République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed



Faculté des Langues étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat Sciences en Langue Française

Option : Sciences des textes littéraires

Faits historiques et perspective postcoloniale dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, à travers trois romans : *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*.

Présentée par : Fatima Zohra Beghdadi
Sous la direction de Pr. Ouardi Brahim

Soutenue publiquement le ……..

Devant le jury composé de

MEDJAD Fatima	Professeure	Université d'Oran2	Présidente
OUARDI Brahim	Professeur	Université de Saida	Rapporteur
ELBACHIR Amel	MCA	Université d'Oran2	Examinatrice
MESKINE Mohammed Yacine	Professeur	Université de Saida	Examinateur
AIT MENGUELAT Salah	Professeur	Université d'Oran2	Examinateur
BELKHOUS Meriem	Professeur	Ecole supérieure d'économie d'Oran	Examinatrice

Année universitaire 2024/2025

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université d'Oran 2 Mohamed Ben Ahmed



Faculté des Langues étrangères

THÈSE

Pour l'obtention du diplôme de Doctorat Sciences en Langue Française

Option : Sciences des textes littéraires

Faits historiques et perspective postcoloniale dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, à travers trois romans : *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*.

Présentée par : Fatima Zohra Beghdadi
Sous la direction de Pr. Ouardi Brahim

Soutenue publiquement le ……..

Devant le jury composé de

MEDJAD Fatima	Professeure	Université d'Oran2	Présidente
OUARDI Brahim	Professeur	Université de Saida	Rapporteur
ELBACHIR Amel	MCA	Université d'Oran2	Examinatrice
MESKINE Mohammed Yacine	Professeur	Université de Saida	Examinateur
AIT MENGUELAT Salah	Professeur	Université d'Oran2	Examinateur
BELKHOUS Meriem	Professeur	Ecole supérieure d'économie d'Oran	Examinatrice

Année universitaire 2024/2025

REMERCIEMENTS

Qu'il me soit permis, pour commencer, de remercier chaleureusement mon directeur de recherche, le Professeur Ouardi Brahim, pour sa disponibilité, ses encouragements et ses précieux conseils qui ont permis la réalisation de ce travail de recherche.

Mes très vifs remerciements s'adressent également aux membres du jury, pour le temps qu'ils ont consacré à l'évaluation de ce travail.

Quand bien même des remerciements s'avèrent ridiculement insuffisants, je tiens à les adresser à vous, mes parents. Je voudrai que vous sachiez que sans vous, je ne serai jamais arrivée au but ; je vous en garderai gratitude, respect et amour éternels.

Je remercie de tout cœur toute ma famille pour leur soutien moral sans égal.

Je tiens également à exprimer ma sincère et profonde reconnaissance envers ma très chère amie et collègue Makhlouf Lilya, qui m'a poussée dans mes derniers retranchements et m'a apporté l'aide sans laquelle l'aboutissement de ce travail aurait été bien plus difficile.

Que ce travail puisse, à sa mesure, contribuer au développement des connaissances dans ce champ d'études.

TABLE DES MATIERES

Introduction générale..... 7

Introduction de la partie I 16

Chapitre I :.....18

Boudjedra, architecte d'une poétique éclatée 18

1.1 Boudjedra, l'homme et l'œuvre.....20

1.1.1 De l'homme à l'intellectuel engagé : une vie sous le signe de la rupture.....20

1.1.2 De l'écriture de la douleur à l'esthétique du chaos : l'œuvre en mouvement 24

1.2 Autofiction, hybridité et circularité 29

1.2.1 L'autofiction : Entre recomposition du réel et mise en scène du moi.....29

1.2.2 Hybridité narrative et construction de l'identité : entre mémoire et fiction.....35

1.2.3 Le moi en voix : polyphonie et épistolaire dans l'écriture autofictionnelle.....42

1.2.4 L'autofiction postcoloniale : quête psychanalytique de soi.....44

1.3 Trois romans, trois récits et l'Histoire.....47

1.3.1 *Hôtel Saint-Georges,* polyphonie de l'Histoire. 47

1.3.2 Les Figuiers De Barbarie : roman de la désillusion 55

1.3.3 Printemps ou l'émancipation 69

Conclusion du Chapitre I :.....83

Chapitre II : Mythe et création littéraire.....85

2.1 L'intertextualité pour une littérature monde 86

2.1.1 L'influence célinienne 90

2.1.2 Intertextualité artistique et picturalité Simonienne.....95

2.1.3 Le livre de L'intranquillité.....99

2.1.4 Du morcellement au collage : Dos Passos.....101

2.2 Démystifier pour se souvenir : les figures du mythe dans l'œuvre de Rachid Boudjedra 103

2.2.1 Le mythe littéraire : entre héritage fondateur et réécriture moderne 104

2.2.2 Du mythe du héros à la figure de l'anti-héros.....108

2.2.3 Mythe national et héros récupérés 111

2.2.4 Le mythe du labyrinthe.....114

Conclusion du chapitre II 121

Chapitre III : La technique psychanalytique comme procédé narratif dans le roman de Boudjedra.....123

3.1 Fondements psychanalytiques de la poétique boudjedrienne 124

3.1.1 L'écriture du délire dans une perspective freudienne.....124

3.1.2 Vers une psychanalyse phénoménologique 128
3.1.3 Le moi en crise**.....129**
3.2 Le mécanisme psychanalytique de la souvenance, Narration et confession 131
3.2.1 Confession polyphonique 131
3.2.2 La lettre-confession 133
3.2.3 La confrontation-confession 136
3.3. Les personnages de Boudjedra entre hantise, refuge et secrets indicibles 138
3.3.1 La mort entre délivrance et condamnation 138
3.3.2 Refuges précaires, fuites impossibles.....141
3.3.3 Quand le monde dit la douleur 145
3.4 Le sommeil, Le rêve et l'éveil.....147
3.4.1 Écrire comme on rêve : psychanalyse, fantasmes et narration flottante.....148
3.4.2 Le corps en veille et l'entre-deux psychique.....150
3.4.3 Le rêve traumatique : symptôme et syntaxe de l'indicible.....152
Conclusion du chapitre III.....155
Conclusion de la première partie 156
Introduction de la partie II 158
Chapitre I: Mémoire individuelle, trauma et reconstruction du sujet 160
1.1 Narration mnésique et désintégration identitaire.....161
1.1.1 Réminiscence et détours de la mémoire blessée.....161
1.1.2 Le corps comme archive traumatique : phénoménologie de la mémoire chez Teldj 164
1.2 Traumatisme colonial et aliénation psychique 168
1.2.1Acting out et working through: raconter un trauma non intégré.....168
1.2.2 Psychanalyse de la colonisation et psychanalyse postcoloniale : de Fanon à Boudjedra ..172
1.3 Mémoire intergénérationnelle et transmission du trauma 178
1.3.1 La parole manquante : fondement d'une mémoire héritée.....178
1.3.2 Transposition de la psychanalyse d'Abraham et Torok : une lecture de la mémoire comme scène cryptée.....181
1.3.3 Peur, violence et cruauté : vers une topographie affective du trauma.....187
Conclusion du Chapitre I :.....200
Chapitre II : Mémoire collective, Histoire et relecture postcoloniale 202
2.1 Mémoire collective et lieux de mémoire : entre construction sociale et héritage postcolonial 203
2.1.1 De Halbwachs à Nora : penser la mémoire comme phénomène social et symbolique 203
2.1.2 De la mémoire individuelle à la mémoire collective et vice-versa : l'Algérie entre oubli et transmission.....206

2.2 L'Histoire en procès: falsification, mythe et manipulation 214
2.2.1 L'Histoire en question.....214
2.2.2 Mise en question du récit national.....227
Conclusion du Chapitre II 240
Chapitre III : Relecture postcoloniale et réappropriation critique du passé 242
3.1 Du postcolonialisme à l'œuvre : penser le présent depuis la blessure coloniale 243
3.1.1 Décolonisation, néocolonialisme et postcolonialisme 243
3.1.2 Une pensée critique ancrée dans l'expérience algérienne.....245
3.1.3 Littérature postcoloniale : mémoire, langue et résistance.....246
3.1.4 Figures majeures de la pensée postcoloniale : repères critiques 248
3.2 Du pouvoir postindépendance à l'autoritarisme arabe : critique et satire dans Printemps.....250
3.2.1 Un pouvoir postindépendance entre trahison des idéaux et culte de la rente 251
3.2.2 Octobre 1988 ou le laboratoire algérien du désastre politique.....254
3.2.3 Satire des régimes arabes : dictatures recyclées, islamisme sponsorisé, peuples piégés..256
3.2.4 Guerres picrocholines et chaos durable **.....259**
3.3 Restituer l'Histoire à travers une poétique du fragment 263
3.3.1 Langue éclatée, rhétorique du chaos 263
3.3.2 Réécrire l'Histoire par la fiction ou le roman comme archive vive 267
3.3.3 Éthique de la mémoire et formes de résistance littéraire.....273
3.4 Hommage et contre-récit : Des figures plurielles, un même souffle d'engagement. 276
3.5 Le temps pour comprendre 283
Conclusion du chapitre III : 290
Conclusion de la Partie II 291
Conclusion générale 292
BIBLIOGRAPHIE 296
Résumé.....311

Introduction Générale

Introduction générale

> La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie. Nous prenons en main notre sort, nous devenons responsables de notre histoire par la réflexion, mais aussi bien par une décision où nous engageons notre vie, et dans les deux cas il s'agit d'un acte violent qui se vérifie en s'exerçant.[1]

Perplexité, ambiguïté, confusion et intranquillité. C'est par ces mots-clefs que nous choisissons d'ouvrir et de clôturer cette étude. En ce que ces mots définissent le propre des personnages de Rachid Boudjedra et la disposition idéologique et psychologique que l'auteur nous donne à voir dans sa littérature. Ces mots donc état d'âme, passagers ou du mois censés l'être, viennent s'accrocher aux personnages, les arrachent à leur paisibilité et développent une contagiosité qui outrepasse l'œuvre et atteint le lecteur dans sa réception.

Toutefois, s'arrêter à une acception essentiellement négative de ces dispositions morales, serait méconnaître l'écriture de Boudjedra. Ce dernier les investit afin de caractériser la psychologie de ses personnages, à l'image même de leur créateur. Une psychologie travaillée, une mémoire taraudée des personnages, laquelle mémoire saccade le présent, par des retours souvent intempestifs dans le passé. C'est exactement cette intranquillité_ qui engendre le doute et le besoin de compréhension_ qui anime le questionnement chez Boudjedra et donc chez ses personnages. Fanon disait : « Mon ultime prière : Ô mon corps, Fais de moi toujours un homme qui interroge »[2].

L'interrogation va de pair avec une quête éternelle de vérité, qui n'est pas sans rappeler le *Vitam impendere vero,* la devise rousseauiste ou encore le *Sapere aude* (oser savoir) de l'esprit des Lumières. C'est donc cette idée que nous voulons mettre en relief et autour de laquelle se construit l'œuvre de Boudjedra. Oser interroger, s'interroger et oser savoir.

Le roman de Boudjedra progresse entre les échos du passé et les urgences du présent, dans une dualité qui traverse aussi bien les récits individuels que les expériences collectives, révélant une forme d'inquiétude chronique. Le texte s'érige en un carrefour où convergent

[1] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, coll. « Tel », 2001. AVANT-PROPOS, p. XVI.
[2] Frantz Fanon, *Peau noir, masques blancs* [1952], Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 188.

disciplines, cultures et formes d'expression. Le roman dépasse les frontières de la fiction et permet une rencontre inouïe de la psychanalyse, la philosophie, les mathématiques, mais aussi les arts plastiques, la musique ou encore la spiritualité et la mythologie. Cette diversité de références ne relève pas d'une simple démonstration érudite, mais reflète une manière de penser le monde dans sa complexité. Une vision marquée par le métissage, par l'hybridation des savoirs et des formes.

Dans cet espace littéraire en perpétuelle effervescence, Boudjedra met en œuvre une écriture éclatée, fragmentaire, qui refuse la linéarité classique pour mieux restituer une mémoire brisée d'un sujet postcolonial en devenir. Le récit se compose par bribes, par reprises, par digressions, dans une langue syncopée, souvent provocante, qui fait entendre la polyphonie des voix refoulées ou oubliées. La question de la langue elle-même, travaillée entre le français, l'arabe et la langue intérieure du narrateur, devient un enjeu majeur, à la fois source de conflit et espace de création. Ses personnages, Boudjedra les veut polyglottes, ouverts au monde.

Iconoclaste et subversif, ce sont là, deux qualificatifs qui collent à Boudjedra et qui le définissent à juste titre. À travers ses romans, l'auteur construit une poétique de la subversion et de la déconstruction : celle du sujet, de l'Histoire, des récits officiels. Il réinvente les formes du roman pour mieux interroger ce que signifie écrire après la décolonisation, dans une société marquée par les discontinuités, les silences et l'hypocrisie. Le recours au mythe, au délire, à la mémoire collective et au trauma individuel permet à l'auteur de bâtir une œuvre ancrée dans le réel algérien et ouverte à une lecture universelle.

Ce double ancrage_ l'ici et l'ailleurs_ fait de l'œuvre boudjedrienne un espace de résonance singulier, transculturel et transdisciplinaire. L'intertextualité, quant à elle, agit comme un fil conducteur souterrain, d'un texte à l'autre, d'un continent à l'autre, d'une époque à l'autre, l'auteur dépasse les frontières géographiques et historiques pour inscrire son écriture dans une « littérature-monde »[3]. Le texte devient alors le lieu d'une circulation des imaginaires, qui ne parle pas depuis un centre mais depuis les marges. L'universel se construit à partir de la pluralité des expériences, des blessures, des savoirs et des désirs.

[3] « Le monde arabe et le monde maghrébin ne se sont pas du tout intéressés à l'avant-garde. C'est ce qui fait toute la différence entre le roman algérien ou maghrébin de mes aînés et moi. Le roman anticolonial ne m'intéressait absolument pas; ce qui m'intéressait, c'était de savoir où en était la littérature universelle, mondiale. Je voulais le meilleur et tout de suite. Car je ne faisais pas de complexe d'infériorité ou de complexe du colonisé ». Rachid BOUDJEDRA. Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité, in Cahier d'études maghrébines n°1, « Maghreb et modernité », juin 1989, sous la direction de Lucette HELLER-GOLDENBERG; p. 44.

Depuis plusieurs décennies, l'œuvre de Rachid Boudjedra n'a cessé d'attirer l'attention du monde universitaire, donnant lieu à une multitude d'études et de lectures critiques. Ses romans ont été l'objet d'analyses foisonnantes, révélant une œuvre qui résiste à l'épuisement interprétatif et abordant le texte dans presque toutes les optiques possibles. C'est dans ce presque que nous aimerions situer notre énième étude, laquelle étude ne peut se faire sans souscrire à une répétition obsessionnelle, contractée et de l'œuvre de l'écrivain et de ces recherches académiques. Nous essaierons de contrecarrer quelques points répétitifs, toutefois, nous serons dans l'obligation de revoir d'autres.

Notre travail_ intitulé Faits historiques et perspective postcoloniale dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, à travers trois romans : *Hôtel Saint-Georges, Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*_ se propose d'examiner comment l'auteur articule, dans son écriture romanesque, mémoire historique et critique postcoloniale. En dressant constamment des parallèles entre le passé colonial et le présent depuis la post-indépendance. Boudjedra met en lumière les prolongements des violences structurelles, les trahisons, les désillusions, les ambiguïtés du pouvoir et les oublis organisés qui font cruellement défaut au récit national. Son œuvre se situe entre la *res fictae* (la chose fictive) et la *res factae* (la chose faite, le réel), propose une lecture critique du temps historique à partir d'une esthétique résolument postcoloniale. Boudjedra élabore une œuvre où l'Histoire est constamment revisitée, philosophée et bousculée à coup de questions. Il ne s'agit pas simplement de représenter le passé, mais de réfléchir aux conditions mêmes de sa narrativisation (au sens ricœurien), à partir d'une posture littéraire engagée. Comment dire l'événement ? A travers quelle voix, selon quelles formes, à travers quelles absences ou discontinuités ? La fiction prend alors en charge les modes de construction et de transmission de ce passé qui peine à se conjuguer dans son temps.

Les trois romans qui font l'objet de notre étude ont été choisis en raison de la diversité dans la configuration de leur récit. Par cette sélection, nous entendons appuyer notre analyse sur la manière dont Boudjedra met en récit le fait historique, en explorant les différentes formes que prend sa narrativité d'un roman à l'autre.

Hôtel Saint-Georges, roman par excellence polyphonique, donne à entendre une multiplicité de voix, de temporalités et de points de vue. La narration est déclenchée par une lettre-testament que lègue Jean à sa fille Jeanne, qui débarque de France en Algérie, amorçant une quête de vérité et un processus de remémoration. Chacun des douze personnages présents dans le roman (narrateurs autodiégétiques), a son espace narratif pour

se raconter, livrer sa version des faits et participer à la reconstruction fragmentaire de l'Histoire, révélant ainsi, la pluralité des mémoires et des vérités.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, le récit se fait en altitude, à bord d'un avion et repose sur un va-et-vient constant entre passé et présent, où deux voix principales_ celle de Rachid (narrateur homodiégétique) et celle d'Omar _ se croisent, se confrontent et tentent, chacune à sa manière, de restituer afin d'apaiser une mémoire douloureuse et de guérir les blessures du passé.

Le troisième roman, *Printemps*, se distingue nettement des deux précédents. Alors qu'Hôtel *Saint-Georges* et *Les Figuiers de Barbarie* s'appuyaient sur une construction polyphonique et des récits portés à la première personne, *Printemps* recourt à une narration omnisciente, menée par un narrateur extradiégétique qui surplombe les événements et les personnages. Au centre du récit se trouve Teldj, figure féminine et intellectuelle engagée, plongée dans le tumulte des soulèvements arabes qui rappellent l'expérience algérienne. À travers elle, Boudjedra donne corps à une conscience politique aiguë, marquée par l'amertume, l'espoir déçu et la complexité d'un présent éprouvé dans sa pleine immédiateté.

Notre présent travail s'attache à inscrire une problématique en lien étroit avec la thématique développée dans notre corpus d'étude. Il s'agit d'interroger l'écriture romanesque de Rachid Boudjedra à travers certaines perspectives critiques, en tenant compte du caractère protéiforme de son œuvre, à la fois sur le plan formel et thématique. L'écriture boudjedrienne, que l'on peut considérer comme un « riche butin intertextuel »[4], mobilise un large éventail de références et de discours qui nécessitent une lecture transversale et nuancée.

Cette étude prend pour point de départ une interrogation centrale : **comment la littérature boudjedrienne met-elle en récit une mémoire troublée du passé colonial, et dans quelle mesure ses choix narratifs permettent-ils de relire l'Histoire algérienne à partir d'une position postcoloniale ?** À travers trois romans, notre analyse vise à éclairer la manière dont Rachid Boudjedra, par une écriture fragmentée et hautement intertextuelle, parvient à articuler l'intime et le politique, la fiction et l'Histoire.

Pour approfondir cette problématique, nous nous poserons plusieurs questions connexes, qui orientent notre réflexion tout au long de cette étude :

[4]ECO Umberto, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset, Le Livre de Poche, Essais, 1985.p.151.

- Comment et pourquoi Rachid Boudjedra réinvestit-il les faits historiques dans ses romans ?

- Quel sens donner à la récurrence d'une thématique obsessionnelle, centrée sur le passé colonial et ses répercussions ?

- Comment la perspective postcoloniale s'articule-t-elle dans son œuvre, tant au niveau du contenu que de la forme ?

- Et enfin, quel rôle la psychanalyse joue-t-elle dans cette mise en récit du trauma colonial, encore agissant dans le présent ?

À partir de ces interrogations, plusieurs hypothèses peuvent être avancées :

Nous postulons que ce qui fait l'originalité de l'œuvre de Boudjedra en général, et des trois romans choisis pour cette étude en particulier, réside dans sa capacité à articuler plusieurs niveaux de discours : narration romanesque et faits historiques, mémoire intime et trauma collectif, passé colonial et modernité littéraire. L'auteur parvient ainsi à faire coexister des thématiques passéistes ancrées dans l'Histoire avec des formes narratives audacieuses et contemporaines.

Par ailleurs, la culture plurielle de Boudjedra_ nourrie d'un vaste patrimoine littéraire_ confère à son œuvre une intellectualité remarquable. Cette érudition réinvestie dans l'écriture contribue à forger un style singulier, à la fois herméneutique et poétique, où la fiction devient un outil de mise à nu de la conscience historique.

En somme, nous avançons que le roman boudjedrien se donne comme un lieu de réactivation de l'Histoire et de la mémoire, dans lequel les procédés d'inspiration psychanalytique jouent un rôle technique dans la réélaboration du passé colonial. À travers une esthétique marquée par le ressassement, l'auteur cherche à conjurer une douleur historique encore vive, en donnant corps à des interrogations restées ouvertes dans l'ère postcoloniale.

Cette postcolonialité et cette hybridité caractéristique de l'œuvre de Boudjedra qui déborde largement les cadres strictement littéraires, nécessite une approche transdisciplinaire, à la jonction de la littérature, de l'histoire, de la philosophie, de la psychanalyse et des sciences sociales.

L'approche transdisciplinaire, laquelle diffère des autres approches disciplinaires par sa finalité, qui est *la compréhension du monde présent* par *l'unité de la connaissance,* cette dernière, dirige sa méthodologie sur les différents niveaux de perception de la réalité multidimensionnelle et multiréférentielle et sur le monde dans sa pluralité complexe, selon Nicolescu Basarab : « la transdisciplinarité est une transgression généralisée qui ouvre un

espace illimité de liberté et de créativité. C'est une transgression jubilatoire des frontières entre les disciplines, qui permet d'explorer de nouveaux niveaux de réalité et de perception. »[5]

La transdisciplinarité n'est pas un fait isolé qui se pratique indépendamment des autres faits disciplinaires, mais bien au contraire, elle vient, dans la complémentarité, frayer une direction vers une confluence, où pourraient se conjuguer les différentes disciplines, permettant, éventuellement, d'apprivoiser les réalités d'un monde évoluant dans le changement et la diversité.

Notre travail s'organisera selon deux temps, une première partie, que nous voulons inauguratrice de notre travail, dans laquelle nous essayerons d'analyser l'écriture de Boudjedra entre l'originalité et l'universalité, dans le premier chapitre nous nous intéresserons à la vie et à l'œuvre de l'écrivain, ensuite nous nous pencherons sur les modalités de l'autofiction, nous nous intéresserons à des notions comme : la fictionnalisation de soi, l'identité narrative et la polyphonie. Dans un dernier point de ce premier chapitre, Nous effectuerons une présentation des trois romans. Nous entendons par cela, une analyse titrologique, suivie d'une présentation des personnages et du cadre spatio-temporel.

Nous étudierons dans le deuxième chapitre, intitulé : Mythe et création littéraire, les rapports d'intertextualité et les auteurs qui ont exercé une forte influence sur le style de Rachid Boudjedra, tels que : le pictural et le cyclique de Claude Simon, l'absurde et l'ironique de Céline ou le collage de Dos Passos. Le deuxième titre de ce chapitre fera la part belle au mythe dans toutes ses dimensions dans l'univers de l'auteur et dans celui de ses personnages, ces derniers qui se cherchent dans l'errance et la circularité, du mythe grec au mythe national.

Dans le troisième chapitre nous démontrerons l'intérêt pour la psychanalyse en tant que procédé narratif mais pas seulement. Nous verrons le mécanisme pour le quel opte Boudjedra afin d'effectuer la narration dans une posture de confrontation et de confession, qui suscitera un jeu de rôle entre un analysant et un analyste pour arriver au bout de la quête de vérités. Une psychanalyse transposée sur une autofiction polyphonique ayant trait à l'épistolaire et prenant en proie le mémoriel qui s'engage dans la pente dangereuse de l'Histoire.

[5] Nicolescu Basarab, *La transdisciplinarité - Manifeste*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996, p. 111

Dans la seconde partie, nous nous emploierons à montrer comment Boudjedra repense l'Histoire par la mémoire dans une esthétique postcoloniale. Nous montrerons comment l'écriture boudjedrienne s'ancre dans une volonté de restituer un passé occulté et/ou falsifié.

Dans un premier chapitre, nous explorerons les mécanismes de la mémoire intime et les formes que prend le trauma dans la construction du sujet. Nous étudierons comment la mémoire blessée agit sur l'identité des personnages, comment le corps devient une archive du vécu traumatique (introjection et incorporation), et comment le récit permet une tentative_ parfois inachevée_ de reconstruction de soi (*l'acting out* et le *working throug*). Il sera question de réminiscences, de silences, de violences de séismes intérieurs et des détours que prend l'écriture pour approcher l'indicible d'une mémoire intergénérationnelle qui assure la transmission du trauma. Nous aurons à voir une extraordinaire mise en abyme de la séquence historique de la prise de Gibraltar, transposée dans l'art (la toile d'El Wasity) rapportée du livre d'Ibn Khaldoun et décrite en ekphrasis.

Le deuxième chapitre sera consacré aux dimensions collectives de la mémoire et à sa confrontation avec les récits historiques dominants. Nous nous attarderons sur la façon par laquelle Boudjedra imbrique la mémoire des individus avec celle d'un peuple, d'une nation, en faisant émerger des lieux de mémoire refoulés ou réinventés. À travers une remise en cause des versions officielles de l'Histoire, l'auteur construit un contre-récit, fragmenté, polyphonique, souvent douloureux, qui interroge les mécanismes d'oubli, de falsification et de manipulation (crimes de guerre : OAS, Bleuite et crimes de frères : FLN vs MNA). Dans ce deuxième chapitre, nous assisterons au procès de l'Histoire.

Enfin, dans un troisième et dernier chapitre, nous aborderons la manière dont cette relecture mémorielle s'inscrit dans une perspective proprement postcoloniale. Nous verrons comment l'écriture, en tant qu'acte de résistance, devient un espace de réappropriation critique du passé, il est question de« reterritorialiser » l'Histoire, selon une expression empruntée à Deleuze et Guattari, c'est-à-dire de la défaire des grandes narrations dominantes pour la replacer au cœur de l'expérience humaine concrète. La langue, les formes narratives et les dispositifs stylistiques à travers les correspondances et les passages de livres historiques des généraux français, les titres de journaux que Boudjedra injecte dans ses romans, participent de l'historicité de l'entreprise historiographique. L'archive pénètre la fiction afin de démontrer la violence inhumainement exercée sur les colonisés algériens. Par ailleurs, nous ne pouvions négliger les hommages aux personnes qui ont servi corps et âme la cause algérienne, notamment Yveton, Maillot, Ben M'hidi et Abbane Ramdane entre autres noms que l'auteur honore dans son œuvre.

L'étude présente nécessitera le recours à plusieurs travaux, pour effectuer en premier, une analyse de l'intertextualité, nous nous référons, entre autres, aux travaux de spécialistes de l'œuvre Boudjedrienne, pour fortifier ou infirmer, mais aussi pour compléter ce que nous savons, nous ferons alors appel aux études faites sur Boudjedra par Hafid Gafaïti, Mohammed-Salah Zeliche et Afifa Brerhi. Pour l'analyse de l'écriture nous nous appuierons beaucoup plus sur les travaux de Michael Riffaterre. Ricœur s'avère notre première référence pour traiter de l'autofiction, à côté de grands noms comme : Doubrovsky, Genette, Colonna ou encore Genon. Nous aborderons le rapport au mythe et pour cela nous nous retournerons vers les travaux de Todorov, mais nous privilégierons quelques travaux de : Pierre Albouy parmi d'autres. Le côté psychanalytique de notre corpus d'étude dispose d'une grande part d'intérêt dans notre recherche, nous citerons alors, le père de la psychanalyse, Freud pour revenir sur les concepts de l'analyse psychanalytique et sa transposition dans le roman, par ailleurs nous aurons à nous pencher sur la psychologie analytique Jungienne, tout particulièrement sur le concept de l'inconscient collectif et celui de l'individuation, que nous jugeons utiles dans ce contexte. Nous ferons par ailleurs, appel à Lacan. Et Pour étudier le rapport à l'Histoire et à la mémoire, nous visiterons un grand nombre d'ouvrages fondamentaux et fondateurs, comme ceux de Halbwachs (la mémoire collective), de Nora (les lieux de mémoire), de Ricœur (la narrativité, la mémoire empêchée et l'oubli), de Harbi et de Stora. Les concepts élaborés par LaCapra, Abraham, Torok et Bergson nous fourniront des outils précieux pour appréhender les paramètres de la mémoire traumatique, la temporalité subjective et l'écriture de l'Histoire. Leurs approches respectives nous aideront à penser les rapports entre souvenir volontaire et involontaire, mémoire individuelle et mémoire collective, refoulement et transmission. Nous rapporterons le fait colonial décrit par Boudjedra et la violence qui résidait dans cette époque et qui s'est pérennisée après et nous mettrons cela en parallèle avec la pensée de Fanon. La théorie postcoloniale nous fera éclairage des romans de Boudjedra à travers : Mbembe, Said, Moura ou encore les travaux de Patrick Sultan entre autres.

PARTIE I :

Boudjedra : roman autofictionnel et technique psychanalytique

Introduction de la partie I

Tout écrivain, à un moment ou à un autre, s'inspire de sa vie. Souvenirs, blessures, interrogations ou fidélités inconscientes nourrissent le récit. Mais chez Boudjedra, cette dimension autobiographique ne s'exprime pas dans un cadre linéaire ou factuel. Elle prend la forme d'une autofiction changeante, marquée par des allusions, des fractions de mémoire et des retours obsessionnels. Ces fragments sont toujours traversés par l'écho d'autres textes, d'autres auteurs. L'influence y devient intertextualité, une manière de penser la littérature comme un espace de circulation des voix, traversé par des fragments de discours, de modèles culturels ou de souvenirs textuels, qu'ils soient identifiables ou non. Selon Roland Barthes:

> Tout texte est un intertexte ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure, ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langage sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. […] L'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets. 6

Cette intertextualité est chez Boudjedra consciente et signifiante. Elle manifeste non seulement une érudition, mais aussi une volonté de perpétuer une tradition littéraire, artistique et philosophique. En cela, elle participe d'un projet plus vaste, celui de réécrire l'Histoire à partir de l'intime, en brouillant les frontières entre récit personnel, mémoire nationale et figures mythiques.

Dans cette première partie inauguratrice de notre étude, nous interrogerons la manière dont l'auteur utilise les ressources de l'autofiction, du mythe et de la psychanalyse pour représenter un sujet hanté par le passé. Car toute évocation de l'Histoire chez Boudjedra_ qu'elle soit coloniale, révolutionnaire ou postcoloniale_ s'enracine dans une expérience traumatique, qui exige d'être dite autrement, par la métaphore, par l'allégorie, par l'analyse.

Ainsi, le recours au mythe (personnel, culturel ou national) devient un moyen d'intensifier la signifiance du récit. Le passé historique, loin d'être reconstitué de manière factuelle, est rejoué à travers des figures archétypales et des structures circulaires. Cette mythification du réel, nourrie de lectures freudiennes et jungiennes, permet d'explorer les

[6] R. BARTHES, « Texte (Théorie du) », Encyclopedia Universalis, 1973 (voir S. Rabau, L'Intertextualité, Flammarion, GF-Corpus, 2002, Texte III). Disponible sur : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Intertextualit%26eacute%3B_et_interdiscursivit%26eacute%3B (Consulté le : 25/01/2023)

zones refoulées de la mémoire algérienne, tout en interrogeant le rôle de l'écriture dans le déterrement des vérités ensevelies.

Nous verrons comment, dans les trois romans étudiés : *Hôtel Saint George, Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*, Boudjedra construit un sanctuaire littéraire, dans lequel le sujet se pluralise, le moi romanesque se décompose au rythme de l'Histoire, et l'écriture devient à la fois lieu de résistance, de remémoration et d'une éventuelle rémission.

Chapitre I :

Boudjedra, architecte d’une poétique éclatée

Introduction du Chapitre I

Dans l'histoire littéraire algérienne contemporaine, rares sont les écrivains qui nous confrontent avec autant de force à nos contradictions, nos oublis et nos zones d'ombre comme le fait Rachid Boudjedra. Son œuvre fragmentaire et résolument subversive, nous invite à arpenter les dédales d'une mémoire blessée, d'un « je » complexe, d'une prose qui chemine au bord de la clarté et du chaos intérieur. Écrire, pour lui, n'est ni divertissement ni ornement, mais une nécessité, un geste vital, à la fois pour se dire, pour dire l'autre, et pour interroger l'Histoire.

À travers ses récits, nous entrons dans un laboratoire de l'identité narrative, où s'enchevêtrent autofiction, remémoration, révolte et ironie. Nous découvrons une voix qui refuse la linéarité, qui casse la chronologie, qui bouleverse la syntaxe, afin de mieux traduire les secousses d'un sujet algérien en crise, toujours entre le cri intime et la révolte collective.

Ce chapitre s'attache ainsi à explorer l'itinéraire de l'homme et de l'écrivain, tout en mettant en lumière les polarités constitutives de son œuvre : entre mémoire coloniale et quête de soi, entre filiation et rupture, entre récit historique et introspection. Les trois romans que nous avons choisis, *Les Figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* et *Printemps*, serviront de points d'ancrage pour comprendre comment l'écriture boudjedrienne transforme la douleur en esthétique, et la mémoire en outil de résistance.

1.1 Boudjedra, l'homme et l'œuvre

« L'écrivain est celui qui transforme ses plaies en lumière »[7], écrivait Georges Duhamel. Rarement une formule n'aura autant résonné avec le parcours de Rachid Boudjedra, dont l'œuvre littéraire semble naître de la blessure, de l'intime, du politique, de l'historique, pour s'élever en un chant de résistance et de création.

Comprendre Boudjedra, c'est d'abord revenir à l'homme, à son histoire heurtée, à son engagement intellectuel sans concession, à ses fractures personnelles et collectives qui alimentent son écriture. De la guerre d'indépendance à la désillusion postcoloniale, de l'exil à la censure, de l'islamité revendiquée à l'athéisme assumé, de la militance à la marginalité, l'homme se confond avec le geste d'écrire.

Dans ce premier volet, nous visons donc à saisir comment la trajectoire biographique, les prises de position publiques et l'évolution de la pensée de Boudjedra s'entrelacent avec sa production littéraire. L'œuvre, en perpétuelle mutation, s'inscrit dans une dualité constante entre rupture et réinvention, entre fidélité à soi et conflit avec les représentations dominantes. Écrire devient chez lui une manière de survivre, de témoigner, mais aussi de refuser tout discours arrêté.

Ainsi, avant de lire l'œuvre, il nous faut écouter l'homme, dans ses silences comme dans ses provocations, car c'est de cette faille entre l'existence et le langage que jaillit la voix boudjedrienne.

1.1.1 De l'homme à l'intellectuel engagé : une vie sous le signe de la rupture[8]

Rachid Boudjedra naît le 5 septembre 1941 à Aïn Beïda, dans la région des Aurès, au sein d'une famille bourgeoise très attachée aux valeurs traditionnelles. Dès son plus jeune âge, il grandit à la croisée de deux langues : l'arabe, langue de l'héritage culturel, et le français, langue de l'instruction coloniale. Cette cohabitation linguistique, loin d'être simplement juxtaposition, façonne en profondeur son imaginaire et ses modes d'expression. Plus tard, mû par une volonté de fidélité à son vécu national, il commence par écrire en arabe, avant de

[7] Georges Duhamel, *Le traité des puissances*. Paris, Mercure de France, 1922. p. 61.
[8] L'existence de Rachid Boudjedra est jalonnée de ruptures successives : familiale, politique, littéraire et sociale, qui fondent son projet d'écrivain insurgé.

choisir également le français, non pour céder à une langue imposée, mais pour en détourner les codes et en faire un instrument d'expression intime et de contestation.

Ainsi, dès ses premières expériences linguistiques et culturelles, se dessine pour Rachid Boudjedra une destinée marquée par la fracture et l'arrachement. Habitant deux langues, deux visions du monde, il découvre très tôt que son existence serait une traversée des frontières, une affirmation dans l'entre-deux, dans lequel, la rupture elle-même devient promesse d'invention[9].

Cette conscience précoce de vivre entre deux mondes n'a pas seulement façonné son écriture, elle a également nourri un engagement politique radical, que le jeune Boudjedra traduira dès l'adolescence en rejoignant la lutte armée pour l'indépendance nationale.

À l'âge de dix-sept ans, en pleine tourmente de la guerre de libération nationale, Rachid Boudjedra prend les armes en rejoignant les rangs du Front de Libération Nationale (FLN) en tant que maquisard. Grièvement blessé lors des combats, il est ensuite orienté vers les activités politiques du mouvement, représentant le FLN auprès de plusieurs pays de l'Est et de l'Espagne. Cette transition du combat armé vers l'engagement diplomatique reflète une prise de conscience précoce : « Nous étions jeunes et nous pensions que la liberté se gagnait par le sang. Mais très vite, j'ai compris que la lutte devait aussi se faire avec les idées, contre toutes les formes de servitude »[10]. Après l'accession de l'Algérie à l'indépendance en 1962, Boudjedra reprend le chemin des études supérieures, partagé entre Alger et Paris, où il s'engage activement dans le militantisme étudiant, affirmant déjà une conscience politique aiguë.

Le choix de Rachid Boudjedra de consacrer sa thèse au *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline, roman couronné du prix Renaudot en 1932, n'est pas fortuit ; l'univers sombre, le style âpre et la vision désenchantée de Céline trouvent chez Boudjedra résonnance, tant sur le plan esthétique que thématique. Ce travail universitaire, mené à la Sorbonne où il obtient en 1967 un Diplôme d'Études Supérieures (DES), s'inscrit dans un parcours académique remarquable : Boudjedra est également titulaire d'une agrégation de philosophie et d'une licence de mathématiques décernée par l'université d'Alger en 1965,

[9] Rachid Boudjedra, entretien dans *La Quinzaine littéraire*, n° 616, 1er avril 1993.
[10] Rachid Boudjedra, entretien avec Tahar Djaout, *Algérie-Actualité*, 1985.

affirmant ainsi une double maîtrise des champs littéraire et scientifique qui nourrira la densité de son œuvre à venir.

Confronté dès 1965 à la répression politique qui s'intensifie sous le régime autoritaire de Houari Boumediene, Rachid Boudjedra est contraint de quitter l'Algérie après avoir été la cible d'une condamnation à mort prononcée par les islamistes intégristes. Réfugié en France, il y enseigne la philosophie jusqu'en 1972, avant de poursuivre son exil au Maroc.

Cette expérience d'exil, loin de constituer un simple éloignement géographique, rejoint ce que décrit Edward Saïd dans *Réflexions sur l'exil*, lorsqu'il souligne que l'exil représente « une perte commune à tous ceux qui ont vécu un éloignement, une distance, non seulement géographique, mais aussi culturelle et politique »[11]. Chez Boudjedra, l'exil devient dès lors un vecteur de conscience critique, mais aussi une blessure permanente, investissant les replis tourmentés de son imaginaire narratif. Cet éloignement forcé trouve ses racines dans son engagement intellectuel et politique : enseignant à Blida et militant actif au sein du Parti communiste algérien, Boudjedra se heurtait inévitablement aux contradictions et aux dérives du pouvoir post-indépendance.

Après plusieurs années passées loin de son pays natal, Rachid Boudjedra retrouve l'Algérie en 1977. À son retour, il est investi de responsabilités officielles : conseiller auprès du ministère de l'Information et de la Culture, collaborateur à la revue *Révolution Africaine*, lecteur au sein de la Société nationale d'édition et de diffusion du livre (SNED), et enseignant à l'Institut d'Études Politiques d'Alger. Cette réintégration, bien que marquée par une reconnaissance institutionnelle, s'opère dans un climat de surveillance et de réserve. À cet égard, la situation de Boudjedra illustre parfaitement la position ambivalente de l'intellectuel telle que l'analyse Pierre Bourdieu dans *Les règles de l'art* : entre admission au sein de l'appareil culturel et maintien d'une distance critique face aux pouvoirs établis. Cette tension entre appartenance nationale et retrait intellectuel irrigue profondément l'œuvre de Boudjedra, nourrissant sa veine contestataire et sa quête d'une parole affranchie.

Au fil de son parcours, Rachid Boudjedra construit également une œuvre littéraire et culturelle d'une grande richesse. Il publie en 1965 son premier recueil de poèmes, *Pour ne plus rêver*, accompagné d'illustrations de Mohamed Khadda, figure majeure des arts

[11] Edward W. Saïd, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean-Claude Capèle, Paris, Actes Sud, 2008, p. 174.

plastiques algériens. Ce dialogue précoce entre poésie et peinture s'inscrit dans une démarche esthétique propre à l'Algérie post-indépendance, où l'alliance du mot et de l'image témoigne d'une volonté collective de refonder une identité culturelle renouvelée. Près de deux décennies plus tard, Boudjedra en propose une version arabe sous le titre *Greffe* (1984), marquant ainsi son attachement au bilinguisme littéraire. Parallèlement, il affirme sa voix d'essayiste à travers plusieurs ouvrages engagés tels que *La Vie quotidienne en Algérie*, *Naissance du cinéma algérien* et *Journal palestinien*. Cependant, c'est dans l'art romanesque qu'il accède à une reconnaissance éclatante : son premier roman majeur, *La Répudiation* (1969) _ écrite dans la foulée de son incarcération, porte les traces d'une parole dissidente, tendue par l'expérience de la répression[12]_ le propulse sur la scène littéraire française, tout en étant frappé d'une censure immédiate en Algérie, révélant d'emblée l'ambivalence du rapport entre création littéraire et autorité politique.

Les œuvres qui suivent, *L'Insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977) et *Le Démantèlement* (1982), consacrent définitivement un style reconnaissable entre tous : une écriture torrentielle, fragmentée, hallucinée, mise au service d'une critique sans concession des hypocrisies sociales et politiques. La traduction en arabe de *L'Insolation* lui vaudra, en 1987, l'émission d'une fatwa assortie d'une condamnation à mort, rappelant que, chez Boudjedra, l'engagement ne se limite pas à l'espace littéraire mais engage pleinement sa vie.

Toujours animé par une quête inlassable de vérité, de subversion et de transgression, il poursuit son œuvre romanesque avec des textes majeurs tels que *La Prise de Gibraltar* (1987), *Fis de la haine* (1992), *Timimoune* (1994), *Hôtel Saint-Georges* (2007) et *Les Figuiers de Barbarie* (2010). Parallèlement, il investit le champ cinématographique, coécrivant notamment les scénarios de *Chronique des années de braise* (Palme d'Or à Cannes en 1975) et *Ali au pays des mirages* (Tanit d'Or à Carthage en 1980).

Chez Boudjedra, l'écriture scénaristique n'apparaît pas comme un simple détour artistique, mais prolonge directement son projet littéraire. Le cinéma, en tant qu'art du montage et de la condensation narrative, lui offre un nouveau terrain pour explorer la mémoire historique, déconstruire les récits officiels et interroger les traumatismes collectifs. À

[12] Bonn, Charles. « "La répudiation", ou le roman familial et l'écriture-espace tragique ». Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, no 22, 1976, pp. 175–180. DOI : 10.3406/remmm.1976.1389.

travers ses collaborations cinématographiques, il transpose sa volonté de fragmentation, déjà présente dans son écriture romanesque, pour restituer une image complexe, souvent chaotique, de l'Algérie contemporaine. Ainsi, la transposition de son engagement dans l'espace visuel confirme son ambition de faire de toute forme d'expression un instrument de résistance et de vérité.

À travers l'itinéraire de son existence, Rachid Boudjedra se profile comme l'archétype de l'écrivain insurgé : insurgé contre l'ordre familial, contre les dérives autoritaires du pouvoir politique, contre les normes sociales fondées sur le mensonge et la dissimulation. Sa trajectoire révèle une intransigeance profonde, une fidélité absolue à l'exigence de vérité et à la liberté de parole, fût-ce au prix de l'exil, de l'ostracisation et de l'exposition constante au danger.

Dans cette posture, Boudjedra rejoint l'héritage intellectuel d'Albert Camus pour qui « le rôle de l'écrivain, du moins celui qui mesure son rôle et son devoir, est de refuser de mentir sur ce qu'il sait et de résister à l'oppression »[13]. L'œuvre de Boudjedra apparaît ainsi comme une lutte ininterrompue pour préserver l'intégrité de la parole face aux forces de normalisation et d'asservissement.

1.1.2 De l'écriture de la douleur à l'esthétique du chaos : l'œuvre en mouvement

Chez Rachid Boudjedra, l'écriture ne relève jamais d'un simple projet littéraire : elle surgit d'une urgence intérieure, d'une nécessité vitale de recomposer un monde fracassé. Plus qu'un moyen d'expression, elle devient un territoire d'exorcisme, dans lequel les blessures individuelles rejoignent les plaies de l'Histoire collective. Chaque texte apparaît comme un acte de fouille mémorielle, une tentative de ressaisir ce qui, longtemps, a été refoulé ou nié. À travers ses récits, Boudjedra confère à la littérature une fonction quasi-thérapeutique, celle de conjurer l'oubli et de transformer la douleur en savoir sensible.

Refusant toute complaisance narrative, Boudjedra expose son lecteur à une confrontation directe avec les traumatismes : pas de fil directeur rassurant, mais une plongée brutale dans les fractures de l'être et du temps. Dans cet univers textuel, l'écriture devient inséparable d'une posture de résistance : résistance contre l'effacement, contre l'amnésie,

[13] Albert Camus, *Discours de Suède* (discours de réception du prix Nobel), 1957.

contre les récits officiels trop lisses. La littérature est pour lui une forme d'insoumission par la mémoire et par l'imaginaire.

Son style, ample et tourmenté, tranche radicalement avec les canons classiques du roman maghrébin d'après-guerre. Abandonnant les narrations linéaires, il construit des textes éclatés, saturés d'images fulgurantes, d'ellipses vertigineuses, de monologues entremêlés. Passé, présent et rêves se fondent dans une prose torrentielle, où chaque strate du temps semble appeler l'autre, dans un jeu incessant de réminiscences et de disjonctions.

Cette écriture du discontinu épouse une vision fragmentaire de l'identité : chez Boudjedra, l'être est moins une unité stable qu'un agrégat mouvant de souvenirs, de traumatismes, de désirs. Loin de rechercher la reconstitution d'un passé harmonieux, il en dévoile les éclats dissonants, témoignant de la difficulté à construire une mémoire cohérente dans un monde marqué par la violence historique et sociale.

Par cette esthétique de la dispersion, Boudjedra s'inscrit dans la lignée des grandes entreprises modernes de déstructuration du récit, aux côtés de figures comme William Faulkner, James Joyce ou encore Claude Simon. Comme eux, il adopte une écriture polyphonique, au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine, qui fait éclater l'unicité du point de vue narratif et multiplie les voix, les focalisations, les expériences sensibles du monde.

Ce n'est donc pas seulement la matière du souvenir qui est fragmentée, c'est aussi l'ordre du monde qui est donné comme éclaté, chaotique, irréconciliable. Dans cette perspective, la lecture d'un roman de Boudjedra ressemble à une traversée labyrinthique : à chaque détour surgissent des bribes d'histoire, des éclats de mémoire, des fragments d'intimité, sans qu'aucun fil d'Ariane ne vienne rassurer le lecteur.

