aux œuvres de Boudjedra ou de Djébar, il donne un sens également à

leur voyage, à leur déplacement et à leur quête du beau. C'est aux lecteurs donc de décrypter cette présence des textes des autres (auteurs, artistes peintres, musiciens, personnalités historiques...) à dimension personnelle, voire aussi autobiographique, à la fois si poétique et lourde de sens.

Bibliographie

- Antoine Compagnon. (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Boualit Farida. (2004). "Le Blanc de L'Algérie" ou le miroir brisé de l'autobiographie d'Assia Djeba, In *L'autobiographie en situation d'interculturalité* (actes du colloque international décembre 2003). Alger : éd. du Tell.
- Boudjedra Rachid. (1985). *La macération*. Paris: éd. Denoël.
(1987) *La pluie*. Paris: éd. Denoël.
- Djébar Assia.(1995). *L'Amour, la fantasia*. Paris: éd. Albin Michel (première éd. 1985 Jean-Claude Lattès).
(1996). *Le Blanc de l'Algérie*. Paris: Albin Michel.
(2002). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris: Albin Michel. (Première Ed. : Nouvelle édition des femmes 1980)
(2002). *La femme sans sépulture*. Paris: Albin Michel.
- Fromentin E. (2001). *Un été dans le Sahara*. Alger : éd. ENAG.
- Genette Gérard. (1982). *Palimpsestes*. Paris: éd. Seuil.
- Ibn Arabi M. (Traduit par Maurice Gloton). (1986). *Traité de L'amour*. Paris: Albin Michel.
- Kristeva Julia. (1969). *Semeiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Roland Barthes (1970). *S/Z*. Paris : éd. Du Seuil.