En définitive, l'œuvre de Rachid Boudjedra refuse toute clôture narrative. Elle propose au contraire une exploration de la complexité humaine et historique par des voies sinueuses, des récits disjoints, des paysages de langue tourmentés. Cet art de la dissonance, loin d'être un exercice de style, traduit une expérience authentique de la modernité postcoloniale : celle d'un monde où ni l'individu, ni l'histoire collective ne peuvent plus prétendre à une cohérence rassurante. Dans cet éclatement du sens, Boudjedra donne à lire une vérité plus âpre, mais aussi plus vivante.

Dans *La Répudiation* (1969), son premier roman, Rachid Boudjedra explore la blessure inaugurale de son enfance : la séparation brutale de ses parents, vécue comme une effraction dans l'ordre familial traditionnel. À travers ce récit autofictionnel d'une intensité rare, il s'attaque sans détour au patriarcat, aux dogmes religieux dévoyés et aux hypocrisies sociales qui gangrènent la société algérienne. Loin de toute volonté de pacification, son écriture, nerveuse et saccadée, exprime une rage rentrée, une dénonciation implacable des structures oppressives, où l'intime devient politique.

Dans la foulée, *L'Insolation* (1972) radicalise cette entreprise de dévoilement. Le roman aborde des sujets jusqu'alors largement tabous : la sexualité, l'homosexualité, la critique frontale des institutions religieuses. Ce deuxième texte, dont la traduction en arabe lui vaudra une condamnation à mort, incarne le refus absolu de toute compromission avec les normes établies. Boudjedra affirme son engagement littéraire comme un engagement existentiel : écrire, c'est exposer, au risque de la rupture, de l'ostracisme, voire de la violence.

Fidèle à une posture d'insoumission constante, Rachid Boudjedra s'emploie, au fil de ses œuvres, à déconstruire méthodiquement ce qu'il nomme le « triangle interdit » du monde arabo-musulman : politique, religion, sexualité. Ces trois tabous, érigés en dogmes intouchables, deviennent les cibles privilégiées de son écriture offensive. À travers des récits traversés par la colère et la mélancolie, il dévoile l'étendue des violences symboliques infligées aux consciences et aux corps, dénonçant autant l'imprégnation grandissante de l'idéologie wahhabite que l'enlisement d'une société dans un conservatisme étouffant.

Dans *Hôtel Saint-Georges* (2007), l'une de ses œuvres majeures de maturité, le narrateur dresse un tableau sans appel de l'Algérie contemporaine, déchirée entre un archaïsme persistant et une modernité de façade. À travers une prose acérée, Boudjedra fait entendre cette désillusion :

> […] la société, toutes classes mélangées, était d'un archaïsme irréductible et d'une superstition incorrigible et crasse qui ne voulaient pas disparaître, malgré les discours sur la modernité, sur l'avenir du pays et sur son progrès social. Nous en étions loin.[14]

Cependant, loin de se réduire à une critique sociale linéaire, l'écriture boudjedrienne engage une véritable plongée dans la mémoire, où l'intime et le collectif s'imbriquent dans des réseaux complexes. La remémoration de l'enfance perdue, la confrontation lucide avec

[14] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Oran, Dar El Gharb, 2007, p. 72.

l'histoire coloniale et postcoloniale, la révolte contre les falsifications officielles se superposent pour former un palimpseste mouvant. Chaque roman, loin d'être isolé, entre en résonance avec les précédents, dans un jeu subtil de reprises, d'échos et de variations, témoignant d'une œuvre en dialogue perpétuel avec elle-même et avec son temps.

Ainsi, l'univers romanesque de Boudjedra est traversé par un mouvement de répétition et de variation : les motifs du passé, de la blessure, de la trahison et de la perte ressurgissent inlassablement, tour à tour reformulés, réinterprétés, jamais effacés. Cette persistance thématique ne se réduit pas à un simple ressassement ; elle participe d'une quête sans terme, d'une tentative obstinée pour cerner ce qui demeure insaisissable. Sous cet angle, l'écriture boudjedrienne rejoint l'idée nietzschéenne de l'éternel retour, non pas une redite stérile, mais une renaissance perpétuelle du sens dans l'épreuve du recommencement.

À travers ce travail de relecture incessante, Boudjedra révèle une Algérie affranchie politiquement, mais encore enchaînée psychologiquement aux décombres de son passé colonial. Ses romans, loin de reconduire les récits officiels, les dynamitent : ils substituent aux épopées figées une mémoire éclatée, discontinue, peuplée de voix dissonantes. La vérité historique ne s'y affirme plus sous la forme d'un récit unifié, mais se diffracte en éclats multiples, en fragments de mémoire, qui mettent en crise toute prétention à une histoire unique et linéaire.

En opposition frontale aux tentations de l'idéologie et aux schématismes historiques, Rachid Boudjedra forge une véritable poétique de la complexité. Son écriture, dense et exigeante, refuse les chemins balisés ; elle engage le lecteur dans une traversée difficile, faite de bifurcations, de ruptures de ton et d'éclats de mémoire éclatée. Chaque roman se donne ainsi comme une cartographie du trouble.

Cette exigence esthétique et éthique, Boudjedra la revendique explicitement, lorsqu'il déclare :

> L'écrivain a besoin de temps et de recul pour bien écrire ses livres, comme pour l'historien d'ailleurs. Pour entrer dans un livre de littérature, c'est comme si on entrait dans un monastère, c'est une sorte d'ascèse, l'écriture romanesque est très compliquée, très

> complexe, comme la vie d'ailleurs. Et si vous dénaturez la complexité de la vie dans le roman, elle deviendra fallacieuse, inutile.15

Dès lors, l'écriture n'est plus une simple restitution factuelle, mais un acte de libération intérieure. À travers ses textes, l'auteur cherche à dépasser les contingences du réel immédiat : il transforme l'expression littéraire en un processus de catharsis, où douleur, joie, fantasmes et pulsions inavouées trouvent un espace de déploiement libre. Son œuvre témoigne d'une volonté de sonder les profondeurs de la conscience individuelle et collective, en mettant au jour les refoulements de l'histoire intime et nationale. En cela, l'écriture devient pour Boudjedra un exercice souverain de vérité subjective.

Ainsi, chez Rachid Boudjedra, l'écriture puise directement à la source des états d'âme. Elle traduit un rapport intime au monde, où chaque mot traduit une lutte intérieure, comme il le confiait en 2008 à Béjaïa, lors de l'inauguration du café littéraire de la maison de la culture Taos-Amrouche :

> Pour écrire, il faut avoir souffert, il n'y a pas d'écriture sans souffrance, il n'y a pas d'art sans blessure, une blessure béante, ouverte. Je crois que les artistes sont des gens qui souffrent, et cette souffrance ne peut être colmatée, ne peut être dépassée, non, jamais elle ne peut être dépassée16.

La littérature, pour Boudjedra, est la condition même de la survie subjective. Elle devient un geste de résistance contre l'amnésie collective, un rempart contre la falsification des mémoires, un espace où s'affirme une subjectivité à la fois souffrante et indomptable. En écrivant, il refuse l'oubli imposé par l'Histoire officielle, il déconstruit les récits dominants, et restaure l'humain blessé dans son droit fondamental à se souvenir, à dire et à transmettre.

À travers cette œuvre où l'intime se tisse à l'Histoire, Boudjedra bâtit une mémoire mouvante, fragmentée, hantée par l'oubli et la révolte. Cette tension entre vécu personnel, fiction et recomposition du moi n'est jamais résolue : elle devient le moteur même d'une écriture hybride, oscillant sans cesse entre confession et invention.

---

[15] Sadji Kader, « Rachid Boudjedra, " il n'y a pas d'écriture sans souffrance" », *Le café littéraire*, [En ligne], mis en ligne le 21 mars 2009. URL : http://bgayetcafelitteraire.over-blog.net/article-29279432.html. (Consulté le 04 octobre 2019).

[16] Sadji Kader, « Rachid Boudjedra, " il n'y a pas d'écriture sans souffrance" », *Le café littéraire*, [En ligne], mis en ligne le 21mars 2009. URL : http://bgayetcafelitteraire.over-blog.net/article-29279432.html. (Consulté le 04 octobre 2019).

C'est dans cette zone d'incertitude, dans laquelle, l'imaginaire se nourrit du réel et où le souvenir se fait matière romanesque, que s'inscrit la pratique autofictionnelle de Boudjedra, point nodal de notre prochaine réflexion.

1.2 Autofiction, hybridité et circularité

« Confier le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté », c'est par ces mots que Serge Doubrovsky parle de l'autofiction dans le péritexte de son roman *Fils* (1977).

C'est donc à partir de cette idée de « langage en liberté » _qui n'est pas sans rappeler l'écriture automatique des surréalistes_ que le discours autofictionnel s'identifie en quelques sortes au discours psychanalytique, de ce que ce dernier permet les traversées du temps, les traversées de l'inconscient, dans un voyage dédié à la connaissance du moi, la connaissance d'un monde intérieur fait de symboles, de non-dits, de rêves, de mythes et de fantasmes.

1.2.1 L'autofiction : Entre recomposition du réel et mise en scène du moi

Le *Je/Jeu* autofictionnel dans les romans de Boudjedra, est souvent sujet à amalgame avec un Je autobiographique, tergiversation légitimée, Doubrovsky explique : « Toute autobiographie est une forme d'autofiction et toute autofiction, une variante de l'autobiographie. Il n'y a pas de séparation absolue.»[17] En effet, tout en s'accrochant au fictif, les lisières du réel sont bousculées à coups d'Histoire et d'intime et le *Je* qui est commun à l'auteur et au narrateur s'incarne souvent dans un personnage fantasmagorique qui ressemble à s'y méprendre au portrait de l'écrivain, le lecteur se voit entretenu dans une dialectique aléthique entre vrai et faux, entre réalité et fiction, entre l'écrivain Rachid et ses personnages, êtres de papier, alias *Rachid*, alias *Rac*.

Gérard Genette se pose la question « Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme il y a bien ici ? » et arrive à une réponse qui

[17] Doubrovsky, Serge, *Entretien avec Vilain dans P. Vilain, Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p.211.

parait évidente « le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : autofiction. ».

En effet, Genette, théoricien de la narratologie, avance l'exemple de l'univers proustien.

> « Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivés, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miens ».»18

Faire de sa vie une fiction et de la fiction, une vie racontée à travers le prisme de l'Histoire et de la mémoire, un récit scellé du pacte fantasmatique, quoique, arborant un référent fort réel, autobiographique, historique et plus encore, subjectif.

> Faire une littérature qui se base sur la subjectivité, la subjectivité étant une sorte de tabou, quelque chose d'effacé, de gommé dans le monde arabo-musulman. Les clercs et les faux dévots ont castré les gens qui ont adhéré à cette religion. L'islam comme toute religion, est castrateur. Particulièrement, l'islam est castrateur parce qu'il prend en charge la vie et le corps de l'homme, mais il les ficelle et il les enferme. Cela a donné une société extrêmement hypocrite où tout se passe dans les arrière-boutiques, dans les arrière-consciences, mais où rien n'apparait dans les actes communautaires. […] Et pour écrire subjectivement il fallait mettre son propre moi, évidemment, sur le papier. Bien avant Pascal, il y avait un texte du prophète Mahomet qui disait : « Dieu garde-moi de mon Je. » je crois que c'était assez grave comme situation, ça donnait une société musulmane objectale, donc cachée et sclérosée, morte et mortifère. »[19]

La subjectivité et la transgression[20] seraient donc le fer de lance de Boudjedra qui propose une littérature dénonciatrice d'une société hypocrite laquelle serait sous l'emprise d'un islam castrateur et réducteur.

---

[18] Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 293.
[19] RUHE (Ernstpeter), *Europas islamische Nachbarn: Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, op.cit., p. 26-27.

[20] Une lecture féministe permettrait de montrer comment l'écriture de Boudjedra donne corps à des subjectivités féminines multiples, comme le personnage de Teldj, de Nieve ou de Jeanne, en rupture avec les archétypes dominants. Loin d'être des objets du regard masculin, elles deviennent sujettes de leurs propres récits, parfois même plus lucides ou plus radicaux que les figures masculines. Dans un contexte où l'ordre social est encore largement régi par la logique du contrôle des corps, notamment des corps féminins, ces femmes « hors-norme » incarnent un contre-discours qui rejoint la subversion propre à l'autofiction elle-même.

Le fait historique se manifeste dans l'œuvre de Boudjedra non pas comme un simple matériau de fiction mais comme un prétexte à la création. Le récit autofictionnel se veut ainsi un exercice permettant la recomposition du réel, la réécriture de l'Histoire, à travers passages/témoignages qui viendraient combler et rectifier le récit officiel, c'est ces mêmes faits historiques qui parcourent l'univers romanesque de Boudjedra et se glissent d'un roman à l'autre, participant au phénomène intratextuel et alimentant une tendance intertextuelle.

Dans son autofiction, Boudjedra crée et dénonce, crie et confesse, dit l'indicible, déconstruit le faux dans le vrai et le vrai dans le faux et reconstruit dans le fictif le réel et dans le réel le fictif. Et entre ces vice versa se tient l'Histoire, sur laquelle l'auteur porte un regard lucide et une réflexion vertigineuse, le genre de réflexion que pose Linda Hutcheon dans ses travaux à travers ce qu'elle appelle : métafiction historiographique.[21]

La construction narrative chez Boudjedra déjoue également les linéarités classiques. Le récit y est souvent fragmenté, alternant entre différents plans temporels, différents niveaux de conscience, voire différents locuteurs. Le modèle proustien (la mémoire involontaire, l'emboîtement des récits) ou les analyses de Genette sur la voix et le temps narratif peuvent éclairer ces choix. Cette plasticité narrative permet à Boudjedra d'explorer l'identité comme fiction, à l'image de ce que propose aussi J.M. Coetzee dans *Boyhood* ou Annie Ernaux dans *Les Années*, où la réalité individuelle se mêle à l'histoire collective.

Un exemple courant de métafiction historiographique est lorsque le narrateur d'une œuvre de fiction commente ou remet en question la validité des sources historiques utilisées pour raconter une histoire. Cela peut amener les lecteurs à réfléchir sur la nature subjective et construite de l'histoire, ainsi que sur les biais et les lacunes inhérents à tout récit historique.

Linda Hutcheon soutient que la métafiction historiographique permet une réflexion critique sur la manière dont l'histoire est écrite, interprétée et utilisée pour construire des récits nationaux, des identités culturelles et des mémoires collectives. Elle met en évidence les multiples perspectives et les voix marginalisées qui peuvent être exclues des récits

[21] Linda Hutcheon est une théoricienne de la littérature et une spécialiste renommée de la métafiction. Dans ses travaux, elle explore différents aspects de la métafiction historiographique, une forme de fiction qui réfléchit de manière critique sur le processus même d'écrire l'histoire.
La métafiction historiographique, telle que définie par Linda Hutcheon, se réfère aux œuvres de fiction qui mettent en évidence leur propre nature fictive tout en s'engageant avec des éléments historiques et en interrogeant les pratiques historiographiques traditionnelles. Ces œuvres utilisent souvent des techniques narratives réflexives pour explorer les processus de création et d'interprétation de l'histoire.

historiques conventionnels. Des voix comme celles portées par les personnages de Boudjedra : Ali l'arpenteur, Ali dit visage de cauchemar Kader ou encore.

Parmi une kyrielle de travaux[22] autour de la question autofictionnelle, nous retenons tout particulièrement deux ouvrages qui nous semblent intéressants en ce qu'ils sont des travaux de synthèse débouchant sur deux visions différentes qui se rejoignent pour dire l'hybridité et l'universalité de l'autofiction. Le premier, présenté par Vincent Colonna[23], intitulé *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) dans lequel l'auteur, suivant une approche historico-poétique, à même d'élaborer une généalogie du genre autofictionnel, traque les origines prémicielles de ce dernier, dans un voyage à travers le temps, en remontant jusqu'à une piste antique du IIe siècle, lorsque les premières formes de l'autofabulation furent pratiquées par Lucien de Samosate[24], une pratique littéraire qui s'est réinventée depuis lors en donnant naissance à différentes traditions autofictionnelles[25] : fantastique, biographique, spéculaire et intrusive. Des traditions bien disparates, marquant la littérature d'une époque définie, mais que l'élan évolutionnel et innovateur de la création finit par mélanger, pour en faire émerger d'autres se distinguant par leur hybridité universelle. V. Colonna imagine la faisabilité d'une œuvre qui retrace tout ce qui fait l'originalité et l'universalité d'une littérature représentative de la fabulation de soi :

> «Une histoire de la représentation fabulée de soi dans la littérature occidentale. Un ouvrage monumental qui partirait des fabulations personnelles d'Archiloque et de Théognis figurant un poète générique et non pas réel comme l'a montré Gregory Nagy ; s'attarderait sur la rencontre merveilleuse du poète avec les muses relatée par Hésiode, Callimaque, Virgile et Horace ; remonterait par la *persona* de l'élégie érotique romaine où le poète invente un amour pour une amante inaccessible ; emprunterait la voie royale des autobiographies mythiques de Lucien de Samosate ; tournerait autour des mises en scène allégoriques de Dante et de Pétrarque, sans oublier quelques autres médiévaux comme Chaucer ; puis

[22] Entre autres, les travaux de Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini, Isabelle Grell et Philippe Vilain.

[23] Vincent Colonna est un écrivain, romancier *Yamaha d'Alger* (1999), *Ma vie transformiste* (2001), philosophe, sémiologue et script-doctor de nationalité algérienne et française. Auteur d'une thèse dirigée par Gérard Genette, intitulée *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature* (2004).

[24] Son œuvre principale *Histoires vraies* est un foisonnement de genres et de registres littéraires, considérée comme une science-fiction, Lucien se fait personnage dans sa fiction, dans laquelle le pacte de lecture est annoncé invraisemblable, l'auteur recourt au parodique, au fantastique et à l'intertextuel pour s'attaquer aux historiens et auteurs classiques présentant leurs œuvres invraisemblables comme vraisemblables.

[25] La théorie de « fictionnalisation de soi » de Colonna correspondrait à l'autofiction fantastique « voyage chamanique », contrairement à l'autofiction biographique dans laquelle se situerait la définition Doubrovskyenne laquelle met l'accent sur le vraisemblable.

> déboucherait sur les avenues érudites d'Erasme, de Rabelais et de Cervantès ; se perdrait à nouveau dans les facétieuses ruelles de Beroalde de Verville, de Cyrano de Bergerac et de leurs compères ; rendrait visite à Rousseau et à Diderot ; pour s'enfoncer sous les arcades de Novalis et des romantiques allemands ; attaquerait enfin la pente moderne par Nerval et Balzac ; pour finir provisoirement avec les sommets Proust, Gombrowicz, Nabokov et J.M. Coetzee. »[26]

Arnaud Genon[27] dans son livre *Autofiction : pratiques et théories: Articles* (2013) un livre qui, selon son auteur, est une cartographie de l'autofiction, de Barthes (*Roland Barthes par Roland Barthes* en 1975) à Angot (*L'Usage de la vie* en 1999), en passant par Doubrovsky (*Fils* en 1977), Sarraute (*Enfance* en 1983), et Guibert (*A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* en 1990), à chacun de ces écrivains son mode/monde autofictionnel, c'est précisément à ce constat que nous aspirions. Alors que l'écrit autobiographique s'annonce unificateur en relatant le récit des récits, dans une démarche rétrospective qui s'évertue à se représenter comme « un » et à faire émerger un « moi », à se constituer, à se retrouver à travers une relecture « bilan d'une vie », l'autofiction, elle, vaut sa modernité littéraire par son éclatement, par la création d'un soi multidimensionnel qui se réincarne dans des identités fictives.

L'autofiction appelée fiction « personnelle » ou encore « intime », définie comme une « fictionnalisation de soi »[28], bien des tentatives afin de fixer définitionnellement le genre ont été faites, lesquelles ont abouti soit à une perspective réductrice en confinant le genre dans le domaine de l'écriture du moi et de la psychanalyse, soit à une perspective diffractrice, tentaculaire, qui fait perdre le genre en singularité et crée le flou littéraire. C'est ce problème de spécificité du genre qui fait justement la spécificité de l'autofiction. Il n'en demeure pas moins que pour Genon, l'autofiction s'érige en un nouveau genre autobiographique :

« L'autobiographie de notre époque sera alors autofiction ou ne sera pas… »[29]

Atteindre un degré d'écriture fantasmé, transcender l'autobiographie et la fiction pour se laisser tenter par un univers de contingence et d'hybridité, ce serait une « autobiographie transfictionnelle » suivant l'expression proposée par Genon qualifiant l'œuvre

[26] Colonna, Vincent, *Autofiction, Affabulation et instincts*, septembre 2014. URL : https://www.academia.edu/12174418/Autofiction_Affabulation_et_instincts (consulté le 22/01/2021)
[27] Arnaud Genon est docteur en littérature française, professeur certifié en Lettres Modernes, Ses travaux portent sur l'écriture de soi dans la littérature contemporaine et notamment sur l'œuvre d'Hervé Guibert.
Il est cofondateur des sites herveguibert.net et autofiction.org
[28] Genon, Arnaud, *Autofiction : Pratiques et théories, Articles*, Mon Petit Éditeur, coll. Essai, 2013. p.103.
[29] Ibid., p.11.

contemporaine de Christine Angot, une œuvre où la fiction est rattrapée et dépassée par la réalité, une œuvre qui dans son entrain de liberté et dans une simulation de l'autobiographie afin de déjouer tout pacte de lecture, a fini par devenir un piège se refermant sur son auteur, Angot, écopant ainsi d'une condamnation en 2013[30]

C'est en effet le procès de l'autofiction, remettant ainsi à l'ordre du jour la question de la réception, de la compréhension, de l'interprétation et de l'actualisation de l'œuvre, selon Eco :

> L'assertion qui sous-tend chacune de ces tendances est la suivante : le fonctionnement d'un texte (même non-verbal) s'explique en prenant en considération, en sus ou au lieu du moment génératif, le rôle joué par le destinataire dans sa compréhension, son actualisation, son interprétation, ainsi que la façon dont le texte lui-même prévoit sa participation. 31

Ces enjeux sont d'autant plus cruciaux dans les sociétés maghrébines, où la parole intime, en particulier lorsqu'elle touche au corps, à la sexualité ou à la critique des institutions familiales et religieuses, demeure largement taboue. Dans ces contextes, l'autofiction devient un geste littéraire potentiellement subversif, voire risqué. Loin d'être une simple mise à nu de soi, elle confronte l'auteur à une réception parfois violente, marquée par des résistances sociales et culturelles. Les controverses suscitées par des œuvres comme *Meursault, contre-enquête* de Kamel Daoud ou *Garçon manqué* de Nina Bouraoui illustrent cette tension entre liberté d'écriture et cadres normatifs de lecture.

Ce que souligne Eco prend alors tout son sens : c'est ce vraisemblable, ce pseudo-réel ou ce pseudo-fictif qui embarque le lecteur, un lecteur-acteur dans la phase de la réception et donc de l'interprétation de l'œuvre. En effet, cette dernière n'appartient plus à son auteur dès lors sa publication, elle se heurte à une multiplicité interprétationnelle. Cette participation du lecteur, prévue par le texte lui-même, peut dès lors se transformer en condamnation, en censure, ou en réappropriation polémique.

Longtemps vue comme genre impur parce que portée sur l'hybridité et sur une confusion qui compromet le pacte de la lecture et qui pose une certaine problématique dans la réception de l'œuvre, le lecteur potentiel se doute d'une contradiction imposée mais non proclamée, cela dit, le mot-valise avancé par Doubrovsky ne vient-il pas combler le vide de la case laissée par Philippe Lejeune dans son *pacte autobiographique*, en 1975, Lejeune qui s'interrogeait : « Le héros d'un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?»

[30] Jeannelle, Jean-Louis. « *Le procès de l'autofiction* », *Études*, vol. 419, no. 9, 2013, pp. 221-230.
[31] Eco, Umberto. *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Édition Grasset & Fasquelle, 1992, p.23.

Le fictionnel entant qu'intrigue imaginaire vient s'ourdir au référentiel dans sa somme d'évènements factuels. Serait-ce un moyen de révéler ou de travestir des vérités ? D'inviter le lecteur dans les coulisses de la réalité ou serait-ce pur subterfuge pour dire l'indicible ? Ou serait-ce tout bonnement une liberté, une prérogative que se donne l'auteur de disposer de son vécu et de son imaginaire afin de le consacrer *ad libitum*, au gré d'un arbitraire poétique, à sa création dite autofictionnelle ?

Doubrovsky nous décrit l'entreprise autofictionnelle comme une :

> Entreprise monstrueuse, sacrilège. Je reconnais. Dès qu'on raconte, on truque. On transpose. On pose. Dans le désarroi absolu, dans le désordre total, on range, on arrange. Parmi le pêle-mêle hideux du malheur, on trie, on triche. On trahit. Tout l'être crie une atroce vérité. On écrit faux. [32]

Cette mise en scène du faux pour dire le vrai engage alors une réflexion plus large sur les mécanismes de construction du sens entre mémoire, fiction et identité.

1.2.2 Hybridité narrative et construction de l'identité : entre mémoire et fiction

Une liberté, et pour l'auteur dans l'acte de création « *Poïésis* », et pour le lecteur dans sa lecture et son interprétation, une liberté qui, au biais de la confusion (fiction/réalité) _laquelle est commune au lecteur et à l'auteur _ se fraie des ouvertures vers des aventures de lectures et de relectures. L'œuvre, dans ce processus, est donc perpétuellement agissante, dans le sens où elle interpelle chaque lecteur différemment, lisant l'auteur et se lisant dans l'œuvre.

Dans cette mesure de réception de l'œuvre, Paul Ricœur insiste sur l'action dans son rapport à l'altérité, générant une interaction, une affection, « une affection de soi par l'autre », et donc une catharsis, en cela, Ricœur se réfère à Jauss et dit :

> La catharsis du lecteur, pourrait-on dire en reprenant librement quelques catégories de l'esthétique de la réception de H. R. Jauss, ne s'opère que si elle procède d'une *aisthèsis* préalable, que la lutte du lecteur avec le texte transforme en *poièsis* '. Il apparaît ainsi que l'affection du soi par l'autre que soi trouve dans la fiction un milieu privilégié pour des

[32] PERAS, Jérôme. *Une conquête existentielle et une autofiction perturbées: les effets d'un miroir brisé dans "le livre brisé " de Serge Doubrovsky*, [Mémoire de maîtrise] sur le site mémoire online, Université François Rabelais de Touraine, 1998, consulté le 30 septembre 2021. URL : https://www.memoireonline.com/12/13/8248/m_Une-conqute-existentielle-et-une-autofiction-perturbees-les-effets-d-un-miroir-brise-dans-le-l15.html#fnref249

> expériences de pensée que ne sauraient éclipser les relations « réelles » d'interlocution et d'interaction. Bien au contraire, la réception des œuvres de fiction contribue à la constitution imaginaire et symbolique des échanges effectifs de parole et d'action. L'être-affecté sur le mode fictif s'incorpore ainsi à l'être-affecté du soi sur le mode « réel ». [33]

L'autofiction se veut le lieu du possible, mieux, de l'intime, où d'insoupçonnables portes s'ouvrent sur différents « moi », l'écrivain dans la narration de sa fiction personnelle fait sa propre rencontre, une rencontre agréable ou désagréable, selon.

« Depuis que je transforme ma vie en phrases je me trouve intéressant. À mesure que je deviens le personnage de mon roman, je me passionne pour moi… Ma vie ratée sera une réussite littéraire. »[34]

Montaigne inaugurant au 16e siècle l'essayisme, avertit le lecteur de quoi son œuvre se veut pour objet, Michel, l'homme, dans une perspective autobiographique où il serait question d'un voyage introspectif dans une consécration de la connaissance de soi ; son projet est dit, « c'est moi que je peins […] je suis moi-même la matière de mon livre.», se peindre, s'étudier, en tant qu'homme, dans sa réalité changeante d'un instant à l'autre, un esprit en mouvement, fugitif, tel « un cheval échappé[35] », difficile à saisir, toujours en évolution. Chercher, découvrir, essayer de décrire un Moi qui ne se donne que fractionnellement, un Moi en construction et en déconstruction, présentant un « Je » affirmé, enraciné dans les profondeurs de la psyché.

C'est dans cette condition binaire de constance/inconstance que nous aimerions situer l'autofiction de Boudjedra par rapport à sa thématique qui se présente tantôt répétitive, et donc la même, tantôt retravaillée, changeante, et donc différente.

Afin d'illustrer cette tension entre la répétition des motifs et leur perpétuelle reconfiguration, nous proposons ci-dessous un tableau synthétique des principales œuvres autofictionnelles de Rachid Boudjedra. Ce tableau met en évidence à la fois l'évolution des thèmes et la présence de fils conducteurs qui traversent l'ensemble de son œuvre, témoignant d'une écriture à la fois circulaire et innovante.

[33] Ricœur, Paul, Soi-même comme un autre, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.p. 381.
[34] Doubrovsky, Serge, *Un amour de soi*, Gallimard, 2001, p.105.
[35] DE MONTAIGNE, Michel, *Essais*, I, 8 « De l'oisiveté », 1580 (première publication), éd. d'Emmanuel Naya, folio classique, Gallimard, 2009, pp.153-154

Tableau 1 : Chronologie des œuvres autofictionnelles de Rachid Boudjedra

Année	Œuvre	Genre	Thèmes principaux
1969	La Répudiation	Autofiction	Enfance, patriarcat, sexualité, critique sociale
1972	L'Insolation	Autofiction	Identité, conflits intérieurs, société algérienne
1977	L'Escargot entêté	Autofiction	Exil, déracinement, quête identitaire
1981	Le Vainqueur de coupe	Autofiction	Guerre d'Algérie, trahison, violence, mémoire
1984	La Macération	Autofiction	Psychologie, société, mémoire collective
1986	Journal d'une femme insomniaque	Autofiction	Sexualité, introspection, condition féminine
2003	Les Funérailles	Autofiction	Violence, deuil, introspection
2007	Hôtel Saint-Georges	Autofiction	Mémoire coloniale, violence, introspection
2010	Les Figuiers de Barbarie	Autofiction	Guerre d'Algérie, mémoire, identité
2014	Printemps	Autofiction	Printemps arabes, psychanalyse, sexualité, identité

Ce tableau nous permet de constater que, malgré la diversité des contextes et des époques abordés, Boudjedra revient sans cesse à certains noyaux thématiques. La répétition de ces motifs (la mémoire, la guerre, l'identité, la sexualité) n'est pas une simple redite, mais participe d'une démarche circulaire où chaque œuvre revisite et réinvente les mêmes interrogations. Cette constance thématique, alliée à une écriture toujours en mouvement, fait de l'autofiction de Boudjedra un espace qui consolide le lien entre le même et l'autre, entre fidélité à soi et invention de soi.

Par rapport aux personnages, lesquels sont autant concernés par cette propension de constance/inconstance dans leur structure identitaire, Ricœur pose la question de l'identité

selon la dialectique mêmeté / ipséité, même et soi, prenant origine de la dualité âme/corps, dedans/dehors, psychique/physique, dans le sens où la personne prend conscience de soi et perçoit (se perçoit dans) le monde, l'altérité annoncée dans l'intitulé de son œuvre *Soi-même comme un autre*. Inscrivant ce rapport sur l'axe de la continuité-discontinuité, la mêmeté se veut un pôle de l'identité appelée l'identité-*idem*, désignant une mêmeté du caractère, c'est-à-dire la somme des particularités et traits distinctifs d'une personne invariables et immutables au fil du temps et définissant sa singularité.

Ricœur pense cette dialectique :

> Selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité temporelle est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ; la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin. Et l'identité du personnage qu'on peut dire mis en intrigue ne se laisse comprendre que sous le signe de cette dialectique. [36]

L'ipséité qui vient s'unir à la mêmeté pour former un tout de la personne, est définie, quant à elle comme étant le *maintien de soi* tel présenté et reconnu par autrui, considérant l'acte moral qui s'y rattache obligatoirement à l'instar de l'impératif catégorique prôné par Kant; Ricœur illustre cela par l'exemple d'une promesse donnée à quelqu'un « ainsi, compter sur quelqu'un c'est à la fois faire fond sur la stabilité d'un caractère et s'attendre que l'autre tienne parole, quels que soient les changements susceptibles d'affecter les dispositions durables à quoi il se laisse reconnaître. »[37]

Ces changements sont des évènements pouvant survenir dans la vie de la personne/personnage et modifier le cours de son histoire dans l'histoire ou de l'intrigue dans la fiction, ainsi, Ricœur mets l'accent sur une corrélation *nécessaire* entre le personnage et l'intrigue, cette dernière dont la mise en œuvre est possible dans la mesure où il y a ascription d'une action à un personnage, soit-il agent ou patient dans cette équation. L'action que Ricœur met au gout du jour, fait référence à la théorie arendtienne qui a pour devise *la Vita activa,* mais il n'est en aucun cas question ici de faire de la phénoménologie

[36] Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre,* Op.cit., p. 173.
[37] Ibid., p. 176.

husserlienne quoiqu'il serait intéressant d'aborder la notion de la subjectivité transcendantale[38] dans le cadre de la lecture de Ricœur sur le Soi.

Il est question à travers la lecture de Ricœur, de rattacher l'évènement à l'action et l'action à son agent, de comprendre l'agent dans une identité faite d'un même et d'un soi, ce dernier qui se lit dans une double altérité, relativement à la personne même, est donc l'*Alter ego* et par rapport à l'autre personne, est donc Autrui.

L'évènement se raconte, une narration a lieu.

Comment se fait cette narration ? Suivant quel procédé ? Et dans quel état (transcendantal) se trouve l'agent qui en assume l'action, ce sont là autant de questions que suggère l'autofiction de Boudjedra à travers ses différentes configurations. Ce qui nous a imposé ce détour par la philosophie analytique que nous propose Ricœur.

L'agent raconte un « je » évoluant à travers le temps mais fidèle à lui-même, se construisant dans la pluralité des récits et des expériences vécues, subissant l'effet du temps, concrétisant cette complémentarité entre l'idem et l'ipsé et laissant naître la notion de l'identité narrative dans le champ de la phénoménologie herméneutique. L'identité narrative dont la perspective est téléologique, a pour principe la connaissance de soi par le truchement du « je narratif » dans ses différents modes narratifs et niveaux diégétiques.

Et pour éclairer cette idée, il est de propos de revenir sur ce qui a été nommé « l'identité narrative »[39] par Paul Ricœur dans *Temps et Récit*[40] (1983-1985), la notion de

[38] La notion de subjectivité transcendantale selon Edmund Husserl diffère quelque peu de celle d'Emmanuel Kant. Husserl était un philosophe allemand, fondateur de la phénoménologie, une approche philosophique qui se concentre sur la description et l'analyse de la conscience et de l'expérience vécue. Voici quelques éléments clés de la subjectivité transcendantale dans la philosophie de Husserl :
Intentionnalité : Pour Husserl, la conscience est fondamentalement intentionnelle, c'est-à-dire qu'elle est dirigée vers un objet ou une signification. La subjectivité transcendantale ne se limite pas à notre expérience individuelle, mais elle se réfère à notre capacité de donner un sens et une signification au monde qui nous entoure.
Réduction phénoménologique : Husserl propose une méthode appelée "réduction phénoménologique" pour explorer la subjectivité transcendantale. Cette méthode consiste à suspendre les préjugés et les hypothèses préalables pour se concentrer sur la description pure de l'expérience vécue. En pratiquant cette réduction, on peut accéder à une compréhension plus profonde de la subjectivité et de la manière dont elle structure notre expérience du monde.

[39] Dans *Soi-même comme un autre*, page 138, Ricœur revient sur la notion de l'identité narrative « La notion d'identité narrative, introduite dans Temps et Récit III, répondait à une autre problématique : au terme d'un long voyage à travers le récit historique et le récit de fiction, je me suis demandé s'il existait une structure de l'expérience capable d'intégrer les deux grandes classes de récits. J'ai formé alors l'hypothèse selon laquelle l'identité narrative, soit d'une personne, soit d'une communauté, serait le lieu recherché de ce chiasme entre histoire et fiction. Selon la précompréhension intuitive que nous avons de cet état de choses, ne tenons-nous pas les vies humaines pour plus lisibles lorsqu'elles sont interprétées en fonction des histoires que les gens racontent à leur sujet ? Et ces histoires de vie ne sont-elles pas rendues à leur tour plus intelligibles lorsque leur sont appliqués des modèles narratifs - des intrigues - empruntés à l'histoire proprement dite ou à la fiction (drame ou roman) ? Il semblait donc plausible de tenir pour valable la chaîne suivante d'assertions : la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de

l'identité narrative opère comme un procédé par lequel se constitue l'identité personnelle, ainsi la personne racontant des anecdotes, des faits, des récits, ainsi le narrateur racontant une fiction ou se racontant dans la fiction. L'action de raconter, qui est une action humaine renouvelée et continue dans le temps, est de fait constitutive de soi.

En effet, Paul Ricœur soutient que :

> La personne, comprise comme personnage de récit, n'est pas une entité distincte de ses « expériences ». Bien au contraire : elle partage le régime de l'identité dynamique propre à l'histoire racontée. Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage. [41]

Ricœur veut situer la théorie narrative dans une sorte de *transition* qui se fait en passant de la théorie de l'action à la théorie morale. Raconter entre décrire et prescrire c'est donc « déployer un espace imaginaire pour des expériences de pensée où le jugement moral s'exerce sur un mode hypothétique »[42]

Ricœur pense alors la notion d'identité narrative, comme un processus par lequel un individu, confronté à la contingence de ses expériences, organise rétrospectivement son existence à travers le récit. Ce processus repose sur la triple mimesis : la préfiguration du monde de l'action (Mimesis I), sa configuration par la mise en intrigue (Mimesis II) et sa refiguration par la lecture et l'interprétation (Mimesis III). L'individu, en racontant sa propre histoire, ou en la recevant par les récits collectifs, parvient à se comprendre lui-même dans un jeu constant entre permanence et altération. L'identité devient ainsi une « synthèse de l'hétérogène », une tentative de donner cohérence à un vécu éclaté par l'expérience du temps.

Dans cette perspective herméneutique, le récit n'est pas un simple reflet du réel, mais un instrument actif de la compréhension de soi. Il configure la temporalité, redonne du sens

---

l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires. Ce qui manquait à cette appréhension intuitive du problème de l'identité narrative, c'est une claire compréhension de ce qui est en jeu dans la question même de l'identité appliquée à des personnes ou à des communautés. La question de l'entrecroisement entre histoire et fiction détournait en quelque sorte l'attention des difficultés considérables attachées à la question de l'identité en tant que telle.»

[40] Temps et Récit est un ouvrage majeur dans le domaine de la théorie littéraire, un ouvrage dans lequel Ricœur présente au long des trois tomes, une thèse qui précise le rapport entre la narration et la dimension temporelle dans la constitution de l'identité personnelle suivant une philosophie phénoménologique.

[41] Ricœur, Paul, Soi-même comme un autre, Op.cit., p. 173.

[42] *Ibid.*, p. 200.

aux événements disparates, et offre un cadre symbolique pour inscrire les ruptures, les conflits, les recommencements.

Or, cette puissance du récit à configurer l'identité est indissociable, chez Ricœur, de ce qu'il nomme l'« être-à-dire », concept exposé par Rose Goetz dans son étude « Dire l'être-à-dire : l'intrépidité ontologique de Paul Ricœur »[43]. L'« être-à-dire » désigne cette exigence ontologique selon laquelle l'expérience humaine cherche à se dire, à se traduire dans le langage. À rebours des conceptions structuralistes qui limiteraient le langage à un jeu autonome de signes, Ricœur affirme que le dire est une manière d'être : une façon pour l'être humain de faire apparaître son existence et sa temporalité propre.

Le langage, notamment sous la forme métaphorique et narrative, devient ainsi un opérateur de révélation : il ne copie pas la réalité mais en propose une refiguration nouvelle, ouvrant des horizons de sens inédits. Raconter, c'est faire surgir des possibles là où l'expérience brute serait restée muette. La narration devient donc un acte par lequel l'homme s'arrache à l'immédiateté de sa condition pour la reconfigurer, l'interpréter et, en un sens, l'assumer.

Ainsi, dans la philosophie ricœurienne, identité narrative et être-à-dire s'articulent étroitement : raconter sa vie, ce n'est pas simplement relater des faits, c'est faire œuvre d'interprétation ; ce n'est pas fabriquer une illusion de cohérence, mais répondre à l'appel d'une existence qui demande à être exprimée, configurée, comprise. Le langage devient alors le lieu d'une seconde naissance de soi.

Cette approche se démarque de celle de Pierre Bourdieu[44], pour qui la narration biographique constitue souvent une illusion rétrospective imposant une cohérence factice à des existences discontinues. Là où Bourdieu dénonce un effet de rationalisation idéologique, Ricœur postule que le récit est un mode d'accès légitime à la complexité de l'expérience humaine.

En ce sens, la construction narrative de soi ne serait pas seulement un artifice ou une falsification, mais un acte essentiel de compréhension, de reconnaissance de soi dans le temps. L'identité ne précède pas le récit : elle se constitue dans et par lui.

[43] Goetz, Rose. « Dire l'être-à-dire : l'intrépidité ontologique de Paul Ricœur ». *Le Portique* 26 (2011). https://journals.openedition.org/leportique/2508.

[44] Bourdieu, Pierre. « L'illusion biographique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, no. 1, 1986, pp. 69-72.

1.2.3 Le moi en voix : polyphonie et épistolaire dans l'écriture autofictionnelle

Dans cette articulation entre être, langage et identité narrative, une question fondamentale émerge : comment rendre compte, dans l'acte même d'écrire, du flux instable de la conscience, de cette intériorité toujours en mouvement que le récit tente sans cesse de cerner sans jamais la fixer définitivement ? Cette interrogation trouve un écho lointain mais décisif chez Montaigne, dont l'œuvre inaugure une entreprise radicale d'exploration du moi.

C'est selon Montaigne « une épineuse entreprise, et plus qu'il ne semble, de suivre une allure si vagabonde que celle de notre esprit ; de pénétrer les profondeurs opaques de ses replis internes. »[45]

Dans un de ses cours[46] intitulé *« Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust »*, Antoine Compagnon souligne que l'écriture de soi, telle qu'initiée par Montaigne, est marquée par une tension constante entre l'élan de se dire et la résistance de l'expérience intérieure à se laisser pleinement capturer. Pour Montaigne, le projet « d'écrire la vie » ne consiste pas à produire un récit totalisant ou linéaire, mais à saisir sur le vif la mobilité de la pensée, sa fugacité, ses contradictions.

Compagnon rappelle que l'esprit humain est par nature mouvant, incertain, et que l'entreprise littéraire visant à l'attraper est vouée à n'en donner que des éclats partiels, jamais une image achevée. Le *moi* montaignien est donc un *moi en fragments*, un *moi inachevé*, dans lequel chaque texte est moins un aboutissement qu'une tentative renouvelée d'approcher l'insaisissable.

De la même manière, dans la littérature contemporaine et particulièrement chez des écrivains comme Boudjedra, l'écriture du soi s'inscrit dans une ouverture, marquée par l'inachèvement, la reprise, l'hésitation. L'autofiction moderne hérite de cette tradition, elle revendique l'impossibilité de fixer une identité unique et choisit au contraire d'embrasser la discontinuité, l'inconstance et l'errance du sujet.

Chez Boudjedra, plusieurs dispositifs narratifs viennent soutenir la démarche autofictionnelle, au premier rang desquels la polyphonie et l'épistolaire. La polyphonie,

[45] DE MONTAIGNE, Michel, *Essais* II, Œuvres Complètes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 358.
[46] Compagnon, Antoine. *Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust*, Cours du Collège de France, 2012–2013.

selon la définition proposée par Mikhaïl Bakhtine[47], se manifeste par la présence de plusieurs voix autonomes et irréductibles dans le récit, sans hiérarchie imposée par une instance narrative dominante. Cette structure permet de rendre compte de la complexité du réel, notamment dans un contexte postcolonial traversé par des tensions idéologiques, mémorielles et identitaires.

Dans *Printemps,* la narration, bien que conduite à la troisième personne, une polyphonie a lieu à côté d'une polyphonie épistolaire déclarée ou secrète, à travers des lettres (entre Teldj et Nieve), des notes des carnets secrets de Salim ou encore des fragments historiques insérés dans le récit. Quant aux *Figuiers de Barbarie*, le dialogue entre Rachid et Omar, deux cousins engagés dans une conversation en plein vol, reproduit le procédé d'un échange psychanalytique, mimant une forme d'oralité polyphonique où chaque voix tente de dire une vérité subjective.

Le dispositif épistolaire, pour sa part, structure le récit autour d'une tension constante entre passé et présent, entre mémoire personnelle et histoire collective. Il installe un cadre dialogique fragmenté, dans lequel la subjectivité s'exprime de façon directe, souvent dans l'aveu, l'attaque ou la confession. Dans *Hôtel Saint-Georges*, cette polyphonie prend une forme explicite dans laquelle chaque personnage comble son espace de parole et devient narrateur de sa version de l'histoire, un espace crée par la lettre que Jean lègue à sa fille Jeanne, un vécu traumatique transmis sous forme d'héritage.

Ces deux procédés, polyphonie et épistolaire, nourrissent la dimension autofictionnelle de l'œuvre en multipliant les points de vue et en brouillant les frontières entre les voix de l'auteur, du narrateur et du personnage. Ils permettent ainsi à Boudjedra de complexifier l'identité narrative et de donner à lire un sujet en crise, éclaté, à la recherche de lui-même dans le prisme du langage et de la mémoire.

Ainsi, dans la continuité de Montaigne selon Compagnon, et dans l'éclairage herméneutique de Ricœur, on comprend que l'écriture de soi ne saurait prétendre à l'authenticité absolue ni à la récupération intégrale de l'expérience vécue. Elle est toujours un geste approximatif, mais nécessaire, de recomposition.

[47] Dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski,* Mikhaïl Bakhtine développe le concept de polyphonie romanesque dans la première partie intitulée « La poétique de Dostoïevski et les problèmes de la théorie du roman ». Il y définit la polyphonie comme une forme narrative où plusieurs consciences, incarnées par des personnages, s'expriment librement, sans être subordonnées à la voix d'un narrateur omniscient. Chaque voix est porteuse d'une vision du monde autonome, créant un dialogue pluriel à l'intérieur même du texte. Ce procédé permet une mise en scène d'un monde dialogique, où les points de vue se confrontent sans résolution hiérarchique (Bakhtine 1970, 18–21).

Le « moi » derrière l'homme et l'homme derrière le « moi », c'est là, toute la quête du voyage à double trajectoire, projet du geste autofictionnel, portant un regard sur le monde du dedans, suivant la trace mémorielle, alléché par la madeleine de Proust, à travers les ténèbres de la nuit Célinienne, essayant de sonder les profondeurs du psychisme dans une entreprise Freudienne ; et dans une direction opposée, quoique se situant sur le même axe de cette double trajectoire, l'autofictionnaliste est face au monde extérieur, pas moins complexe que le monde intérieur, ni moins hostile d'ailleurs, un monde qu'il essaie de comprendre, de décrire dans son absurdité, son inconstance et sa pluralité, se penchant sur son rapport au monde et son rapport à l'altérité sous le mode existentialiste qui reconsidère *l'être-dans- le monde* dans une dimension de socio-historicité.

A cette situation d'errance entre l'auteur et son personnage, entre le temps souvenir et le moment présent, entre l'intime et l'extime, s'additionne une situation de circularité, configurée dans la thématique obsessionnelle, dans les répétitions diégétiques et scripturales et dans l'évocation mémorielle séquentielle. Une spirale digne de *l'éternel retour du même* Nietzschéen selon lequel le monde est voué à refaire les mêmes schémas éternellement, tout en s'écartant du pessimisme, ce retour se veut un renouvellement, ainsi la circularité qui habite l'œuvre de Boudjedra est en son sein régénérescence, reproduisant un même cyclique et subissant les variations.

1.2.4 L'autofiction postcoloniale : quête psychanalytique de soi

L'autofiction, telle qu'elle se déploie dans l'espace postcolonial, ne peut se comprendre sans considérer son lien profond avec les blessures de l'histoire, les éclats d'une mémoire collective éclipsée, et les mouvements souterrains de l'inconscient. Chez Rachid Boudjedra, ce mode d'écriture devient un lieu de ressaisissement identitaire et de résistance, articulant une subjectivité travaillée par les secousses de la colonisation et de la désillusion postindépendance.

Loin d'un simple récit de soi, l'autofiction postcoloniale se révèle un mode de recomposition du sujet éclaté, désorienté par l'effondrement des repères traditionnels et par la violence historique. Maxime Decout montre que l'autofiction contemporaine, notamment dans les contextes marqués par le colonialisme, relève d'une écriture de la faille : le « je » s'y révèle traversé d'incertitudes, incapable de s'enraciner dans une continuité univoque[48]. C'est

[48] Maxime Decout, *En toute mauvaise foi : Sur un paradoxe littéraire*, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 125.

précisément cette instabilité qui anime l'œuvre de Boudjedra. Son « je » n'est pas un centre stable, mais un foyer en perpétuel mouvement. La mise en avant de détails intimes, accessibles uniquement à une voix autobiographique, caractérise le roman boudjedrien ainsi que la majorité des romans maghrébins. Ces œuvres se distinguent par l'usage prononcé d'un narrateur autodiégétique à la première personne, qui remplit une fonction symbolique. C'est ce qui amène Hafid Gafaïti[49] à qualifier ce type de narration d'« autobiographie plurielle »[50].

Dans l'univers de l'autofiction maghrébine, la parole littéraire doit affronter un double défi : restaurer une mémoire que la colonisation a tenté d'effacer, tout en se méfiant de la tentation du récit unificateur. Annette Schläfer remarque que l'autofiction postcoloniale procède d'un « agencement des fragments de soi sur fond de mémoire trouée »[51]. Les œuvres de Boudjedra manifestent ce travail de recomposition : les souvenirs n'y apparaissent pas sous forme de continuité narrative, mais surgissent en éclats, en bribes, traduisant l'incertitude fondamentale de l'identité postcoloniale.

Cette configuration fragmentaire entre directement en résonance avec les apports de la psychanalyse. Comme l'a observé Jean-François Chiantaretto, écrire revient souvent à « travailler une absence », à tenter de donner forme à ce qui, dans l'expérience psychique, demeure en retrait[52]. Dans l'autofiction de Boudjedra, l'acte de narration semble animé par cette volonté de sonder les zones muettes de la mémoire, d'interroger ce qui échappe au récit officiel comme au récit intime. Le moi qui parle n'est jamais pleinement souverain sur son histoire ; il est au contraire en proie aux retours du refoulé, aux failles du langage, à l'impossibilité d'un dire total.

La psychanalyse éclaire également le rôle de la fiction dans l'écriture de soi : non comme simple ornement du réel, mais comme espace de mise en scène des conflits psychiques. Dans cette perspective, Philippe Gasparin décrit l'autofiction comme « l'espace incertain d'une confession ébranlée par le mensonge nécessaire »[53]. La fiction ne vient pas trahir la vérité ; elle vient en révéler la complexité, la rendre lisible à travers les filtres du

[49] Hafid Gafaïti, professeur (Texas Tech University), journaliste et conférencier. Il est l'auteur ou co-auteur de treize ouvrages critiques, dont Boudjedra ou la passion de la modernité (Denoël, 1986) La Femme dans le roman algérien (L'Harmattan, 1996), La Diasporisation de la littérature postcoloniale (L'Harmattan, 2005)
[50] Gafaïti, Hafid. « L'autobiographie plurielle : Assia Djebar, les femmes et l'Histoire. » In *Postcolonialisme & Autobiographie*, édité par Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, 149-159. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1998. http://www.limag.com/Textes/Iti27/Gafaiti.htm
[51] Annette Schläfer, *Autofiction et mémoire fragmentée : Écritures de soi postcoloniales*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 52.
[52] Jean-François Chiantaretto, *Écrire l'absence : Littérature et psychanalyse*, Hermann, 2010, p. 211.
[53] Philippe Gasparini, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 79

fantasme, du refoulement et du désir. Boudjedra, dans ses romans, ne cherche pas à restituer une histoire fidèle de soi : il donne plutôt à voir la manière dont la mémoire est hantée par l'inconscient, traversée par des représentations diffractées.

Ce va-et-vient incessant entre intime et collectif, entre passé vécu et passé reconstruit, confère à l'œuvre autofictionnelle postcoloniale une portée politique autant que psychique. Le "je" que construit Boudjedra n'est jamais une simple voix individuelle : il est le point de convergence de traumatismes historiques, de blessures partagées, de récits refoulés. Dominique Viart parle à ce propos de « je pluriel », pour désigner cette subjectivité éclatée qui cherche à se dire malgré l'instabilité des identités héritées[54]. Chez Boudjedra, la mémoire personnelle est inextricablement liée aux cicatrices nationales ; l'acte d'écrire devient dès lors un geste de remémoration critique, une tentative de reprendre possession de l'histoire par la voix individuelle.

On retrouve cette complexité dans d'autres œuvres majeures du corpus maghrébin contemporain. Assia Djebar, par exemple, dans *L'Amour, la fantasia*, s'efforce de faire entendre la voix des femmes algériennes effacées par les récits coloniaux ; son écriture polyphonique et fragmentée rejoint ainsi, sous d'autres formes, la quête boudjedrienne d'une mémoire plurielle. De son côté, Tahar Ben Jelloun explore dans *La Nuit sacrée* les déchirements identitaires du monde postcolonial, où la figure de l'individu s'émiette sous le poids des héritages culturels et des contraintes sociales.

Ainsi, l'autofiction postcoloniale, loin d'être un simple miroir tendu vers soi, devient le lieu d'une interrogation radicale sur l'histoire, sur la mémoire et sur les modes possibles de survie du sujet dans un monde disloqué. Alfred Hornung insiste sur cette idée en affirmant que le sujet postcolonial est toujours « en traduction », toujours en déplacement, incapable de se fixer dans une identité achevée[55]. Boudjedra illustre cette impossibilité à travers une écriture éclatée, à la frontière entre témoignage historique, confession intime et élaboration fantasmatique.

Par ce recours à l'autofiction, Boudjedra ne se contente pas d'explorer les traces de son propre passé : il interroge la possibilité même de l'identité en contexte postcolonial, il révèle l'ampleur des pertes subies par le sujet algérien contemporain. Loin de chercher à guérir ces blessures par une illusion de cohérence, il les donne à lire dans toute leur complexité, assumant la fragmentation, l'inachèvement, l'ambiguïté comme conditions inévitables de toute écriture de soi.

[54] Dominique Viart, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 191.
[55] Alfred Hornung, *Autofiction and Postcolonialism*, Routledge, 2013, p. 42.

Nous pouvons dire alors, que l'autofiction chez Boudjedra se présente comme un terrain d'expérimentation, un espace critique où la mémoire, l'histoire et l'inconscient sont sans cesse convoqués. En croisant les héritages de la psychanalyse et de la pensée postcoloniale, son œuvre offre une méditation poignante sur la difficulté d'être au monde après la déchirure causée par la colonisation, un monde où écrire revient à tenter de réunir les morceaux épars du moi sans jamais prétendre les assembler entièrement.

1.3 Trois romans, trois récits et l'Histoire

Boudjedra est un autofictionnaliste qui se crée un univers taboutique, érotique et cathartique, où les fantasmes prennent corps, où la fiction est plus vraie que la réalité, où la question est plus conséquente que la réponse et où l'écho du passé se fait plus retentissant que le présent.

Les trois romans qui constituent notre corpus d'étude, à savoir : *Les Figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* et *Printemps* sont des autofictions qui partagent bien des similitudes comme le veut la tradition boudjedrienne, suivant le cap intratextuel qui manifeste une stratégie de familiarisation avec quelques personnages, évènements ou séquences qui surgissent dans un roman pour ressurgir dans un autre. Une autofiction qui propose une lecture ludique.

Dans ces trois romans, le récit est campé de façon différente ; il est question de polyphonie épistolaire dans *Hôtel Saint-Georges*, où chacun des personnages se présente comme un narrateur autodiégétique. Dans *Les Figuiers de Barbarie*, c'est « Rachid », le personnage principal qui assume la narration, toujours dans un mode autodiégétique qui vient ponctuer la conversation soutenue par l'autre personnage du roman, « Omar ».

Printemps, se fait à la troisième personne, la narration est donc hétérodiégétique. Le narrateur omniscient, raconte l'histoire du personnage « Teldj ».

1.3.1 *Hôtel Saint-Georges,* polyphonie de l'Histoire.

1.3.1.1 Titre, lieu et représentativité.

Hôtel Saint-Georges, un lieu, un hôtel, un testament, une lettre, un passé, une passion, une histoire, l'Histoire et une quête dans le présent.

Donnant la voix à plusieurs personnages, le roman se présente dans une complexité polyphonique, où la narration prend pour prétexte une lettre. Jeanne débarque en Algérie afin d'honorer la dernière exhortation de Jean, son père, avant sa mort, exhortation qu'il reprend dans une longue lettre qu'il lègue à sa fille.

Jeanne décide de revisiter l'Algérie « un pays en voie de convalescence, un pays encore fragile, pour renifler les traces d'un père décédé depuis seulement quelques mois »[56]

Arrivée en Algérie, Jeanne réside à l'Hôtel Saint-Georges, situé à Alger, une des villes qu'elle devait visiter afin d'appliquer à la lettre le testament de son père. Jeanne eut le coup de foudre en débarquant à Alger, la regardant avec les yeux de son père, qui « y trouvait de la vie, de l'exubérance », Jeanne quant à elle, décrit Alger comme :

> Une structure portuaire, visible elle aussi de partout. La ville a quelque chose de cinglant, de trop blanc et de trop plein. […] la lumière était magnifique. Les rues grouillantes de monde. Les immeubles un peu vieillots étaient d'une architecture arabo-mauresque-coloniale. Puis cette grande poste posée au beau milieu d'une grande place avec ses deux coupoles entre lesquelles, on voit, comme dans un mirage, les bateaux se balancer.[57]

Constantine est la deuxième station du voyage de Jeanne, ville dans laquelle son père formait des menuisiers. Constantine aussi, la ville natale des personnages algériens qui contribuent d'une façon ou d'une autre dans cette quête dans laquelle s'est lancée Jeanne.

Arrivée à Constantine, ayant déjà une idée à travers les longues discussions avec Jean, sur la singularité de la ville, sur « sa kasba très différente de celle d'Alger », sur « son pont en acier suspendu au-dessus des gorges du Rummel, […] lieu préféré des suicidaires », « Grandiose Constantine ! mais triste. Ville morte. Renfermée sur ses secrets et son passé glorieux de ville d'art et de résistance à la colonisation qui l'a, en fait, peu touchée. »[58]

De fait, Alger se présente comme la ville de la seconde chance, offrant aux personnages la possibilité de guérir les blessures ouvertes à Constantine, ou du moins une possibilité d'un oubli ou d'une distanciation.

Exerçant le métier d'ébéniste, Jean, un français qui vit sa profession comme une véritable passion lui permettant d'être en contact direct avec la beauté et la noblesse du bois, voit sa vie et ce qui donne sens à cette dernière basculer dans la tragédie de la guerre. En créant à partir du vivant, le métamorphosé artistique qui s'exprime dans les meubles en bois, l'ébéniste se voit lui-même séquestré dans une destinée dantesque de sergent de l'armée

[56] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op. cit., p. 06.
[57] *Ibid.*, p. 42.
[58] *Ibid.*, p.21.

française, en fabriquant des cercueils destinés à accueillir définitivement les soldats français morts durant la guerre, faisant de lui « un croque-mort, un fossoyeur et un cloueur de cercueils »[59].

Jean nous est raconté par Jeanne mais son histoire en Algérie se construit de façon fragmentaire à travers les différentes versions de certains personnages entrant en contact avec l'ébéniste et d'autres dont le vécu est télescopé par la guerre de libération nationale.

Avant même de déployer l'éventail des personnages, il est de propos de donner un aperçu historique sur l'Hôtel éponyme.

En effet, c'est par le titre que l'auteur semble sceller son œuvre en la marquant d'un sceau.

« La lecture d'un roman passerait-elle alors d'abord par la compréhension de son titre ? »[60] se demande Bokobza, soulignant de fait l'importance de s'attarder sur cette étape inéluctable qui engage l'appareil titulaire dans l'engrenage de la lecture d'un roman.

Le titre faisant partie du livre, est à même de lui donner un caractère, une identité, laquelle peut être charismatique et captive ainsi l'attention du lecteur dès le premier contact, et le contraire de ce cas de figure est bien vrai. Le titre peut être référentiel et vraisemblable comme il peut être trompeur, et est donc interprétatif quand bien même il serait fantaisiste.

Or, les romans de Boudjedra prennent des titres référentiels et/ou symboliques, réunis, ils promettent une image complète reflétant la thématique que l'auteur propose à travers son œuvre depuis *La Répudiation* (1969) pour raconter la répudiation d'une mère, en passant par La prise de Gibraltar (1987), roman dans lequel l'écrivain revient sur l' épopée de Tarik Ibn Ziad, dans *L'Escargot entêté* (1977) il est question d'un bureaucrate obsédé par un escargot imaginaire. *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), raconte les déboires d'un émigré algérien piégé dans les dédales du métro parisien. Les autres romans ne dérogent pas à la règle.

Le lecteur devine éventuellement l'œuvre à travers le titre, et comprend le titre en lisant l'œuvre. C'est ce qu'affirme Bokobza quand il dit : « en lisant le titre, le lecteur sera, en somme, conditionné dans l'optique de l'événement à venir »[61]

---

[59] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op. cit., p. 94.

[60] SERGE FELIX BOKOBZA, *Contribution à la titrologie romanesque*, Bokobza, S. [1986] : *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre* Le Rouge et le Noir, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ». p.20 Google Scholar , in Roy, Max. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture. » *Protée*, volume 36, numéro 3, hiver 2008, p. 47–56. https://doi.org/10.7202/019633ar

[61] SERGE FELIX BOKOBZA, Contribution à la titrologie romanesque, op.cit., p.20. In, ABDESSEMED, Samia. «*La sémiotique du titre Cas de l'œuvre romanesque de YASMINA KHADRA : - Les agneaux du Seigneur*

Le titre du roman de Boudjedra reprend donc le nom d'un hôtel mais certainement pas un quelconque ; il est question d'un Hôtel emblématique et un lieu mythique, témoin du cours de l'Histoire depuis son inauguration en 1889. Héritage de la présence ottomane en Algérie, qui s'étend de 1515 à 1830, et laquelle présence a pour appellation historique « La régence d'Alger ».

L'hôtel fut bâti donc sur un ancien palais arabo-ottoman du XVIe siècle, transformé en pensionnat de jeunes filles qui ne tardera pas à servir de quartier général au général Dwight Eisenhower pendant la Seconde Guerre mondiale. Une adresse de cosmopolitisme, fréquenté par les célébrités du monde, citons entres autres, Simone de Beauvoir, André Gide, Winston Churchill, Baron de Rothschild, Abdelhalim Hafez. L'hôtel sera le lieu de rencontre de prédilection pour l'aristocratie britannique et sa dénomination n'est autre qu'un hommage à Saint George, le saint patron britannique.

L'architecture de l'hôtel est inspirée du style hispano-mauresque, un reflet de l'interaction entre les cultures arabe et andalouse. Le bâtiment se distingue par ses arches élégantes, ses patios et ses décorations en mosaïques, typiques de l'architecture islamique.

Boudjedra le décrit à travers la lettre de Jean :

> C'est magnifique ! Il possède un jardin avec des magnolias et des chèvrefeuilles qui sentent forts. Enivrants. Et les chambres donnent sur la baie d'Alger. Dans cet hôtel, il y a la suite où De Gaulle devait passer quelques nuits pendant la période où il préparait la résistance contre l'occupation allemande. Mais son QG était installé à l'hôtel Aletti. Il y a séjourné entre 1941 et 1942. Je crois. […] Toi qui aimes Albert Marquet, tu te rassasieras. Michel découvrira l'architecture arabo-mauresque et l'architecture coloniale.[62]

En 1982, à l'occasion du vingtième anniversaire de l'indépendance algérienne, l'hôtel est rebaptisé El Djazaïr, l'action s'avère une réappropriation franche du lieu et de son identité affirmée. Nonobstant ce fait, Boudjedra n'en fait pas cas dans son roman et s'arrête sur l'appellation de l'époque coloniale, dans une propension nostalgique de l'écrivain.

Bien plus qu'un titre, bien plus qu'un simple lieu de narration, l'écrivain fait de l'hôtel Saint-Georges un personnage, doté d'histoire, de mémoire et de charge émotionnelle à même d'insuffler une spiritualité à l'endroit qui tel un phénix a su renaitre de ses cendres, défiant le temps et les guerres, les civilisations et leur déchaînement, les hommes et leurs histoires. Une allégorie de l'Algérie.

- *Ã quoi rêvent les loups*» Mémoire de Magistère, Université El Hadj Lakhdar - Batna, 2011/2012. https://dspace-api.univ-batna2.dz/server/api/core/bitstreams/4a007293-60c2-492e-9002-0e639a2d7d1e/content

[62] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, Op. cit., p. 10.

Place maintenant à cette configuration polyphonique vis-à-vis de laquelle nous portons l'accent surtout sur les personnages principaux : Jean, Jeanne et Rac ; non pas que les autres personnages soient de moindre importance, car chacun vient imbriquer sa voix dans cette polyphonie via la mémoire personnelle et/ou la mémoire collective.

Les trois personnages susmentionnés, sont des personnages charnières à quelque différence de perspectives.

1.3.1.2 Portraits des personnages.

Jean : dont le portrait est dépeint sommairement plus haut dans ce chapitre ; représente un pont entre la France et l'Algérie, les complexités et les traumatismes liés à l'histoire coloniale entre les deux pays.

Jean a donc été sergent, mais « il n'a jamais accepté de toucher sa solde… Pour cela, il passa plusieurs semaines en prison. Il en profitait pour apprendre un peu d'arabe. Il fait de la prison aussi parce qu'il dénonçait la guerre, la torture et les massacres devant ses supérieurs. »[63]

« Le malheur de Jean avait été incommensurable. Et sa passion pour ce pays où il a fait le plus horrible boulot qui puisse exister et où il a tant souffert »[64]

A travers sa lettre, Jean s'accorde « le temps de bégayer ses aveux »[65] après un mutisme qui avait durait une vie entière.

Jeanne : Après la mort de son père Jean, Jeanne se lance dans une quête pour découvrir son passé et comprendre la vie de cet homme qu'elle connaissait peu et qu'elle appelait par son prénom. « Je ne l'ai jamais appelé papa et aujourd'hui à trente-cinq ans, je ne sais toujours pas pourquoi je l'appelais Jean alors que j'appelais ma mère, maman » [66]

C'est cette distanciation entre père et fille, source d'incompréhension et de malaise qui pousse d'abord Jeanne à chercher des réponses au sujet de son père « transformé en croque-mort et en fossoyeur. Lui si sensible. Si esthète. Si élégant. Si fragile. » Mais plus important encore pour Jeanne qui affirme : « si j'étais venue en Algérie, c'était pour raconter ce calvaire aux Algériens et, aléatoirement, visiter les lieux qu'il avait habités et ceux où il

[63] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op. cit., p. 59.
[64] *Ibid.,* p. 149.
[65] *Ibid.,* p. 33.
[66] *Ibid.,* p. 9.

avait travaillé.! Cette humiliation m'étouffait. Je suis venue en Algérie pour essayer de m'en débarrasser. »[67]

Le roman suit Jeanne au long de son voyage à Alger et à Constantine, guidée par la lettre de son père et surtout par Rac devenu un ami après leur rencontre à paris. Cette exploration la conduit à rencontrer divers personnages qui partagent leurs histoires et leurs perspectives sur l'Algérie.

Rac : Bien que la lettre de Jean et la quête de Jeanne soient le prétexte du roman, la narration polyphonique du récit est inaugurée par la voix de Rac et c'est par lui qu'elle est clôturée, même si textuellement parlant, la dernière page du roman est accordée à jeanne et à son silence écrit et suspendu « puis, plus rien… » Figurant sur une dernière page non numérotée dans cette édition de Dar El Gharb.

Médiateur entre le passé et le présent, Rac se présente comme personnage charnière dans la quête de Jeanne pour découvrir une période sombre dans la vie de son défunt père.

En tant qu'Algérien marié à une Française, il vit au carrefour de deux cultures.

Son esprit ouvert, sa mentalité occidentalisée, sa liberté revendiquée et ses choix de vie, sont des actes de rébellion contre les normes traditionnelles et religieuses de la société algérienne.

Mic : diminutif de Michèle, épouse de Rac, Française qui a « l'Algérie dans la peau »[68], elle devient porteuse de valise, son amour pour ce pays l'embarque à ses 18 ans pour y vivre. Toutefois cet amour ne fait pas le poids devant son identité française laquelle faillit lui causer la mort, accusée à tort d'espionnage.

L'importance de Mic dans le roman se voit à travers l'espace qui lui est accordé dans le texte, à peu près le même que le nombre d'apparitions de Rac et de Jeanne.

Certains critiques suggèrent que Mic peut être l'incarnation de l'épouse de Boudjedra, ce qui ajoute une dimension autobiographique à son personnage. Cela permet à l'auteur d'explorer ses propres expériences et réflexions sur la féminité et la relation conjugale mixte. Mic est perçue comme un personnage qui illustre les luttes et les souffrances des femmes en général et celles notamment des pieds noirs et extensivement des étrangers voulant s'intégrer dans une société marquée par des tensions historiques et culturelles.

Kamel : accompagnateur de Jeanne dans son voyage à la demande de celui qui l'a élevé et pour lequel il voue admiration et égard, son oncle préféré Rac. Kamel est la fierté de

[67] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, Op.cit., p. 132.
[68] *Ibid.*, p. 28.

sa mère Yasmina, Grand cardiologue, ce dernier a une vie parallèle comme trafiquant de drogue et vit avec la crainte que son secret ne vienne à se révéler.

Nabila : Sœur de Rac, et amie de Jean qu'elle rencontre au bar de l'hôtel où elle travaille comme serveuse, et à qui elle veut absolument confier ses secrets et son drame familial. Pour Nabila le coupable de son malheur est son progéniteur, son père, Sidi Mohammed, l'homme qui l'a vendu à son violeur, son oncle maternel.

Sidi Mohammed[69] : Il convient de souligner le rôle prépondérant du personnage de Sidi Mohammed, véritable pierre angulaire de l'œuvre. Ce patriarche nonagénaire s'impose comme une figure emblématique, cristallisant les tensions familiales et sociétales au cœur de la narration. Sidi Mohammed incarne une dualité complexe, à la fois dépositaire d'une sagesse ancestrale et source de conflits intergénérationnels. Son parcours polyglotte et ses pérégrinations confèrent à ses réflexions une profondeur philosophique, notamment sur la nature humaine et la barbarie comme héritage universel. Cette dimension réflexive s'articule avec son rôle de témoin historique, faisant de lui un pont entre l'Algérie coloniale et post-indépendance.

Père fantomatique, tourmenté par l'histoire de sa fille Nabila et le besoin de lui parler avant de mourir.

Zigoto : Ou le double machiavélique de son frère Rac, un pilote amoureux des mythes, décrit par Kamel comme « Un vrai pervers, pourvu d'une cruauté à toute épreuve. Un pervers doublé d'un paranoïaque capable de tout, sans avoir l'air. Pleurnichard ! Toujours la larme à l'œil. Toujours la langue vipérine. »[70]

De son vrai nom Ali, « zigoto » est le surnom que lui avait attribué Rac dès ses sept ans.

Zigoto peut être perçu comme un personnage comique jouant le cynique, entretenant une relation hostile avec Rac mais en même temps la personne qui le perce à jour.

L'hostilité et la jalousie ressentie par Zigoto est transmise à son fils, qui s'enrôle dans l'intégrisme et complote pour l'assassinat de son oncle Rac ; un fait que les autres pensent

[69] Nous avons constaté une grande ressemblance entre les personnages, Sidi Mohammed, Sidi Mostapha, et Sidi Hacène ; grands-pères respectivement dans les romans : *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*. Comme si, Boudjedra voulait, à travers ces personnages différents, appartenant à des trames différentes, dépeindre un portrait fixe de la figure du grand-père algérien.
[70] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, Op. cit., p. 44.

méconnu de Zigoto qui s'enorgueillit de la carrière footballistique de son fils au sein du CRB devant les autres mais avoue que son fils est « sa damnation »[71].

Leila : Sœur de Kamel, fille de Hamid et de Yasmina, Leila vit dans l'ombre de son frère aîné, se voit condamnée à « jouer les seconds rôles » dans une vie désastreuse et à être le souffre-douleur de sa grand-mère Lalla Aicha.

Yasmina : Sœur de Rac, épouse de Hamid et mère de Kamel et de Leila, se meurt dans le malheur et dans les cauchemars dédaléens, où il n'est question que d'impasse et d'errance. Le temps qui paraissait fuyant_ sous l'effet de la joie que procurait une vie routinière_ devient soudainement lent et stagnant par moment, pour débiter un destin endeuillé. La mort de Hamid est une mort de Yasmina.

Hamid : Tourmenté par l'histoire du crime commis par son père en assassinant l'amant de sa mère et indifférent à l'adultère de sa mère, Hamid est un vétérinaire marié traditionnellement à Yasmina qui lui fut choisie par sa mère. Un époux distant, un père distant, un anticonformiste en quête de sens, le sens du monde, tout en lui étant indifférent.

Kader : Le personnage qui ajoute un grain de sel et de folie à la narration. Un ami que Rac rencontre à Nice, Kader est un Harki émigré présentant un profil psychologique[72] instable qui se reflète sur son parler. Kader c'est la voix par laquelle Boudjedra prend à partie et invective en termes crus les harkis, traités comme de vulgaires parias du côté trahi et du côté servi.

Quant aux autres personnages, chacun ses secrets, chacun sa façon de se débattre avec le passé.

D'une part, la version française et de l'autre part la version algérienne et entre les deux, un passé qui ne passe pas et le présent qui tente tantôt de tendre un pont, tantôt le rompt.

« Qui sont donc ces gens aujourd'hui ? Nous, eux. Il reste les traces. Mais elles sont tenaces. Il reste les cicatrices. Elles ne se refermeront jamais. »[73]

De part et d'autre des familles algériennes et françaises, la colonisation fait l'Histoire et façonne l'individu et est à même d'ériger des héros et des collabos, des amis français, alliés de la cause algérienne et des traitres algériens, transfuges qui se sont déshonorés à jamais.

[71] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, Op. cit., p. 78.
[72] Nous nous penchons sur le cas de Kader dans le chapitre III (de la psychanalyse).
[73] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, Op. cit., p. 30.

Le cas de Mic qui, admirative de son oncle Georges, jumeau de sa mère, défenseur de la cause algérienne, Mic vouait un amour indéfectible pour l'Algérie contrairement à sa mère qui idolâtrait Napoléon et De Gaulle. Le cas de Jean, dénonçant la guerre et refusant sa solde de sergent.

La narration s'inscrit dans un parcours déjà établi par l'écrivain, illustrant un procédé de mise en abyme qui se déploie d'un roman à l'autre. Ce processus renforce la dimension réaliste de la fiction tout en lui conférant une résonance d'ordre socio-politique et historique. La narration n'est pas seulement le reflet d'une histoire personnelle, mais elle se tisse intimement avec l'histoire collective, créant ainsi un lien fusionnel qui unit le passé et le présent. Cette polyphonie narrative, qui caractérise particulièrement *Hôtel Saint-Georges*, met en lumière son approche scénaristique, où les voix multiples se rejoignent pour enrichir la compréhension des enjeux identitaires et sociétaux.

1.3.2 Les Figuiers De Barbarie : roman de la désillusion

S'inscrivant dans la continuité de l'univers boudjedrien, Les Figuiers de Barbarie donne à voir une fresque intérieure où s'entrelacent intimement mémoire enfouie et chaos du présent. Surgissant des profondeurs de l'inconscient, les bribes du passé remontent à la surface non pour être ordonnées, mais pour révéler les lignes de fracture d'une histoire toujours vive. Ce va-et-vient entre strates temporelles esquisse une temporalité éclatée, où passé et présent cessent d'être des repères fixes pour devenir des flux indistincts, des résonances.

À travers ce dispositif, Boudjedra semble incarner ce que Jean Ricardou définit comme « l'aventure d'une écriture »[74], une écriture qui n'est plus simple récit, mais travail en acte sur sa propre matière, épreuve du langage contre l'illusion de la transparence.

En ce sens, Les Figuiers de Barbarie apparaît moins comme un roman de remémoration que comme un roman de révélation : l'histoire n'y est pas racontée, elle est exhumée, douloureusement, violemment, dans une démarche proche de la psychanalyse, où ce qui est refoulé exige d'être mis au jour pour espérer être compris.

Le roman illustre de manière particulièrement riche l'interpénétration de l'intertextualité et de l'intratextualité dans l'œuvre boudjedrienne. Certaines réminiscences textuelles fonctionnent comme des rappels discrets à ses romans antérieurs : ainsi, le nom de

[74] Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

la pouliche, Fascination II, évoque directement Fascination (2002) ; la coupe de France entre Toulouse et Angers fait écho à Le Vainqueur de coupe (1989) ; tandis que des thématiques récurrentes telles que la polygamie du père, la répudiation de la mère, l'inceste avec la belle-mère, la mort du frère ou encore la figure de la tante Fatma, réapparaissent sous de nouvelles formes.

Sur le plan narratif, Les Figuiers de Barbarie entretient un dialogue étroit avec Hôtel Saint-Georges, mais c'est surtout avec Le Démantèlement que les correspondances sont les plus marquées : comme Tahar El Ghomri et ses photographies de guerre dans Le Démantèlement, le narrateur de Les Figuiers de Barbarie convoque également des photographies, des cartes postales et des lettres, autant de fragments visuels servant à recomposer une mémoire éclatée.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Rachid Boudjedra explore une fois encore les ruines de la mémoire familiale, dans un roman qui mêle confrontation intime et quête d'apaisement. Ce récit se présente moins comme une résurgence du passé que comme un exercice de lucidité, où la parole, désormais affranchie du silence ancien, assume l'affrontement nécessaire à toute tentative de réparation.

À travers cet épisode supplémentaire du « roman familial », Boudjedra poursuit une entreprise de démystification de soi, amorçant une forme de réconciliation fragile avec son histoire personnelle. Comme dans l'ensemble de son œuvre, l'arrière-plan autobiographique reste prégnant, instaurant une ambiguïté volontaire entre la vie de l'auteur et celle du narrateur. Cette indécision rejoint l'observation de Maurice Blanchot pour qui l'autobiographie, une fois engagée, devient un processus sans fin[75]. Chez Boudjedra, il n'est donc pas question d'une autobiographie au sens classique, mais d'une autofiction hybride où la frontière entre l'expérience vécue et la fabulation s'efface, donnant naissance à une véritable autobiographie fictionnelle.

Dans Les Figuiers de Barbarie, Rachid Boudjedra s'attaque frontalement aux illusions héroïques qui entourent la guerre de libération nationale, en en dévoilant l'envers tragique : trahisons, manipulations et désillusions. À travers une perspective résolument postcoloniale, l'auteur déconstruit la figure sacralisée du héros révolutionnaire et interroge les récits officiels de la lutte anticoloniale. Loin de se limiter à une simple critique, il met à nu les tensions et les contradictions profondes qui traversent l'histoire nationale algérienne, exposant ainsi l'écart vertigineux entre les mythes glorieux et la réalité vécue.

[75] Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

Dans un entretien accordé à Algérie News en septembre 2010, Boudjedra précise :

> Les Figuiers de Barbarie est vraiment le roman de la désillusion, de l'imposture et de la trahison ; et c'est aussi une remise en cause du mythe de la révolution de la guerre de libération, non seulement en Algérie mais dans le monde entier. Car toute action politique est toujours déviée de sa véritable vocation première. L'Histoire est là pour nous le prouver tous les jours. C'est un constat universel. C'est pourquoi les luttes sont toujours à faire et refaire.[76]

Cette désillusion traverse l'ensemble de l'œuvre boudjedrienne, où les récits individuels s'inscrivent dans un espace et un temps algériens profondément marqués par les blessures de l'Histoire. Les personnages, en se définissant inlassablement comme Algériens, habitent un territoire où la mémoire collective et l'expérience personnelle se confondent, donnant à l'exploration de l'identité une portée existentielle intense. Cette articulation entre la sphère intime et le destin collectif inscrit pleinement Les Figuiers de Barbarie dans l'esthétique du roman postcolonial : un roman qui interroge moins l'événement historique que ses survivances et ses cicatrices dans les consciences.

Publié en 2010 aux éditions Grasset à Paris puis aux éditions Barzakh à Alger, *Les Figuiers de Barbarie* s'impose dans l'œuvre boudjédrienne comme un moment de cristallisation de son projet littéraire : il ne s'agit plus simplement de revisiter l'Histoire nationale, mais de mettre en scène son effritement, ses ambiguïtés, et ses zones d'ombre. En refusant toute idéalisation, Rachid Boudjedra livre un récit où l'héritage révolutionnaire apparaît comme un champ de ruines, traversé de tensions et de trahisons. Ce roman, couronné par le Prix du roman arabe[77], ne célèbre pas la mémoire nationale : il l'interroge, la conteste et en déjoue les faux-semblants.

Plutôt que de proposer un récit linéaire, Boudjedra construit un espace narratif instable, où les certitudes se fissurent au rythme des souvenirs fragmentés et des désillusions collectives. Le lecteur est ainsi conduit à cheminer dans une Algérie hantée par ses propres mirages, où le passé, loin de fournir des repères, ouvre des abîmes. Ce processus d'écriture, à la fois critique et réflexif, installe une inquiétude sourde, un malaise générationnel, où toute tentative de réconciliation avec l'histoire semble vouée à l'échec.

[76] Kaouah, « ENTRETIEN AVEC RACHID BOUDJEDRA: écrire c'est survivre », [en ligne]. http://wwwjohablogspotcom-kaouah.blogspot.com/2010/09/entretien-avec-rachid-boudjedra-ecrire.html , (page consultée le 06 janvier 2023)

[77] Le **Prix du Roman Arabe** du Conseil des Ambassadeurs Arabes, fondé en 2008, dans le but de « récompenser un ouvrage de haute valeur littéraire traduite ou écrite directement en français et entretenir le dialogue interculturel entre le monde arabe et la France ».

À travers *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra propose une remise en cause nuancée des récits héroïques, en confrontant les idéaux de la lutte anticoloniale aux désillusions contemporaines, notamment celles révélées par les soulèvements d'octobre 1965, les émeutes d'octobre 1988, l'assassinat de leaders historiques, ou encore la montée des violences durant la décennie noire.

Chez Rachid Boudjedra, *l'intranquillité* devient la clé de lecture de l'œuvre et du monde : « Moi, je suis dans l'intranquillité psychologique, romanesque, métaphysique et politique. »[78], affirme-t-il, revendiquant une vision du monde marquée par une lucidité critique que, selon lui, « les autres écrivains algériens n'ont pas ». Ce sentiment d'instabilité traverse aussi bien ses personnages que sa représentation de l'Algérie contemporaine.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, cette agitation intérieure fait écho au ratage de la révolution, constat amer d'une indépendance confisquée par les désillusions politiques et les dérives autoritaires. À travers ses récits, Boudjedra dévoile l'effritement progressif de la conscience nationale, minée par la corruption et l'oubli des valeurs fondatrices.

La violence, omniprésente, se déploie sur deux plans : celui du corps, marqué par les séquelles de la guerre, et celui de la psyché, rongée par les blessures historiques non cicatrisées. Ainsi, plutôt que d'idéaliser la lutte anticoloniale, l'auteur révèle ses échecs, ses trahisons, et met en lumière une mémoire collective tiraillée entre glorification et désenchantement.

Dans *Les Figuiers De Barbarie*, Boudjedra peint une Algérie tiraillée entre la douceur des souvenirs idéalisés et la brutalité des désillusions contemporaines. Le roman déclenche un vertige mémoriel et sensoriel, faisant affleurer à la surface du récit des souvenirs entremêlés de nostalgie, de honte, de colère, de fierté et de douleur. À travers cette remontée chaotique d'émotions, l'auteur transforme la mémoire en une quête tourmentée vers une possible rémission. Plus qu'un simple regard vers l'arrière, son écriture trace un voyage au bout de soi, où passé et présent s'interpénètrent sans cesse, dans l'espoir de réconcilier l'individu avec une histoire écorchée.

1.3.2.1 Titre et interprétation

Le titre *Les Figuiers de Barbarie* ouvre immédiatement une voie interprétative symbolique, invitant à une lecture aussi bien littérale que métaphorique. Associant deux

[78] Métaoui Fayçal, **«** Rachid Boudjedra : Yasmina Khadra n'est pas un écrivain ». El Watan, [en ligne]. (21/09/2012).http://www.elwatan.com/archives/article.php?id_sans_version=186006. (Page consultée le 10 novembre 2020

termes fortement connotés, il évoque une plante de la famille des *Cactaceae*, capable d'atteindre trois à cinq mètres de hauteur, résistante aux conditions arides, et remarquable par ses raquettes épineuses autant que par la vive palette de ses fleurs, blanches, jaunes, rouges, orange ou mauves. Dans le roman, le narrateur, Rachid, ne se contente pas de décrire ces figuiers : il les érige en véritables tableaux vivants, soulignant par cette métaphore picturale leur rôle esthétique et émotionnel. La plasticité de cette image, enracinée dans la sensibilité du narrateur, contribue à enrichir l'univers symbolique de l'œuvre et accentue l'ambivalence entre la rudesse et la beauté, omniprésente dans l'écriture boudjedrienne.

> Ces figuiers de Barbarie avaient jalonné nos vacances estivales et leurs différentes teintes allaient du vert au brun, au rouge, avec cette rigidité qui nous les rendait plus violents, plus vrais. A l'état brut. Quelque chose qui rappelait les toiles de Marcel Gromaire et Fernand Léger.[79]

Ou encore : « les figuiers de Barbarie, fiers, altiers, dont la rigidité rappelle les sculptures de Zadkine et de Giacometti. »[80]

La figue de barbarie se fait appeler populairement en Algérie« *karmouss nssara* », « figue des Chrétiens » ou « El hendi ». Sur Wikitionnaire, on décrit la cueillette de ses fruits comme « un exercice périlleux, les ardillons pénètrent dans la peau et n'en ressortent que difficilement. »

Le titre s'enracine dans une mémoire d'enfance que Rachid Boudjedra transforme en motif symbolique. Les figuiers de barbarie, familiers de son enfance passée dans une ferme, deviennent bien plus qu'une simple évocation nostalgique : ils incarnent une mémoire résistante et douloureuse, chargée d'histoire et d'émotion. Robustesse face aux épreuves, survie dans l'adversité, telles sont les qualités que ces arbres évoquent et que l'auteur transpose à la condition humaine et nationale. Ce choix, loin d'être anecdotique, ouvre dès l'entrée du roman une réflexion sur la construction identitaire et la permanence du passé dans le présent. A travers cette image végétale, Boudjedra inscrit son œuvre dans une méditation profonde sur la mémoire, la filiation et l'histoire. À ce propos, il confie :

> Dans la ferme où j'ai passé beaucoup de vacances d'été, c'était à la fois une ferme et un haras (il y avait l'élevage des chevaux), les palissades étaient toujours en figuier de Barbarie dans notre région, et d'ailleurs dans toute cette région des Aurès. J'ai vécu dedans.

[79] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie*, Paris, Grasset, 2010. p.137.
[80] *Ibid*., p, 239.

> Ça m'a fasciné et j'ai trouvé, avec l'âge, avec le temps, que le figuier de Barbarie est quelque chose d'assez particulier. Souvent, les gens ne l'aiment pas beaucoup, mais je trouve que d'un point de vue esthétique, c'est une structure et une sculpture. Il a aussi cette qualité (ou défaut) d'avoir des épines très fortes. (…). Le figuier de Barbarie donne de très grosses fleurs blanches, mauves, jaunes et rouges. Quatre couleurs en même temps. [81]

Selon Rachid Boudjedra, l'Algérien incarne pleinement l'esprit des figuiers de barbarie. Par ce parallèle, Boudjedra célèbre une résilience silencieuse, tout en soulignant la dureté des conditions qui l'ont façonnée.

> Le figuier de Barbarie est un peu, pour moi, l'Algérien. Il est très fier, très digne, mais en même temps, il peut être très agressif. Mais je crois qu'il est agressif quand on lui fait du mal. Et donc, voilà pourquoi les Figuiers de Barbarie. Et puis il ne bouge pas. N'importe quel arbre peut bouger par le vent et n'importe quel arbre peut vous érafler, mais pas le figuier. Si vous vous en approchez trop près, il pique. Et l'Algérien est comme ça, il est très orgueilleux — dans le bon sens —, très fier, très digne, mais quand on l'attaque, il devient très méchant. [82]

L'écurie de Si Mostafa, grand-père d'Omar, s'impose comme un symbole fort de persévérance et de transmission. Porté par une passion inlassable pour l'élevage, Si Mostafa sillonne le monde à la recherche de nouvelles races de chevaux, conjuguant désir d'ouverture et enracinement profond. À travers cette figure, Boudjedra met en lumière une résilience exemplaire, héritée d'une tradition familiale, qui permet de surmonter les épreuves intimes autant que collectives. Si Mostafa devient ainsi l'incarnation d'une vitalité tenace, où la soif de nouveauté s'accompagne d'une fidélité indéfectible à la mémoire ancestrale. « Il resta fier et debout. À la manière de ses figuiers de Barbarie. Peut-être même se mit-il à leur ressembler. Impavide.»[83]

Le narrateur décline deux définitions contradictoires des figuiers de Barbarie, l'une laudative que les algériens assignaient à eux-mêmes en signe de force « pour nous les figuiers de Barbarie symbolisaient les sentinelles qui veillaient depuis toujours sur le pays. Malgré tout, les désastres, les malheurs ; malgré le génocide ! »[84]

---

[81]Sadji Kader, « Le complexe du colonisé est beaucoup plus fort chez nous », Liberté Quotidien National D'information, [En ligne], (Avril 2010),http://www.liberte-algerie.com/culture/le-complexe-du-colonise-est-beaucoup-plus-fort-chez-nous-rachid-boudjedra-a-liberte-134493. (Page consultée le 15 mars 2019)

[82]*Idem*.

[83] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op. cit., p. 258.

[84]Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op. ci., p. 137.

Ce terme, chargé d'une connotation péjorative dans le discours du colonisateur, visait à exprimer un profond mépris envers l'indigène. Cependant, sa réception au sein des populations colonisées révèle une lecture opposée : loin de se limiter à une insulte, il a été investi d'une valeur symbolique, devenant un emblème de résistance et de dignité. Cette réappropriation linguistique illustre la capacité des dominés à subvertir les outils de l'oppression pour en faire des instruments de revendication identitaire et de lutte contre l'assujettissement.

> […] des insultes racistes (figuier était le mot raciste qu'on utilisait à l'époque pour désigner les Algériens ! Alors que pour nous, les figuiers de Barbarie étaient devenus le symbole de la résistance). Etre plus calme qu'eux. Les regarder en face. L'orgueil est un bouclier. [85]

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, la plante éponyme devient un symbole puissant de l'identité algérienne : elle figure à la fois l'orgueil, la dignité et la ténacité d'un peuple meurtri et évoque toutefois une référence artistique qui selon le protagoniste Rachid, renvoie aux sculptures de Zadkine et de Giacometti.

À l'image du figuier résistant aux blessures du temps et aux aridités du climat, l'Algérien se dresse face aux séquelles du colonialisme et aux violences de l'oppression. Toutefois, l'usage du terme « Barbarie » dans le titre ne se limite pas à une évocation de vigueur : il souligne également la brutalité du système colonial, dont la violence n'épargna ni les hommes ni les paysages, marquant jusque dans la mémoire collective la trace d'une histoire sanglante. Cette réalité est mise en lumière par une citation du général Saint Arnaud, rapportée par Rachid : « Même les figuiers de Barbarie n'échappent pas à notre vindicte… » [86]. Ainsi, cette plante devient un emblème puissant de la lutte et de la résilience des Algériens face à l'adversité coloniale.

1.3.2.2 Étude des personnages : Rachid et Omar

L'œuvre de Boudjedra réactive des *topoi* autofictionnels et intratextuels qui établissent une connexion entre ses différents roman, permettant au lecteur une certaine familiarité avec des personnages parfois fidèles à leur premier portrait et qui surgissent dans des dimensions différentes.

[85] *Rachid Boudjedra, Les Figuiers De Barbarie, Op. ci.*, p. 144

[86] *Ibid.*, p. 112

Les Figuiers de Barbarie intègre une galerie de personnages secondaires qui, pour la plupart, réapparaissent dans d'autres œuvres boudjedriens, contribuant à tisser un vaste réseau intratextuel autour de l'univers de l'écrivain. Dans le cercle familial de Rachid, le narrateur, se détachent des figures marquantes : le père, Si Zoubir, intellectuel autoritaire et sadique ; la mère, femme répudiée dont le destin marque durablement l'imaginaire du protagoniste ; ainsi que ses frères, Zahir, homosexuel, ivrogne et athée, et Zigoto, son frère jumeau monozygote, surnommé ainsi en raison de leur gémellité fusionnelle.

La famille d'Omar_ l'autre personnage principal_ est également présente : Si Mostafa, le grand-père téméraire passionné par l'élevage de chevaux ; Kamel, le père, dont le passé d'agent double plane comme une ombre sur la mémoire familiale ; Nadya, la mère, figure d'élégance distante ; et Salim, le frère cadet, engagé du côté de l'OAS.

À ces personnages s'ajoutent d'autres figures de transmission et de mémoire, à l'image de Monsieur Baudier, professeur dont l'influence symbolique relie les trajectoires individuelles à l'Histoire collective. La narration évoque également plusieurs personnages secondaires, tels que Kamar, la belle-mère de Rachid (figure marâtre associée à l'inceste), les sœurs jumelles Dounia et Mounia, ou encore la tante tragiquement heurtée par un tramway. Enfin, les animaux de compagnie, Mozart, un hérisson mélomane sifflant des sonates de Bach, et Nana, une chatte affectueuse, ajoutent une dimension plus intime et poétique à cet univers traversé de drames et de nostalgies.

Le personnage de **Rachid** s'impose dans *Les Figuiers de Barbarie* comme une figure extraordinairement ambiguë, véritable *doppelgänger*[87] littéraire de Boudjedra. Par le croisement de détails biographiques frappants et par la densité psychologique qui l'habite, il dépasse largement le cadre d'un simple alter ego fictif. Né en 1941, engagé dans la lutte pour l'indépendance dès 1959, puis affilié au communisme dans l'Algérie postcoloniale, Rachid incarne la trajectoire heurtée d'une génération fracturée entre les idéaux révolutionnaires et les désillusions du pouvoir.

À travers ce personnage, Boudjedra explore les traits constitutifs de l'identité algérienne moderne, tiraillé entre immoralité et quête éthique, entre froide indifférence et engagement fébrile, Rachid devient le reflet des contradictions sociales et historiques de son temps. Les traumatismes personnels _ violence paternelle, cauchemars de la guerre, trahison

[87] Le terme *doppelgänger*, d'origine allemande, désigne en littérature une figure de double : un personnage qui reflète, parfois de manière inquiétante ou déformée, une part cachée du protagoniste. Ce procédé narratif est fréquemment utilisé pour explorer les tensions internes, les conflits identitaires ou les divisions psychiques de l'individu. Dans le contexte de l'œuvre de Boudjedra, Rachid agit comme le reflet fragmenté de l'écrivain, entre fidélité autobiographique et déformation fictionnelle.

de l'utopie indépendantiste_ s'entrelacent avec les fractures collectives pour dessiner une fresque tourmentée de l'Algérie actuelle.

Sa réussite sociale en tant que chirurgien installé à Alger, malgré ses origines constantinoises modestes, traduit une ascension paradoxale, révélatrice des bouleversements profonds engendrés par la décolonisation. Ses allers-retours géographiques et existentiels entre Constantine et Alger traduisent symboliquement le clivage entre tradition ancestrale et modernité importée, entre mémoire blessée et espoir fragile. En Rachid, se cristallise ainsi toute l'angoisse d'un sujet postcolonial pris entre fidélité aux racines et nécessité de se réinventer.

Omar, cousin paternel de Rachid, incarne un lien d'amitié d'autant plus fort qu'il puise ses racines dans une enfance commune et des années de jeunesse jalonnées d'aventures partagées. Leur complicité, tissée au fil d'étés insouciants, se resserre autour d'amours secrètes nouées avec les sœurs jumelles Mounia et Dounia. Ensemble, ils franchissent les limites du tabou, explorant les territoires ambigus du désir, de l'interdit et des premières transgressions.

Le destin des deux cousins, malgré leurs origines familiales diamétralement opposées_ la famille de Rachid étant déchirée par la polygamie paternelle, tandis que celle d'Omar baignait initialement dans l'harmonie _converge à nouveau pendant la guerre. Ils embrassent alors une double vocation commune : celle de combattants et celle d'adhérents à l'idéologie communiste. Cependant, la guerre agit comme un révélateur cruel des fractures familiales, dévastant particulièrement la famille d'Omar. Cette épreuve historique trace une ligne de démarcation nette entre les deux cousins, mettant en lumière leurs différences tout en renforçant paradoxalement leur lien.

> « Deux familles alliées. Deux styles complètement opposées. La mienne était éclatée à cause de la folie dévastatrice de mon polygame de père accaparé par des dizaines de maitresses dont la plupart étaient des fillettes impubères. Mais celle d'Omar était très unie et harmonieuse, malgré ce qui allait advenir d'elle dès le début de la guerre. »88

Tous deux portent en eux les stigmates des blessures infligées par leurs lignées respectives. Omar, marqué à vif par la trahison de son père, collaborateur des autorités françaises, et par l'engagement de son frère cadet au sein de l'OAS, partage avec Rachid le fardeau d'une mémoire familiale douloureuse. Ce dernier, quant à lui, est accablé par les secrets et les déviances de son frère Zahir (alcoolisme, athéisme, homosexualité) jusqu'à sa

[88] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op. cit., p. 59.

mort tragique, officiellement attribuée à l'ivresse mais en réalité imputable aux violences de la Main Rouge. À cette perte s'ajoute une rancune tenace envers son propre père, qu'il tient pour responsable de toutes les misères ayant frappé sa famille.

> Moi aussi j'avais des choses à dire […] sur ma névrose familiale, sur le marécage incestueux dans lequel m'avait plongé mon féodal de père. Certes, il avait toujours été nationaliste. Certes, il avait passé douze ans dans les geôles coloniales. Certes il était érudit […] Mais c'était un salaud de la pire espèce. Il n'a pas collaboré avec l'ennemi comme l'a plus ou moins fait le père d'Omar, mais il a été un père cruel et pervers qui a détruit toutes ses épouses, toutes ses maîtresses et tous ses enfants. Dont moi. 89

Bien que issus de milieux contrastés, l'un bercé par le raffinement et l'amour, l'autre marqué par la misère, la cruauté et le malheur, Rachid et Omar tissent une amitié indéfectible, née précisément de ces oppositions complémentaires. À travers leurs trajectoires respectives, Boudjedra met en scène deux destins parallèles, unis par la douleur commune et la quête d'une rédemption impossible. Parvenus à un tournant de leur existence, les deux cousins se retrouvent confrontés à l'urgence du bilan : où aller après tant de désillusions et de trahisons ? Leur errance intérieure devient ainsi le miroir d'une génération entière, à la croisée des chemins entre mémoire et devenir.

> La vraie raison de mon amitié pour Omar, en dehors de son destin tragique, c'était sa garde-robe mirifique qu'il exhibait chaque été. Il y avait aussi les jumelles […] il y avait nos soûleries mémorables, nos souvenirs de lycéens surdoués. Il y avait ce célibat que nous avions choisi dès l'adolescence […]. C'était là, certainement, que se situait le nœud de cette relation complexe et brouillonne, presque amoureuse, que j'entretenais avec lui, aujourd'hui encore. [90]

Dès l'ouverture du récit, Omar apparaît sous un jour complexe, sa silhouette esquissée à travers le regard lucide et intime de Rachid. Avant même d'évoquer son succès social éclatant, le narrateur laisse affleurer les failles plus secrètes de son cousin : une tristesse diffuse, perceptible sous le vernis des apparences. Ce n'est qu'après avoir exposé cette fragilité que le texte révèle la figure publique d'Omar, architecte accompli, ancien collaborateur du célèbre Oscar Niemeyer à l'université de Constantine. Sa réussite éclatante, son raffinement vestimentaire, suscitent chez Rachid une admiration teintée d'envie, comme un miroir tendu à ses propres incertitudes. Dès lors, Omar incarne cette dualité entre

[89]Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op. cit., p. 235-236.

[90]*Ibid*., p. 138-139.

grandeur visible et trouble intérieur, symptôme d'une époque où les réussites individuelles masquent souvent des blessures invisibles.

> Lui, toujours avec cet air froissé, cette peau chiffonnée, ce teint jaunâtre et ces yeux tellement tristes ! Avec ce visage absent posé sur des costumes de grandes marques, […]. Cette estime doublée d'une sorte d'admiration avait donc perduré et là, le voyant dans ce hall de l'aéroport d'Alger, avec cette tête ravagée par la mélancolie et l'alcool, posée sur un costume d'alpaga raffiné […]. [91]

À travers les tourments intimes d'Omar, où les blessures personnelles affleurent sous le vernis de la réussite professionnelle, Rachid perçoit en filigrane les contradictions d'une Algérie postcoloniale en quête de sens. Ce mode de vie, entre éclat et désenchantement, exerce sur lui une fascination silencieuse, révélant la complexité psychologique d'un homme à la fois triomphant et profondément vulnérable.

> Je n'aime pas les gens heureux. Le bonheur m'a toujours ennuyé. Omar était malheureux, c'est pourquoi je l'aimais. J'avais besoin de son malheur et de cette admiration que je lui vouais secrètement. Mes rapports avec lui étaient quand même étranges. Cela ne me ressemblait pas de profiter du malheur des autres, mais le sien, ce destin dramatique et incohérent, me fascinait, car il résumait à lui seul toute l'histoire tragique de mon pays. Il émanait d'Omar, de son histoire familiale, de son refus d'être honnête et lucide face à l'enchevêtrement des événements, une sorte de radiographie sur laquelle on pouvait lire certes difficilement cette histoire collective, effroyable et douloureuse de l'Algérie.[92]

Depuis l'enfance, à travers les humiliations scolaires infligées par les maîtres coraniques jusqu'aux horreurs de la guerre, Rachid et Omar partagent une existence tissée d'aventures et de mésaventures, semblables à deux frères de sang. Cette complicité profonde, nourrie par une admiration secrète aussi ancienne que leur amitié, aussi obscure que leurs souvenirs d'enfance, reste marquée par une intensité mystique qu'aucun n'ose pleinement avouer

1.3.2.3 Temps et espace dans Les Figuiers de Barbarie

Dans l'univers littéraire de Rachid Boudjedra, le temps et l'espace ne sont pas de simples échafaudages narratifs, mais des forces actives qui sculptent la matière romanesque. S'inscrivant dans une tradition héritée du roman moderne, où temps et espace sont pensés

[91] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op. cit., p. 07-10.

[92] Ibid., p. 19-20.

comme des phénomènes instables et relatifs, l'écrivain construit un monde où la narration devient indissociable d'une interrogation sur l'expérience du réel. Henri Bergson a montré dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*[93] que le temps se vit comme durée intérieure plutôt que comme succession mesurable, une perspective que Boudjedra semble reprendre intuitivement dans sa fragmentation narrative. De son côté, Gaston Bachelard, soulignait que les lieux ne sont pas neutres : ils s'investissent d'affectivité et deviennent des espaces vécus[94].

Chez Boudjedra, la temporalité suit un mouvement discontinu, brisé, où passé et présent s'enlacent sans respect pour une chronologie linéaire. Cette conception rejoint la perspective proustienne : le souvenir n'est pas rappel mécanique mais recréation affective du passé dans un présent mouvant. Dominique Viart observe à ce propos que l'écriture contemporaine, notamment postcoloniale, se caractérise par une « dissolution des repères temporels » et par « l'invention d'une autre logique narrative »[95].

Quant à l'espace, il est loin d'être réduit à un cadre géographique ; il devient un territoire mental, en perpétuelle mutation. Gilles Deleuze et Félix Guattari, évoquent la notion d'« espace lisse », fluide, en opposition à l'espace strié, organisé et contrôlé[96]. Cette mobilité traduit l'instabilité identitaire des sujets postcoloniaux, errant dans des lieux marqués autant par l'Histoire que par les blessures de la mémoire.

D'un point de vue psychanalytique, cette tension entre temps et espace rejoint la notion de *Nachträglichkeit*[97] développée par Freud : le passé se reconstruit dans un processus d'après-coup, où les souvenirs prennent sens à la lumière du présent[98]. Dans cette optique,

---

[93] Bergson, Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris. Félix Alcan, 1889.
[94] Bachelard, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris. Presses Universitaires de France, 1957.
[95] Viart, Dominique. *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations*. Paris. Bordas, 2005.
[96] Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris. Éditions de Minuit, 1980.
[97] La notion de *Nachträglichkeit*, souvent traduite en français par « après-coup », est un concept fondamental dans la pensée freudienne. Freud l'introduit notamment dans ses *Études sur l'hystérie* (1895) et dans sa correspondance avec Wilhelm Fliess. Il désigne par ce terme un processus psychique selon lequel un événement passé ne prend pleinement son sens traumatique que rétroactivement, à la lumière d'une expérience ultérieure. Autrement dit, un événement peut demeurer inoffensif ou insignifiant au moment où il se produit, mais acquérir une charge traumatique lorsque, plus tard, une nouvelle expérience vient lui conférer un sens affectif bouleversant. C'est cette relecture, cette réorganisation du souvenir en fonction de la structure psychique actuelle, que Freud appelle *Nachträglichkeit*.
Dans le cadre littéraire, et particulièrement chez des écrivains comme Rachid Boudjedra, cette notion éclaire la manière dont le passé est réinvesti dans le récit : il ne s'agit pas d'une simple remémoration, mais d'une réinterprétation affective, où l'écriture travaille la mémoire à la lumière des blessures présentes. Ainsi, l'acte de narration devient un espace d'élaboration psychique, où passé et présent se mêlent dans une logique de réappropriation subjective et jamais totalement stable.
[98] Freud, Sigmund. *La Naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans*. Paris. Presses Universitaires de France, 1956.

l'œuvre de Boudjedra apparaît comme un espace où l'Histoire et la mémoire sont sans cesse rejouées, déplacées, revisitées.

Ainsi, temps et espace dans les romans de Rachid Boudjedra ne constituent pas de simples décors de la narration, mais deviennent les vecteurs d'une quête de compréhension inachevée. À travers leur instabilité, l'écrivain rend compte des tensions de l'identité postcoloniale, de la fragmentation du souvenir et du va-et-vient incessant entre l'intime et le collectif. Plus qu'un cadre, ils sont les instruments sensibles d'une littérature qui refuse de figer le passé et invite, à chaque page, à réinterroger l'histoire, la mémoire et l'être.

Chez Boudjedra, la temporalité romanesque se dissocie volontairement de l'enchaînement chronologique traditionnel. Encadrée par la durée d'un vol entre Alger et Constantine, l'intrigue se déploie en un flux de conscience où passé et présent s'enlacent, selon un engrenage actionné par les mouvements erratiques de la mémoire et des affects.

Le trajet aérien devient le support structural de cette narration, transformant chaque étape du voyage en un point de bascule temporel. Le départ d'Alger et l'arrivée à Constantine marquent moins des frontières géographiques que des seuils mnésiques, où l'histoire personnelle et collective se répondent. Boudjedra déconstruit ainsi les temporalités linéaires, proposant une écriture où les couches mémoratives communiquent. L'instant présent du vol devient le prisme de réfraction d'expériences passées, révélant les mécanismes intimes de la reconstruction mémorielle. Cette approche narrative transcende la simple succession événementielle pour interroger les modalités de construction et de transmission de l'histoire, personnelle comme collective.

On lira, alors, Rachid disant : [« l'avion s'élança sur la piste pour prendre son envol », «l'avion était maintenant en pleine ascension », « l'avion donnait l'impression qu'il faisait du surplace en plein ciel », « l'avion, telle une flèche tendue vers sa cible. Entêtée. Telle la flèche de Zénon d'Elée[99]. Mobile. Immobile. Mob…», « l'avion, opérant un virage à quatre-vingt-dix degrés, semblait se coucher sur son côté droit », « l'avion accomplit un atterrissage parfait, tout en douceur »][100]. Ainsi, l'écrivain organise la temporalité fictionnelle, par de simples constats émis par le narrateur sur l'évolution du vol, à chaque fin de chapitre au long des 15 chapitres qui composent le roman, comme pour donner à ces phrases une double fonction, chronologique et représentative, qui prend en charge de lier la situation du vol à

[99] Boudjedra décrit l'action de l'avion dans le temps en se référant à son savoir philosophique (mobilité et immobilité illustrée par la flèche de Zénon d'Elée).
[100] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 18, 29, 115, 197, 254, 266.

celle de la conversation engagée à mesure de sa progression à travers le temps et l'espace, les turbulences du vol coïncident avec les turbulences de l'Histoire, le retour à l'état calme du vol coïncide à des souvenirs imprégnés d'une certaine sérénité.

L'auteur conceptualise l'altitude comme une zone affranchie des contraintes terrestres, notamment de la censure. Cette élévation physique devient métaphorique, permettant une libération de la parole et une exploration sans entrave de la réalité dans sa totalité. La traversée de cet espace aérien, décrit comme "salutaire", offre un cadre propice à l'introspection et à la révélation. Le personnage d'Omar semble avoir orchestré ce voyage aérien, le transformant en un dispositif narratif prémédité. Ce cadre spatial devient alors le déclencheur d'un processus de réminiscence, permettant l'émergence d'aveux sur le passé, tant personnel que familial. Boudjedra utilise ainsi la géographie spacieuse séparant les deux villes algériennes, comme un support à une exploration psychologique et mémorielle. L'avion, plus qu'un simple moyen de transport, se mue en un lieu-prétexte, un espace liminal où les frontières entre présent et passé, réalité et souvenir, s'estompent.

> On se rencontrait, seulement. Souvent par hasard. C'était bizarre. Souvent parce qu'il s'arrangeait pour se mettre en travers de mon chemin, en sortant de nulle part, pour me parler et m'expliquer son histoire ou plutôt la vision qu'il avait de son histoire. Ou plutôt de l'histoire de son père et de son frère cadet. Ou plutôt de cette culpabilité qui…Comme si nous faisions exprès, tous les deux, de nous rencontrer par hasard, alors qu'il n'en était en rien. Nous nous attirions l'un l'autre mais nous refusions de l'admettre. [101]

Dans une interview accordée au quotidien algérien *Liberté*, Rachid Boudjedra explique son choix de situer l'action de son roman *Les Figuiers de Barbarie* dans l'espace aérien:

> D'abord parce que l'espace aérien est un espace neutre, et il devait y avoir un règlement de comptes entre ces deux copains. Lorsqu'Omar est descendu du maquis, il a accepté l'histoire (ndlr, un père qui travaille pour la France et un frère membre actif de l'OAS). Puis il a commencé à se rétracter, à changer de position. Je voulais que le règlement de comptes ne se fasse ni chez Omar ni chez le narrateur, mais dans l'espace, parce que l'espace aérien est neutre par définition. La deuxième chose est due au fait que j'ai étudié le grec et qu'il y a chez les Grecs cette notion d'unité d'espace, de temps et de sujet. J'ai fait cela dans l'optique d'avoir un espace et un temps (l'heure de vol). Troisième chose, et c'est franchement par hasard : c'est un copain que je rencontre souvent dans l'avion, donc nous

[101] Rachid Boudjedra, Les Figuiers De Barbarie, Op. cit., p. 15.

> renouons à chaque fois. On se rencontre dans les aéroports. Je me demande s'il ne s'arrangeait pas pour qu'on se rencontre dans l'aéroport, comme dans le roman. [102]

L'entretien livré par Boudjedra éclaire la rigueur sous-jacente à sa démarche d'écriture : chaque choix, loin d'être spontané, participe d'une construction romanesque méthodique et pensée en profondeur. En privilégiant l'avion comme cadre spatial, Boudjedra crée une tension féconde entre l'étroitesse physique de l'habitacle et l'immensité abstraite de l'espace céleste. Cette ambivalence offre aux personnages une sphère transitoire, dégagée des pesanteurs terrestres, propice aux surgissements de la mémoire et aux confrontations intimes. Ainsi, l'espace romanesque cesse d'être un arrière-plan figé pour devenir un foyer d'oscillations entre confusion et lucidité, perceptibles notamment à travers l'instabilité d'Omar et la clairvoyance douloureuse de Rachid.

Le dispositif narratif met en scène un voyage aussi bien géographique que psychique, où l'instabilité spatiale traduit l'instabilité existentielle. L'avion, en tant que non-lieu[103], fonctionne comme un seuil symbolique : il suspend les certitudes, brouille les temporalités, et favorise l'émergence d'une parole fragmentée, assumant une charge affective, historique et onirique.

1.3.3 Printemps ou l'émancipation

Après la désillusion dans *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra assène le lecteur avec une épigraphe d'Héraclite « les hommes éveillés habitent le même monde. » une sentence qui revient dans les derniers chapitres du roman comme pour un rappel exhortatif invitant le lecteur à distinguer la réalité à laquelle il choisit de souscrire. La réalité objective et la réalité subjective, or, faudrait-il encore être conscient afin d'imbriquer les deux en intégrant à l'interprétation personnelle _ c'est-à-dire la somme des expériences, des valeurs et des émotions propres à chacun_ des éléments objectifs imposés par le monde environnant.

---

[102]Sadji Kader, « Le complexe du colonisé est beaucoup plus fort chez nous », LIBERTÉ QUOTIDIEN NATIONAL D'INFORMATION, [En ligne], (Avril 2010), http://www.liberte-algerie.com/culture/le-complexe-du-colonise-est-beaucoup-plus-fort-chez-nous-rachid-boudjedra-a-liberte-134493. (Page consultée le 15 mars 2019)

[103] Le terme "non-lieu" vient du travail de Marc Augé, dans son livre Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité (1992). Il y définit les non-lieux comme des espaces de transit, anonymes, sans identité propre, où les individus passent sans vraiment s'ancrer : aéroports, avions, gares, centres commerciaux, autoroutes, etc. Autrement dit, le non-lieu favorise l'introspection et l'exploration du trauma historique et intime, ce qui est parfaitement cohérent avec l'esthétique mémorielle et psychanalytique de Boudjedra.

Deux autres citations accusent l'esprit du roman Printemps, l'une reprend l'idée de conscience, la conscience entre rêve et réalité, « la **vida** es **sueño**, y los **sueños**, **sueños** son » et est tirée de l'œuvre de Pedro Calderón de la barca *la vida es sueño*. L'autre citation traduit l'idée que la guerre, avant de se faire entres les hommes, elle se fait en l'homme, intérieurement. « Tout homme est une guerre en soi. », une citation qui serait d'Ibn Khaldoun.

Printemps, roman protéiforme, commençant avec une narration à la forme hétérodiégétique classique, d'autres formes narratives prennent places de proche en proche, avec des séquences polyphoniques, épistolaires, une structure de journal intime, des titres de journaux et des phénomènes cinématographiques.

« Qu'est-ce qu'une révolution ? », c'est par cette question qu'on peut définir la problématique du roman *Printemps*, après le questionnement autour du ratage de la révolution dans *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra ouvre la réflexion sur ce qui définit une révolution.

Le roman publié en 2014, dans les éditions Barzakh, se compose de quatorze chapitres, ce n'est qu'à partir de la quarante-deuxième page qu'on pourra lire le questionnement du personnage principal du roman, essayant de trouver une éventuelle définition du mot « révolution », cherchant à comprendre ce qui se passe réellement en Tunisie et en Egypte, s'agit-il d'une révolte, d'une révolution, ou d'un désordre menant au désastre à l'instar du scénario algérien?

> C'est quoi cette affaire tunisienne les copains ? Et l'Egypte qui s'y met à son tour… Mais là aussi, c'est le scénario algérien qui se répète ? Non ? On attendait que ça bouge, mais là…C'est quoi cette affaire ? C'est pas le complot d'Octobre 1988, en Algérie ? C'est pas le scénario algérien qui se met en place ? Qui se reproduit chez eux ? C'est quoi, alors cette merde… Cette révolution… ce serait trop beau, une vraie révolution, vraie de vraie. De classe ! Je n'y crois pas ! [104]

Un degré de désordre à même d'enclencher un séisme, social, politique, le phénomène prend toute son ampleur et assume sa large signifiance dans le roman. En effet, c'est comme si l'auteur_ à travers les séismes sur lesquels il ne cesse de revenir tout au long du roman_ procède à un parallèle avec le mouvement en marche. Et d'une réplique figurée du

[104] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Editions Barzakh, Alger, 2014, p. 44.

phénomène, une allégorie prend place afin d'imager le mécanisme d'une révolution en cours.

Pour l'écrivain Taoufik Ben Brik[105], « les hommes changent, mais le système reste. Une révolution ne l'est -n'est une révolution- que si elle fait table rase du passé. On ne tourne pas la page, on la déchire ». [106]

Selon Lénine, « Une période révolutionnaire se caractérise par l'incapacité de ceux d'en haut de gouverner comme avant et le refus obstiné de ceux d'en bas d'être gouvernés comme avant »[107].

Boudjedra donne une définition de la révolution à travers la voix du personnage principal Teldj :

> Une révolution c'est quelque chose de très structuré, de terriblement efficace et organisé, avec un parti fort, un chef charismatique, une idéologie forte qui transforme les rapports sociaux de fond en comble. Qui met l'équité et la justice au centre de son système. Qui met l'homme à sa place, à son centre.[108]

Il y a lieu donc de parler d'une révolution quand il se passe un arrêt dans la machine sociale, un holà nécessitant corolairement une rupture, une déchirure avec tout ce qui est et ce qui était. La révolution s'opère dans l'ordre et aboutit à un changement alors que la révolte se fait dans la spontanéité et l'anarchie, sa première forme est rébellion et son aboutissement est une révolution.

1.3.3.1 Symbolique du titre

Printemps, au-delà de la simple définition de saison, le mot jouit d'une charge symbolique importante.

En effet, le terme "printemps" trouve ses racines dans le latin "primus tempus", qui signifie "premier temps" ou "première saison". Historiquement, ce mot s'employait afin de désigner la saison du printemps, symbolisant le renouveau après l'hiver[109].

---

[105] Taoufik Ben Brik, journaliste et co-fondateur du Conseil national pour les libertés en Tunisie (CNLT), l'auteur de « Une si douce dictature », « Chronique du mouchard », « Ben Brik président ». opposant déclaré du système tunisien. Opposant acharné au régime de Ben Ali.

[106] Ben Brik, Taoufik. «Tunisie: la révolution trahie. » Slate.fr, [En ligne], (17 janvier 2011). https://www.yahoo.com/news/tunisie-révolution-trahie-taoufik-ben-brik-20110117-120726-824.html (page consultée le 02 février 2025).

[107] Lénine, *La Maladie infantile du communisme : le gauchisme*, Éditions sociales, Paris, 1968, p. 80.

[108] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 182.

[109] *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).* « Printemps. » *TLFi - Trésor de la Langue Française informatisé*, https://www.cnrtl.fr/definition/printemps , (Page consultée le 15 octobre 2023).

Une autre expression latine, "prima vera", qui se traduit par "premier printemps" ou "première verdure", a également contribué à l'évolution du terme. Cette transformation linguistique est observable dans les langues romanes, où l'italien et l'espagnol utilisent "primavera", conservant ainsi cette notion de renaissance.

> Le latin utilisait *ver* (*veris* au génitif), d'où l'adjectif *vernalis* : printanier qui a donné en français vernal. Ce terme s'emploie surtout dans le domaine de l'astronomie : le point vernal, c'est l'équinoxe de printemps. *Ver sacrum*, c'est la consécration du printemps. [110]

Symboliquement, le printemps est chargé de significations profondes. Dans de nombreuses cultures, il représente la fertilité et la croissance. Au Japon, Par exemple, la floraison des cerisiers (sakura) est célébrée lors de la fête du *Hanami*, une occasion où les communautés se rassemblent pour apprécier la beauté éphémère des fleurs.[111]

En Occident, le printemps est souvent associé à des thèmes de renouveau et d'espoir, comme en témoigne la tradition chrétienne de Pâques, qui symbolise le renouvellement et la promesse d'un nouveau départ. André Gide le confirme en disant : « Le printemps est un devenir, c'est la saison de la préparation, de l'espoir. J'ai toujours préféré le bouton plein de promesse à l'épanouissement de la fleur, le désir à la possession, le progrès à l'achèvement, l'adolescence à l'âge mûr. » [112].

En arabe, le terme "rabi'" (printemps) est également utilisé comme prénom et véhicule des connotations de jeunesse et de renouveau. Historiquement, ce mot était employé pour désigner l'automne et les périodes de récolte et d'abondance, ce qui témoigne de son évolution au fil du temps[113]. Dans la poésie arabe classique, le printemps est souvent célébré comme une métaphore de l'amour et de la beauté. Ibn Zaydun, poète andalou du XIe siècle, est célèbre pour ses poèmes d'amour et ses descriptions de la nature. Voici une citation tirée

[110] **Lexilogos.** "Printemps : origine, étymologie." [En ligne], https://www.lexilogos.com/printemps.htm (Page consultée 25 janvier 2025).
[111] Gewiss, Fanny. « Le japonisme du peintre Louis Jules Dumoulin : étude d'un transfert culturel (1888-1900) ». Mémoire de Master, Université Côte d'Azur, Nice, 2024. https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item/25638
[112] Gide, André. *Feuillets d'automne*, Mercure de France, Paris, 1949. p. 15.
[113] Arabia Weather. « Le printemps, c'est l'automne ? Non, ce n'est pas une faute de frappe, mais c'est comme ça chez les Arabes », [En ligne], (24 septembre 2023), https://www.arabiaweather.com/fr/content/le-printemps-c39est-l39automne-non-ce-n39est-pas-une-faute-de-frappe-mais-c39est-comme-a-chez-les-arabes (Page consultée le 28 janvier 2025)

de son œuvre, qui évoque le printemps et sa beauté : « Le printemps est revenu, porteur de parfums et de couleurs, Il a fait revivre les jardins et réveillé les cœurs. »[114]

Si le printemps a une acception positive qui participe de l'idée de l'optimisme, de l'espoir et du renouveau, pourquoi l'associe-t-on donc à des évènements de révolte, à un mouvement de révolution ? Ne serait-ce pas paradoxal et trompeur de venir déguiser le chaos d'une révolte et le changement que cela engendre, en se référant à la métaphore du printemps ; une saison qui comme un tour de prestidigitation, habille le nu, insuffle la vie au mort, métamorphose, de la forme la plus primitive à la forme la plus achevée. Un spectacle qui se fait harmonieusement et poétiquement par le concours de l'ensemble des êtres qui composent la nature.

Boudjedra s'interroge sur la sémantique de cette formule journalistique relayée par les grands médias internationaux, décrivant ce qui se passe dans les pays arabes de « printemps arabes », une formule qui, selon lui, est outrageusement contradictoire :

> Et cette presse occidentale qui parle de printemps arabe alors qu'on est en plein mois de janvier… c'est quoi ça ? C'est quoi cette sémantique démentielle et perverse ? C'est quoi aussi cette symbolique printanière alors que le monde patauge dans la gadoue, le plasma et le sang… [115]

Dans le contexte politique, le terme « printemps »a acquis une signification majeure avec les événements du « Printemps arabe ». Ce mouvement populaire, qui a débuté en 2010, a été caractérisé par des soulèvements massifs réclamant liberté et démocratie dans plusieurs pays, notamment en Tunisie, en Égypte et en Libye. Le mot « printemps » qui fait son apparition dans la presse occidentale, évoque alors un espoir de changement sociopolitique et une quête de dignité face à des régimes autoritaires. L'immolation de Mohamed Bouazizi en Tunisie est souvent citée comme le déclencheur de ces manifestations ; il est devenu un symbole de résistance contre l'oppression.

Mais avant même ces printemps arabes, il y eût les printemps occidentaux : *Le Printemps des peuples* en Europe en 1848[116] et *Le Printemps de Prague*[117] de Janvier 1968.

---

[114] Ibn Zaydun, *Poèmes d'amour et de nostalgie*, trad. Jean-Pierre Toussaint, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 67.

[115] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 48.

[116] En France, l'abdication de Louis-Philippe (février 1848) et la proclamation de la IIe République symbolisent l'espoir démocratique, tandis que dans l'Empire autrichien et les États allemands, les mouvements échouent face à la répression conservatrice. Bien qu'éphémères, ces révoltes préparent les unifications italienne et allemande, et marquent une rupture avec l'ordre post-1815.

Des appellations qui désignent une série de soulèvements révolutionnaires en Europe, face à des régimes autoritaires (monarchies conservatrices, bloc soviétique) et déclenchés par des revendications de liberté et de justice sociales[118].

La formule « Printemps des peuples » lexicalement conçue afin de défendre la thèse du changement, est employée par la presse parce que le vent de la révolte coïnciderait avec la période printanière entre mars et juin 1848[119]

Dans un article consacré à la chononymie, Paul Bacot, Laurent Douzou et Jean-Paul Honoré définissent le chrononyme comme étant :

> Une expression, simple ou complexe, servant à désigner en propre une portion de temps que la communauté sociale appréhende, singularise, associe à des actes censés lui donner une cohérence, ce qui s'accompagne du besoin de la nomme […] Les chrononymes sont les outils par excellence de la politisation du temps. [120]

« Printemps arabe », rebaptisée plus tard « La révolution du jasmin » pour qualifier ce qui se passait en Tunisie ou encore « Le sursaut des Pharaons » pour le cas de l'Egypte ; formules qui sont poétiquement manipulatrices, n'ont pas eu l'effet escompté par la presse occidentale ou autre et n'ont pas été bien reçues par l'opinion publique arabe. Le soulèvement des peuples des pays arabes était un soulèvement pour le changement et surtout pour la dignité, c'est ce que souligne Mezri Haddad[121], dans son article « La face cachée de la révolution dite du jasmin » ; il rappelle aussi que Ben Ali a pris le pouvoir en 1987 sans insurrection populaire, en raison de quoi la transition fut appelée « la révolution des jasmins », et que la révolution de 2011 a été marquée par des slogans similaires à ceux de 1987, voulant s'inscrire dans le même pacifisme des revendications, lesquelles, revendications furent populaires avant d'être récupérées par les populistes.

---

[117] Période de libéralisation politique en Tchécoslovaquie sous Alexander Dubček, visant un « socialisme à visage humain » (assouplissement de la censure, décentralisation). L'intervention militaire du Pacte de Varsovie en août 1968 écrase cette expérience, réaffirmant la doctrine Brejnev sur la « souveraineté limitée » des États satellites. Malgré son échec, cet épisode incarne une critique interne du totalitarisme soviétique et influence les dissidences ultérieures.

[118] D'après le journal Le Monde diplomatique, la première révolte fut en Sicile le 12 janvier 1848:
« Les Palermitains se soulèvent contre le pouvoir des Bourbons, et leurs slogans annoncent ceux qui se développeront sur les barricades européennes : *« L'omniprésence, la force et l'union du peuple sont la chute des rois. Le 12 janvier 1848, à l'aube, marquera l'ère glorieuse de la régénération universelle »*, proclame un tract appelant à la lutte armée. »

[119] Jean-Claude Caron, "« Printemps des peuples » : pour une autre lecture des révolutions de 1848", *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 52 | 2016, (01 June 2019), (page consultée le 08 février 2025). URL: http://journals.openedition.org/rh19/4988; DOI: https://doi.org/10.4000/rh19.4988

[120] Paul Bacot, Laurent Douzou and Jean-Paul Honoré, "Chrononymes. La politisation du temps", *Mots. Les langages du politique* [En ligne], 87 | 2008, (21 July 2010), (page consultée le 01 Février 2025). URL: http://journals.openedition.org/mots/11552; DOI: https://doi.org/10.4000/mots.11552

[121] Écrivain, philosophe, ancien ambassadeur de Tunisie auprès de l'UNESCO.

> Certaines révolutions n'ont généralement pour résultat immédiat qu'un déplacement de servitude, pensait à juste titre Gustave Le Bon, lecture favorite et secrète de Bourguiba, Lénine et de Gaulle. Voilà sans doute les raisons pour lesquelles je n'ai jamais eu l'âme d'un révolutionnaire. Ce n'est donc pas aujourd'hui que je vais me mettre à flatter la révolution pour conquérir le cœur du peuple et séduire sa « magnifique jeunesse ». Même très jeune opposant à l'époque de Bourguiba, je croyais beaucoup plus au réformisme graduel qu'au radicalisme révolutionnaire. Je ne suis pas un disciple de Sartre mais un admirateur de Raymond Aron. C'est pour les mêmes raisons que je me suis abstenu de louer la grande « révolution du jasmin »[122]

En somme, ce qui était censé être un printemps, s'est avéré en réalité un hiver froid et sombre, dans lequel, la liberté tant rêvée a laissé place à une démocratie illusoire, à un système tentaculaire, oligarchique, militaire et/ou dictatorial.

Le roman de Boudjedra, bien que ça parle de « printemps arabes », prend pour intitulé le seul syntagme « Printemps », dans une action de dissociation du nom et son qualifiant, comme pour préserver la poétique du mot et rejeter le politique de la formule chrononyme, qui semble à résonance politique plus qu'elle n'est historiographique.

1.3.3.2 Personnages de printemps

Surprenant est, en effet le paradoxe que Boudjedra nous jette de but en blanc, nous entrainant dans sa fiction *in medias res* ; dans un décor de désordre, impliquant le personnage principal dont seul le nom « Teldj » , mot arabe, signifiant « la neige », renvoie au contraire de l'intitulé de son roman « PRINTEMPS ». L'auteur va encore plus loin dans son élan allusif, et inflige à son personnage une allergie saisonnière, laquelle allergie, une fois contractée, se manifeste aux hivers et aux printemps de toute une vie, une allergie possible à atténuer mais pas à éradiquer.

> « Un rhume quatre saisons », plaisantait-elle, comme les rhumes de printemps des pays arabes qui vont durer certainement longtemps, très longtemps ; dix ans peut-être, c'est un cycle en politique… Rien à faire l'Histoire est répétitive, têtue et incorrigible.[123]

[122] HADDAD, Mezri. La face cachée de la révolution dite du jasmin. [En ligne]Outre-Terre, 2011/3 n° 29, p.211-232. DOI : 10.3917/oute.029.0211. (page consultée le 08 Février 2025). URL: https://shs.cairn.info/revue-outre-terre1-2011-3-page-211?lang=fr .
[123] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit.*, p. 73.

Le mot maître dans ce roman est « perplexité », sentiment ressenti par Teldj à l'égard de ce qui l'environne, lieux et personnes, bruits et bazars, tout simplement, à l'égard du monde. Cette perplexité, elle aimait à la lire dans ce qui était son livre de chevet : *Le Guide des Egarés et des Perplexes*, de Maïmonide[124].

Teldj : Prénom dérivé de l'arabe classique ثَلْجٌ (talj), signifiant « neige ».

Prénommée Teldj, parce que née pendant une tempête de neige, un 1er janvier 1984, dans les hauteurs des Aurès.

Evoquant la pureté, Boudjedra assaillie la symbolique de paradoxes ; faisant de Teldj un personnage subissant la souillure de l'homme, de la société et de l'Histoire.

La subversion chez Boudjedra s'opère aussi à travers le personnage féminin « Il est certain que l'évolution concernant la vision des femmes dans mes romans est liée à l'évolution de la condition féminine, aujourd'hui en Algérie. »[125]

Brune, brandissant une allure garçonne, androgyne, aux cheveux drus et noirs coupés court, grande de taille mesurant 1,79 mètre. Trentenaire, professeur de langue et civilisation arabes à l'Université de Shanghai en chine puis de littérature érotique arabe à l'université d'Alger, sa connaissance du monde arabe, elle la doit à sa spécialisation dans la poésie érotique de l'âge d'or, approfondie dans sa thèse consacrée à l'iconoclaste Bachar Ibn Bourd[126].

Teldj défie son passé et son présent, survivante au souvenir de son viol, à l'assassinat de sa mère et à l'absence de son père.

Déchainement mémoriel, déchainement psychique et déchainement sexuel, rendant le personnage presque nymphomane à tendance lesbienne multipliant expériences exotiques et amantes exotiques : May, l'étudiante chinoise et Nieve, la voisine andalouse.

Se réfugiant dans la course des 400 mètres haies, une thérapie préconisée par son psychiatre ; ce sport était salvateur pour Teldj, un laps de temps, où elle se déconnectait de ses « souvenirs répétitifs et obsédants ; lumineux et opaques, brusques et violents. Glauques,

[124] Datant du XIIe siècle, Ce traité médiéval, rédigé en judéo-arabe, se présente comme une boussole pour les esprits perplexes, ceux qui, épris de savoir, se trouvent écartelés entre la rigueur de la raison philosophique et la force des dogmes religieux. Maimonide invite également le lecteur à une quête spirituelle personnelle. À travers une exégèse novatrice, il encourage à dépasser les interprétations littérales des textes sacrés pour accéder à une connaissance plus profonde et plus authentique.

[125] H. Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987. p. 95.

[126] Poète arabe d'origine persane, du 8e siècle, né aveugle, à Bassorah en Irak, exécuté pour hérésie. Connu pour son rapport contradictoire à la femme, à la fois misogyne et admirateur.

aussi. Mortifères. Ils allaient jalonner sa vie, la formater et la structurer. A trente ans, déjà. »[127]

Salim : père de Teldj, un des organisateurs du GLD (Groupe laïque de légitime Défense) durant la décennie noire en Algérie ; professeur de mathématiques et de philosophie des sciences arabes à l'université d'Alger, il se découvrait une nouvelle passion pour l'épistémologie, qui finit par accaparer tout son temps et son attention, le faisant souvent voyager pour conférencer sur ses recherches autour de l'Age d'or arabe, notamment sur Oulog Beg et ses 1018 étoiles[128]. Une passion qui lui fait négliger son rôle de père, et qui servait de refuge afin de fuir l'histoire du viol de sa fille, l'égorgement de sa femme et l'assassinat de son ami.

Selma mère de Teldj, exerçait le métier de sage-femme, « fut décapitée par un fou de Dieu, interne en médecine à l'époque et doyen de la faculté aujourd'hui ! »

La disparition de Selma ou plus précisément, la monstruosité du crime dont elle fut victime, traumatise Teldj si bien que, même les plus doux souvenirs se font happés par le désir de vengeance.

Sidi Hacène le grand-père anticonformiste, communiste et chef adjoint du maquis rouge, athlète accompli de quatre-vingt-cinq ans, ingénieur agronome, chargé de la lutte antiacridienne, une tâche qu'il prenait très au sérieux et pris de passion pour les pauvres paysans.

Personnage ressemblant fortement à Boudjedra, dans son profil, ses propensions et sa vision du monde et de l'Histoire.

Malika la tente de Teldj, dépassant la quarantaine**,** bien que vouée à être médecin, décida de se marier pour se voir divorcée en peu de temps. Nymphomane, malade du goitre et de mélancolie. Dotée d'une grande beauté qui la faisait vivre d'innombrables aventures, cherchant désespérément l'amour d'un prince charmant et assouvissant ce désir dans les liaisons dangereuses.

---

[127] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 19.

[128] Ulugh Beg, petit-fils de Tamerlan, a marqué l'histoire par ses contributions astronomiques et mathématiques. Son observatoire à Samarcande, construit entre 1424 et 1429, a produit le *Zij-i-Gurgani*, un traité monumental cataloguant 1 018 étoiles avec une précision remarquable.
Assassiné en 1449 par son propre fils Abdul-Latif, influencé par des courants religieux extrémistes. Malgré cette fin brutale et la destruction de son observatoire, l'héritage d'Ulugh Beg perdure. Ses travaux ont inspiré des générations de scientifiques, et son observatoire, redécouvert au XXe siècle, est aujourd'hui un symbole du patrimoine mondial de l'UNESCO, témoignant de son impact durable sur la science.

C'est le personnage par lequel Boudjedra concentre la nature ancestrale d'une tradition superstitieuse, laquelle superstition, fait céder, dans le désespoir et la pression de l'entourage, Sidi Hacène, l'aïeul, le plus rigoureux scientifique parmi les personnages du roman, en assistant impuissamment au charlatanisme, à la sorcellerie et à l'absurdité des rituels de fumigations pour apaiser l'esprit, de sacrifice de coq afin de chasser la malédiction et de plomb fondu puis refroidi dans l'eau, pratique appelée « la molybdomancie[129] », censée dévoiler les mystères de l'avenir par l'interprétation des formes et des sons lors du refroidissement du métal.

Sidi Hacène se voit dérouté par la sorcière, par le sang et par l'Histoire du pays.

Nieve, voisine de Teldj et portrait miroir de cette dernière, devenue son amante, les deux femmes ont en commun la signification de leur prénom respectif « neige » en français, étant toutes deux nées au mois de janvier, âgées toutes les deux de trente ans. Leurs chemins se croisent et c'est « le choc des civilisations, des cultures, des religions, de l'Histoire. D'une façon contrastée. Violente. Passionnée, mais en fin de compte amoureuse ! »[130].

Avec le personnage de Nieve, et par le truchement de son père Juan, c'est l'histoire de l'Andalousie qui se heurte à l'histoire de l'Algérie. Une page d'Histoire analysée dans *Les Prolégomènes* d'Ibn Khaldoun.

Dans ce roman, d'autres personnages hétéroclites participent de la symbolique narrative et chacun traine son histoire, son passé et ses obsessions. **Benjy**, l'adulte quadragénaire coincé dans le corps et la voix d'un enfant de cinq ans, une voix gutturale qui selon Teldj « traduisait une autre douleur à ce monde chaotique », l'amenant à le dénommer « le bruit et la fureur » d'après le roman de William Faulkner. Benjy remplissait le silence de Teldj avec sa voix, ses cris et ses rires, des sons qui, bien que désagréables, devenaient une habitude de laquelle elle ne pouvait se passer.

Benjy[131] est le personnage qui par sa mort cathartique met fin à la narration et donc au roman. Boudjedra dégaine son côté scénariste afin de finir dans un décor cinématographique.

---

[129] La molybdomancie, une pratique de divination ancienne pratiquée partout dans le monde. En Finlande, cette pratique est intégrée dans les célébrations du Nouvel An sous le nom de *Tinanvalanta*, où les formes obtenues sont censées prédire les événements de l'année à venir. En Allemagne et en Autriche, le *Bleigießen* est une tradition similaire qui vise à prédire l'avenir des participants. En Turquie, la *Kurşun dökme* est utilisée par des guérisseuses pour des interprétations personnalisées, tandis que dans la région méditerranéenne orientale, l'accent est mis sur l'interprétation directe des formes pour des messages spirituels. Dans les Balkans, cette pratique est employée pour diagnostiquer ou traiter des problèmes de santé, et en Europe de l'Est, elle est intégrée dans des célébrations importantes pour prédire l'avenir ou assurer la protection.

[130] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 83.

[131] Le contraste dans la différence de taille entre zigoto 1.87 m et son ami le nain 87cm dans Hôtel Saint-Georges. Qui revient dans printemps, non dans une comparaison directe mais plutôt allusive, avec Teldj et benjy.

« Plan fixe et silencieux de Teldj. Muette.

Larmes.

Benjy est mort aujourd'hui. »[132]

A l'inverse de la présence sonore envahissante de Benjy, se dresse le personnage **d'Ali l'arpenteur**, « l'expression même du solipsisme[133], au portrait introverti, l'homme qui se réfugie dans les centimètres qu'il mesure inlassablement et scrupuleusement, chaque jour dans une ponctualité digne d'un employé exemplaire, dédiant toute son attention au geste mécanique et géométrique afin d'arpenter le *boulevard Didouche* où habitait Teldj, l'incitant presque à lui emboiter le pas et tenter l'expérience de cette aventure pulsionnelle, accompagnant Ali, dans son élégance et sa ressemblance avec James Dean, osant « poser le non-sens de la vie comme élément fondamental. »[134]

Teldj avait donné les prénoms de Benjy et d'Ali à ces deux personnages qui faisaient partie de son univers, le premier l'arracher à « une solitude à la fois provisoire et permanente. Voulue et refusée ». Ali, quant à lui, l'invitait à y replonger en faisant fi de la machine sociétale.

Tous sont des personnages stigmatisés par les séquelles du passé et de la société et viennent hanter les nuits de Teldj, des nuits au sommeil stérile et cauchemardesque.

Le cas d'**Ali 2 ou visage de cauchemar**, victime de la cruauté de l'homme durant les évènements d'Octobre 1988. Se retrouvant émasculé par « les tortionnaires de l'Etat algérien », son crime c'était d'avoir « ramassé une paire d'Adidas destinées à son fils, pendant les émeutes ».[135]

1.3.3.3 Cadre spatial de *Printemps*

Trois lieux définissent l'espace de narration du roman; deux se rattachent au passé, il s'agit de Mchounèche et de Constantine, tandis que le troisième, Alger, constitue le cadre présent de la narration et est une ville-charnière entre les époques.

Zigoto se réjouissant de sa suprématie devant le petit homme qui lui tenait compagnie. Teldj se complaisant dans l'environnement bruyant que Benjy créait.

[132] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 300.
[133] D'après le CNRTL, le solipsisme est une attitude du sujet pensant pour qui sa conscience propre est l'unique réalité, les autres consciences, le monde extérieur n'étant que des représentations.
[134] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 255.
[135] Ibid., p. 157.

La description des lieux se fait de façon panoramique en passant du décor urbain au décor pastoral et vice-versa.

Mchounèche culmine à 1700 mètres[136] ou 1300 mètres (selon le narrateur) dans le massif des Aurès, lieu de naissance de Teldj, il s'agit de la grande maison ancestrale, qui est aux yeux de la protagoniste : « le refuge absolu et la matrice de toutes nos vies. »[137]

La maison de vacances et de cure contre le rhume de Teldj, mais aussi maison-refuge durant la décennie noire.

Bien que le village de Mchounèche se situe dans la wilaya de Biskra, le nom de cette dernière n'est mentionné à aucun moment de la narration. Seule la région des Aurès indique la situation géographique du village.

Constantine, la maison natale de la mère et du grand-père de Teldj, et où Teldj passa une partie de son enfance, étant donné que ses parents y travaillaient, Selma était sage-femme et son père, enseignait les mathématiques à l'université.

Alger marque la mémoire de Teldj d'un souvenir tragique, celui de l'assassinat de sa mère, dans son lieu de travail, dans le jardin attenant à la clinique Debussy « sauvagement assassinée, décapitée, et sa tête accrochée pendant plusieurs heures à un arbre. ».[138]

Alger « capitale de tous les damnés de la terre. »[139]

Lieu intratextuel, qu'on retrouve dans les trois romans de notre corpus d'étude, décrit par les personnages sous différents regards, entre forte admiration et forte déception, Jeanne dans *Hôtel Saint-Georges*, sublime la ville, la regardant avec les yeux de son père[140]. Tandis que Rac partage la vision réaliste de Teldj, admettant la beauté enchanteresse d'Alger, tout en déplorant sa décadence actuelle.

La ville d'Alger occupe une place privilégiée dans le roman, le lecteur la découvre progressivement et langoureusement, à mesure que la narration avance, tantôt assumée par l'auteur-narrateur, tantôt par Teldj.

Lieu de prédilection de Teldj, où elle choisit de s'établir et de travailler. Une ville qui ne laisse pas de l'envoûter à travers tout ce qui lui donne son cachet algérois, Alger, domine majestueusement sa baie, raconte une histoire tumultueuse et épique de l'époque des

[136] Cette donnée d'altitude est très symbolique pour Boudjedra, qui y revient tout au long du récit dans ce roman comme dans celui de *Les Figuiers de Barbarie*.
[137] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 129.
[138] *Ibid.*, p. 247.
[139] *Ibid.*,, *op. cit*., p. 161.
[140] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op. cit.*, pp. 42, 43.

phéniciens jusqu'à la colonisation française, en passant par sa fondation par Bologhine Ibn ZIRI.

Stora nous renseigne sur l'existence d'Alger, qui selon ses termes : « remonte au moins au VIe siècle avant J.-C., selon les enseignements d'un trésor découvert en 1940, dans le quartier de la Marine. Elle s'appelle alors Icosium. »[141]

Ville aux paradoxes, hissée par sa beauté, son histoire, son urbanisme et gâtée par la saleté, une saleté multifactorielle due au :

« Mauvais fonctionnement des services de nettoyage et au service d'hygiène de la ville sous la férule des maires corrompus, incompétents et gélatineux. […] due à l'incivisme de ses concitoyens, amenés là par l'exode rural, les différents séismes et la décennie du malheur. »[142].

Un problème donc de saleté auquel s'ajoute les différents aspects de misère et de décadence : bidonvilles, vagabondage, mendicité, prostitution, chômage, etc. « une grande ville, quoi ! Indifférente. Implacable. Dure. Boursoufflée. Egoïste… »[143].

L'auteur nous invite à admirer la vue que s'offre Teldj, depuis l'intimité de sa chambre, dans « un appartement somptueux, situé au douzième étage de l'immeuble béant sur ses quatre côtés, grâce à ses immenses baies » donnant « sur la baie d'Alger et son port »[144].

La narration prend début *in média res*, décrivant le capharnaüm bruyant qui venait de la terrasse d'en face, caractérisée par un cosmopolitisme désobligeant, marquant un fort contraste qui taraudait Teldj au quotidien, entre l'élégance des tenues des locataires et la mauvaise tenue de la terrasse. Des locataires « Mâles et étrangers » venant de divers pays afin de travailler à Alger.

C'est par cette terrasse d'en face que Boudjedra commence et achève son roman.

Teldj pouvait se permettre d'épier à souhait ses voisins d'en face, sans être aperçu derrière ses vitres de cuisine fumées.

Endroit bordélique, dans la présence de ces « mâles étrangers » au comportement envahissant plein de désinvolture, faisant de ce lieu de détente et de convivialité, un vrai « dépotoir ». Le spectacle est à son comble avec des pots de fleurs rabougries et un vieux canapé délabré et bancal de surcroît, ne possédant que trois de ses quatre pieds.

[141] Benjamin Stora, *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988, Op. Cit.*, p.60.
[142] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit.*, p. 161.
[143] Ibid., p. 163.
[144] Ibid., p. 13.

L'image de l'habitant se reflète inévitablement, presque instinctivement sur l'habité.

A peine la nouvelle locataire s'installe-t-elle, que l'endroit se découvre une vie, comme métamorphosé. Nieve, une femme, étrangère aussi, débarquant avec sa beauté, sa culture andalouse et son orgueil qui se mesure à celui de sa voisine d'en face, Teldj.

Nieve fait de cette terrasse « un espace très joli, fleuri et ordonné avec une certaine élégance.».[145]

Nieve partie, d'autres locataires s'installent, toujours « mâles et étrangers » toujours aussi bordéliques, cohabitant en parfait accord avec le décor encore plus désastreux de la terrasse et son vieux canapé qui ne gardait cette fois-ci que deux de ses quatre pieds. « L'immense terrasse redevenue très vite le lieu géométrique d'un bric-à-brac faramineux.»[146].

[145] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 118.
[146] Ibid., p. 300.

Conclusion du Chapitre I :

À l'issue de ce premier chapitre, nous avons appréhendé l'œuvre de Rachid Boudjedra comme un territoire littéraire foncièrement marqué par la rupture et la fragmentation. En retraçant le parcours de l'homme, entre engagement politique, exil, retour, censure et création, nous avons montré combien l'écriture chez Boudjedra relève d'un geste vital, indissociable d'une quête de vérité et d'une volonté de résistance face aux oppressions, aux récits figés et aux injonctions normatives.

Les trois romans analysés, *Les Figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* et *Printemps*, incarnent de manière exemplaire la démarche autofictionnelle, où le "je" narratif se déploie sous des formes multiples, instables, toujours en proie entre mémoire intime et histoire collective. Dans chacun de ces textes, nous avons mis en lumière le procédé de fictionnalisation de soi, à travers lequel l'auteur recompose un "je" éclaté, traversé par la douleur, la révolte, le désir et la remémoration, construisant une identité narrative mouvante.

La poétique de Boudjedra repose ainsi sur la circularité, à la fois thématique et structurelle, motifs récurrents, personnages réapparaissant d'un roman à l'autre, voix multiples et récits disjoints s'enchevêtrent pour dessiner une œuvre en perpétuel recommencement. Ce mouvement circulaire ne traduit pas une répétition stérile, mais bien une reconfiguration constante du sujet et de la mémoire, dans une tentative inlassable de dire l'indicible.

Nous avons enfin montré que cette écriture du chaos et de la dispersion, à travers l'usage de la polyphonie, du dispositif épistolaire et de la temporalité éclatée, engage une réflexion profonde sur le sujet postcolonial en crise. Boudjedra, en confrontant la fiction au réel et le moi à l'Histoire, érige son œuvre en un espace critique où l'identité s'écrit dans l'entre-deux, à la croisée du vécu et de l'imaginaire. C'est à cette croisée, au cœur de cette circularité signifiante, que se forge la puissance subversive de son écriture.

Chapitre II :

Mythe et création littéraire

Chapitre II : Mythe et création littéraire

Introduction du Chapitre II

L'œuvre de Boudjedra nous fait entrer dans un univers où les frontières entre les disciplines, les époques, les langues et les traditions s'estompent au profit d'une écriture foisonnante, polyphonique et transfrontalière. Sa littérature se construit avec d'autres œuvres, d'autres voix, d'autres systèmes de pensée. Nourrie par la philosophie antique et islamique, la psychanalyse, l'histoire des civilisations, les mathématiques, les arts visuels ou encore la musique savante, son écriture repose sur un maillage complexe d'influences et de résonances. À travers une pratique constante de l'intertextualité, les romans de Boudjedra se présentent comme des palimpsestes, laissant paraitre sa mémoire culturelle et littéraire.

Cette intertextualité assumée se veut une démarche créatrice. L'auteur emprunte, détourne, réinvente, mais toujours pour signifier autrement. L'intratextualité, quant à elle, permet de faire circuler structures, thèmes et personnages d'un roman à l'autre, constituant ainsi une expansion continue. Ce travail du texte sur lui-même s'articule à une volonté plus large : celle de ressusciter les récits fondateurs, qu'ils soient littéraires, philosophiques ou religieux. En ce sens, l'intertexte devient un espace d'hybridation.

C'est dans ce cadre que le mythe intervient comme une clef de la création littéraire chez Boudjedra. Non pas comme un décor ou un vestige, mais comme une matière vivante, en constante évolution. Le mythe, qu'il soit grec, islamique, biblique ou national, est ici à la fois repris et interrogé, relu à travers les prismes du doute, de la complexité et de la révolte. Il devient une forme narrative souple, un support d'interprétation du monde moderne, un miroir des tensions intimes et collectives. Dès lors, l'intertextualité chez Boudjedra ne consiste pas seulement à citer ou à convoquer d'autres textes : elle ouvre un espace critique, où la mémoire culturelle est réévaluée à l'aune du présent et de ses contradictions.

Dans ce chapitre, nous nous inscrivons dans une tentative d'explorer cette combinatoire textuelle à double entrée : d'une part, la richesse des emprunts et des références qui nourrissent l'univers boudjedrien ; d'autre part, la manière dont ces références sont travaillées, déplacées, pour penser le mythe_ toujours au bord de la chute, continuellement désacralisé, fragilisé par une écriture critique_ comme une forme malléable, traversée par l'histoire et la subjectivité.

2.1 L'intertextualité pour une littérature monde

Saint-Augustin, Ibn Khaldoun, Faulkner, en lisant Boudjedra, on lit le monde dans ses couleurs et ses sons, en ouvrant un roman de Boudjedra, on a l'impression de pousser la porte d'un musée pour embarquer dans une visite universelle à travers les époques, la géographie et les civilisations, à travers les sciences et les arts, à travers l'Histoire et la fiction.

Ainsi, toile, morceau de musique ou texte littéraire, servent de matière première à la création et à la (re) création, c'est ce qu'explique Claude Simon[147] dans une intervention au colloque tenu à Vienne en avril 1967 :

> Une œuvre impliquant la pensée que ce soit un masque Dogon ou Esquimau, une cathédrale gothique, concerto de Bach, une théorie de physique, une page de Proust ou une peinture de Paul Klee, est une tentative de conjuration, de prise de possession et de transformation de la nature et du monde par leur recréation dans un langage .[148]

Nulle création n'émane du néant, l'être humain en général et l'écrivain en particulier est voué à reproduire, à redire, à recréer et donc à devenir une sorte de relais à toute une littérature préexistante, au reste, la singularité, qui est le défi de l'écrivain, se situe dans le fait de puiser dans des idées créatives en prenant pour source d'inspiration tout ce qui environne, et de l'interpréter selon la somme de connaissances, de sensibilité et de parvenir à adapter l'écriture au sujet et vice-versa.

> Alors que Rousseau revendiquait l'originalité de son projet et le caractère unique de sa personne, le sujet de l'autofiction se façonne dans la parole de l'Autre et s'inscrit dans le sillage de ses prédécesseurs. Le sujet, en plus d'être virtuel, se fait textuel. Il est à l'image du genre qui l'expose : monstrueux et hybride. Il n'est jamais un, il dit la pluralité de ce qui

[147] Claude Simon est un écrivain français (1913- 2005). Appartenant au Nouveau Roman. Prix Nobel de littérature (1985), Prix Médicis pour Histoire (1967).inspiré de Proust et de Faulkner, ses romans sont mémoriels et présentent des thèmes qui touchent à l'érotisme, la guerre et l'histoire, dans un style qui recourt aux techniques de la peinture et jouant sur la répétition, la digression et étalant l'émotion par le chaos d'imagination dans un infini recommencement. Ses œuvres les plus connues sont : *La Route des Flandres* (1960) *Histoire* (1967) *Les Géorgiques* (1981)

[148]Simon Claude, *« Littérature : tradition et révolution »*, La Quinzaine littéraire, n 27, 1-15 mai 1967.P.13.

> est en nous, il multiplie les strates, se dévoile dans l'écriture et s'annihile dans la forme fragmentée qu'elle prend.[149]

Boudjedra a su relever le défi, son œuvre propose un univers romanesque hétéroclite, où l'intertextuel enchante le récit et communique au lecteur les transports d'admiration de l'écrivain à l'égard d'œuvres littéraires, artistiques et musicales. Ainsi, tel un tour de prestidigitateur, l'écrivain ramène le monde dans son œuvre, son écriture assume une fonction triptyque : poétique, culturelle et herméneutique.

La capacité de recréer permet à une œuvre de se transformer et d'évoluer tout en conservant les influences qui lui confèrent une portée universelle. Dans une œuvre marquée par des influences diverses, l'exemple de Rachid Boudjedra est particulièrement éloquent. Son écriture se distingue par une richesse et une variété qui touchent à la fois la forme et le contenu, reflétant ainsi la complexité et la profondeur de ses inspirations. Les romans de Boudjedra, tels que *Les Figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* et *Printemps,* témoignent de cette capacité à tisser un tissu narratif multicolore, où les références culturelles et littéraires se croisent pour créer une œuvre à la fois profondément ancrée dans son contexte et universellement accessible.

L'intertextualité est devenue constitutive de la littérature moderne. Elle ne se limite pas à de simples allusions ou emprunts, mais devient une véritable conversation implicite créatrice de sens. Un jeu d'échos et de résonances qui enrichit la lecture. L'auteur orchestre ce dialogue, utilisant des jeux d'écriture, des citations, des parodies, des pastiches etc., pour créer des renvois subtils ou explicites vers d'autres œuvres.

Le lecteur, quant à lui, est activement impliqué dans ce processus. Selon Umberto Eco, dans son ouvrage *Lector in fabula*, les compétences encyclopédiques du lecteur sont essentielles pour l'interprétation des textes, il doit les mobiliser afin de déchiffrer ces allusions, les replacer dans leur contexte et construire sa propre interprétation et de là accuser une intertextualité, comme l'affirme Riffaterre «Il suffit pour qu'il y ait inter-texte que le lecteur fasse nécessairement le rapprochement entre l'auteur et ses prédécesseurs. »[150]

[149] Arnaud Genon, *Autofiction : Pratiques et théories, Articles*, Mon Petit Éditeur, coll. Essai, 2013. p.11.
[150]Riffaterre Michael, *Sémiotique intertextuelle : l'interprétant*, Revue d'esthétique n° 1-2, 1979, p. 131.

Cette lecture active, stimulée par l'intertextualité, dépasse la démarche heuristique de la simple compréhension du texte et se révèle une invitation à une exploration multi-niveaux.

L'intertextualité peut servir à critiquer, parodier, dialoguer, compléter ou réinventer le sens d'œuvres antérieures. Elle est un processus actif, une forme d'écriture dialogique qui transforme la relation entre l'auteur, le texte et le lecteur. On observe ce phénomène dans les réécritures de mythes et de contes, ou dans les œuvres inspirées de l'histoire de l'art ou de la philosophie. En somme, l'intertextualité est une composante essentielle de la création et de la réception littéraire, un pont jeté entre les textes, les époques et les cultures.

Michael Riffaterre affirme ceci en promouvant le lecteur de son rôle d'explorateur/interprétant de l'hypogramme[151], à celui d'archilecteur qui serait «la synthèse de l'expérience lectoriale d'un certain nombre de lecteurs réels, ces derniers fournissant au chercheur des informations sur leur procès de lecture.» [152]

Selon la perspective défendue par Riffaterre, le texte littéraire doit être appréhendé dans la richesse de ses significations potentielles, en intégrant les marques intertextuelles_ explicites ou voilées _ qui tissent sa substance. Ces références, qu'elles soient évidentes ou cryptées, invitent le lecteur à une exploration active, où chaque lecture devient une quête de liens cachés entre le texte et un réseau culturel plus vaste.

Dans cette optique, l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra se distingue par un foisonnement hétérogène : mélange des genres, hybridation des registres et collision des traditions (orales, historiques, politiques). Cette diversité se reflète tant dans la structure fractionnée de ses récits que dans leur esthétique baroque, où se croisent réalisme cru, lyrisme onirique et critique sociale acerbe.

De fait, Boudjedra construit une poétique de la disruption[153] : son écriture brouille les frontières entre influences locales et universelles, créant un pont permanent entre héritage arabo-berbère et modernité littéraire occidentale. Cette stratégie intertextuelle complexe, énoncée le plus souvent sans détours, franchement et fidèlement comme un marquage

[151] L'hypogramme est un concept théorique utilisé par Riffaterre pour identifier le noyau sémantique sous-jacent d'un texte, souvent enraciné dans un intertexte. Ce noyau est essentiel pour structurer le texte et déterminer sa signification. Généralement implicite, l'hypogramme nécessite une lecture approfondie pour être repéré.

[152] Martel, K. (2005). *Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception*. Protée, 33(1), 93–102. https://doi.org/10.7202/012270ar

[153] En littérature, cette approche se traduit par une écriture fragmentée, des ruptures syntaxiques, ou encore un recours à l'intertextualité chaotique, le désordre devient un principe créateur. Cette esthétique s'appuie sur l'idée que le chaos et la discontinuité permettent d'exprimer des réalités complexes (traumatismes, crises existentielles, absurdité), en refusant toute linéarité rassurante. Elle rejoint ainsi des mouvements comme le surréalisme ou certaines avant-gardes, servant à interroger les limites du langage et de la représentation.

identifiable de l'ADN de l'écriture Boudjedraienne, exige quelquefois du lecteur une attention soutenue pour décoder les strates de sens superposées.

Ainsi, dans Printemps, les clins d'œil se multiplient tel un hommage aux savants et hommes de lettres arabo-musulmans de l'âge d'or, faisant mention épisodiquement au long du récit :

> D'Oulog Beg, d'Avicenne, d'Averroès, de Maimonide (un savant juif, né à Cordoue, qui écrivit toute son œuvre (mathématiques, philosophie et médecine) en arabe à l'époque de l'âge d'or musulman (1135-1204), de Khawarizmi, le génial concepteur des logarythmes, de Khayyâm, qui était surtout un mathématicien de génie et un peu poète, d'Ibn Khaldoun. [154]

Les personnages de Boudjedra sont des amateurs d'Histoire, de culture, de civilisations, et de langues, et manifestent des gouts éclectiques pour l'art et les sciences.

Lorsqu'il s'agit de suivre la trace des origines, Sidi Mohammed, dans HSG s'érige en autodidacte polyglotte qui prend comme référence l'œuvre monumentale d'Ibn Khaldoun *Les Prolégomènes*. Dans *Printemps*, Boudjedra met entre les mains du lecteur tout un passage sur la conquête de l'Andalousie par Tarik Ibn Ziad de la page 82 à la page 83 puis encore le même passage de la page 284 à la page 285.

Dans *Hôtel Saint-Georges*, Boudjedra fait l'éloge de *l'incendie*, qu'il qualifie de « livre extraordinairement prémonitoire qui annonçait la guerre d'Algérie ».

Il mentionne aussi le roman « chef d'œuvre » de Malcolm Lowry, *Au-dessus du volcan*.[155]

Les volcans dans *Au-dessous du volcan* de Lowry incarnent la fatalité et le chaos, fusionnant le décor naturel avec la psyché des personnages pour créer une atmosphère lourde et intense où le paysage reflète les conflits intérieurs et les tensions historiques. De manière similaire, Boudjedra utilise des espaces symboliques comme le désert, l'avion, la maison familiale ou encore l'hôtel, qui deviennent à leur tour le théâtre des luttes personnelles et des enjeux sociétaux. Ainsi, chez les deux auteurs, le paysage dépasse le simple cadre pour devenir un élément vivant, chargé de sens, traduisant et amplifiant les tourments psychologiques et la charge historique de leurs récits.

---

[154] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit*., p. 60.

[155] ***Au-dessous du volcan*** de Malcolm Lowry est un roman emblématique qui raconte la dernière journée de Geoffrey Firmin, un consul britannique alcoolique, à Cuernavaca, au Mexique, lors du Jour des Morts en 1938. Entre souvenirs douloureux, relations tendues avec son épouse et son frère, et errances dans la ville, Firmin lutte contre ses démons personnels. Le roman traite des thèmes comme l'alcoolisme, la culpabilité et la solitude, offrant une méditation sur la déchéance humaine et la fatalité.

Clin d'œil prononcé pour Samuel Beckett « Plus je lis, mieux je me console de ne rien comprendre au monde. », mais aussi pour Faulkner « Le but de la vie est de se préparer à être mort ». Un choix de citations très significatif, la première traduisant l'esprit de l'absurde et de l'incompréhensibilité du monde, la seconde prônant une vision plutôt fataliste de la vie.

Hôtel Saint-Georges se construit sur le modèle des *Confessions* de Saint-Augustin, seulement à défaut de se confesser, il est question de psychanalyser. Saint-Augustin dont la part se fait belle dans le roman de Boudjedra en tant que dédicataire, le décrivant comme « berbère latinisé » ; est rapproché de Faulkner à travers cette idée de préparation à la mort, un *memento more* qui traverse l'œuvre de Boudjedra.

L'hommage se poursuit, en citant Camus et ses *Noces*, dans *Hôtel Saint-Georges*, Jean dans sa lettre décrit une atmosphère estivale où «il y avait du soleil partout »[156], phrase qui se répète trois fois dans le texte, rappelant aussi *L'Etranger*.

2.1.1 L'influence célinienne

Rachid Boudjedra exploite son cursus universitaire pour intégrer une réflexion philosophique dans ses romans, abordant des thèmes traitant des questions existentielles, de l'identité et l'altérité, ainsi que de la crise de la modernité. Sa formation en mathématiques se reflète dans son écriture par une exactitude et une rigueur qui évoquent les principes de précision et de justesse propres aux mathématiques. Tout comme une équation bien structurée, ses romans présentent une organisation méthodique de la narration, où chaque élément est soigneusement disposé pour créer un récit complexe et harmonieux. Cette approche systématique, similaire à celle utilisée pour résoudre des problèmes mathématiques, lui permet de tisser des intrigues riches et multiformes, où chaque détail contribue à la cohérence globale de l'œuvre. En s'inspirant de ses modèles, il renouvelle le domaine du texte écrit à sa manière, créant ainsi un style distinctement boudjedrien. Boudjedra dit à ce propos :

> J'aime écrire, et ça été toujours le cas. Ce sont mes études qui m'ont orienté sur cette voie, elles m'ont fait aimer l'écriture. La philosophie pour son côté métaphysique, et les mathématiques parce qu'il y a la structure et la rigueur. Elles organisent le texte. [157]

[156] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., pp. 123,124.

Rachid Boudjedra adopte dès son premier roman une écriture complexe et subversive, caractérisée par une structure non linéaire qui reflète le désordre de l'inconscient et le chaos de la société postcoloniale. Cette poétique transgressive brise les tabous et incite le lecteur à la réflexion, le plongeant dans une quête existentielle qui est à la fois celle du personnage et de l'écrivain lui-même. En bannissant la chronologie traditionnelle, Boudjedra crée une narration qui entraîne le lecteur dans une situation d'inquiétude, l'obligeant à se confronter aux profondeurs de l'œuvre.

Ses influences littéraires sont multiples, notamment Kateb Yacine, dont le roman *Nedjma* a innové en exploitant les horizons narratifs de William Faulkner[158] et James Joyce[159], deux auteurs qu'il admire profondément. Faulkner, par exemple, est connu pour sa narration polyphonique et son utilisation du monologue intérieur, comme dans *Le Bruit et la Fureur*, où chaque section est narrée par un personnage différent, mettant en évidence la subjectivité du récit et la complexité de la mémoire. De même, Joyce a influencé Faulkner avec sa technique de *stream of consciousness* dans *Ulysse*, qui permet de plonger dans le flux de pensée des personnages sans filtre ni ponctuation traditionnelle.

> Je pense à Flaubert, Proust, Joyce, Faulkner, Dos Pasos, Claude Simon, Günter Grace, John Perce, etc. Ce sont là essentiellement Les auteurs qui m'ont beaucoup aidé dans l'apprentissage de mon Métier, simplement par la fréquentation de leur propre texte. On se fabrique aussi ses instruments selon sa propre nature, sa Propre sensibilité, sa propre culture.[160]

Ayant travaillé sur une thèse intitulée « Praxis et catharsis chez Louis-Ferdinand Céline » à la Sorbonne en 1967. Cette thèse explore les concepts de praxis (action ou pratique) et de catharsis (purification émotionnelle) et démontre la manière dont Céline utilise l'écriture comme une forme d'action ou de réaction contre le monde qui l'entoure, notamment dans son roman *Voyage au bout de la nuit*. Rachid Boudjedra a développé une

---

[157]« Mes romans sont très cinématographiques », *salon international du livre d'Alger 2012*, [En ligne], mis en ligne le 10novembre 2012. URL : http://www.sila-dz.com/rachid-boudjedra.html. Consulté le 07décembre2020.

[158]William Faulkner (1897 - 1962) auteur américain, prix Nobel de littérature, connu pour sa littérature moderniste, Boudjedra s'est inspiré de son roman psychologique de conception historique et une narration qui s'étale sur la violence et le racisme, le tout dans le monde des réalités et de l'imaginaire des monologues intérieurs empruntant les techniques de la psychanalyse pour venir à bout d'un passé qui obsède le présent.

[159] James Joyce (1882-1941), romancier et poète irlandais qui a eu beaucoup d'influence sur Boudjedra .S'affranchissant totalement des normes littéraires et proposant un cycle de lecture sans fin à travers des monologues intérieurs.

[160] GAFAITI Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987. p .33

compréhension profonde de l'écriture. Cette approche trouve un écho dans la manière dont Proust utilise la mémoire sensorielle dans *À la recherche du temps perdu*, où la madeleine déclenche un voyage dans le passé, libérant les émotions et révélant les liens intimes entre la mémoire et l'identité.

Cette approche cathartique est profondément influencée par l'expérience personnelle de Boudjedra, marquée par des traumatismes précoces qui ont façonné son écriture.

Chez Céline, l'absurde est avant tout une dénonciation radicale de la guerre qu'il décrit comme un « abattoir international en folie », il soutient une vision nihiliste[161] selon laquelle la condition humaine est marquée par la souffrance, rejetant toute forme d'héroïsme, faisant de la lâcheté une stratégie de survie face à la brutalité du monde, de la violence et de la déchéance morale. Il proteste contre toutes les valeurs et institutions de son époque, contre l'ordre social et contre les guerres. Céline exprime une forme d'absurde plus existentialiste et désespérée, où le non-sens du monde est mis en lumière par un style incisif et ironique.

L'univers littéraire de Boudjedra envahit ses personnages, les habite, les passionne et les console, allant même jusqu'à pénétrer leurs rêves et cauchemars, le cas de Teldj dans *Printemps*, qui se réveille perplexe étant encore entretenue par les traces d'un sommeil agité aux couleurs psychédéliques.

Ponctués par les citations de ses auteurs préférés qu'elle voyait inscrites en grosses lettres bleuâtres sur un écran à fond orange, tel que le Guide des égarés et des perplexes de Maimonide écrit en arabe et en hébreu à Cordoue en 1190. Ce qui la laissait (ce cauchemar) complètement médusée. Perplexe. Il y avait aussi des citations du Voyage au bout de la nuit de Louis Ferdinand Céline, sur les horreurs de la Première Guerre mondiale et toutes les guerres. Enfin il y avait des citations de La Route des Flandres de Claude Simon, l'écrivain français préféré de son père, sur les horreurs de la Seconde Guerre mondiale et de toutes les guerres. Elle fut donc élevée dans la haine de la guerre.[162]

L'absurde chez Boudjedra partage avec celui de Céline une conscience aiguë de la souffrance et de l'aliénation et surtout une aversion pour la guerre, il se distingue par une dimension plus tragique et poétique, où l'absurde est aussi lié à la mémoire, à l'histoire et à une quête langagière. Boudjedra explore l'absurde à travers la complexité sociale et

[161] Frédérique R., "Voyage au bout de la nuit - L-F Céline," *Exigence : Littérature*, consulté le 23 avril 2025, https://www.e-litterature.net/pub/spip.php?article145.
[162] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit.*, p. 253.

psychologique de ses personnages, dans un univers où le sens se cherche malgré l'échec et la répétition, où la question doit nécessairement être posée.

Sa vision du monde et son désir de le comprendre, Boudjedra l'exprime dans *Hôtel Saint-Georges*, dans les toutes dernières pages du roman, à travers le personnage de Sidi Mohammed, ce dernier qui s'attarde sur une citation de Tacite « Ces gens épanouis devant le désastre du monde». Sidi Mohammed pense alors «écrivait-il, il y a déjà vingt siècles ! Et ça n'a pas changé. Ça n'a même pas empiré. Peut-être ? ».

A l'absurdité du monde s'ajoute l'humour tragique et le discours ironique qui laissent place aux non-dits, à la contradiction et à l'interprétation contraire de ce qu'il a été dit, dans un jeu de mots incitant à la compréhension du contenu implicite. Une technique qui trouve dans l'humour noir, parfois sarcastique, une manière de persécuter le fictionnel à la manière de L.F Céline. Boudjedra manie l'ironie, souvent hyperbolique et complexe, mêlant parodie, dérision et caricature pour dénoncer l'hypocrisie, l'oppression patriarcale et les tabous.

Citons à titre d'exemple le personnage de Zigoto, qui fait son apparition aussi bien dans Les figuiers de Barbarie que dans Hôtel Saint-Georges ; un personnage au profil hautement sarcastique, intervenant dans les deux romans de façon comique, cachant sa vraie nature et se cachant derrière un masque sardonique, dans lequel il trouve une échappatoire à l'amère réalité.

La thèse d'Afifa Bererhi[163], « L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », analyse comment l'ironie, rare dans la littérature algérienne francophone, est employée par Boudjedra pour complexifier ses récits, notamment dans *L'Escargot entêté*, où elle sert à critiquer les normes sociales. Bererhi distingue l'ironie d'autres formes d'humour comme le sarcasme, soulignant qu'elle implique une stratégie subversive visant souvent des relations de pouvoir inégales. Elle note que, bien que l'ironie soit présente chez Boudjedra, la littérature algérienne privilégie généralement une critique plus directe et polémique. Par ailleurs, l'athéisme de l'auteur crée un contexte favorable à l'ironie, qui, selon Georg Lukacs, prospère dans un espace laïc. Ainsi, la thèse met en lumière l'usage ambigu, stratégique et subversif de l'ironie chez Boudjedra.

[163] Afifa Bererhi, professeur à l'Université d'Alger, Spécialisée en Littérature francophone, Formes et expressions de l'interculturel. Auteur et co-auteur d'ouvrages collectifs: Algérie, ses langues, ses lettres et ses histoires; L'autobiographie en situation d'interculturalité; Camus et les Lettres Algériennes, l'espace de l'interdiscours. Lire Dib, Dossier spécial Rachid Boudjedra (2012).

Mohammed-Salah Zeliche[164], dans son étude sur l'écriture de Boudjedra, dans laquelle il analyse son écriture et démontre les liens d'influences avec, entre autres, L.F Céline (processus de quête, remémoration), Claude Simon (l'emploi du symbole et la technique scripturale et picturale) et Gabriel Garcia-Marquez (thème de la solitude et de la nostalgie).

Zeliche met en lumière l'importance de l'intertextualité dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, tout en précisant que l'intertexte n'est pas un élément indispensable pour l'œuvre, mais plutôt un choix délibéré de l'auteur pour ancrer son travail dans un contexte culturel et territorial spécifique. Cette approche complexe est caractéristique de son œuvre, où le passé et le présent se croisent dans une tension créative. L'intertextualité devient ainsi un moyen pour Boudjedra de mettre en avant son héritage culturel tout en se démarquant de lui, créant une œuvre qui est à la fois monumentale dans son algérianité et singulièrement personnelle dans sa complexité. L'intertexte chez Boudjedra devient un lieu où il retrace l'ancien pour le combiner avec le nouveau, une possibilité de réactualiser ses lectures et de porter un quelconque lecteur à se retrouver dans son œuvre, une œuvre à la saveur d'ici et d'ailleurs.

Au total, l'intertexte n'enlève rien à l'importance de l'œuvre, il est là comme un clin d'œil et un regard complice, quelque chose comme un « n'est-ce pas ? ». L'auteur peut s'en passer. Il en est capable. Ni l'imagination ni l'expression ne lui font défaut. Il le veut pourtant pour inscrire l'œuvre dans une territorialité, dans une « odorance » et une saveur_ repères et marques d'appartenance, certes, et, néanmoins, de démarcation vis-à-vis de l'ancien. […] mais l'œuvre est là quand même imposante dans sa monumentale algérianité. […] c'est tout autant le produit d'un auteur tiraillé entre le nouveau et l'ancien_ assumant contradictoirement son identité plurielle. [165]

[164] Mohammed-Salah Zeliche est docteur en Littérature générale et comparée). Auteur d'ouvrages importants portant une analyse sur Rachid Boudjedra et sur Mohammed Dib.
Zeliche Mohammed-Salah, *L'écriture de. Poét(h)ique et politique des deux rives*, Paris, Karthala, 2005, p.145.

[165] *Ibid.*, pp. 244-245

2.1.2 Intertextualité artistique et picturalité Simonienne

La narration chez Boudjedra se fait selon une ambiance musicale suggérée par l'auteur même. Le personnage de Teldj se passionne de musique classique, Gustav Mahler et sa symphonie des Mille[166], Keith Jarret et son concert de Cologne[167], mais aussi le Malouf, qui est une musique andalouse constantinoise et de « psalmodies coraniques chantées par les grands maîtres égyptiens ».[168]

Alger, l'une des villes qui fait le cadre de la narration dans plusieurs de ses romans ; Boudjedra choisit de nous la faire visualiser à travers les yeux du peintre Albert Marquet[169], peintre cité dans *Hôtel Saint-Georges*, qui lors de ses séjours, a peint de nombreux paysages urbains et maritimes, notamment *La Baie d'Alger* (1921) et *Le Port d'Alger* (1942), capturant avec précision la lumière intense et pure caractéristique de la ville méditerranéenne. « Il y a une vingtaine de tableaux de lui exposés au Musée des Beaux Arts d'Alger. C'est magnifique ! Alger sur ses toiles est encore plus belle… ».[170]

Installé souvent dans les hauteurs d'Alger, il saisit les vues pittoresques du port, des jardins et des quartiers, évitant les clichés orientalistes pour privilégier une vision sincère et naturaliste. Marquet a ainsi su révéler la beauté brute et la luminosité unique d'Alger, faisant de cette ville un sujet de prédilection de son œuvre et un lieu d'innovation artistique majeure.

La baie d'Alger admirée par les personnages de Boudjedra, par Teldj habitant un appartement faisant face au port d'Alger dans *Printemps*. Rachid, dans *Les Figuiers de Barbarie*, ne se lassait pas de la vue de cette baie depuis son jardin. Dans Hôtel Saint-Georges, c'est l'hôtel même qui donne sur cette formidable baie d'Alger qui fut

[166] La Symphonie no 8 de Gustav Mahler, connue sous le nom de Symphonie des Mille, est une œuvre colossale créée en 1910 à Munich. Elle nécessite un effectif massif : huit solistes vocaux, deux chœurs adultes, un chœur d'enfants, et un orchestre de plus de 170 musiciens. Divisée en deux parties, elle met en musique l'hymne *Veni Creator Spiritus* et la scène finale du *Faust* de Goethe. Cette symphonie a marqué le dernier grand triomphe de Mahler, symbolisant l'apogée de son génie créatif.

[167] Enregistré le 24 janvier 1975 à l'Opéra de Cologne, The Köln Concert est un album live emblématique de Keith Jarrett. Malgré un piano d'étude peu adapté, Jarrett a donné une performance improvisée magistrale, qui a fait de cet album l'un des plus vendus et respectés du jazz. Divisé en quatre parties, il met en valeur la maîtrise de Jarrett dans l'improvisation, créant une œuvre complexe et riche qui a élargi l'audience du jazz.

[168] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit.*, p. 71.

[169] Albert Marquet, (1875-1947), artiste proche du fauvisme, a profondément marqué la représentation d'Alger entre les années 1920 et 1940. Sa maîtrise de la lumière et son style sobre ont fortement influencé l'« École d'Alger », un groupe d'artistes locaux et français qui ont renouvelé la peinture algérienne en s'inspirant de son approche.

[170] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, p. 79.

recommandé par Jean à sa fille jeanne dans sa lettre-testament, l'invitant à replonger dans l'Histoire que témoigne le lieu. Et Jean qui avait installé son établi face à la fenêtre qui donnait sur la baie.

Francis Bacon[171] est un autre peintre à qui Boudjedra accorde une place primordiale dans l'univers du personnage Teldj dans *Printemps*, et dont l'œuvre est qualifiée de « chantre de l'horreur humaine ».

> Pendant toute sa jeune vie et très tôt, Teldj a été fascinée par Francis Bacon dont les reproductions couvraient les murs de sa chambre à coucher, et qui représentait pour elle le peintre de la vraie condition humaine, du dégout, de la nausée, de la scatologie, de la mortification et de cette peine à vivre.[172]

Tout au long de son œuvre, Rachid Boudjedra révèle une sensibilité artistique prononcée, particulièrement envers la peinture, qu'il intègre de manière ingénieuse dans son écriture. Son style littéraire s'inspire d'un large éventail de mouvements artistiques, allant de l'expressionnisme au surréalisme, en passant par l'école du signe, le cubisme et le fauvisme. Par exemple, il puise dans l'univers onirique et symbolique de Paul Klee (surréalisme), dans la gestuelle et la puissance expressive des œuvres de Matisse (fauvisme), ainsi que dans les formes fragmentées et géométriques caractéristiques du cubisme de Braque et Picasso, ce dernier évoqué notamment par ses deux chefs-d'œuvre *Guernica* et *Les Femmes d'Alger*. De même, l'influence de l'école du signe, représentée notamment par Abdallah Khadda[173], se manifeste dans son recours aux symboles et aux signes.

---

[171] Francis Bacon (1909-1992) est un peintre britannique célèbre pour ses portraits et triptyques où il déforme la figure humaine pour exprimer la souffrance et la fragilité. influencé par Picasso et le cinéma expressionniste. Sa carrière majeure débute en 1944 avec *Trois études de figures au pied d'une crucifixion*. Installé à Londres, il connaît un grand succès dans les années 1960-70. Francis Bacon s'est profondément inspiré de la tragédie grecque d'Eschyle, en particulier de la trilogie de l'*Orestie*, qu'il découvrit dans les années 1940 notamment à travers une adaptation moderne de T. S. Eliot, *The Family Reunion*. Cette œuvre a nourri son imaginaire en raison de sa représentation intense de la violence inexorable et des conflits familiaux, thèmes que Bacon a transposés dans ses peintures, notamment dans son célèbre triptyque *Inspired by the Oresteia of Aeschylus* (1970), où il cherche non pas à représenter les personnages historiques, mais à traduire l'effet émotionnel et tragique que la pièce a suscité en lui.
Bacon s'est également intéressé à la dialectique apollinienne et dionysiaque mise en lumière par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, qui éclaire sa démarche artistique mêlant rigueur formelle et expression brute de la violence et de la souffrance. L'influence d'Eschyle se manifeste aussi dans la présence récurrente des figures des Furies, symboles de la culpabilité et de la persécution, que Bacon a peintes après la mort de son amant, traduisant ainsi une dimension personnelle et universelle de la tragédie. Les tableaux de Francis Bacon se vendent généralement entre 7 millions et plus de 140 millions de dollars selon leur importance et leur rareté.

[172] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., pp. 113,114.
[173] Boudjedra a collaboré avec Khadda, notamment pour des illustrations, comme en témoigne la publication *Pour ne plus rêver* (1965) qui associe les poèmes de Boudjedra aux dessins de Khadda. Cette

Boudjedra ne se contente pas d'évoquer ces courants artistiques ; il réinvestit leurs techniques et leurs esthétiques dans sa narration, créant ainsi un véritable dialogue entre les arts visuels et littéraires. Par exemple, dans *Printemps,* la protagoniste se plait à étaler sur les murs de sa chambre, l'horreur ressentie et exprimée dans les toiles de Bacon, un état psychologique qui purge ses tensions dans l'expression artistique. De plus, il intègre des références explicites à des chefs-d'œuvre picturaux, comme « La prise de Gibraltar » d'El Wasity[174].

Il importe de souligner l'intérêt qu'accorde Boudjedra au travail de Picasso. Pour parler de *Femmes d'Alger*, l'écrivain choisit une femme « Nieve », qui tout comme son amie et amante Teldj, affiche sa passion pour l'art en collant une reproduction de l'œuvre de Picasso, hommage à la résistance. Boudjedra ne néglige pas de préciser que ce fut une relecture du tableau de Delacroix *Femmes d'Alger dans leur appartement.* La reproduction de Nieve portait la célèbre sentence Calderón de la Barca : « *La vida es sueño* et los *sueños, sueño son.* », inscrivant l'œuvre de Picasso et de là même son œuvre, dans une réflexion plus large sur la perception, la mémoire et l'illusion, thématiques que Calderón évoque à travers sa célèbre maxime sur la vie comme un rêve.

Rachid Boudjedra établit un parallèle entre son écriture et le travail du peintre au sein d'un mouvement artistique, comme il l'exprime lui-même en citant Georges Braque :

> Je crois que c'est le peintre français Georges Braque qui disait qu'il peignait parce que, comme d'autres accrochent leur chapeau à un portemanteau, lui, il accrochait ses angoisses et ses fantasmes sur la toile. Cette belle phrase de Braque est quelque chose qui m'a toujours fasciné. Je m'y retrouve tout à fait.[175]

Par cette comparaison, Boudjedra souligne la dimension expressive et cathartique de l'acte créatif, où l'écriture devient un espace de libération des tensions intérieures, à l'instar de la toile pour le peintre. Cette analogie illustre également la manière dont l'auteur intègre dans son œuvre une sensibilité picturale, fusionnant les arts littéraire et visuel pour donner corps à un univers à la fois intime et universel

Boudjedra fait preuve d'une grande admiration pour Claude Simon, qu'il cite explicitement dans ses œuvres. En utilisant des citations, des phrases et des tournures

collaboration souligne l'importance que Boudjedra accorde à l'art pictural et à l'influence de Khadda, figure majeure de l'« école du signe », dans son univers littéraire. Ainsi, Khadda n'est pas seulement une référence picturale pour Boudjedra, mais aussi une source d'inspiration qui nourrit la dimension symbolique et plastique de son écriture.

[174] Nous reviendrons sur la description de cette toile dans la seconde partie de notre thèse, dans le premier chapitre qui traite de l'Histoire et de la mémoire collective.

[175] Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987. p. 43.

stylistiques empruntées à d'autres écrivains, il crée un intertexte qui donne vie à d'autres œuvres, faisant ainsi le lien entre influence et intertextualité. Il dit à propos de Simon : « Pour moi, le plus grand écrivain du monde de cette deuxième partie du XXème siècle s'appelle Claude Simon (...) c'est un hommage que je rends à mon maître Claude Simon »[176]

Chez Claude Simon, écrivain associé au Nouveau Roman, on remarque une touche de désordre dans ses romans qui se caractérisent par l'absence de structure linéaire. De même, chez Boudjedra, on retrouve cette absence de commencement et de fin définis. Simon, quant à lui, tente de transposer dans ses œuvres la passion et la virtuosité de la peinture, tout en s'appuyant sur des expériences autobiographiques pour donner vie à ses récits.

> L'écrivain est un voyageur solitaire qui tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart […] la vie reprend sa superbe et altière indépendance, redevient ce foisonnement désordonné sans commencement ni fin, ni ordre[…] Dans son récit donc, ou plutôt chaque fois qu'il me parla plus tard de ces journées (car ce ne fut que par bribes qu'il me raconta tout cela, et peu à peu, et non pas à proprement parler sous la forme d'un récit mais quand la mémoire de tel ou tel détail lui revenait, sans que l'on sût jamais exactement pourquoi — si tant est que l'on sache jamais exactement ce qui fait ressurgir, intolérable et furieux, non pas le souvenir toujours rangé quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire, mais, abolissant le temps, la sensation elle-même, chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante) . [177]

En tant qu'écrivain, Simon transpose le monde extérieur dans la forme romanesque avec une sensibilité picturale, influencé par son instinct de dessinateur. Son écriture prend ainsi une texture harmonieuse, semblable à celle d'une toile dessinée, où chaque élément se fond dans un ensemble cohérent qui reflète son inspiration visuelle. Cela se manifeste clairement dans des œuvres comme *La Route des Flandres* (1960), où il utilise des techniques narratives inspirées de la peinture pour décrire les paysages, ou encore dans *Femmes* (1966), où il s'inspire des compositions de Joan Miró pour structurer ses récits. De même, des titres comme *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque* (1957) et *Triptyque* (1973) reflètent son intérêt pour la structure et la composition picturale dans ses romans.

Deux machines animent la création littéraire de Claude Simon : une machine mémorielle qui mobilise souvenirs, images et impressions, comme on le voit dans *Les Géorgiques* où la mémoire joue un grand rôle; et une machine imaginative qui rend concret

[176] Rachid Boudjedra. *Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité*, Cahiers d'Etudes Maghrébines, n°1, 1989, p. 47

[177]Simon Claude, *Le Vent : tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, 1957\2013, p. 226-227

l'abstrait, comme dans *La Route des Flandres* où les associations d'images et de souvenirs créent un effet d'immédiateté. Ce processus d'écriture, dit « auto-sensorio-graphique »[178]fait coïncider l'émotion avec le mot qualifiant, donnant naissance à une œuvre où l'expérience vécue se mêle à l'invention littéraire, comme c'est le cas dans *Le Jardin des Plantes* où la réécriture est thématisée.

De même que Claude Simon, qui considère la fiction romanesque comme un « vécu plus ou moins romancé » [179], Rachid Boudjedra applique cette approche dans son œuvre. Il y reflète la réalité à travers un ressassement constant du passé et du vécu.

Grâce à une analyse intertextuelle, Karin Holter révèle les connections entre les œuvres de Boudjedra et celles de Claude Simon. Chez Boudjedra, il s'agit moins d'une reproduction fidèle que d'une adaptation nuancée, qui se déploie au fil des romans tout en conservant le noyau de l'influence simonienne. Cette interaction littéraire permet à Boudjedra de rendre un hommage délicat à Simon tout en intégrant ses idées dans sa propre narration, créant ainsi une œuvre où les empreintes de la littérature simonienne sont abondantes et harmonieusement intégrées.

Les romans de Boudjedra, notamment *La Macération*, révèlent une influence simonienne marquée, comme le souligne Karin Holter dans son analyse. Parmi les motifs narratifs partagés par Simon et Boudjedra, on trouve l'image d'un père défaillant et celle d'une femme abandonnée, ainsi que l'importance symbolique des cartes postales et des correspondances. Un élément emblématique est la présence de l'arbre, le mûrier, qui apparaît dans *Histoire* de Simon et se retrouve décrit de manière similaire dans plusieurs œuvres de Boudjedra. Cette reprise thématique, stylistique et scripturale simonienne s'inscrit foncièrement dans l'œuvre romanesque inachevée et inachevable de Boudjedra, témoignant d'une influence contagieuse.

2.1.3 Le livre de L'intranquillité

En lisant les romans de Boudjedra, notre attention s'est portée sur des mots récurrents, qui sont à notre avis des mots-clés; plus que de simples mots, ce sont des notions qui traduisent un état d'âme, une disposition psychologique qui tient l'écrivain, son œuvre, ses personnages et ses lecteurs même en suspens et dans l'expectatif, ces mots sont : *ambiguïté,*

[178] Belarbi, M. « Mémoire Et Autobiographie Dans l'œuvre De Claude Simon ». *Quêtes littéraires*, nº 12, décembre 2022, p. 125-38, doi:10.31743/ql.14872.
[179] Entretient avec Armel Aliette.1990. « Le passé recomposé » *Magazine littéraire*, n°275, mars 1990.

confusion, perplexité et intranquillité. Quant à L'intranquillité, c'est une notion qui trouve ses racines dans *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, la présentant comme l'état fondamental de l'être moderne, celui d'une âme vouée à l'incertitude ontologique. « Je ne suis rien. Je ne serai jamais rien. Je ne peux vouloir être rien. À part cela, je porte en moi tous les rêves du monde. ».[180] Cette déclaration illustre la fracture essentielle du moi, tiraillé entre la tentation de l'absolu et l'expérience de l'échec constitutif de l'existence.

Les études critiques, notamment celle de Richard Zenith[181], ont montré que chez Pessoa, l'intranquillité n'est pas simplement un thème mais une posture existentielle et esthétique : un refus du repos identitaire, une exploration continue du vide intérieur.

Julia Kristeva, dans *Étrangers à nous-mêmes*[182], approfondit ce vertige en le reliant à l'étrangeté intérieure : cette conscience déchirée d'être autre à soi-même, et de porter en soi la nostalgie d'une unité introuvable.

Dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, et tout particulièrement dans *Printemps*, cette intranquillité est réinvestie dans le contexte maghrébin et postcolonial. Elle n'est plus seulement existentiale, mais devient historique, identitaire et linguistique.

Teldj, le personnage principal de *Printemps*, incarne pleinement cette tension intérieure. Dès les premières pages, son état psychologique est décrit en ces termes :

« Elle voudrait échapper à cette solitude, à la fois provisoire et permanente, voulue et refusée. »[183]

Cette phrase cristallise l'ambivalence de l'être boudjedrien : un écartèlement entre désir de fusion et besoin d'autonomie, entre aspiration à la communauté et irréductible isolement.

Comme l'a montré Afifa Bererhi[184], l'intranquillité chez Boudjedra se traduit par une écriture heurtée, polyphonique, mêlant registres érudits et populaires, dans un mouvement constant de déconstruction et de recomposition narrative.

La référence implicite à la Nachträglichkeit freudienne (la relecture tardive du trauma) est omniprésente dans *Printemps* : le passé resurgit toujours déformé, réinterprété, dans une quête perpétuelle d'un sens fuyant.

L'intranquillité chez Boudjedra est certes déstabilisante mais aussi agissante, en ce sens qu'elle pousse à la réflexion et au questionnement vis-à-vis de soi et du monde.

---

[180] Pessoa, Fernando. *Le Livre de l'intranquillité*. Traduit par Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois, 1982.
[181] Zenith, Richard. *Pessoa: An Experimental Life*. New York, Liveright Publishing, 2021.
[182] Kristeva, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Fayard, 1988.
[183] Boudjedra Rachid, *Printemps*, *op. cit*., p. 40.
[184] Bererhi, Afifa. *L'Ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*. Thèse de doctorat, Université de Provence, 2006.

2.1.4 Du morcellement au collage : Dos Passos

Après avoir exploré l'intranquillité comme vecteur d'écriture, il convient d'aborder un autre procédé fondamental dans la poétique de Boudjedra : la technique du collage, héritée des arts plastiques et magistralement transposée en littérature. Cette pratique, popularisée par Picasso dans la peinture moderne, trouve un écho particulier dans la narration éclatée de John Dos Passos, notamment dans sa trilogie *U.S.A.* (1938).

Chez Dos Passos, le procédé du collage s'articule autour d'une structure narrative fragmentée. L'écrivain assemble de manière habile des matériaux hétérogènes _ extraits de journaux, chansons populaires, biographies de figures publiques _ créant ainsi une fresque polyphonique qui capture les bouleversements de l'Amérique du début du XXe siècle. Comme le souligne Robert Humphrey, le courant de conscience est un « procédé narratif qui tente de reproduire l'équivalent écrit du flux de pensées d'un personnage, que ce soit sous la forme d'un monologue intérieur libre ou en relation avec ses actions »[185].

Les sections « Camera Eye » de Dos Passos illustrent parfaitement cette approche : elles livrent « des impressions subjectives, souvent oniriques, mêlant mémoire, désir et expérience sensorielle dans un flux de conscience »[186]. Ce recours simultané au montage de fragments et à l'écriture introspective participe à renouveler les formes du roman en inscrivant l'émotion individuelle dans le cours chaotique de l'Histoire collective.

Boudjedra adopte un procédé similaire. Il juxtapose textes journalistiques, souvenirs épars, dialogues intérieurs et références culturelles diverses pour recomposer un univers narratif éclaté où l'individuel et le collectif se répondent sans cesse. À l'instar de Dos Passos, Boudjedra propose une écriture fragmentaire, immersive, marquée par une tension permanente entre imaginaire subjectif et réalité historique.

Les Figuiers De Barbarie et *Printemps*, regorgent surtout de titres d'articles de journaux, ce n'est pas le cas dans *Hôtel Saint-Georges*, où il est plutôt question d'un collage de citations à référence coranique : quand Zigoto revient sur une leçon d'exégèse donnée par Rac sur une sourate. Référence philosophique : *Les Confessions* de Saint-Augustins, une référence tout-à-fait à propos, Boudjedra cite l'œuvre et imite la démarche. Référence historique : des extraits de livres d'histoire comme le passage tiré du livre du Colonel

[185] Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.
[186] Dos Passos, John. *The Big Money*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1938.

Rousset *La conquête de l'Algérie,* ou encore *Les chevaux du désert* du Général Daumas. A côté d'un savoir greffé dans le texte dans un jargon définitionnel qui nous vient de l'univers de l'ébénisterie du personnage *Jean* comme la technique de l'onglet expliquée par Jeanne à la page 129, ou encore l'énumération des bois nobles des arbres nobles :

> Le Gutta Percha d'Indonésie, la Manilkara du Brésil, le Madhowe d'Inde, le Mowhra de Ceylan, le Moabi du Cameroun, L'Altamara de Guyane, le Makaré de la côte d'Ivoire, le Niatah du Cambodge, l'Arganier d'Algérie, le Bilian de Malaisie, l'Ebène qui pousse dans toutes les grandes forêts tropicales de la planète.[187]

Le collage, dans les deux autres romans, est donc un collage du même genre mais jonchant encore plus les pages de titres de journaux, faisant pencher l'autofiction vers l'historiographie. *Dans Les Figuiers De Barbarie*, Rachid et Omar s'interrogent sur le ratage et font le bilan de l'histoire de l'Algérie, dès le troisième chapitre, le récit fait parler ces titres EN MAJUSCULE et les prend à témoin. « 90 FELLAGHA ABATTUS EN GRANDE KABYLIE AU COURS DE L'OPERATION GINA LOLLOBRIGIDA ».[188] Les faits et les bilans se poursuivent toute la narration durant et plus loin, nous lirons : « L'ORDRE REGNE SUR TOUT LE TERRITOIRE NATIONAL APRES LES EMEUTES DU MOIS D'OCTOBRE 1988».[189]

L'aventure du collage se prolonge dans *Printemps,* mettant la lumière sur les évènements tragiques qui ont marqué l'époque post-coloniale, lesquels évènements, ressurgissent dans la mémoire des personnages après le phénomène des « Printemps arabes ». Un drame rappelle un autre, la presse d'aujourd'hui faisant écho à celle d'hier. Nous lirons à titre d'exemple : « EMEUTES SANGLANTES A SIDI BOUZID EN TUNISIE APRES LE SUICIDE PAR LE FEU D'UN MARCHAND DE LEGUMES AMBULANT ».[190]le narrateur fait le parallèle avec la décennie noire : « GENOCIDE AU VILLAGE DE BENTALHA A L'EST D'ALGER TOUTE LA POPULATION DECIMEE. BILAN MACABRE : 800 VILLAGEOIS EGORGES. (JUIN 1997) ».[191]

Cette utilisation du collage chez Boudjedra dépasse l'effet formel, elle traduit le morcellement de l'identité postcoloniale et l'éclatement de la mémoire collective algérienne. Du fait, son écriture se construit à partir d'une multitude d'éléments hétérogènes qui, mis en relation, offrent un tableau kaléidoscopique de la société maghrébine contemporaine, traversée par la violence historique et les héritages culturels contrastés.

---

[187] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, p. 97.
[188] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, op. cit.*, p. 50.
[189] *Ibid.*, p. 242.
[190] Boudjedra Rachid, *Printemps, op. cit.*, p. 37.
[191] *Ibid.*, p. 97.

Nous pouvons dire alors que Rachid Boudjedra se caractérise par une écriture particulièrement hybride, incarnant un modèle littéraire de métissage multiple et transversal. Il adopte dans ses romans une démarche fondée sur un alliage intertextuel et intratextuel, qui vise à constituer un texte à la fois pluriel et universel. Cette composition composite, où se conjuguent divers registres, genres et références, témoigne de sa volonté d'inscrire son œuvre dans un rapport constant avec d'autres textes et traditions, tout en brouillant les frontières entre les différentes structures narratives.

> Il est certain que le lecteur doit posséder un certain niveau d'instruction et de sensibilité littéraire afin […] de saisir l'écriture et la technique, suivre la démarche dans les dédales d'une pensée tourbillonnante, labyrinthique, circulaire, même psychotique. [192]

Par ce procédé, Boudjedra élabore une écriture qui dépasse les cadres conventionnels pour proposer une poétique ouverte, où la pluralité des voix et des influences s'entrelace en un tout cohérent et riche de sens. En effet « Le texte boudjedrien se sert de tout ce qu'il rencontre, varie les matériaux, met sur le même pied un vers d'El Moutanabi, une expression de Proust, un slogan politique ou publicitaire ». [193]

2.2 Démystifier pour se souvenir : les figures du mythe dans l'œuvre de Rachid Boudjedra

Dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, la trame romanesque se déploie comme un espace de thérapie symbolique, où l'écriture devient un acte d'exploration, de verbalisation et d'exorcisme des tensions intérieures. Loin de se réduire à une simple mise en scène du moi, la fiction boudjedrienne construit un processus analytique complexe : à travers les voix de ses personnages, c'est toute une cartographie d'affects, de pulsions et de représentations individuelles et collectives qui émergent, révélant en miroir les strates enfouies de la psyché de l'auteur. Le récit littéraire se mue ainsi en quête de sens, où s'entrelacent la mémoire personnelle, les blessures de l'histoire nationale et les mythes fondateurs d'une identité collective.

Dans cette perspective, l'univers intérieur mis en scène par Boudjedra n'est pas un simple repli narcissique, mais bien une plongée dans ce que Carl Gustav Jung nomme «

[192]Crouzières-IngenthronArmelle, *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2001, p. 30.

[193]Habib Salha, *« Le lecteur entêté »*, in Hafid Gafaïti (sous la direction de), Rachid Boudjedra, *une poétique de la subversion, II lectures critiques*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 42 – 43.

l'inconscient collectif » : cet espace archaïque où se conservent, sous forme d'archétypes, les grandes images originelles partagées par l'humanité. Ces figures ancestrales, communes à toutes les cultures mais modulées par les époques et les contextes, irriguent l'imaginaire de l'écrivain, lui fournissant les matériaux à partir desquels il élabore son propre mythe littéraire. Chez Boudjedra, le mythe personnel rejoint ainsi le mythe national, tissant une œuvre où l'histoire intime et l'histoire collective se réfléchissent et se contaminent mutuellement, dans une langue en constante effervescence, capable de sonder les fractures, les héritages et les imaginaires.

Le personnage s'exorcise de ses délires obsessionnels tout en ressuscitant le mythe du passé colonial. Le roman articule ainsi un triptyque fondamental : psychanalyse, mythe et histoire. C'est à partir de ces notions clés que l'on peut aborder une analyse approfondie de l'œuvre de Boudjedra. Comprendre le monde psychique, selon Carl Gustav Jung, implique d'établir un lien incontournable entre la psyché, le mythe et l'histoire, cette dernière incarnant l'inconscient collectif. Jung affirme en ce sens : « Nous ne résoudrons pas le fond de la névrose et de la psychose sans la mythologie et l'histoire des civilisations. » [194] Cette perspective souligne que l'exploration des troubles psychiques ne peut faire abstraction des récits mythiques et historiques qui structurent la mémoire collective et individuelle.

2.2.1 Le mythe littéraire : entre héritage fondateur et réécriture moderne

L'inconscient collectif se manifeste dans une situation de stimulus, déclenchant un mécanisme qui fait appel à ce qui est nommé dans la psychologie de l'inconscient de Jung « Archétype » lequel s'avère être un concept difficile à définir mais qui peut être expliqué par une *énergie spécifique* qui s'enclenche instinctivement dans une disposition fonctionnelle à partir *d'images primordiales* faisant office d'une muse, d'une inspiration à l'imagination, aux rêves, aux fantasmes et à la création littéraire.

Les figures archétypales sont autant de référents mythiques, religieux et culturels autour de thèmes universels, héritage de l'expérience humaine, émergeant sous des formes symboliques différentes, et c'est précisément à travers le langage symbolique qu'une lecture décryptée des archétypes peut être envisagée.

La création littéraire ne se fait donc pas *ex nihilo*, mais est la somme d'un processus psychique qui conjugue le monde de l'inconscient collectif immuable et archétypique et la

[194]FREUD, JUNG, *Correspondances de Jung à Freud*, Paris, Gallimard, 1992.

conscience individuelle qui permet à chacun, dans un élan de différentiation dit d'*individuation,* de façonner et de transformer les images originelles de façon personnelle, au gré de l'influence du monde sensible et celle du monde intelligible. Ainsi dans cette quête transcendante, infiniment infinie de l'*individuation*, où il est question d'associer les opposés, l'inconscient et le conscient, l'ombre et la lumière, l'individu est prétendu concrétiser un *universel singulier.*[195]

Par « mythe », il faut comprendre à la fois une dimension historique et mnésique. En effet, le mythe, issu du grec *muthos,* désigne originellement un récit porteur de sens, une « histoire » qui dépasse la simple narration pour devenir une parole performative et fondatrice au sein d'une communauté[196]. Il s'agit d'une construction imaginaire explicative des origines, des phénomènes naturels, sociaux et humains, qui véhiculent une mémoire collective essentielle à l'identité d'un peuple. Cette mémoire n'est pas seulement historique au sens factuel, mais aussi mnésique, c'est-à-dire liée à la remémoration, au souvenir partagé et à la transmission symbolique des expériences fondamentales.

Le mythe se situe souvent dans un temps primordial, hors de l'histoire chronologique, et joue un rôle structurant dans la société en donnant un sens aux commencements, aux transformations et aux fins. Il est récité lors de rites et cérémonies, participant ainsi à la re-création du monde et à la consolidation de la mémoire collective. Cette dimension mnésique est prépondérante : le mythe agit comme un vecteur de mémoire vivante, où l'histoire réelle est transposée en récit symbolique, garantissant la continuité identitaire et la cohésion sociale.

Dans ce cadre, la notion de mythe dépasse la simple opposition entre vérité historique et fiction, elle englobe une mémoire historique recomposée, où le souvenir individuel s'inscrit dans une mémoire collective partagée. Ainsi, dans l'ensemble de l'œuvre de Rachid Boudjedra, notamment dans *Les figuiers de Barbarie*, *Hôtel Saint-Georges* et *Printemps*, cette double dimension historique et mnésique du mythe est fondamentale. Le texte explore une « écriture paramnésique » qui mêle mémoire individuelle et mémoire collective, cherchant à authentifier l'Histoire face à l'oubli et à la falsification[197]. Cette démarche littéraire, présente à travers plusieurs personnages fait du mythe un récit historique et

[195] Michel CAZENAVE, *Le conscient et l'inconscient chez Jung, l'opposition des opposés*, in Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires n° 20 - décembre 2007. URL : http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b20c3.php (Consulté le 29 décembre 2020).

[196] Guérin, Michel. « Qu'est-ce qu'un mythe ? » La Pensée de midi, no 22, 2007, pp. 93–102. DOI : 10.3917/lpm.022.0093.

[197] Belhocine, Mounya. « Pour une nouvelle poétique de l'Histoire. Printemps de Rachid Boudjedra ». Synergies Monde Méditerranéen, no 6, 2018, pp. 81–92.

mnésique, un récit fondateur qui structure la mémoire collective par la remémoration symbolique, et qui joue un rôle essentiel dans la construction identitaire des sociétés.

Dans l'histoire de la création littéraire, le mythe occupe une place fondatrice. Loin d'être un simple reliquat du passé ou une fantasmagorie destinée à enchanter les esprits, il se présente comme un langage premier de l'humanité, une tentative archaïque d'expliquer le monde visible tout en renvoyant à l'invisible « représentation à caractère sacré, voire religieux […] le mythe est un récit à double face dont l'une concerne le visible et l'autre pointe vers l'invisible. »[198]. Le mythe est ainsi un récit à double dimension : il parle du sensible pour mieux atteindre l'intemporel, il donne une forme au visible pour suggérer l'indicible. Comme le rappelle Jean-Pierre Vernant, il « configure une narration où la réalité perçue rencontre un arrière-monde métaphysique »[199], engageant le lecteur dans une quête herméneutique ouverte.

La littérature moderne, loin de se contenter de répéter les mythes anciens, réinvente ces récits fondateurs. En s'appropriant la matière mythique, l'écrivain la reformule, la reconfigure, et en fait un espace de réflexion sur l'existence individuelle et collective. Loin d'en figer les significations, il en démultiplie les lectures possibles, inscrivant l'œuvre dans un champ mouvant d'interprétations.

On ne saurait pleinement appréhender la littérature sans reconnaître le rôle fondateur des mythes, tout comme il est difficile d'imaginer un mythe qui ne trouve pas écho dans une forme de récit. Le mythe n'est pas qu'un vestige culturel figé ; il est une force vive, un matériau souple que le romancier s'approprie, transforme et réactualise. En le réinvestissant dans ses œuvres, l'écrivain en régule les contours et lui insuffle des significations nouvelles, qu'elles soient nationales, maghrébines ou universelles. Le mythe devient alors un véritable *topoï* littéraire, porteur de puissances allégoriques, un langage symbolique à la fois ancestral et moderne.

Dans cette reconfiguration, le mythe assume une fonction étiologique[200], il offre un premier cadre d'intelligibilité, une clé de lecture immédiate qui simplifie sans appauvrir,

[198]Paul-Augustin Deproost(dir.), Myriam Watthee-Delmotte (dir.), Laurence van Ypersele, 2002-2003.Cahiers Électroniques de l'Imaginaire, N° 1 Héroïsation et questionnement identitaire en Occident : Mise en place des concepts interdisciplinaires.Paris :L'Harmattan.URL : http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ucl/documents/cahiers1.pdf. (Consulté le 04 octobre 2022).

[199] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris : Éditions Maspero, 1965.

[200] Le mythe assume une fonction étiologique lorsqu'il cherche à expliquer l'origine d'un phénomène naturel, d'un rite, d'une institution ou d'un trait culturel. Par exemple, dans la mythologie grecque, le mythe de Déméter et Perséphone explique le cycle des saisons : l'enlèvement de Perséphone par Hadès et son séjour aux Enfers justifient l'hiver, période où Déméter, déesse des moissons, est en deuil, tandis que son retour sur Terre marque le printemps et la renaissance de la nature.

oriente sans figer. Il éclaire la réception du sens en tissant un lien entre l'imaginaire collectif et la singularité de l'œuvre. C'est précisément pour cette raison que le recours au paradigme gréco-romain, d'une richesse exceptionnelle, reste un socle privilégié pour articuler mythe et savoir, récit et vérité. Comme le souligne à juste titre une réflexion critique :

« Dans l'ensemble des discours mytho-logiques, le paradigme gréco-romain était particu-lièrement riche et complet pour une modélisation épistémologique. Pour évoquer les relations entre mythe et littérature, il est logique de se référer aux mythes. » [201]

Le mythe littéraire, ainsi repensé et réécrit, est à la fois mémoire et invention, héritage et acte d'écriture.

Si le mythe irrigue la littérature, c'est aussi parce qu'il parle à la fois à l'intelligence, à la mémoire et à l'inconscient collectif. Jean-Pierre Vernant[202] soulignait combien le mythe ne se limite pas à une simple narration, mais constitue un mode de pensée en soi, un miroir où se lisent les tensions fondamentales de l'existence humaine, entre le sacré et le profane, le destin et la liberté. C'est ce pouvoir de questionnement qui lui permet de traverser les siècles et de se greffer aux formes littéraires les plus diverses.

Dès lors, le mythe ne se contente pas de survivre : il renaît, s'adapte, change de visage selon les plumes qui le façonnent. Ce n'est donc pas un hasard si Pierre Albouy[203], dans son approche novatrice, forge la notion de « mythe littéraire » pour désigner cette plasticité féconde du récit mythique livré à l'invention de l'auteur. Il évoque des mythes « hérités, inventés, nés de l'histoire et de la vie moderne, cosmique »[204], soulignant ainsi l'étendue de leurs incarnations possibles.

Là où le mythe ancien fondait un ordre du monde, le mythe littéraire moderne trouble cet ordre, le questionne, parfois le renverse. Gilbert Durand, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*[205], met en évidence cette bascule : la littérature moderne réinvestit les symboles archétypiques, mais souvent pour mieux les interroger ou les détourner. Elle joue avec les figures et les fait parler autrement.

Par ailleurs, le mythe ouvre le texte à un réseau de sens qui excède le cadre strictement littéraire. Il engage le dialogue avec d'autres disciplines : philosophie, anthropologie,

[201] Monneyron Frédéric et Thomas Joël, *Mythes et littérature*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2002, p. 7

[202] Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs* (Paris. La Découverte, 1965), p. 112.

[203] Pierre Albouy est un mythocritique qui a beaucoup utilisé le terme de palingénésie, désignant en grec une renaissance et une métamorphose, pour décrire l'infini renouvellement du mythe, en raison du caractère inépuisable de ses significations symboliques. Créant ainsi de nouveaux mythes en retour.

[204] Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*. Paris : Armand Colin, 1969, (1eed.) p. 12.

[205] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris. Dunod, 1960), p. 45.

psychanalyse, autant de lectures possibles qui enrichissent la réception du récit. Cette circulation entre les champs du savoir donne au mythe un rôle d'intermédiaire, à la fois passeur d'imaginaires et révélateur de conflits intimes ou collectifs.

Tzvetan Todorov[206], pour sa part, insiste sur ce croisement des références, sur cette mise en tension de récits venus de mondes différents. À travers l'intertextualité, le mythe devient un lieu de rencontre entre les cultures, une écriture de la mémoire partagée. Il ne s'agit plus seulement d'un héritage, mais d'une matière vivante, où l'universel émerge sous les formes du particulier. C'est dans cette mise en récit des fantasmes communs que se joue, selon Todorov, une véritable interculturalité.

Dans *Mythe et Littérature*, Frédéric Monneyron et Joël Thomas nous expliquent la pérennité du mythe ou du moins de la pensée mythique comme suit :

> puisqu'il s'agit, avec l'aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégageant ce qu'une création individuelle doit à des récits appartenant au vieux fonds intemporel d'une civilisation, mais aussi, inversement, de manifester la pérennité d'un mode de pensée mythique à travers ce qui peut apparaître comme un de ses vecteurs privilégiés et, au-delà, l'importance d'un tel mode de pensée dans toute activité socioculturelle en général. [207]

À mesure que le mythe littéraire conjugue mémoire collective et subjectivité créatrice, les figures qu'il mobilise évoluent elles aussi, en particulier celle du héros, peu à peu délaissée au profit de l'anti-héros, reflet plus fidèle des incertitudes et des tensions de la modernité.

2.2.2 Du mythe du héros à la figure de l'anti-héros

Depuis le milieu du XXe siècle, la figure traditionnelle du héros semble avoir été reléguée à l'arrière-plan du récit littéraire. L'apparition de l'anti-héros, ou héros négatif, en est le symptôme le plus frappant. Ce personnage, souvent désabusé, introspectif, voire marginal, s'éloigne radicalement des modèles anciens. Il reflète non plus un idéal à

[206] Todorov Tzvetan. *Le croisement des cultures*. In: Communications, 43, 1986. pp. 5-26. doi : 10.3406/comm.1986.1637http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1637 (consulté le 21 avril 2023)

[207] Monneyron Frédéric et Thomas Joël *Mythes et littérature*, P.U.F. « Que sais-je ? », 2002 (1ed.), p. 6.

atteindre, mais un quotidien à supporter. Avec l'avènement du Nouveau Roman en France, Nathalie Sarraute parle d'une « ère du soupçon » : toute croyance dans les formes narratives classiques est remise en cause, tout comme les archétypes porteurs de grandeur. Le roman cesse de célébrer des destinées exceptionnelles pour scruter des existences sans relief apparent. Le héros devient alors un homme ordinaire, souvent en proie à l'absurde, comme le Meursault de *L'Étranger* ou le Roquentin de *La Nausée*.

Ce basculement ne signifie pas l'abandon de la question du héros, mais bien sa réincarnation. Le personnage principal maintient sa position, mais il cesse d'être un modèle. Il devient une conscience troublée, un miroir des doutes contemporains, un individu dont la fragilité fait écho aux lecteurs. C'est une autre forme d'héroïsme, moins éclatante, plus silencieuse, mais non moins signifiante.

Pour saisir l'ampleur de ce renversement, il faut revenir aux sources mythologiques qui ont façonné la figure héroïque. La mythologie gréco-romaine, et en particulier l'œuvre d'Homère[208], a introduit le héros au cœur de la littérature. *L'Iliade* et *l'Odyssée* mettent en scène deux conceptions du héros : l'une tournée vers la gloire guerrière et l'honneur clanique, incarnée par Achille, l'autre fondée sur l'endurance, la ruse et la volonté de retour, à travers la figure d'Ulysse. Deux récits, deux sociétés, deux visions du monde. Mais dans les deux cas, le héros demeure mû par le désir de s'élever, de dépasser les obstacles, de tendre vers un idéal.

Ce que souligne la critique contemporaine, c'est que le mythe du héros ne se limite pas à une simple aventure individuelle. Il fonctionne aussi comme un vecteur de valeurs collectives. Comme le rappelle la citation:

> Ainsi, le mythe du héros convoque conjointement un sens individuel et une dimension collective. Au plan individuel, il correspond au désir de transcender les limites de la condition humaine, au rêve d'être extraordinaire, ainsi qu'au besoin d'être reconnu par les autres. Alors que, au plan collectif, il manifeste concrètement le système de valeurs d'une société auquel chacun est invité à adhérer et qui, par là même, renforce la cohésion sociale et nourrit l'identité collective. [209]

[208] HOMERE, *L'Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Armand Colin [1931], 1972.

[209] Paul-Augustin Deproost (dir.), Myriam Watthee-Delmotte (dir.), Laurence van Ypersele, 2002-2003.Cahiers Électroniques de l'Imaginaire, N° 1 Héroïsation et questionnement identitaire en Occident : Mise en place des concepts interdisciplinaires. Paris : L'Harmattan. URL : http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ucl/documents/cahiers2.pdf. (Consulté le 04 octobre 2022.)

Le héros mythique incarne donc un idéal, aussi bien personnel que culturel. Mais cet idéal, avec le temps, a été remis en question, parfois tourné en dérision. Le désenchantement du monde moderne et l'effondrement des grands récits ont contribué à la naissance d'une littérature où le héros, tel qu'on le concevait dans l'Antiquité ou même à l'époque romantique, n'a plus sa place. Croire encore à cet idéal relèverait moins d'une aspiration que d'une illusion tragique.

Et pourtant, malgré sa démystification, le mythe du héros n'a jamais totalement disparu. Il a simplement changé de visage. Dans la fiction contemporaine, il se fait discret, intérieur, presque invisible. Mais il continue à poser la même question essentielle : comment vivre, ou survivre, dans un monde où les repères s'effacent ?

Rachid Boudjedra réactive dans son écriture une pluralité de mythes issus de traditions diverses, grecque, arabo-musulmane, biblique, non pour les célébrer, mais pour les confronter à la modernité, à l'exil, à la perte de repères. Son recours au mythe ne relève ni d'un goût pour l'érudition, ni d'une nostalgie de l'origine ; il sert une démarche critique et esthétique, où l'intertextualité devient un mode de lecture du présent à travers les récits fondateurs. Ces figures mythiques apparaissent non comme des modèles figés, mais comme des formes symboliques ouvertes, traversées par les conflits du réel.

Dans *Hôtel Saint-Georges*, cette approche se manifeste à travers le personnage de Zigoto, pilote d'avion dont la parole est traversée de références mythologiques. Son imaginaire est peuplé de figures comme Icare, Prométhée, Ariane, et même Aladin, qu'il convoque pour donner sens à sa propre trajectoire. L'avion qu'il pilote devient tantôt le prolongement de son corps, tantôt un tapis volant fantasmé. Il confie :

> Quand je suis aux commandes d'un avion, je me sens rassuré. Tranquille. Heureux. Efficace. J'aime le mythe d'Icare. Comme j'aime le mythe de Prométhée. J'aime le mythe d'Ariane. J'aime le mythe d'Ève. [...] Ce sont des mythes formidables. [...] J'en suis tellement imprégné que je fonctionne un peu de façon mythique, mythologique. Je suis dans l'apparence. Tout mythe renvoie à son contraire. Tout mythe est une réalité dure. Brute. [210]

Le personnage dévoile ici une vision paradoxale du mythe : à la fois moteur d'élévation et miroir de la chute. Il ne s'agit pas d'idéaliser ces figures, mais de les habiter, de les

[210] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p 77.

traverser, comme si elles contenaient à la fois un rêve de dépassement et la conscience brutale de ses limites. L'intertextualité mythologique devient un langage personnel, un code intime qui permet à Zigoto d'exister dans un monde qu'il perçoit comme instable.

Dans *Printemps*, Boudjedra rejoue ce procédé à travers une séquence intratextuelle empruntée à *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Le narrateur y évoque l'errance d'un émigré confronté à une publicité sur un rouleau de papier hygiénique orné d'une fleur de lotus. Ce détail, en apparence anodin, déclenche une remontée du mythe homérique « Les Lotophages servirent des lotus aux compagnons d'Ulysse qui oublièrent leur patrie. Homère, *L'Odyssée*. »[211]

L'épisode est immédiatement réactualisé dans un autre contexte, celui d'une affiche touristique

« Débarquez sur l'île des Lotophages : Djerba. »[212]

Boudjedra confronte ici deux usages du même mythe : d'un côté, le souvenir tragique de l'exil et de l'amnésie symbolique; de l'autre, la récupération marchande d'un imaginaire mythologique destiné au regard occidental. Le choc de ces deux lectures révèle non seulement le décalage culturel, mais aussi la capacité du mythe à circuler entre les registres, du sacré au trivial, de l'universel au commercial.

2.2.3 Mythe national et héros récupérés

Il y a chez Rachid Boudjedra une manière singulière d'habiter l'histoire, pas celle qu'on enseigne ou qu'on commémore, mais celle qui brûle, qui divise, qui accuse. Bien avant d'être reconnu pour sa virtuosité littéraire, il fut un homme du réel : maquisard engagé dans la guerre d'indépendance, témoin direct des exactions, des exécutions sommaires, des trahisons et des brutalités partagées. Il a vu, de ses propres yeux, que toute lutte de libération porte aussi en elle une part de violence non réconciliée. Ce passé ne lui laisse aucun répit. Il l'habite, le dérange, le poursuit jusque dans l'écriture.

Ce n'est donc pas par posture intellectuelle que Boudjedra s'attaque au mythe du héros national, mais parce que l'histoire vécue l'oblige à dire ce qui dérange. Il ne cherche pas à désacraliser pour le plaisir de la provocation : il veut déchirer le voile posé sur un récit lissé,

[211] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit.*, p. 217.
[212] *Ibid.*, p. 218.

qui évacue les complexités du réel. Dans une Algérie postcoloniale largement structurée par une mémoire officielle héroïsée, son œuvre se donne pour tâche de fissurer cette surface, d'interroger la mémoire d'État. Son écriture devient un espace de friction entre l'expérience individuelle et le discours collectif. « Je prends le contre-pied et montre ces ancêtres comme des gens qui ont failli quelque part », déclare-t-il, dénonçant la mythification d'ancêtres trop parfaits pour être honnêtes.[213]

La guerre d'indépendance, dans la version dominante, est racontée comme une épopée, une lutte claire entre colonisateurs et colonisés, entre oppresseurs et résistants. Mais la vérité est plus complexe. L'opération Bleuïte, par exemple, orchestrée par les services français pour semer la suspicion dans les rangs du FLN, a conduit à des purges sanglantes, où des dizaines de combattants furent exécutés sur la simple base de soupçons. Ce sont ces zones grises que Boudjedra exhume. Car les pires crimes ne sont pas toujours ceux de l'ennemi visible, mais ceux commis en silence, au nom de la même cause. Il rejoint ainsi d'autres voix, comme celle de l'historien Mohammed Harbi, qui a longuement documenté ces conflits internes dans *Le FLN, mirage et réalité*.[214]

Et bien sûr, il y a aussi ces crimes affreux perpétrés contre ceux qui défendaient un idéal collectif, un idéal humain, cas des Audin, des Iveton et des Maillot.

C'est justement contre la fabrique d'un mythe national fondé sur des ancêtres idéalisés et sanctifiés que Boudjedra se dresse. Dans un entretien sans détour, il affirme :

> En Algérie, par exemple, il y a un mythe que je considère comme un mauvais mythe, un mythe qui a été créé par je ne sais qui, pour je ne sais quelle raison, le mythe des ancêtres héroïques, des ancêtres qui ont été colonisés injustement. Je crois que c'est un mythe. J'ai renversé les données de ce mythe en me posant par opposition aux autres écrivains algériens qui ont imposé l'idée erronée des ancêtres trop sublimés. Je prends le contre-pied et montre ces ancêtres comme des gens qui ont failli quelque part. Qui se sont fait avoir et qui sont donc responsables du désastre colonial. [215]

Ce positionnement, frontal, vise à rompre avec la glorification sans faille d'un passé national transformé en dogme, et à faire place à une lecture plus lucide, plus douloureuse aussi, de l'histoire.

---

[213] Toumi, Akli. "Figures de l'échec chez Boudjedra." *Insaniyat*, no. 49, 2010, pp. 33–47.
Disponible en ligne : https://journals.openedition.org/insaniyat/6539
Consulté le 30 avril 2025.

[214] Mohammed . *Le FLN : Mirage et réalité : Des origines à la prise du pouvoir (1945–1962).* Paris : Éditions Jeune Afrique, 1980.pp. 231–232.
Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/polit_0032-342x_1981_num_46_1_3055_t1_0231_0000_2
Consulté le 30 avril 2025.Persée+3

[215] Gafaiti (Hafid), *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op.cit*., p. 36-37.

Dans ses romans, l'histoire officielle devient une matière à transformer, à retravailler, presque à torturer. L'auteur emprunte aux structures du mythe, notamment grec, pour mettre en scène des personnages tragiques, dont la grandeur est sans cesse menacée par leurs failles. Le recours à *Œdipe*, *Antigone* ou *Médée* n'est pas un simple clin d'œil érudit : il permet de comprendre les luttes contemporaines comme des tragédies humaines universelles, traversées par la faute, le destin, la responsabilité collective. Dans *Les 1001 années de la nostalgie*, il mêle la satire politique à une fresque mythique, ridiculisant l'héroïsation à outrance tout en dévoilant la corrosion du pouvoir post-indépendance.[216]

Les figures du héros national en Algérie ont été construites comme des piliers de l'identité collective. Jugurtha, par exemple, fut tantôt célébré comme un prince africain trahi par Rome, tantôt récupéré par les colons français pour en faire un ancêtre « civilisable ». Ce n'est qu'au XXe siècle que des intellectuels comme Jean Amrouche[217] lui redonnent une stature héroïque, symbole de la résistance des peuples indigènes contre l'envahisseur. Mais ce processus est toujours ambivalent, car chaque société projette ses fantasmes sur ces personnages anciens, en les transformant au gré des besoins politiques.

Le même mécanisme entoure la mémoire d'Ali la Pointe, jeune révolutionnaire mort lors de la bataille d'Alger. Il devient l'un des emblèmes de la lutte pour l'indépendance, notamment à travers le film de Gillo Pontecorvo. Mais cette héroïsation masque souvent la complexité de sa trajectoire : un passé marginal, une radicalisation en prison, un engagement forgé dans la douleur. Le héros n'est pas né avec une auréole ; il est le produit d'une société en guerre, d'un contexte, de fractures personnelles. C'est ce que Boudjedra rappelle, en donnant à ses personnages une dimension psychologique profonde, instable, parfois contradictoire. Il leur refuse la pureté.

Son œuvre partage ce refus du manichéisme avec d'autres grands auteurs du Sud global, comme Chinua Achebe ou Patrick Chamoiseau. Tous remettent en cause les récits de fondation, refusant que la littérature serve de relais à des mythes d'État. En Algérie, cette contestation s'inscrit aussi dans la lignée de Kateb Yacine, dont *Nedjma* propose une structure éclatée, fragmentaire, contre la linéarité imposée par les discours officiels.

---

[216] Graczyk, Bozenna. "La rencontre des temps anciens et nouveaux dans *Les 1001 années de la nostalgie* de Rachid Boudjedra." In *Le temps et l'histoire chez l'écrivain : Afrique du Nord, Afrique noire, Antilles*, pp. 29–48. Nice : Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles, 1986.
Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/oeide_0000-0001_1986_ant_1_1_908
Consulté le 30 avril 2025.

[217] **Amrouche, Jean.** *L'Éternel Jugurtha : Propositions sur le génie africain*. Paris : L'Arche, 1946. pp. 373–385.
Disponible en ligne : https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/05/Le%CC%81ternel-Jugurtha.-Propositions-sur-le-ge%CC%81nie-africain.pdf Consulté le 30 avril 2025

Boudjedra, cependant, va plus loin encore : il n'essaie pas de sauver le héros, même blessé. Il en questionne la fonction même. Pourquoi faut-il un héros ? Pour masquer quels silences ? Pour couvrir quels crimes ? Chez lui, le passé glorieux n'est pas un socle, mais une charge. Il pèse. Il oblige à rendre des comptes. La littérature devient alors une zone de trouble, d'insubordination, de résistance non pas contre un ennemi extérieur, mais contre l'amnésie organisée.

En procédant ainsi, Boudjedra arrache l'histoire à son statut de récit glorieux pour en révéler les failles, les ambivalences et les souffrances. Il propose une lecture de l'identité nationale algérienne non comme un héritage à défendre, mais comme une énigme à creuser. En cela, il rejoint la réflexion de Benjamin Stora selon laquelle la mémoire algérienne reste « fragmentée, concurrencée, hantée par des non-dits ».[218]

Le héros national, dès lors, ne peut plus être pensé comme une figure stable. Il est une construction, une fiction nécessaire peut-être, mais toujours à re-questionner. Et c'est précisément ce travail que la littérature de Boudjedra accomplit : elle ne donne pas de réponse, mais elle déplace les questions. Elle les reformule. Elle oblige à penser contre soi, contre ses évidences.

2.2.4 Le mythe du labyrinthe

Dans *Printemps*, le mythe du labyrinthe s'infiltre dans la conscience narrative à travers une série d'images sinueuses, de souvenirs dispersés, et de références croisées, tant littéraires que scientifiques. La figure de Teldj, femme lettrée, professeur d'arabe à Alger, devient la porte d'entrée vers ce motif ancien, revisité sous une forme à la fois intime et intellectuelle. Le mythe n'est pas ici invoqué frontalement, il émerge par glissements, par échos, dans une prose fragmentée où les motifs de l'égarement, de la complexité et de l'errance construisent un véritable espace labyrinthique.

Tout commence par une réminiscence géographique et sensorielle : les souvenirs de Teldj dans un désert algérien traversé par des « lacs basaltiques pervenche »[219] dessinent un paysage d'éblouissement, mais aussi d'épuisement, de perte d'orientation. Ce contraste se

[218] Benjamin Stora. *La gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*. Paris : La Découverte, 1991. pp. 416–417.
Disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1992_num_79_296_3031_t1_0416_0000_5. Persée+4 Consulté le 30 avril 2025

[219] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit.*, pp. 43, 44.

prolonge dans sa fascination pour les gouttes de pluie et les formes qu'elles dessinent sur les vitres, *ces labyrinthes en zigzag*, comparés aux parcours du rat décrits par le zoologue arabe Abou Othman Amr Ibn Bahr. Le passage articule alors un premier niveau d'intertextualité, puisé dans la culture arabo-islamique, pour dire l'impossibilité de la ligne droite, la nécessité de «louvoyer pour survivre ».

Ce motif du labyrinthe se double d'un héritage familial et érudit : Teldj, initiée très jeune par son père mathématicien, conserve précieusement un livre de Silas Haslam, *Histoire générale des labyrinthes*, qu'elle partage avec ses étudiants. À travers cette transmission, Boudjedra met en scène non seulement un savoir intellectuel, mais une manière d'être au monde : penser, lire, se souvenir, c'est voguer dans des réseaux de sens complexes, où toute vérité s'acquiert par détours.

Le mythe du labyrinthe prend alors une dimension politique : les réflexions de Teldj sur les soulèvements en Tunisie et en Égypte font écho aux impasses de l'histoire algérienne. La confusion des événements, les récits interrompus, les illusions de révolution, tout cela construit une actualité vécue comme une répétition énigmatique, un retour dans les couloirs d'un passé non résolu. « C'est pas le scénario algérien qui se met en place ? Qui se reproduit chez eux ? » Interroge-t-elle. Le mythe ici n'est plus un récit ancien, mais un mode de pensée critique : il structure une perception du réel faite de répétitions, d'illusions, de pièges.

L'écriture elle-même épouse cette logique labyrinthique. Phrases longues, syntaxe éclatée, pensée digressive : la langue de Boudjedra mime le labyrinthe dans sa forme, elle oblige le lecteur à perdre ses repères, à s'engager dans un cheminement incertain. Loin d'être un simple motif esthétique, le mythe du labyrinthe devient une clé de lecture du monde, de l'histoire algérienne, et de l'acte d'écrire lui-même.

Chez Boudjedra, l'écriture ne suit pas une trajectoire droite. Elle bifurque, se replie, trace des détours comme une main hésitante sur une carte sans repères. Ce n'est pas une prose qui rassure ou qui guide ; c'est une langue qui bouscule, déborde, déballe tout un monde de signes et d'images. Elle brasse des couches de sens, fait coexister plusieurs voix, plusieurs temps, sans jamais se figer dans une seule lecture. Le texte devient alors un lieu mouvant, saturé de résonances mythologiques, où l'on glisse sans cesse entre l'imaginaire et le réel, entre la sensation et la pensée.

Ce goût pour la profusion et la rupture rappelle l'héritage de Faulkner ou encore celui du Nouveau Roman. Chez ces écrivains, le récit cesse d'être un chemin clair pour devenir une expérience : des fragments, des souvenirs, des pulsions affleurent sans prévenir,

s'effacent aussitôt, réapparaissent autrement. Nathalie Sarraute en parle dans *L'Ère du soupçon* comme d'un « foisonnement de sensations, d'images, de sentiments, de souvenirs [...] qui surgissent tout à coup, se défont aussitôt, se combinent autrement et réapparaissent sous une autre forme ».[220]

Cette agitation intérieure, ce trouble de la narration, Boudjedra le porte à son comble. Son écriture est elle-même traversée par ces métamorphoses constantes, comme si le texte respirait à travers ses propres fêlures.

Mais ce n'est pas qu'une affaire de style. Le refus d'un fil conducteur, ce fil d'Ariane auquel tant de récits traditionnels s'accrochent, inscrit ses romans dans une esthétique du labyrinthe. Le texte devient espace d'errance, non par effet de mode, mais parce que cette forme dit quelque chose d'essentiel : l'éparpillement du sens, l'instabilité du monde, la difficulté de toute orientation. Il ne s'agit pas d'égarer le lecteur par jeu, mais de traduire une réalité disloquée, à la fois politique, intime et symbolique.

Le mythe du labyrinthe prend alors une valeur nouvelle. Il ne renvoie plus seulement à un piège ou à une énigme à résoudre, mais à une manière d'habiter l'incertitude. Dans ce réseau d'images, le personnage s'éprouve comme un être aux marges, parfois proche du Minotaure[221] : enfermé, inquiet, lucide, vivant dans un espace dont les issues ne sont jamais garanties. C'est dans cette figure-là que se concentre une part du salut, non pas une délivrance, mais une résistance. Une façon de continuer à chercher, à questionner, à survivre dans l'épaisseur du langage.

La démarche intratextuelle de Rachid Boudjedra se manifeste notamment par l'injection récurrente de la séquence de l'émigré perdu dans le labyrinthe d'une station de métro dans plusieurs de ses romans. Dans *Printemps,* cette figure apparaît sous les traits d'« un immigré marocain au corps interminable et rachitique. Exsangue. », aperçu par Nieve, « mélangeant la topographie de l'espace et celle de la mémoire, les confondant même et les malaxant à travers une chose bizarre que Nieve s'empresse d'appeler pompeusement : paramnésie »[222]. Dans *Hôtel Saint-Georges,* l'émigré en errance est incarné par Kader, perdu psychologiquement, linguistiquement, culturellement et spatialement, qui se laisse guider

[220] Sarraute Nathalie, *conversation et sous-conversation, in L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956. P 115.
[221] Dans la mythologie grecque, le minotaure représente une créature mi-homme et mi- taureau emprisonné par le roi Minos dans le labyrinthe construit par Dédale (architecte et sculpteur Athénien), le minotaure fut tué par Thésée, ce dernier s'échappant du labyrinthe à l'aide du fil de laine que lui donna Ariane.

[222] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit*., p. 212.

dans son désarroi par une femme : « Moi suivre elle. Comme le clebs. Comme le toutou. Moi dire à moi : "Kader tou es foutu ! Kader ! C'est là l'anfer qui commencé..." ».[223]

Il faut insister ici sur la présence d'un double labyrinthe chez Boudjedra. Le premier est formel : il façonne la structure narrative elle-même, la déploie comme un espace éclaté, sans fil conducteur. L'autre, plus intime, s'ancre dans la psyché du personnage, qui tente de se frayer un chemin entre ses perceptions brouillées, son rapport au réel, et le chaos du monde qui l'entoure. Comprendre le monde suppose, chez Boudjedra, d'abord de se comprendre soi-même, mais cette entreprise relève d'un parcours semé d'impasses et de détours.

Vincent Message le formule ainsi :

> Le labyrinthe est un des symboles les plus puissants dont la littérature dispose pour figurer un environnement hostile à l'être humain : les difficultés de parcours s'y matérialisent sous forme d'obstacles physiques, l'impasse y représente l'erreur, tandis que l'adversité abstraite peut y devenir un danger de mort des plus concrets.[224]

Cette lecture trouve un écho profond dans l'ensemble de l'œuvre boudjedrienne, mais *Topographie idéale pour une agression caractérisée* en constitue sans doute l'exemple le plus explicite. Dans ce roman, le labyrinthe est à la fois un cadre narratif, un mode de représentation et un outil critique. L'intrigue y suit un homme, anonyme, désigné simplement comme « celui qui porte une valise », pris au piège d'un espace urbain incompréhensible. Il tente de décrypter un réseau de signes topographiques, de cartes, de tracés sans logique apparente. Mais plus il avance, plus il s'enfonce dans une errance qui n'est pas seulement géographique : elle devient existentielle, identitaire, politique.

L'égarement du personnage renvoie d'abord à l'aliénation. Il n'a ni nom, ni appartenance reconnue, il est défini par ce qu'il transporte, une valise, c'est-à-dire un exil, une mémoire lourde, une histoire qu'il traîne avec lui sans pouvoir la dire. Ce protagoniste sans visage incarne l'étranger absolu, celui pour qui le lieu est toujours ailleurs, toujours hostile. Le labyrinthe, ici, c'est la traduction sensible de l'expérience de l'exclusion, du déracinement, de la différence, qu'elle soit culturelle, sociale ou raciale.

---

[223] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p 128.
[224] Message Vincent, « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », Amaltea, Revista de mitocrítica, Vol. 1 (2009), p. 189-201
URL : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf (consulté le 05 octobre 2023)

À cette architecture du labyrinthe s'ajoute une autre forme, celle des signes. L'univers du roman est saturé de chiffres, de repères géométriques, de données cartographiques. Le réel semble s'être réduit à une abstraction glacée, une sorte de maquette implacable, où toute tentative d'interprétation se heurte à un vertige. Boudjedra construit ainsi un monde où la violence est inscrite dans les structures mêmes de l'espace, dans les lignes brisées d'un territoire qui rejette celui qui ne peut le lire.

Mais l'auteur ne s'en tient pas au seul mythe du labyrinthe. L'arrière-plan de ses romans est aussi traversé par un mythe personnel, une quête des origines. Ce mythe identitaire prend racine dans l'histoire coloniale, dans l'expérience de l'effacement, dans la nécessité de dire « je » après avoir été parlé par l'autre. Ce retour aux origines n'est pas linéaire, il est trouble, déchiré, hanté par la mémoire et les silences, nourri d'une volonté de se réapproprier une histoire fragmentée.

Enfin, le mythe littéraire tel que le travaille Boudjedra ouvre des perspectives fécondes pour une lecture psychanalytique[225]. Il fait émerger, sous l'apparente complexité du texte, des schémas inconscients, des pulsions, des désirs de réparation ou de transgression. Il ne s'agit pas seulement de raconter, mais de mettre en scène les conflits internes de l'auteur-narrateur, ses hantises, ses pertes, ses tentatives d'élucidation. Le texte devient alors le lieu d'un processus, et le mythe, une clé fragile, mais essentielle, pour s'orienter à travers ses méandres, il est question de perdre le fil pour interroger le sens.

Dans *Hôtel Saint-Georges,* la plongée de Yasmina dans une angoisse dédaléenne trouve son origine directe dans un traumatisme majeur : la folie de son fils, Kamel, et l'acte irréparable de la profanation du corps paternel. Cet événement brutal, à la fois une atteinte au sacré familial et une rupture violente de l'ordre générationnel, détruit le dernier lien affectif qu'elle avait avec son fils et fracture définitivement son monde intérieur.

Ce n'est pas simplement la perte d'un fils au sens affectif qui hante Yasmina, mais une véritable perte de repères existentiels : avec la déchéance morale de Kamel, c'est toute la structure symbolique qui soutenait sa vie (le respect des morts, la cohésion familiale, l'amour maternel) qui s'effondre. Son passage de rêves ordinaires aux cauchemars à la structure labyrinthique (« Ils avaient une forme dédaléenne ») traduit ce bouleversement profond. Yasmina n'est plus seulement confrontée au chagrin, mais à une déréliction intérieure où elle se perd elle-même.

[225] 1896 : première utilisation du terme « psychanalyse »plus exactement « psycho-analyse repose sur plusieurs hypothèses et concepts élaborés ou repris par Freud. Des concepts, comme ceux de refoulement et de censure.

> J'étais toujours en train de perdre mon chemin, dans la rue, dans la maison, partout où j'allais, je ne trouvais pas la sortie, l'issue. Même dans les lieux les plus connus. Il m'arrivait de rêver que je n'arrivais pas à trouver la porte de ma chambre, pour la quitter; le matin, au réveil.[226]

L'incapacité de trouver une issue dans ses cauchemars, même dans des lieux autrefois familiers comme sa propre chambre, illustre la perte totale de maîtrise sur son espace intime et sur son identité. Elle devient une prisonnière de son propre quotidien, incapable d'affronter la ville, le marché, la vie sociale : l'extérieur devient aussi inhospitalier que l'intérieur. Ce repli anxieux sur elle-même, jusqu'à l'insomnie et l'altération physique (« mes yeux constamment frileux, mes paupières rêches »), révèle une existence réduite à l'errance intérieure, à l'impasse.

En ce sens, Yasmina incarne pleinement la logique tragique du mythe du labyrinthe, elle est enfermée dans un espace qui n'a plus de centre, ni d'issue, et où l'épreuve du deuil, trahie par la violence du fils, est inextricable. Contrairement à Thésée, il n'y a ici ni fil d'Ariane, ni salut possible. Yasmina est condamnée à tourner en rond dans les décombres de sa propre histoire, victime d'une errance sans fin.

De ce fait, le mythe, qu'il soit antique ou moderne, explicite ou seulement suggéré, volontaire ou fortuit, lorsqu'il surgit dans une œuvre littéraire, convoque inévitablement le regard psychanalytique. Non seulement pour l'inscrire dans le tissu du récit, mais aussi pour en permettre une lecture en profondeur. L'analyse psychanalytique devient ainsi un outil précieux, capable de dévoiler les couches inconscientes que le mythe recouvre ou incarne.

Sigmund Freud éclaire ce rapport étroit entre mythe et inconscient en établissant un parallèle entre le rêve individuel et le mythe collectif. Pour lui, les mythes et les légendes, productions de l'imaginaire populaire, peuvent être interprétés à la lumière des mécanismes du rêve. Tous deux seraient des voies d'accès à un sens dissimulé, camouflé sous des images symboliques et des transformations successives.

Il écrit en ce sens :

> Il paraît possible de transposer la conception psychanalytique acquise par le rêve aux produits de l'imagination populaire comme les mythes et les légendes. La tâche de l'interprétation de ces créations

[226] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p 82.

> se présente depuis longtemps ; on soupçonne qu'elles ont un "sens secret", on est préparés aux modifications et aux transformations qui dissimulent ce sens. [227]

Ce que Freud met ainsi en lumière, c'est la nature profondément symbolique du mythe, qui, à l'image du rêve, traverse les âges et les cultures en conservant un noyau de vérité originelle, tout en se métamorphosant selon les contextes historiques et sociaux.

C'est précisément à partir de cette approche, ce que l'on pourrait appeler une psychomythologie, que l'on peut aborder l'univers littéraire de Rachid Boudjedra. Son œuvre, en effet, puise dans ce que Freud nomme une « conception endopsychique du monde »[228], une représentation intérieure et symbolique du réel, où se rejouent, sous forme mythifiée, les tensions du colonialisme et de la révolution.

[227] Freud Sigmund, *L'intérêt de la psychanalyse*, (1913), Résultats, idées, problèmes, T.1 1890-1920, Paris, PUF, 1984, pp.207-208.

[228] La conception endopsychique est expliquée comme étant une vision du monde refoulée et intériorisée dans la psyché, une vision qui repose sur fantasmes et obsessions et qui évoluent dans l'interdit de penser et la censure.

Conclusion du chapitre II

Ce chapitre nous a permis de mettre en lumière la manière singulière dont Rachid Boudjedra transforme l'intertextualité, le mythe et l'intratextualité en véritables matériaux de sa création littéraire. En prolongeant l'élan amorcé dans l'introduction, nous avons montré que son écriture ne se limite pas à une simple accumulation de références, mais qu'elle engage un travail de relecture, de transposition et de subversion qui confère aux textes une charge polysémique exceptionnelle. L'intratextualité assure quant à elle la continuité et la cohérence d'un univers romanesque en continuel chantier, parsemé de résonances internes, de rappels et de reprises. Boudjedra propose une poétique du trouble, où le sens se dérobe pour mieux se reconfigurer dans une quête perpétuelle. Ses textes construisent une œuvre labyrinthique, où le lecteur, comme Thésée, avance à tâtons, guidé non par un fil, mais par la nécessité de penser, de sentir, de se souvenir autrement.

En rendant hommage à ses maîtres : Céline, Faulkner, Claude Simon, Bacon, Mahler, et en intégrant dans sa prose les langages de la musique, de la peinture et des sciences, Boudjedra élargit le champ de la littérature à celui d'une création transdisciplinaire. Ses romans sont des œuvres-mondes. Il en résulte une poétique extraordinairement hybride, dans laquelle l'écriture devient à la fois espace de mémoire, de résistance et de recréation, proposant de nouveaux modes de perception du monde.

Chapitre III :

La technique psychanalytique comme procédé narratif dans le roman de Boudjedra

Introduction du Chapitre III :

La psychanalyse, bien plus qu'un thème chez Rachid Boudjedra, irrigue en profondeur sa technique narrative. Elle façonne la structure même du récit, en fait un lieu de parole, de déconstruction du moi, de remontée du refoulé. Ce chapitre se propose d'examiner comment les romans de Boudjedra mobilisent des procédés narratifs d'inspiration psychanalytique, transfert, monologue intérieur, répétition, rêves et écriture du délire, pour mettre en scène un travail de mémoire autant individuel que collectif. C'est cette articulation entre récit et symptôme, entre parole intime et vérité historique, entre scène familiale et scène politique, que nous interrogerons ici. Nous verrons ainsi comment l'écriture devient un équivalent de la séance analytique, à travers laquelle le texte assume la fonction d'écoute, de dévoilement, et parfois même d'auto-analyse. À travers cette exploration, il s'agira aussi de montrer que la psychanalyse n'est pas seulement une grille d'interprétation possible de l'œuvre boudjedrienne, mais qu'elle constitue l'un de ses ressorts internes, un levier d'invention narrative et de mise à nu du traumatisme.

3.1 Fondements psychanalytiques de la poétique boudjedrienne

3.1.1 L'écriture du délire dans une perspective freudienne

Fragmenté, répétitif, halluciné, onirique et instable, Chez Boudjedra, le récit n'est pas une narration claire et pacifiée. Il ne se contente pas de raconter, il incarne un lieu où se rejouent et se transforment les tensions psychiques du sujet (auteur et personnages) à travers des procédés d'inspiration psychanalytique. Au-delà d'un simple exercice de remémoration, le récit s'apparente à une fouille archéologique de la mémoire, mobilisant ce que Freud désignait comme « le retour du refoulé », c'est-à-dire l'émergence du traumatique au cœur même du discours. Comme le souligne Karim Seraj dans sa thèse[229], l'écriture boudjedrienne est structurée par « le ressassement du passé invoquant l'histoire par le biais de la mémoire » ; la répétition, dès lors, n'est pas simple redite mais stratégie de dévoilement et de désamorçage de la charge traumatique liée à l'Histoire.

Cette mécanique mémorielle s'inscrit dans une double temporalité : celle de l'histoire individuelle, mais aussi celle de l'histoire collective, marquée par la violence coloniale et postcoloniale. Chez Boudjedra, la mémoire n'est jamais univoque ; elle se présente comme un palimpseste sur lequel s'entrelacent souvenirs personnels, héritage familial et blessures nationales. Ainsi, le roman devient un espace où s'affrontent l'oubli imposé par l'histoire officielle et la résurgence des voix marginalisées.

À travers ce prisme psychanalytique, les personnages de Boudjedra ne sont jamais pleinement cohérents ni psychologiquement stables. Ils sont au contraire construits comme des figures clivées, en tension constante, reflétant un psychisme complexe voire absurde, fractionnant délires, fantasmes et interrogations. Cette instabilité narrative participe d'un geste d'écriture où le sujet, par la parole, tente de se recomposer. Le flux verbal, parfois saturé, frôle la logorrhée et crée la littérature dite du délire, un excès de langage qui n'est pas simplement stylistique mais révélateur d'un besoin de décharge pulsionnelle et d'élucidation de soi.

Ce phénomène s'accompagne d'une réflexion sur le langage lui-même, chez Boudjedra, la langue devient à la fois matière et symptôme. L'hybridation linguistique, l'invention

[229] Karim Seraj, « *L'écriture de la dissidence : figures du délire chez Rachid Boudjedra* », thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paris Nanterre, 2018. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01964382, consulté le 5 Avril 2022, pp. 89–113.

lexicale, la polyphonie narrative traduisent la difficulté à dire l'indicible, mais aussi la volonté de subvertir les normes discursives héritées du colonialisme. L'écriture du délire, dès lors, n'est pas qu'un symptôme individuel, elle s'inscrit dans une contestation de l'ordre symbolique dominant, rejoignant les analyses de Julia Kristeva sur la « révolution du langage poétique ».

C'est là que la référence à Freud s'impose. Dans *Au-delà du principe de plaisir*[230], Freud montre que la compulsion de répétition traduit une tentative de maîtrise inconsciente du traumatisme. Chez Boudjedra, l'écriture du délire devient donc un mécanisme de symbolisation, une façon de donner forme à ce qui, sans cela, resterait informe. Mais à cette logique freudienne s'ajoute, en filigrane, une conception plus jungienne de la narration consistant en un processus d'individuation, dans lequel l'écriture permet au sujet de descendre dans son inconscient, d'y rencontrer des archétypes ambigus, de les affronter puis de s'en libérer.

Le délire littéraire, chez Boudjedra, ne met pas seulement à nu le refoulé individuel ; il fait émerger des contenus transhistoriques, collectifs, liés à des tensions archaïques entre autorité et désir, loi et transgression. Cette dimension collective s'exprime notamment dans le rapport à la tradition, à la religion, et à la structure familiale patriarcale, qui deviennent autant de scènes où se rejouent les conflits du passé et les aspirations à l'émancipation.

La fonction ambivalente du délire, à la fois révélatrice et dissimulatrice, est précisément ce que Boudjedra revendique dans un article paru dans *El Watan* :

> Si le délire littéraire est une façon astucieuse pour dévoiler le corps en échappant à l'interdit, au tabou et à la censure, parce qu'il s'inscrit dans les mots et se retrouve dans le texte, il est aussi recouvrement, en ce sens qu'il permet de camoufler un certain nombre d'hérésies, de violences, de défis à l'autorité tant politique que morale ou religieuse. Bref, il permet impunément la remise en question.[231]

Ce double mouvement, dévoilement et recouvrement, est lisible dans le traitement du mythe d'Œdipe, constamment reconfiguré dans l'œuvre boudjedrienne. Dans *La Répudiation*, le personnage de Rachid, en conflit ouvert avec un père polygame et tyrannique, réactive le complexe œdipien sous une forme radicalisée. L'inceste y devient une modalité de révolte,

[230] Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis (Paris : PUF, 1993), pp. 45–63.

[231] Rachid Boudjedra. « *De la transgression* », El Watan, [En ligne], mis en ligne le 02février 2006. URL:http://www.djazairess.com/fr/elwatan/35484 (Consulté le 20 octobre 2022).

une subversion de l'ordre patriarcal par le biais de l'interdit suprême. Cette mise en œuvre réapparaît dans *Les Figuiers de Barbarie*, avec un personnage nommé lui aussi Rachid, sans doute le même que dans le roman inaugural, qui engage une relation incestueuse avec sa belle-mère Kamar, dans un geste de vengeance contre l'autorité paternelle. L'acte incestueux, loin d'être réduit à une pulsion pathologique, est ici une figure de transgression politique et symbolique. Rachid lui-même en identifie la cause dans la structure oppressive de la famille traditionnelle : « le marécage incestueux dans lequel m'avait plongé mon féodal de père. »[232]

En élargissant les frontières de la psychanalyse freudienne, Carl Gustav Jung introduit la notion d'inconscient collectif, qu'il distingue de l'inconscient personnel mis en lumière par Freud : « Freud a découvert l'inconscient personnel, mais il a négligé l'inconscient collectif, qui contient les archétypes. »[233] Ce réservoir psychique partagé, structuré autour de figures universelles (la mère, le père, le double, l'ombre) irrigue continuellement les romans de Rachid Boudjedra. Ces archétypes y apparaissent comme autant de présences initiatiques, réactivées dans un imaginaire postcolonial où se croisent récits mythiques, mémoire collective et traumatismes historiques.

À ce titre, l'œuvre de Boudjedra illustre une continuité entre Freud et Jung, signalant que l'inconscient individuel mis au jour par Freud se prolonge dans une dimension symbolique et transhistorique.

L'analyse jungienne éclaire alors la mise en scène du conflit père-fils comme l'expression d'un archétype fondamental, réactualisé dans un contexte où la figure paternelle condense la tradition, l'autorité familiale et la violence du pouvoir hérité. Dans cette perspective, l'inceste devient chez Boudjedra une métaphore extrême de la fracture générationnelle, mais aussi une nécessité pour le sujet de rompre avec l'ordre établi afin de reconstruire une subjectivité propre, affranchie des carcans imposés.

Dans cette perspective, le roman devient aussi un réceptacle pour les souffrances, les tendances, les désirs, et surtout les conflits internes. L'écriture devient, pour l'écrivain, un moyen de canaliser ses tourments intérieurs, un espace de transformation où le psychique, parfois enkysté de manière pathologique, parvient à se formuler. Elle fonctionne comme un lieu de décharge symbolique, rejoignant la conception freudienne de la catharsis, une mise à

[232] Rachid Boudjedra. « *De la transgression* », El Watan, [En ligne], mis en ligne le 02février 2006. URL:http://www.djazairess.com/fr/elwatan/35484 (Consulté le 20 octobre 2022).
[233] Carl Gustav Jung, *L'homme et son symbole*, traduit par Roland Cahen, Paris, Robert Laffont. 1964. p. 58.

distance des affects par leur expression. Le geste d'écrire relève d'un acte libérateur, un exutoire où les souvenirs refoulés, ces « fantômes du passé » sont convoqués, désamarrés de l'inconscient, et fixés dans le texte, opérant ainsi une tentative de réparation psychique.

Pourtant, cette confiance dans le pouvoir libérateur de l'écriture n'est pas sans ambivalence. Déjà dans *Phèdre*, Platon faisait dire à Socrate que l'écriture « ne produira que l'oubli dans l'esprit de ceux qui apprennent, en leur faisant négliger la mémoire. En effet, ils laisseront à ces caractères étrangers le soin de leur rappeler ce qu'ils auront confié à l'écriture, et n'en garderont eux-mêmes aucun souvenir. »[234] Car elle remplace la mémoire vive par des signes extérieurs. Mais chez Boudjedra, l'écriture ne remplace pas la mémoire, elle la ravive, la retravaille, et lui redonne une existence active. Elle devient un combat contre l'oubli, une résistance symbolique contre les refoulements de l'histoire collective comme de l'histoire individuelle.

Dans la perspective freudienne, toute élaboration psychique, qu'elle soit individuelle ou transposée dans une œuvre littéraire, trouve son origine dans l'enfance, laquelle constitue le socle structurant de l'inconscient. La famille, comme premier théâtre des affects, y joue un rôle essentiel, elle est non seulement le berceau des expériences primaires, mais aussi la matrice du fantasme. Freud théorise cette projection infantile sous le nom de « roman familial », fiction mentale construite par l'enfant pour donner un sens à sa place dans le monde symbolique. Ce roman inconscient devient, à l'âge adulte, une structure souterraine qui resurgit dans la création littéraire, transformant l'écriture en terrain d'expression des désirs, des conflits et des refoulements. À ce titre, l'œuvre de Boudjedra s'inscrit pleinement dans cette logique d'élaboration psychique à travers la fiction.

La psychanalyse entant qu'approche permet d'accéder aux « niveaux les plus profonds de la signification des chefs-d'œuvre littéraires »[235]. En ce sens que le texte littéraire se présente tel un monde de signes qui actionne un processus herméneutique et dès lors qu'on prend conscience de leur manifestation, ces signes sont sujets à une multitude d'interprétations tributaires d'un contexte situationnel. Freud, dès 1908, fait une place à une

[234] Œuvres de Platon, 1ère traduction par Victor Cousin, Paris P.J Rey Libraire-Editeur, 1849, Tome sixième, p.122, 275a. Platon, Phèdre, Paris, Flammarion, 1964, p.165, 274e.
[235] Simon O. Lesser, *Fiction and the Unconscious* (Chicago, University of Chicago Press, 1957), p. 297, p. 15. In : Brooks Peter. *Pour une poétique psychanalytique*. In: Littérature, n°71, 1988. Passions / Fictions. pp. 24-39;
doi : https://doi.org/10.3406/litt.1988.2288
https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1988_num_71_3_2288

critique psychanalytique de la littérature, depuis le procès de sa création jusqu'à sa réception et la création de sens par le lecteur.

3.1.2 Vers une psychanalyse phénoménologique

Boudjedra engage son œuvre dans une double orientation, psychanalytique, par le travail du souvenir, du refoulé et du discours fragmenté ; philosophique, par la manière dont ses personnages se confrontent à leur propre existence, à la mémoire incarnée, au temps vécu. Cette philosophie, bien loin de toute abstraction spéculative, relève d'une phénoménologie de l'expérience, au sens où l'entendait Merleau-Ponty[236], non pas penser sur le monde, mais penser depuis le monde, depuis le corps, la mémoire, l'oppression, le trouble[237].

Cette perspective se rapproche de ce que Husserl[238] appelait la réduction phénoménologique, cette tentative de revenir aux choses telles qu'elles se donnent dans l'intuition directe. Chez Boudjedra, les personnages ne commentent pas leur passé à distance, ils le revivent, dans leur chair, dans leur mémoire, dans leur parole. Par exemple, Rachid, dans *Les Figuiers de Barbarie*, remonte à la surface des sensations enfouies, l'humiliation coloniale, le trouble du désir, la peur, la honte, autant d'éléments qui surgissent non comme des souvenirs ordonnés, mais comme des phénomènes vécus, encore actifs dans le présent.

À ce titre, la dimension corporelle occupe une place significative dans la narration boudjedrienne. Le corps, souvent morcelé, souffrant ou désirant, devient le théâtre où se matérialisent les conflits psychiques. La sexualité, la maladie, la violence physique sont autant de langages parallèles à l'écriture, prolongeant la quête d'identité et la lutte contre l'aliénation.

La réappropriation de soi par l'écriture, qui passe par une crise du moi, trouve un éclairage philosophique dans la pensée de Hegel : « la réflexion sortant de l'être du monde

---

[236] **Maurice Merleau-Ponty**, *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945. Disponible sur le site de Gallimard : https://www.gallimard.fr/catalogue/phenomenologie-de-la-perception/9782070293377.Gallimard+1Gallimard+1 Consulté le 7 mai 2023

[237] **Renaud Barbaras**, *Phénoménologie et cosmologie*. Paris, Vrin, 2019. Disponible sur le site de Vrin : https://www.vrin.fr/livre/9789042940598/lappartenance. Consulté le 10 mai 2023

[238] **Edmund Husserl**, *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique*. Traduit de l'allemand par Jean-François Lavigne. Paris, Gallimard, 2018. Disponible sur le site de Gallimard : https://www.gallimard.fr/catalogue/idees-directrices-pour-une-phenomenologie-pure-et-une-philosophie-phenomenologique.Gallimard+2Gallimard+2Gallimard+2 Consulté le 10 mai 2023

sensible et du monde perçu ; la conscience de soi est essentiellement ce retour en soi-même »[239]. Autrement dit, la narration chez Boudjedra engage une réflexivité profonde, dans laquelle le sujet-écrivain tente de cerner sa conscience, de la discerner dans son entité pour aboutir à une prise de conscience de soi et du monde.

Lacan prolonge cette lecture en affirmant que « le moi, dès l'origine, serait pris dans une ligne de fiction »[240], soulignant ainsi que toute identité est construite sur une part de fictionnalisation, dès les premières étapes du développement psychique. Boudjedra exploite cette conception lacanienne dans la construction de ses personnages, souvent dédoublés, fragmentés, ou en proie à une quête de sens intérieure. Ce sont des figures hantées par des souvenirs imprécis, des scènes parentales ambivalentes, des traumatismes fondateurs, qui cherchent à reconstruire leur identité à travers un discours qui emprunte la voix de l'introspection et du délire.

3.1.3 Le moi en crise

Cette fragmentation du moi se double d'une interrogation sur la filiation littéraire. Boudjedra s'inscrit dans une tradition où la littérature maghrébine est au diapason avec la modernité occidentale, mais aussi avec la mémoire orale et les récits fondateurs du Maghreb. L'intertextualité devient alors un autre mode de « retour du refoulé », faisant surgir dans le texte des voix multiples, parfois contradictoires, qui enrichissent la polyphonie narrative.

Ce travail de remémoration n'est jamais neutre. Il répond à une logique analytique, structurée par une attention obsessionnelle aux détails, même les plus apparemment insignifiants. Freud insiste sur cette méthode dans son approche thérapeutique : « Nous ne demandons pas seulement au patient de dire ce qu'il sait, ce qu'il dissimule à autrui, mais aussi ce qu'il ne sait pas... même si cela lui est désagréable à dire, même si cela lui semble inutile, voire saugrenu »[241]. Ce principe, fondé sur l'association libre et le dévoilement de l'inconscient, trouve une transposition littéraire directe chez Boudjedra, où narrateurs et personnages sont constamment poussés à révéler, sans hiérarchie ni censure, des fragments de mémoire, des pulsions oubliées, des fantasmes inavoués.

---

[239] Hegel Georg Wilhelm Friedrich, and Hyppolite Jean. *La phénoménologie de l'esprit*. Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1975. p.146.
[240] Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 93.
[241] Freud Sigmund, *"De la technique psychanalytique"*, in Abrégé de psychanalyse, Paris, PUF, 1973, p.41-42

Dans ses romans, Boudjedra transpose cette logique en construisant des récits où les personnages s'auto-analysent, souvent sans médiateur explicite, mais dans un dispositif narratif qui rappelle la séance analytique. Le texte devient alors espace d'élucidation, voire de décomposition, où les détails les plus futiles se révèlent porteurs de sens latent. L'introspection devient ici une stratégie narrative, ce n'est pas seulement un thème, mais une structure interne du récit. En ce sens, la technique psychanalytique chez Boudjedra ne relève pas de l'allusion, mais d'une véritable méthode d'écriture.

Freud évoque la genèse d'un « roman avant la lettre », fiction psychique élaborée dès l'enfance, nourrie de fantasmes inconscients, qui préfigure les structures narratives adultes. Il le décrit comme « une forme de fiche élémentaire qui est consciente chez l'enfant et inconsciente chez l'adulte normal, et qui se révèle si répandue et avec un contenu si constant qu'il faut lui accorder une valeur non universelle »[242]. Ce roman intérieur, enraciné dans le ça et composé de pulsions latentes, demeure enfoui jusqu'à émerger, souvent à l'âge adulte, sous forme de création artistique. L'écriture devient ainsi l'espace où s'articulent les conflits du passé, où l'inconscient trouve à se symboliser.

La littérature maghrébine, en particulier dans son versant postcolonial, a largement intégré la psychanalyse comme grille de lecture du moi en crise. Chez Rachid Boudjedra, cette dimension prend une forme radicale : la psychanalyse devient non seulement thématique, mais également procédé narratif. Elle constitue la substance même d'une écriture transgressive, chargée de subvertir les normes sociales, linguistiques et culturelles.

Dans *L'Insolation*, cette problématique se déplace vers un délitement du moi, figuré par Mehdi, personnage évoluant dans un environnement psychiatrique, reflet d'un éclatement intérieur. L'espace hospitalier agit comme une métaphore du chaos psychique, où repères spatio-temporels et frontières identitaires se brouillent. De manière similaire, dans *Printemps*, le personnage de Teldj est hanté par un passé traumatique qui envahit sa perception, la coupant du monde tangible. Traumatisée, elle se trouve ballotée entre rêve et réalité, dans une forme de narration flottante où l'expérience vécue se confond avec ses projections imaginaires.

Ces figures incarnent une faille dans le rapport au réel, typique de la logique de rêve décrite par Freud, où les éléments refoulés ressurgissent sous forme de scénarios déformés. Le

[242] Robert Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.p.41

récit devient alors lui-même un espace liminaire, où les données se confondent entre le symbolique, le réel et l'imaginaire, selon les termes de Lacan. Boudjedra interroge à travers cela la nature même de la conscience : qu'est-ce que se souvenir ? Que veut dire inventer ? Et dans quelle mesure l'écriture peut-elle reconstruire un moi éclaté ? Le passage du sommeil au rêve, puis à l'éveil, devient chez lui une métaphore de l'identité fracturée, en quête de recomposition à travers le langage.

3.2 Le mécanisme psychanalytique de la souvenance, Narration et confession

3.2.1 Confession polyphonique

Dans les romans de Rachid Boudjedra, le récit s'édifie à mesure que les personnages se confrontent à ce qui en eux, résiste à l'énonciation. Dans un processus de remémoration partielle et désordonnée qui commande l'architecture même du récit et l'entraîne dans des bifurcations imprévues. L'intrigue se déploie comme un espace de parole en construction, où chaque élément du passé ressurgit sous l'effet d'un déclencheur narratif précis : une lettre, une arrivée inattendue, un événement d'actualité. Ainsi, ce ne sont pas les événements qui organisent le récit, mais leur remontée progressive dans la conscience des personnages, selon une logique associative qui emprunte à la psychanalyse sa structure profonde. Ce recours à la discontinuité, à la fragmentation et au décentrement du point de vue permet de faire du roman l'équivalent d'une séance d'analyse, où l'on avance par glissements, par retours, et par aveux différés. L'écriture, dès lors, ne se contente pas de relater, elle travaille la mémoire, l'exhume, l'arrache au silence. L'écriture incarne ce que Freud nommait la *remémoration* (*Wiedererinnerung*)[243], ce moment où l'inconscient, contraint par la pression du réel ou du désir, laisse remonter à la conscience les éléments jusque-là refoulés à travers un déploiement progressif de la mémoire. Freud décrit ce processus: « Ce qui est oublié ne reste pas perdu pour l'inconscient ; il continue à exister dans la mémoire et influence le comportement du sujet. »[244]

[243] Freud, Sigmund. *Remémoration, répétition et perlaboration* (1914), in *Essais de psychanalyse appliquée*. Traduit par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris, Gallimard, 1971, p. 27.
[244] Freud, Sigmund. *Remémoration, répétition et perlaboration*, Op.cit., p. 27.

Les personnages, ces voix multiples, parfois discordantes, ne cherchent pas à converger. Ils composent une polyphonie au sens bakhtinien, une pluralité de points de vue, de régimes de parole, de subjectivités qui coexistent sans fusionner. En choisissant des modes opératoires différents : la lettre s'adresse, le monologue s'enferme, le journal s'essaie à dire, tous ensemble, ils dessinent une carte fragmentaire de la mémoire, où chacun des personnages tente, à sa manière, de cerner l'insaisissable. Dans les trois romans, ces formes composent une texture où se croisent les lignes de fuite de l'intime, du politique, et de l'historique.

C'est dans cette optique que nous devons lire la lettre laissée par Jean dans *Hôtel Saint-Georges* comme acte scriptural de délivrance. Cette lettre était :

> Très longue : une trentaine de pages écrites sur du papier quadrillé, comme déchirée d'un cahier d'écolier. Les lettres étaient très serrées. Les phrases aussi. Jean avait écrit cette lettre d'un seul jet, d'un seul bloc, sans paragraphe. Petites phrases courtes et drues. Parfois, un mot seul, entre deux points.[245]

Elle se présente comme un flux discursif où le style fragmenté épouse les discontinuités de la mémoire. L'interaction entre cette lettre et le récit de chacun des personnages, produit un mouvement de reprise interprétative, chacun s'y confronte, y répond à sa manière, l'interprète ou la tait. Ce principe polyphonique se manifeste pleinement dans *Hôtel Saint-Georges*, où chaque chapitre porte le nom d'un personnage et lui confère un espace d'expression propre. À travers cette organisation, Boudjedra ne se contente pas d'alterner les voix, il met en œuvre une véritable écriture en réseau, dans laquelle chaque récit éclaire autant celui qui parle que ceux qui sont évoqués. Les personnages, en racontant leur propre trajectoire ou leur perception des faits, contribuent à dessiner en creux le portrait d'un autre, souvent absent ou silencieux. Le lecteur n'a jamais accès à une instance omnisciente ; il doit, à partir des récits fragmentaires et subjectifs, composer une vision évolutive et parfois dissonante des événements ou des figures principales.

La narration se construit alors comme une superposition énonciative, où chaque voix ajoute une épaisseur, une nuance, ou un déplacement. Ce processus ne vise pas à produire une synthèse, mais à faire apparaître la complexité irréductible de l'expérience, en

[245] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 84.

exposant les écarts de perception, les omissions volontaires ou inconscientes, les écarts entre les versions. Le roman devient ainsi un espace d'interrogation, de circulation entre les récits. Le lecteur, pris dans cette pluralité non hiérarchisée, se trouve mis au travail, invité à reconstruire ce qui ne peut être dit d'une seule voix.

3.2.2 La lettre-confession

Jeanne refuse de donner la lettre à Rac, bien qu'elle finisse par lui en donner une copie, elle dit : « Je connaissais la lettre par cœur. Mais je n'arrêtais pas de la relire. Rac voulut la lire. J'ai refusé catégoriquement. C'était notre enfer secret à mon père et à moi. ». Ce refus manifeste la nécessité de maintenir le secret dans une sphère d'intimité qu'aucune tierce lecture ne saurait profaner. La lettre devient alors un objet de transfert. L'écrit pallie ainsi l'impossible dialogue familial, substitue à la parole tue, un récit unilatéral, confiné à l'espace privé de la lecture.

La fonction de cette lettre rappelle, dans son principe, ce que Ricœur nomme *mise en intrigue*[246] du passé, lorsque le récit devient le seul moyen d'accéder à une intelligibilité de soi: il ne s'agit pas simplement d'informer, mais de transfigurer l'expérience par le langage. En ce sens, la lettre devient aussi une tentative de restauration du lien filial par l'écriture. Le choix du support, une feuille quadrillée arrachée à un cahier d'écolier, renforce cette image d'un retour à l'enfance, d'un passé à la fois scolaire et intime que la lettre tente de revisiter dans sa nudité, dans un geste de spontanéité et d'urgence du dire à l'approche de la mort. Mic décrit la lettre de Jean comme: « un testament quelque peu biscornu, avec, quand même, quelque chose de mortifère. »[247]

Cette lettre ne constitue pourtant pas l'unique trace scripturale laissée par Jean. Le roman signale également un exemplaire annoté des *Confessions* de saint-Augustin, qu'il a offert à sa fille Jeanne à sa réussite au baccalauréat. Ce geste, surprenant de la part d'un homme qu'elle savait athée, intrigue la jeune fille[248] : « J'étais étonnée que mon père, qui était plutôt agnostique, ou athée, m'offrît un livre d'un saint canonisé. » Jean, en lui donnant l'ouvrage, déclare pourtant : « C'est lui aussi qui m'a sauvé la vie, là-bas ! » Ce cadeau, à la fois intime et énigmatique, semble faire de saint Augustin une figure tutélaire paradoxale : un père de l'Église convoqué par un homme sans foi, mais en quête de vérité

[246] Paul Ricœur. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000, pp. 494–496.
[247] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 158.
[248] Ibid., pp. 62,63.

sur lui-même. Jeanne, à défaut de comprendre pleinement le texte, en conserve surtout les annotations manuscrites de son père, vestiges d'une époque algérienne obscure, et surtout la phrase inscrite en exergue : « Le but de la vie est de se préparer à être mort », empruntée à Faulkner. Cette alliance inattendue entre un penseur chrétien du IIIe siècle et un romancier du XXe siècle produit, pour Jeanne, un effet de décalage. Plus tard, elle reconnaît avoir saisi ce que reliait ces deux auteurs : une même confrontation lucide à la mort.

Cette tension entre le modèle augustinien et le rejet de la confession chrétienne se trouve confirmée dans la lettre même que Jean adresse à Jeanne. Il y écrit :

> A toi, mon unique fille... Je voudrais avancer doucement. Te dire la vérité. Non pas me confesser. Ça non ! Tu connais ma conception du monde. Tu sais que je suis athée, et que je le suis de plus en plus, au fur et à mesure que la mort se glisse en moi. Furtivement.[249]

Ce passage éclaire la portée du geste initial. Jean refuse la confession dans son sens religieux ou pénitentiel, il n'écrit ni pour être pardonné ni pour se racheter. Et pourtant, il écrit. Il s'adresse. Il transmet. Ce rejet de la confession n'annule pas le besoin de parole, il le reformule dans un langage dépouillé de transcendance.

Les annotations de Jean dans *Les Confessions*, tout comme sa lettre à Jeanne, relèvent donc moins d'un aveu que d'un acte d'interprétation de soi au seuil de la mort, dans une perspective laïque, mais profondément marquée par les formes anciennes de l'aveu. En refusant la confession tout en parlant de vérité, en citant Faulkner en marge de Saint-Augustin, Jean propose à sa fille un héritage complexe, une mémoire non réconciliée, un geste d'écriture qui tergiverse.

Toujours dans Hôtel Saint-Georges, cette dialectique du silence et de la parole prend une autre dimension, où la parole enfouie se trouve réactivée par la présence d'un tiers. Jeanne, figure féminine étrangère aux personnages, occupe une position de réception qui évoque celle de l'analyste. Parce qu'elle est extérieure à l'Algérie, précisément parce qu'elle ne partage ni leur histoire, ni leurs injonctions, elle devient la dépositaire involontaire d'aveux différés. C'est par son altérité que la parole devient possible. Sa seule présence autorise le surgissement du souvenir, comme si sa neutralité permettait aux autres de suspendre les mécanismes de défense liés à la honte ou au non-dit. Lacan nous rappelle

[249] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 33.

que c'est l'*écoute* silencieuse[250], et non l'interprétation immédiate, qui permet au sujet d'élaborer son discours. Dans le roman, c'est ce rôle que Jeanne endosse, sans même le revendiquer. Elle ne questionne pas, ne juge pas, mais se fait le réceptacle muet d'un récit collectif qui cherche à se dire. Dans son article intitulé « Pour une poétique psychanalytique », Jean Bellemin-Noël explique l'équation analyste-analysant dans le cadre du transfert : « Le transfert, me semble-t-il, est le champ du comme-si, où l'affect du passé s'investit dans un certain présent, celui créé par la dynamique du rapport analysant-analyste, et la névrose qui est sous traitement devient une névrose de transfert, une présente représentation du passé. »[251]

Dans *Printemps*, la correspondance entre Teldj et Nieve joue un rôle fondamental, où la parole, longtemps empêchée, se libère. Plus qu'un simple échange épistolaire, ces lettres deviennent un viatique de confession, grâce auquel s'exprime une mémoire à la fois intime et collective. Teldj y aborde ses douleurs personnelles et des pans entiers de l'histoire algérienne (le ratage de la révolution sociale, la décennie noire tenue sous silence par le père de Nieve, la désillusion politique, les conflits générationnels). Ces lettres accueillent également les cauchemars, les incertitudes et les projections d'un avenir possible. L'épistolaire agit ici comme une forme intermédiaire, entre le cri et le récit, entre la pensée et l'émotion, il permet de dire ce qui ne peut l'être dans la confrontation directe.

La nécessité d'un destinataire extérieur se retrouve dans d'autres passages du roman. Teldj ne peut parler du viol qu'elle a subi qu'à ses amantes étrangères, May et Nieve. Jean-François Chiantaretto[252], dans ses travaux sur l'écriture de soi, souligne combien le traumatisé a besoin d'un interlocuteur neutre, dégagé des enjeux affectifs ou familiaux immédiats, pour dire le fait sans risquer le rejet ou l'effondrement. La trop grande proximité empêche le dire, là où l'altérité offre un accueil sans menace de jugement. La confession, dans ce contexte, suppose non seulement un autre, mais un ailleurs symbolique, qu'ouvre précisément l'écriture.

La place accordée à la lettre s'inscrit dans un ensemble plus vaste de formes narratives intimes que mobilise Boudjedra. Ces modalités, souvent inachevées et marquées

[250] Jacques Lacan. *Le Séminaire, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973, pp. 188–190.
[251] Bellemin-Noël, Jean. « Pour une poétique psychanalytique ». *Poétique*, no 61, 1985, pp. 3–20. Disponible sur JSTOR : https://www.jstor.org/stable/23799819. Consulté le 7 mai 2023.
[252] Chiantaretto, Jean-François. *Figures du sujet et écriture de soi*. Paris : In Press, 2005. Consulté le 26 avril 2023. https://www.cairn.info/figures-du-sujet-et-ecriture-de-soi--9782912404646.htm.

par l'hésitation, permettent de donner voix à un moi en crise, une parole en cours de formation, jamais stabilisée.

3.2.3 La confrontation-confession

Le schéma confessionnel fondé sur la nécessité d'une altérité pour rendre possible la confession, connaît une variation dans *Les Figuiers de Barbarie*. Les échanges entre Rachid et Omar, bien qu'ils soient cousins, ne relèvent pas d'une logique familiale traditionnelle. Leur lien se fonde davantage sur une amitié de longue date, sur une proximité intellectuelle et affective qui excède la simple parenté. Le dialogue dans ce cas de figure, s'apparente plutôt à une forme de co-analyse implicite. L'un et l'autre se confient, s'interrompent, se contredisent, dans un va-et-vient discursif, parfois âpre, où chacun interroge l'autre tout en se confrontant à ses propres failles. La parole tente d'échapper à la censure intérieure. Lazali pense à ce propos que : « la libre parole conduit à constater que la censure, bien qu'extérieure, est surtout férocement interne et que son dépassement relève d'une décision singulière. Arrivé à ce point, un très long chemin reste à parcourir pour l'analysant. »[253]

L'écriture reflète cette confrontation, le récit alterne entre passages de dialogue, où les voix s'entrelacent sans jamais s'unir, et de longues séquences de discours monologique (Soliloque) obsessionnel, où Rachid reprend, commente, ou prolonge ce qui vient d'être dit.

Le roman devient alors un lieu d'échange à deux voix, sans hiérarchie claire, dans lequel les positions s'inversent, Rachid pousse Omar à faire face à son passé, celui d'une famille marquée par la compromission coloniale, mais se trouve, dans le même mouvement, contraint de revisiter ses propres blessures. La parole agit comme un levier de retour sur soi, un instrument d'interrogation. « Ainsi, mine de rien, tu me voles des bribes par-ci, des bribes par-là et tu récupères mon passé, ma famille et le menu fretin d'une vie minable… Tu me vides… Je me sens idiot. »[254]

Ce que la parole dévoile, ce sont des souvenirs longtemps tus, la guerre de libération, les assassinats politiques, les faux héros, les désillusions de l'indépendance. Il ne s'agit pas

[253] Karima Lazali, *Le trauma colonial :Enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*. Alger. KOUKOU Editions, 2018. p. 34.
[254] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 237.

de raconter le passé avec cohérence, mais de le faire émerger à travers une parole souvent heurtée, marquée par l'amertume et l'interrogation. Le roman ne reconstruit pas l'histoire, il en laisse apparaître les cicatrices.

> Omar avait un seul but dans la vie. Il tentait d'échapper à cette confusion dont il souffrait à cause de cette réalité falsifiée, de ce père collabo et de ce frère OAS. Faussée et complètement chamboulée pour une raison qui lui échappait et dont le but était de se débarrasser de ce remords qui le tenaillait non pas depuis qu'il avait compris l'histoire de sa famille mais depuis toujours.[255]

Cette confrontation n'a rien d'un règlement de comptes simple : c'est une tentative pour faire le point, pour examiner, dans un moment suspendu, celui du voyage, du vol Alger-Constantine, les fragments d'une vie : « Nous nous chuchotions des vérités et des contre-vérités violentes. Nous plongions au plus profond de notre passé.»[256]C'est un moment d'intensité, où la mémoire s'ouvre, non pas pour trouver une rédemption, mais pour comprendre ce qui, dans le présent, continue d'être travaillé par le passé. Walter Benjamin parle, à ce propos, d'un passé « télescopé par le présent », (*Télescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*).[257] Où les événements d'autrefois sont perçus à travers la conscience actuelle, troublée, incertaine.

L'écriture boudjedrienne se construit à la jonction du silence et du souvenir, entre la tension du non-dit et le soulagement fragile de la parole rendue possible. Qu'elle prenne la forme d'une lettre testamentaire, d'un dialogue feutré ou d'une confession, cette parole cherche moins à résoudre qu'à dire, dire malgré tout, à défaut de réparer. Le roman devient alors cet espace où le sujet, comme dans la cure, tente de se dire à lui-même en se racontant à un autre.

[255] Ibid., p. 20.

[256] *Ibid*., p. 53.

[257] Walter Benjamin, *Paris, capitale du xixe siècle. Le livre des passages (1927-1940),* éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 491.

3.3. Les personnages de Boudjedra entre hantise, refuge et secrets indicibles

Chez Rachid Boudjedra, les personnages sont marqués par des souvenirs qui résistent à l'oubli, des scènes passées qui ne se laissent ni effacer ni apaiser. Ces épisodes traumatiques, souvent tus, s'imposent dans la mémoire comme des blessures ouvertes et ce qui a été mis de côté ressurgit sous d'autres formes. Freud l'a montré : ce rejet s'opère lorsque le souvenir devient trop douloureux pour être intégré consciemment. Le moi, confronté à l'inacceptable, cherche à protéger sa cohésion en reléguant ce qui dérange dans les zones profondes de l'inconscient.

3.3.1 La mort entre délivrance et condamnation

Une sensation, une image, un mot suffisent à faire remonter des pans entiers du passé, comme si le texte était traversé par des échos, des retours, des réminiscences. Le récit suit le fil d'une mémoire encombrée, saturée d'impressions, de scènes confuses, de questions sans réponse.

Dans *La Prise de Gibraltar*, le narrateur évoque ce débordement :

> « Chaque matin que dura cette guerre que je n'arrive pas à oublier, à banaliser, restait là, gravé dans cette mémoire déjà trop encombrée par le désastre familial, les langues étrangères mortes ou vivantes, les chiffres et les nombres. Encombrée, encore, par des résidus de cauchemars, des bribes de hantise, comme des morceaux de quartz concassé. » [258]

Cette surcharge mentale s'exprime aussi par la répétition. Elle ne vise pas à rappeler, mais à creuser, à épuiser un motif que le langage ordinaire ne peut assumer. Boudjedra lui-même affirme, dans un entretien accordé à *Bab edd'Art* en janvier 2012 :

> C'est parce qu'elle est obsessionnelle qu'elle est répétitive. La répétition est un élément essentiel dans l'art : la musique et la peinture ne s'en privent pas ! Donc je me répète, parce que la vie est un éternel recommencement à travers la mémoire, les rêves et les... cauchemars. [259]

[258]Romansk Forum. Nr. 20 – 2005/1.121. RACHID BOUDJEDRA : *LA PRISE DE GIBRALTAR* : KALEIDOSCOPE ET METISSAGE. RagnhildJohnsrudZorgati. Introduction ...
URL: http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/13Zorgati.pdf (consulté le 20 octobre 2022)

[259]Interview avec Rachid Boudjedra " Toute littérature de qualité est obsessionnelle et fait appel à la psychanalyse ", Bab edd'Art, [En ligne], mis en ligne le Dimanche 22 Janvier 2012. URL: http://www.babeddart.com/article.php?article=315 (Consulté le 17 octobre 2022).

L'œuvre, dans son ensemble, porte les mêmes blessures (la cruauté paternelle, la souffrance maternelle, l'horreur du sang, la guerre, le silence de l'histoire). Ces éléments reviennent d'un roman à l'autre, à peine déguisés, à peine déplacés. Boudjedra s'explique : « Je n'ai pas adopté cette technique de la concentricité par choix mais d'une façon très naturelle parce que cette structure colle très bien avec ma propre structure mentale qui est de l'ordre de l'obsessif, du répétitif et de l'anxieux »[260]

Le texte devient un lieu d'exposition de ces obsessions, mais aussi de leur traitement. Le recours aux mécanismes psychanalytiques n'est pas un effet de style ; il répond à une nécessité de mise en forme, de mise en mots, de mise à distance. Boudjedra le dit clairement : « Toute littérature de qualité est obsessionnelle et qu'elle fait appel à la psychanalyse, c'est-à-dire qu'elle s'intéresse à la partie obscure de l'homme. »[261]

Ce sont précisément ces zones obscures que nous cherchons à suivre dans les parcours de ses personnages. Zones de silence, de retrait, de refoulement, elles forment la matière vive des récits boudjedriens, où chaque figure semble porteuse d'un traumatisme enfoui, d'un passé irrésolu, d'un secret que seule la fiction permet d'approcher. Loin d'être secondaires, ces fêlures intimes structurent les trajectoires, commandent les comportements, dictent les replis.

Jean, par exemple, incarne cette mémoire contrainte, figée dans une routine morbide. Ébéniste, il fabrique des cercueils pour des cadavres qu'il ne choisit pas de voir, mais qu'il ne peut éviter. Cette proximité quotidienne avec la mort agit sur lui comme une contamination lente, silencieuse, mais profonde. Ce travail, qui pourrait être perçu comme un simple métier, devient dans son cas une expérience existentielle écrasante, un contact ininterrompu avec la finitude, avec la rigidité du corps, avec la clôture définitive.

Dans ce contexte, la mort n'est plus ce que l'on redoute : elle devient l'ultime libération. Se sachant condamné, Jean cherche à fuir non la fin, mais le symbole de l'enfermement. Il fait le vœu d'être incinéré, refusant ce qu'il a façonné toute sa vie. Ce cercueil qu'il connaît trop bien est, pour lui, le lieu d'une séquestration symbolique et réelle. Dans sa lettre-testament, il exprime ce souhait sans ambiguïté de : « disperser quelques grammes de ses cendres » dans la baie d'Alger, et le reste dans la poubelle[262].

Ce désir de dispersion n'est pas un caprice mais une revendication, celle de ne plus appartenir à aucun lieu fermé, à aucune mémoire fixe. Jean retrouve ainsi une forme de

[260] GAFAÏTI, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987. p. 78.
[261]GAFAÏTI, Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Op. cit., p. 78.
[262] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, p. 148.

sérénité à l'approche de la mort. Il est convaincu que seule la disparition totale pourra l'extraire, physiquement et psychiquement, de la mémoire qui l'emprisonne. Refusant la confession, il affirme simplement son besoin de vérité. Jean, athée, ne cherche pas le salut, mais une parole nue : il ne veut pas se confesser, il veut seulement « dire la vérité ».

Hamid aussi, comme Jean, meurt sereinement : « Il a vécu sa vie, absent au monde, il vécut sa mort comme une absence du monde. »[263]

Mais avant d'atteindre cette paix finale, il aura dû composer avec des révélations insoutenables. Pour se protéger, Hamid se réfugie dans ses bêtes et dans ses bouteilles. C'est là son havre, son abri choisi face à un monde qu'il observe avec distance. Pourtant, cet homme que l'on croyait indifférent est profondément bouleversé par une vérité familiale, l'assassinat commis par son père au nom de l'« honneur ». À cette découverte s'ajoute une indifférence apparente au passé de sa mère, pensionnaire dans un bordel, qu'il parvient à neutraliser psychiquement. Mais face à l'horreur, sa question surgit, déchirante et sans réponse : « Pourquoi les hommes sont-ils si cruels ? »[264]

Ce n'est pas la révélation seule qui l'ébranle, mais surtout la cruauté agissante, incarnée dans le comportement de Kamel qui, dans une scène d'agonie, le torture. Hamid, alors, n'est plus indifférent. L'acte le réveille à une conscience blessée.

Ce même Kamel, autre figure du désordre familial, est habité par des frustrations profondes, jamais exprimées de son vivant à l'adresse du père. Il « n'a jamais osé faire des reproches à son père sur ses deux frustrations : le piano et le tennis. »[265]

Le mutisme se transforme en violence, mais une violence différée, posthume. Kamel finit par violenter le corps du père une fois celui-ci décédé, comme si le corps mort était enfin accessible à sa rage contenue. Ce geste tardif traduit un règlement de compte intérieur, un besoin de rupture face à une autorité sourde, jamais confrontée. À propos de cette transmission familiale délétère, Kamel livre une formule glaçante : « Un marécage familial souvent sordide et gluant. »[266]

Ce marécage engloutit également Yasmina, dont le destin est littéralement défini par la disparition des autres. Elle ne survit pas à l'effondrement de sa famille. Sa trajectoire est énoncée en ces termes : « transfiguré par la mort. Celle de son époux mort et enterré. Celle de

[263] Rachid Boudjedra, Hôtel Saint-Georges, op. cit., p. 50.
[264] Ibid., p. 87.
[265] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, p. 24.
[266] Ibid., p. 44.

son fils aîné mort et pas encore enterré. […] Hamid est mort. Kamel est mort. Yasmina est morte. »[267]

La mort symbolique que Yasmina inflige à son fils est à la mesure de l'amour qu'elle lui portait, absolue, irrévocable. En condamnant Kamel, elle s'effondre elle aussi, dans une chute parallèle. Son geste n'est pas une punition, mais une forme ultime de douleur. Le lien vital qui les unissait se rompt brutalement, et en prononçant la mort de son fils, Yasmina scelle aussi la sienne.

Nous pouvons dire alors, que chez Boudjedra, la mort ne se réduit ni à une fin biologique ni à un simple motif narratif. Elle traverse l'existence comme un horizon psychique, tantôt convoité, tantôt redouté, mais toujours chargé de sens. Pour certains personnages, elle représente une échappatoire, un allègement du fardeau mémoriel : Jean refuse le cercueil qu'il a fabriqué toute sa vie, Hamid s'éteint sans regret, soulagé de n'avoir plus à porter les révélations insoutenables. Cette mort salutaire apparaît comme un refus du retour, du ressassement, du poids des vivants. Mais d'autres, comme Yasmina ou Kamel, vivent une mort intérieure, une extinction symbolique liée à la perte, à la rupture du lien, au silence imposé. Ce n'est pas la mort en elle-même qui est ici tragique, mais ce qu'elle révèle : l'impasse. Dans cet univers hanté par le refoulé, la mort s'avère une issue apaisante pour les uns et une condamnation muette pour les autres.

3.3.2 Refuges précaires, fuites impossibles

D'autres blessures, tout aussi profondes, prennent racine dans le corps et la mémoire, mais peinent à trouver les mots pour se dire.

Nabila, par exemple, porte en elle un viol inavouable**.** Là encore, un autre secret indicible vient hanter les pages d'*Hôtel Saint-Georges*. Nabila, abandonnée par sa famille biologique à un oncle maternel, collabo et violeur, se heurte à une blessure fondatrice, toujours ouverte, qui articule doublement l'abandon et la violence sexuelle. Une seule question résume l'ampleur du vide qu'elle porte : « Pourquoi m'avait-on rejetée ? »

Jean devient son confident, l'oreille involontaire de sa douleur. Il incarne, sans le vouloir, une figure d'analyste passif, dont le silence accueille ce que la société refoule. Il écrit :

[267] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op. cit., p. 83.

> Elle me parlait beaucoup. J'étais à son écoute. […] Mais dès que Nabila glissait sur la pente savonneuse des confidences, je m'éclipsais. […] J'avais peur de son secret et peur d'avouer le mien […] Me mettre à vomir mes secrets comme les soulards vomissaient leur bile. Lui dire qui j'étais ? Quelle était ma fonction ?[268]

Ce jeu d'approche et d'évitement culmine dans une scène de confidence où Nabila, dans un murmure fragile, confie : « j'ai été violée Jean ! »

Le corps de Nabila garde cette mémoire vive. Le noir devient son uniforme, son refuge et son armure. Elle s'y abandonne comme à une seconde peau, faisant de cette couleur un manifeste du deuil de sa défloration :

> Je m'habillais toujours en noir, depuis l'âge de seize ans. Depuis cette année noire où mon oncle, qui voulait passer pour mon père, m'avait violée avec la complicité de son américaine de femme, je me suis mise à aimer la couleur noire. J'aimais donc le noir. Je vivais dans le noir. Je m'habillais en noir. Le noir m'allait très bien.[269]

Ces secrets familiaux, ces blessures intimes que l'on tait, que l'on refoule, s'imposent pourtant comme des noyaux narratifs. Le passé ne passe pas ; il pèse sur les corps, les comportements, les silences. Que ce soit Nabila dans *Hôtel Saint-Georges* ou Teldj dans *Printemps*, toutes deux portent cette empreinte du viol comme un vieillissement intérieur.

Elles se sentent usées, abîmées, comme précipitées hors du temps vital.

Teldj, pour tenter d'échapper à cette usure, multiplie les refuges. L'un d'eux est le savoir. Elle se replonge dans une littérature disparate, comme pour disperser son désordre mémoriel dans des lectures d'histoires oubliées ou de révolutions réprimées. Elle :

> Se replongeait dans la lecture de Sillitoe, de Handke, de Maimonide, d'Averroès, d'Oulog Beg, d'Ibn Khaldoun, des « Mille… », des livres s'histoire relatant la révolution des Zindjs (Les Nègres dans la région de l'Euphrate et leur prise du pouvoir qui dura un siècle (IXe siècle)). Celle aussi des Karmates qui installèrent une république communiste et primitive à quelques encablures de Bagdad et qui dura deux siècles (Xe et XIe siècles). [270]

Mais lire ne suffit pas. Courir devient une autre manière de fuir. Championne du 400 mètres haies, elle traduit clairement ce que cette fuite signifie :

> Depuis mon viol j'ai toujours voulu fuir. Je fuyais dans mes rêves. Je fuyais dans mes cauchemars. Je fuyais dans mon lit… je fuyais en courant derrière le bus pour le rattraper.

[268] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, pp. 32, 33.
[269] Ibid., p. 104.
[270] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit.*, p. 70.

> En prenant le tram en marche. […] je continue à courir, à fuir alors que j'ai arrêté la compétition il y a cinq ans. [271]

La fuite devient une posture ontologique. Elle court pour se fuir elle-même. Elle perd aussi, au fil des traumatismes, la capacité d'aimer :

> Je perdis ma mère, cette femme merveilleuse et étonnante (comme toutes les mères !) et devenais orpheline pour la deuxième fois. La première fois, c'était en juin 1989, lorsque j'avais été violée par un père de famille tout ce qu'il y a de plus inoffensif… Depuis je n'ai jamais pu aimer vraiment. Un vrai désastre. Définitif. [272]

Pour combler les blancs de la mémoire ou les rendre supportables, Teldj invente un souvenir sacrificiel, un coq égorgé à Mchounèche dans un rituel de guérison de sa tante Malika. Ce souvenir reconstruit fait écho à un autre égorgement, bien réel cette fois, celui de sa mère par les terroristes. Il ne s'agit plus de se souvenir avec précision, mais de produire une image capable d'absorber la douleur, fût-elle fausse. Souvenirs hallucinés, mais peut-être nécessaires à la survie psychique.

Le père de Teldj, Salim, s'invente lui aussi un refuge. Il trouve un dérivatif dans sa passion pour Oulog Beg, et dans les conférences données à l'étranger. Ce déplacement intellectuel et géographique est une manière d'éloigner ce qu'il ne peut affronter :

> Une façon d'oublier la tentative de viol de sa fille Teldj (qu'il avait apprise par l'un de ses amis psychiatre car jamais sa fille ne le lui aurait dit.), l'égorgement de sa femme Selma […] l'assassinat de ce même psychiatre et ami le professeur Boucebsi.[273]

Nous pouvons dire qu'à travers Teldj, Nabila, Salim et Jean, l'écriture de Boudjedra organise un psychodrame autofictionnel, une mise en scène des secrets, des chutes et des fuites. Mais ce théâtre de la mémoire n'ouvre pas à la réparation. Il n'aboutit qu'à une aporie vertigineuse, un point de non-retour où la mémoire déraille, où le récit devient impossible à contenir. Ce n'est pas une autofiction tournée vers le passé pour comprendre, mais une tentative désespérée de conjurer l'effondrement à venir. Le souvenir ne reconstruit pas, il disloque. Et lorsque le sujet tente malgré tout de maintenir une cohésion intérieure, c'est souvent au prix d'un déséquilibre profond, d'une tension entre des appartenances irréconciliables.

---

[271] Rachid Boudjedra, Printemps, op. cit., pp. 262, 263.
[272] Ibid., pp. 174, 175.
[273] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit*., p. 49.

C'est le cas de Rac, personnage emblématique de cette fracture identitaire. L'ambiguïté et la confusion qui l'habitent témoignent d'un moi en guerre entre le désir de préserver son héritage culturel et celui de s'affirmer dans un monde qui contraint à l'assimilation. Cette tension, loin de se résoudre, s'épaissit au fil du texte, donnant lieu à une voix narrative troublée, instable :

> Avec tous ces désordres, ces brisures et ces fêlures, je ne savais plus où j'en étais, le fatras familial. Ces zones glauques et visqueuses. Ce monde immonde qui ne cessait pas de me hanter jusqu'à l'hallucination. [274]

Son parcours psychologique tumultueux met en lumière des conflits intrapsychiques qui dépassent l'individu, il cristallise les tiraillements d'une génération prise entre fidélité aux racines et aspiration à l'autonomie. Ainsi, Rac devient le miroir des luttes personnelles et collectives pour forger une identité cohérente dans l'Algérie contemporaine, marquée par les fantômes du passé colonial et les impasses du présent.

Afin d'échapper à son mal-être chronique, Rac se réfugie dans les bras des femmes, expérimentant « la jubilation telle que la décrivent Saint-Augustin et Ibn Arabi ».

Le terme qu'il emploie pour désigner le cœur de son chaos intérieur, « le fatras familial », entre en résonance avec une autre figure boudjedrienne, Rachid, dans *Les Figuiers de Barbarie*, qui utilise cette même expression. Ce lexique partagé par plusieurs personnages souligne l'universalité d'une détresse héritée.

D'autres, comme Leila, adoptent un silence d'une autre nature. Elle s'abrite dans la rigueur de son métier d'architecte, tentant de compenser l'étrangeté du monde par l'ordre des structures. Mais ce refuge professionnel ne suffit pas à dissiper le sentiment d'absurde qui la gagne : « L'étrangeté m'envahissait. Somnolence compliquée à l'ombre de la vie qui n'était pour moi, qu'un énorme désastre. » [275]

Zigoto, quant à lui, incarne une angoisse encore plus insaisissable. Chez lui, le malheur réside dans l'absence même de malheur. Ce paradoxe fonde toute son errance existentielle : « Je suis malheureux, parce que je n'ai pas de malheur. »[276]

La même disposition d'esprit que nous retrouvons dans les paroles de Rac : « Le bonheur m'ennuie », « un pays sans malheur est un pays malheureux. »[277]

---

[274] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, *op. cit.*, p. 91.
[275] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, op. cit.*, p. 73.
[276] Ibid., p. 142.
[277] Ibid., p. 66, 67.

Face à ce vide, Zigoto s'invente un mythe personnel, un théâtre aérien où il rejoue la tragédie d'Icare et le fantasme d'Aladin. Son avion devient son lieu de fuite, son espace d'illusion, son dernier bastion contre la gravité du réel : « Quand je suis dans ma cabine, je suis Icare et Aladin à la fois. […] mon avion est un tapis volant. Et je rêve de m'écraser comme Icare dans un monoplace, pour l'imiter. »[278]

Il s'identifie au personnage de Clappique dans *La Condition humaine* de Malraux, et fait de son cynisme une posture de survie : « Je cultive mon cynisme, pour survivre à ce chaos familial. »

Face à ces blessures anciennes, souvent irréparables, les personnages cherchent des refuges. Mais ces refuges ne protègent pas. Ils offrent tout au plus un répit, une forme d'évitement. Certains fuient dans l'action (la course, le sport), d'autres dans l'intellect (les livres, les savoirs), d'autres encore dans le silence ou la sexualité. Pourtant, ces retraites ne suffisent jamais à endiguer le flux de la mémoire douloureuse. Teldj, Salim, Rac, Nabila, Zigoto ou Leila incarnent autant de manières de se soustraire à la douleur sans jamais vraiment l'annuler. Ce sont des exilés de l'intérieur. Et si la fuite semble constituer une réponse au trauma, elle en devient aussi un symptôme : l'impossibilité d'habiter pleinement le présent. Le refuge, chez Boudjedra, révèle autant l'échec à panser que la tentative d'échapper.

De ce fait, qu'il soit littéraire, sensoriel, professionnel ou mythique, le refuge devient chez Boudjedra une stratégie de résistance à l'effondrement, mais aussi le signe d'une conscience saturée, incapable d'élaborer autrement la douleur que par la fuite, qu'elle soit physique, mentale ou verbale.

Mais même dans la fuite, les séquelles persistent.

3.3.3 Quand le monde dit la douleur

Les séquelles de l'obscurité dans la lumière de l'aube persistaient comme les séquelles de la guerre restaient au lendemain de l'indépendance. Le traumatisme, individuel ou collectif, ne connaît ni résolution ni apaisement ; il se dilue dans les rythmes du quotidien, dans les cycles naturels, dans les sensations les plus ordinaires.

Se sentant l'âme d'un peintre, Boudjedra, dans une démarche intratextuelle, dépeint dans ses romans le paysage environnant en faisant particulièrement attention à un moment

[278] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op. cit., p. 142.

transitionnel entre le jour et la nuit, la succession de la période diurne à la période nocturne. On retrouve ce procédé descriptif dans *Les Figuiers de Barbarie* et dans *Printemps*, dans une orchestration qui accompagne le déclin de la journée et annonce la mélancolie du soir, se faisant dans la douleur et marquée par la présence animale, le chant des oiseaux, ou plus précisément, leurs cris, comme autant de signaux d'un désespoir étouffé.

Pour Teldj, ces cris étaient :

> un peu le raccourcis de tous les pleurs, les lamentations, les gémissements, les hurlements, les soupirs et les chuchotements non seulement de Benjy, ou d'Ali l'Arpenteur ou d'Ali visage de cauchemar, l'ami de son père et victime expiatoire de la fameuse « Révolution » d'octobre 1988, mais de son pays dans sa totalité et du monde entier, fondamentalement malheureux, […].[279]

Rachid aussi associait cette mélodieuse mélancolie qui prenait un ton assourdissant à sa douleur et à celle du monde, évoquant l'épisode cruel vécu par Ali visage de cauchemar, résumant la cruauté de l'homme. Rachid pensait que c'était : « Comme si le vieux monde effiloché et poussif dans sa lente progression s'élançait à nouveau, par l'intermédiaire de cette symphonie des oiseaux comme si elle s'organisait avec de vieux instruments rouillés par la rosée nocturne. »[280].

C'est exactement ces mêmes mots faisant partie d'un long passage repris par le personnage de Salim dans *Printemps.*[281]Comme pour laisser entendre que c'est une même émotion ressentie et éprouvée de la même manière, une même blessure, une même nostalgie désespérée habitait les voix des personnages, interpelle une même description, qualifiant un même désastre cyclique.

À travers cette reprise textuelle, Boudjedra inscrit ses personnages dans un champ émotionnel saturé, que la nature elle-même semble traduire.

La nature, en effet, devient langage, reflet du trouble intérieur. La pluie en est l'un des motifs les plus récurrents. Elle agit parfois comme un écran symbolique, parfois comme un bruit de fond qui accompagne la douleur.

Pour Yasmina, la pluie a une fonction purgative, presque rituelle. Elle formule ce vœu dans une attente douloureuse : « Puis, à nouveau, la nuit tombe. Comme elle est tombée hier,

[279] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit*., pp. 116,117, 130, 131, 132.
[280] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., pp. 186, 187, 188, 189, 242, 243, 244.
[281] Rachid Boudjedra, *Printemps, op. cit*., p 132.

avant-hier et avant avant-hier. Comme il n'avait pas plu depuis plusieurs jours, j'ai souhaité qu'il pleuve cette nuit. Comme pour me laver de mon dégoût, de mon épouvante. »[282]

Jean décrivant dans sa lettre, les semaines cauchemardesques vécues dans le cachot de la prison d'Oran, et la pluie, presque protectrice, faisant diversion, devient une trame sonore qui recouvre, sans les faire disparaître, les cris des suppliciés, comme pour procurer, non une pause mais un certain détachement psychique de l'instant atroce : « Il pleuvait tout le temps. Ça sentait le moisi. Il tombait des cordes. La pluie, qui tombe aussi comme la nuit, est comme un bruitage qui couvre quelque peu les hurlements des suppliciés. »[283]

L'écriture de Boudjedra fait entendre une douleur qui déborde le langage des personnages. Quand les mots manquent, c'est le monde qui parle à leur place. La pluie, le silence, les cris d'oiseaux ou les variations de lumière deviennent autant de relais symboliques d'une mémoire souffrante, que ni la raison ni le récit ne parviennent à contenir. Le paysage se fait le prolongement de l'inconscient ; il traduit une perception altérée, un affect persistant, une détresse incrustée dans le sensible. Dans cet échange silencieux entre l'intérieur et l'extérieur, le réel s'imprègne du traumatisme, à tel point que la nature elle-même semble parler la langue des blessures.

3.4 Le sommeil, Le rêve et l'éveil

Chez les personnages de Boudjedra, le sommeil ne repose pas, il travaille. Aucun apaisement, le sujet rêvant est englouti dans le vortex des souvenirs brouillés, des cauchemars récurrents, des visions troublantes. Entre veille et torpeur, les personnages habitent un entre-deux mental où l'on ne sait plus très bien ce qui relève du rêve ou de la réalité. Le récit s'imprègne de ces fluctuations de la conscience, installe le lecteur dans la déroute, et fait du rêve un véritable moteur narratif. À travers ces épisodes oniriques, l'écriture devient elle-même une plongée dans l'inconscient, un espace où l'on peut éclairer quelques côtés obscurs du psychisme, dégager la confusion, étaler les fantasmes et atteindre les vérités.

[282] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 83.
[283] Ibid., p. 110.

3.4.1 Écrire comme on rêve : psychanalyse, fantasmes et narration flottante

Sigmund Freud, dans son article, intitulé « La création littéraire et le rêve éveillé » (*Der Dichter und das Phantasieren*), explore la nature des fantasmes et leur relation avec la création littéraire, en soulignant comment les fantasmes se déplace entre le passé, le présent et le futur.

> Un fantasme flotte pour ainsi dire entre trois temps, les trois moments temporels de notre faculté représentative. Le travail psychique part d'une impression actuelle, d'une occasion offerte par le présent, capable d'éveiller un des grands désirs du sujet ; de là, il s'étend au souvenir d'un événement d'autrefois, le plus souvent infantile, dans lequel ce désir était réalisé ; il édifie alors une situation en rapport avec l'avenir et qui se présente sous forme de réalisation de ce désir, c'est là le rêve éveillé ou le fantasme, qui porte les traces de son origine : occasion présente et souvenir. Ainsi passé, présent et futur s'échelonnent au long du fil continu du désir.[284]

Dans la pensée psychanalytique, le rêve est bien plus qu'un simple phénomène nocturne. Il est, selon Sigmund Freud, l'accomplissement déguisé d'un désir inconscient, l'expression cryptée de pulsions refoulées par la censure du Surmoi. Dans *L'interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung*,)[285], Freud affirme que « le rêve est la voie royale qui mène à l'inconscient ». Il distingue le contenu manifeste (ce que le rêve montre) du contenu latent (ce qu'il signifie réellement), que seul le travail d'interprétation permet de dévoiler. Le rêve, dans cette optique, est un compromis formé par des forces contradictoires : pulsions inconscientes, fantasmes et mécanismes de défense.

Le sommeil, pour Freud, affaiblit ces défenses et autorise des fragments de l'inconscient à faire irruption dans la conscience sous forme de figures oniriques déformées. Il n'est donc pas seulement un état physiologique, mais une expérience psychique active, dans laquelle la censure continue d'opérer selon des mécanismes bien identifiés : condensation, déplacement,

[284] Freud, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé ». Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et al. In *Essais de psychanalyse appliquée*, 1908. Consulté le 7 Octobre 2022. Disponible sur : https://psychaanalyse.com/pdf/La_creation_litt%C3%A9raire_et_le_reve_eveille.pdf.Psycha Analyse+1Les Éditions Kapaz+1

[285] Freud, Sigmund. *L'interprétation du rêve*. Traduit de l'allemand par Marie Bonaparte. Paris : Presses Universitaires de France, 2021 (édition originale 1900). https://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/interpretation_des_reves/freud_interpretation_des_reves.pdf Consulté le 12 juin 2022.

mise en scène visuelle[286]. L'éveil, quant à lui, ne clôt pas nécessairement l'expérience du rêve, chez les patients névrotiques, les restes diurnes et les résidus oniriques peuvent contaminer l'état de veille, ce que nous retrouvons avec acuité chez les personnages boudjedriens.

Carl Gustav Jung, pour sa part, rompt avec la vision freudienne du rêve comme simple déguisement du désir. Il voit dans le rêve une fonction compensatrice et prospective de l'inconscient, c'est-à-dire un processus d'équilibrage de la psyché consciente. Dans *L'Homme et ses symboles*[287], Jung insiste sur le fait que les images oniriques sont des symboles universels (archétypes), surgis du collectif inconscient, ce réservoir commun à toute l'humanité. Le rêve devient alors une tentative d'auto-guérison psychique, un message que la psyché adresse à elle-même.

Chez Jung[288], l'éveil ne constitue pas une rupture brutale, mais un moment fragile où les images oniriques peuvent encore influencer l'état conscient, notamment lors des éveils précoces (hypnopompiques), où surgissent des visions, intuitions, ou affects puissants. Cette zone intermédiaire, entre sommeil et veille, est essentielle dans les récits de Boudjedra, où les personnages semblent constamment habiter un entre-deux psychique.

En croisant ces deux approches, l'une fondée sur le refoulement et l'accomplissement du désir, l'autre sur la compensation et l'individuation, nous pouvons mieux comprendre comment Boudjedra met en fiction des figures traversées, voire fissurées, par le rêve. Le sommeil, le rêve et l'éveil deviennent chez lui des dispositifs narratifs à part entière, où la fiction prend forme à partir de l'inconscient.

Le personnage de Teldj est pensé dans chacun des détails constitutifs de sa psychologie et de son environnement. Sa tranche de vie qui coïncidait avec le terrorisme de la décennie noire, l'assassinat de sa mère provoquant un traumatisme incurable, son allergie qui

[286] Freud, Sigmund. *Le Moi et le Ça*. Traduit par Marie Bonaparte. Paris : Payot, 2013 (1re éd. 1923). https://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/moi_et_le_ca/moi_et_le_ca.pdf
Consulté le 12 juin 2022.
[287] Jung, Carl Gustav. *L'Homme et ses symboles*. Traduit de l'anglais par Roland Cahen. Paris : Robert Laffont, 1964.https://archive.org/details/lhomme-et-ses-symboles-jung
Consulté le 15 juin 2022.
[288] Jung, Carl Gustav. *Psychologie et alchimie*. Traduit de l'allemand par Yvonne et Roland Cahen. Paris : Buchet/Chastel, 1970. https://archive.org/details/psychologieetalchimie-jung
Consulté le 15 juin 2022.

l'entretenait à sa terre natale et à la maison ancestrale, le souvenir de son viol qui achevait de balancer sa vie dans un éternel cauchemar, le sport comme thérapie, courir s'est avéré fuir afin de survivre. Son instruction littéraire qui la faisait voyager partout et l'ouvrait au monde, son apparence androgyne et son homosexualité pratiquée dans la multiplicité. Son appartement décoré par les toiles de l'horreur de Bacon, ses livres de prédilection, lesquels s'inscrivent dans l'errance et la perplexité. Les printemps arabes qui viennent remuer le couteau dans des plaies illusoirement fermées. Et pour couronner le tout, Boudjedra transcende les limites du réel, compromet la mémoire de son personnage, et déstabilise son lecteur, en entretenant les faits racontés dans l'incertain, dans le probable et dans le songe. Une phrase réplique de Pedro Calderón de la Barca, se répète comme une devise, comme une prise de conscience, comme un requiem « la vida es sueño ». Citation inscrite sur la serviette de Nieve, secouant la conscience de Teldj.

3.4.2 Le corps en veille et l'entre-deux psychique

le réveil de Teldj dans une réalité qui s'arrache difficilement à la torpeur du sommeil, Teldj étant insomniaque, peine donc à trouver sommeil, une fois embarquée pour le monde qui l'éprouve par des rêves et des cauchemars dantesques, le retour devient interdimensionnel, entre rêve et éveil. « Dans la nuit et le sommeil […] de Teldj, il y avait plusieurs rêves fulgurants et répétitifs […] comme il y avait des cauchemars terrifiants muets en noir et blanc. Translucides. »[289]

Chez Rachid Boudjedra, le récit se construit à partir de fissures de la conscience, d'instabilités du moi, et de dédoublements perceptifs qui relèvent de l'imaginaire psychanalytique. L'un des personnages les plus représentatifs de cette tension est Teldj. Son expérience du monde est marquée par un entre-deux permanent, à la fois géographique, sexuel, mémoriel et perceptif. Ce flottement est manifeste dans son rapport au sommeil, et sa description narrative se rattache aux formes de la parasomnie.

[289] Rachid Boudjedra, *Printemps*, *op. cit*., p. 157.

Chaque réveil de Teldj devient un théâtre de confusion : « Chaque matin, Teldj était éblouie par son propre balancement entre l'état de veille et de sommeil, [...] elle restait là, coincée entre la somnolence et la brutalité. »[290]

Ce passage traduit une forme de trouble hypnopompique, autrement dit un éveil confusionnel, symptôme typique de la parasomnie. L'individu, tout juste sorti du sommeil, reste captif d'éléments oniriques (ici, *des citations inscrites en lettres bleuâtres sur un fond orange*), témoignant d'une perméabilité anormale entre les états de conscience. Selon Zadra et Desautels[291], les parasomnies relèvent d'une « co-activation paradoxale du sommeil lent profond et de l'éveil », provoquant désorientation, hallucinations visuelles, et comportement automatique sans souvenir clair de l'événement.

Cette indistinction des plans psychiques est renforcée par l'histoire traumatique du personnage. L'assassinat de sa mère, le viol dont elle doute encore de la réalité, « ai-je été violée ou violentée, la nuance est importante »[292]. La mémoire devient autant lue par la logique du refoulement que par la réécriture fantasmatique. Comme le souligne Blechner, les parasomnies constituent un mode de narration de la mémoire traumatique qui échappe au récit conventionnel : « ce sont des retours du refoulé sans syntaxe, où l'inconscient échoue à contenir les fragments d'expériences non-symbolisées. »[293]

Dans le cas de Teldj, cette irruption du non-dit dans la narration prend une forme littéraire sophistiquée. Les cauchemars récurrents, la précision inquiétante des souvenirs « Les détails étaient si précis qu'elle en perdait la tête. Ils étaient trop précis, trop collants. Adhésifs presque ! Ces souvenirs l'envahissaient d'une façon permanente. » [294] Et la confusion entre perception et hallucination transforment son existence en une sorte de songe éveillé, marquée par l'ivresse du sommeil telle que décrite par Michel Jouvet[295], qui voit dans cet état « un espace d'ambiguïté où le sujet n'est plus certain de rien, ni de son corps, ni de ses souvenirs, ni de sa volonté. »

---

[290] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 253.
[291] Zadra, Antonio, et Marie Desautels. "Parasomnias and the Unconscious." *Journal of Sleep and Psychoanalysis* 18, no. 2 (2022) : 45–63. Disponible sur le site d'Antonio Zadra : https://antoniozadra.com/en/publications
Consulté le 16 Avril 2024.
[292] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 294.
[293] Blechner, Mark J. *Psychoanalysis and the Sleep Disorders*. New York: Routledge, 2011.
Disponible en ligne : https://www.routledge.com/The-Dream-Frontier/Blechner/p/book/9781138005297
Consulté le 4 mai 2024.
[294] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 62.
[295] Jouvet, Michel. *Le sommeil et le rêve*. Paris : Odile Jacob, 1992.
Disponible en ligne : https://www.odilejacob.fr/catalogue/medecine/sommeil/sommeil-et-le-reve_9782738108821.php Consulté le 13 mai 2024.

Ce flou ontologique est thématisé dans le roman par la présence répétée de la formule caldéronienne : « la vida es sueño (quizás una pesadilla también?) »

Par cette citation inscrite sur la serviette de Nieve, Boudjedra relie le destin de Teldj à celui de Sigismond dans *La vida es sueño*[296], prince manipulé par une réalité qu'il découvre illusoire. De la même manière, Teldj est tenue dans une incertitude constante : son viol est peut-être un fantasme, ses souvenirs sont peut-être des rêves, « ce viol dans ce four souterrain obscur sombre et sordide et dont je doute encore de la réalité y ai-je été violée ou violentée la nuance est importante »[297], et son existence même est peut-être une fiction.

3.4.3 Le rêve traumatique : symptôme et syntaxe de l'indicible

Lorsque le rêve ne parvient plus à symboliser, il devient symptôme. Dans les récits de Boudjedra, le cauchemar ne joue plus le rôle d'exutoire ou de compensation psychique, il déborde, il contamine, il s'impose comme une forme brute de mémoire traumatique. Ce rêve malade ne se contente pas de hanter les personnages, il infiltre la structure même du texte. Répétitions, fragments, ruptures syntaxiques, hallucinations narrées au conditionnel ou au doute, tout concourt à figurer une conscience éprouvée, une parole tergiversante, une mémoire incapable de se dire autrement qu'à travers une syntaxe disloquée. Le rêve traumatique doit impérativement être expulsé, transcrit, déposé. L'écriture devient alors purgatoire.

Boudjedra consacre plusieurs pages à la description de la scène du viol. L'atrocité du prétendu crime est décrite par le narrateur, au commencement du deuxième chapitre. Le lecteur est pris en spectateur et est happé, aux premiers mots d'une description cinématographique, se retrouvant aux premières loges d'une scène horrifiante :

> Fournil. Ombre dense. Flamme au fond. Odeur de sciure brûlée. Agréable. A l'intérieur, le patron, un gros bonhomme ventru et nègre, s'agite. […] Teldj a sept ans et tient un ou deux plateaux en bois, chargés de gâteaux (ou bien de têtes de moutons ou les deux à la fois ?[298]

Le narrateur même se met à douter, à ajouter des points d'interrogation, alors qu'il s'agit d'un narrateur omniscient.

---

[296] Calderón de la Barca, Pedro. *La vie est un songe*. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Carrière. Paris : L'Arche, 1991. Version numérique disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9613962w Consulté le 4 mai 2024.
[297] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 294.
[298] Ibid., p. 27.

Rachid Boudjedra bouleverse les codes traditionnels du récit en instaurant un narrateur omniscient paradoxal, qui, bien qu'apparaissant comme tout-sachant, doute en permanence de ce qu'il énonce. Ce narrateur éclaté, souvent fusionné au flux de conscience des personnages, ne se contente pas de raconter les faits : il interroge la véracité du récit, remet en cause la mémoire, et fragilise toute certitude narrative. Ce procédé où l'omniscience est minée de l'intérieur, s'apparente à une voix psychanalytique, flottante, lacunaire, hantée par l'inconscient. Chez Boudjedra, le narrateur sait, mais il sait qu'il ne sait pas tout. Il devient alors le lieu du refoulement autant que de la révélation, et ce, dans une écriture volontairement déstabilisante où le doute devient structurel.

Ce narrateur-analyste ou analysant, raconte en cherchant, expose en interrogeant, et produit une narration contaminée par l'instabilité du sujet : à l'image de Teldj qui doute de ses souvenirs, ou de Yasmina et Rac dont les perceptions sont trouées par le trauma, la narration elle-même devient symptôme.

Le cas de Yasmina, dans *Hôtel Saint-Georges*, confirme cette tendance. Le sommeil, chez elle, se transforme en insomnie traversée par l'angoisse, par la dissolution de la corporéité et par le retour violent des images refoulées :

> Et maintenant, c'est l'insomnie. Réseaux nerveux de l'attente. Toute la nuit à traverser. Étendue sur mon lit, j'ai l'impression que je n'ai plus de contours. Que mon corps n'a plus tous ses membres. Veines érodées par le frottement des mots non dits et les images trop abondantes qui harcelaient ma mémoire. Raccourcis foudroyants et fulgurants.[299]

Nous retrouvons ici une forme de déréalisation du corps, un effacement de soi, où la surcharge psychique empêche toute frontière nette entre mémoire, perception et fantasme. Le rêve, ou son absence, devient un mode de présence au monde profondément fragmenté.

De la même manière, dans *Les Figuiers de Barbarie*, le sommeil est décrit comme un lieu d'obsession:

> Sommeil agité et parcimonieux. Réveils détestables. Parallélisme des idées noires, donc, des peurs enfantines, des souvenirs macabres (tante Fatma, la vieille bonne écrabouillée par le tramway de six heures du matin, alors que les beignets qu'elle était allée acheter étaient restés horriblement intacts) et des obsessions répétitives ? [300]

[299] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 83.
[300] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Op.cit., pp. 211, 212.

Puis, au réveil : « tout remontait d'une façon horriblement répétitive. Peut-être simplement des rappels de mes rêves et de mes cauchemars durant les quelques heures de sommeil ? Mais tout remontait encore une fois à la surface le lendemain. »[301]

Ce retour en boucle, ces souvenirs macabres non digérés, traduisent une autre forme de parasomnie : le rêve n'opère plus comme filtre de l'inconscient, mais comme son débordement. Le texte devient alors la scène du symptôme.

Rac dans Hôtel Saint-Georges, affecté par la lettre de Jean et son histoire, est assailli de cauchemars, essaie de faire avec, rêvant de Jean, de cadavre, de cercueil et du bourreau Mr d'Alger : « je fais avec mes cauchemars où l'épouvante me laisse noyé dans ma sueur. »[302]

Jean, quant à lui, vit ses cauchemars jour et nuit, dans le rêve et la conscience, travaillant pour la mort, sentant son odeur et entouré par les morts, bois mort, cadavres et cercueils. Et dans ses rêves contrairement à la réalité il sent les odeurs des forêts tropicales, des ébénales, ses bois favoris.[303]

Ainsi, la psychanalyse n'est pas seulement un thème dans les romans de Boudjedra, mais devient une technique narrative, structurante, où le rêve aussi bien que l'état parasomniaque, ce moment de passage, trouble et instable, incarne le lieu exact de la narration chez Boudjedra dans lequel le fantasme se donne carrière.

Dans cette écriture, les frontières classiques, entre le jour et la nuit, entre soi et les autres, entre le passé et le présent, sont volontairement effacées. L'auteur déconstruit la mémoire narrative et fait émerger une écriture du trouble, du flottement et de la suggestion. Le lecteur est pris dans le même processus que le personnage : dépossédé de repères, il erre entre rêve et éveil, entre fiction et réalité.

[301] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Op.cit., p. 213.
[302] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 178.
[303] Ibid., p. 176.

Conclusion du chapitre III

À l'issue de cette traversée psychanalytique de l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, il apparaît clairement que la psychanalyse ne joue pas un rôle périphérique mais bien axial dans la construction de ses récits. Elle oriente à la fois la logique narrative marquée par la discontinuité, la régression, l'aveu ou le délire, et la configuration des personnages, souvent fragmentés, hantés, en quête de recomposition. En puisant dans les notions freudiennes de refoulement, de compulsion de répétition, de transfert, mais aussi dans la pensée jungienne de l'individuation et de l'archétype, Boudjedra invente une écriture traumatique, où l'Histoire collective se mêle à l'intime, et où la parole devient le lieu même de la douleur. Si le roman peut être comparé à une scène analytique, alors ses personnages en sont les patients involontaires, et l'auteur, un analyste de l'ombre, orchestrant un dispositif où le silence devient texte. Loin d'une catharsis achevée ou d'une résolution apaisée, cette écriture, circulaire, obsessionnelle, parcourt le champ de la mémoire blessée pour en exposer les fissures et, peut-être, offrir un espace de survie. La psychanalyse, dès lors, n'est plus une simple clé de lecture, elle est le moteur même de la narration.

Conclusion de la première partie

Cette première partie a permis de mettre en évidence les fondements de l'écriture boudjedrienne à travers l'étude de l'autofiction, de l'intertextualité, de l'intratextualité, du mythe et de la psychanalyse. L'analyse des romans *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps* a mis en lumière une écriture fondée sur la discontinuité, où le sujet se construit à travers les entrecroisements de la mémoire, du langage et des héritages culturels.

L'autofiction apparaît comme le mode d'écriture privilégié par Boudjedra pour mettre en récit un moi fragmenté, mêlant vécu personnel et fiction. L'intertextualité, quant à elle, reflète le monde tel que vu et perçu par l'auteur, et tel qu'il choisit de le reconstruire dans une visée universelle. Elle ouvre l'œuvre à une pluralité de voix et de cultures, abolissant les frontières entre époques, langues et traditions. L'intratextualité, marquée par des motifs récurrents et des structures en boucle, traduit le caractère obsessionnel de son écriture, qui revient inlassablement sur les mêmes blessures et interrogations. Le mythe, constamment réinvesti, vient renforcer ce travail du texte sur lui-même, en lui apportant une profondeur symbolique et une portée archétypale. Enfin, la psychanalyse, en plus d'être une grille de lecture, s'impose comme une véritable technique de narration, orientant la structure du récit et la mise en scène du sujet.

Ce faisant, Boudjedra compose une œuvre marquée par l'ambiguïté, le trouble et la répétition.

Dans la deuxième partie de notre étude, nous nous attacherons à explorer les prolongements historiques et collectifs de cette écriture, en analysant la manière dont elle interroge les discours mémoriels, les représentations du passé colonial ainsi que les récits fondateurs de la nation. Nous verrons comment l'œuvre déconstruit les légendes officielles, met en lumière les fractures postcoloniales et ouvre une réflexion critique sur l'héritage historique et identitaire.

Partie II :

Repenser l'Histoire par la mémoire : vers une esthétique postcoloniale

Introduction de la partie II

Dans cette deuxième partie, nous travaillons à articuler une réflexion approfondie sur la mémoire en tant que vecteur de réinterprétation de l'Histoire dans un contexte postcolonial. Nous nous intéressons particulièrement aux différentes formes que prend la mémoire_ individuelle et collective _ et à la manière dont elle s'inscrit dans les expériences subjectives et sociales des personnages de Boudjedra. Notre analyse mobilise des concepts clés tels que le trauma, la transmission transgénérationnelle, la mémoire blessée, ainsi que les tensions entre souvenir et oubli, reconnaissance et aliénation.

Pour éclairer ces problématiques, nous faisons appel à un corpus théorique diversifié : Les travaux de Ricœur constituent notre référence première, les approches phénoménologiques et psychanalytiques de Bergson, Abraham et Torok, ainsi que les réflexions postcoloniales de Fanon, Said, Bhabha et Mbembe. Nous intégrons également les travaux sociologiques de Maurice Halbwachs et les notions développées par Pierre Nora, qui nous permettent d'explorer la dimension sociale et politique de la mémoire collective. Enfin, nous nous appuyons sur des critiques ancrés dans l'expérience algérienne contemporaine, comme Stora, Harbi, Hachemaoui et Sahli dans le but de contextualiser notre lecture.

Les notions qui suscitent notre intérêt sont celles de la mémoire comme lieu de conflit et de recomposition identitaire, la dialectique entre mémoire individuelle et récit national, ainsi que la fonction critique et historiographique de la littérature dans la réappropriation du passé colonial et postcolonial. Nous cherchons ainsi à comprendre comment la mémoire, au-delà d'un simple rappel du passé, devient un espace où s'entrelacent esthétique, politique et engagement.

Chapitre I :

Mémoire individuelle, trauma et reconstruction du sujet

Chapitre I: Mémoire individuelle, trauma et reconstruction du sujet

Introduction du chapitre I

Dans ce chapitre nous nous proposons d'analyser les différentes manifestations de la mémoire blessée des personnages de Boudjedra, qu'elle s'inscrive dans la conscience ou dans le corps, dans les souvenirs explicites ou dans les silences hérités. À travers les figures de Teldj, Jean, Kader ou Jeanne, il s'agira d'interroger les liens entre réminiscence sensorielle, trauma non formulé, transmission transgénérationnelle et aliénation psychique. En convoquant des approches philosophiques, phénoménologiques et psychanalytiques (de Bergson à Abraham et Torok, en passant par Fanon), nous verrons comment la mémoire, loin d'être un simple outil de rappel, devient le terrain mouvant où se joue la reconstruction, souvent tragique, du sujet.

Mais cette mémoire, lorsqu'elle s'inscrit dans un contexte de dépossession prolongée, produit aussi un excès d'affect, une intensité émotionnelle persistante entre souvenirs et perceptions, qui se condensent dans des formes extrêmes de peur, de violence et de cruauté. Chez Boudjedra, la mémoire traumatique ne se limite pas à un travail du passé : elle devient une énergie active, transmise, rejouée, et souvent retournée contre soi ou contre les autres. À travers des corps malmenés, des récits d'atrocités ou des gestes de révolte, l'auteur construit une véritable topographie affective du trauma, où l'Histoire s'inscrit dans l'expérience vécue, dans les comportements, dans les troubles du langage et de l'identité.

1.1 Narration mnésique et désintégration identitaire

1.1.1 Réminiscence et détours de la mémoire blessée

« Un moment arrive où le souvenir s'enchâsse si bien dans la perception présente qu'on ne saurait dire où la perception finit, où le souvenir commence »[304], écrit Henri Bergson dans *Matière et mémoire*. Ce phénomène, à la fois subtil et structurant, est au cœur de la réminiscence, que l'on peut entendre comme le retour, souvent involontaire, de souvenirs anciens, surgissant à la faveur d'un détail sensoriel ou d'un contexte émotionnel particulier « Mon présent est, par essence, sensori-moteur »[305] Cette phrase apparaît dans le chapitre III, où Bergson explore la relation entre la perception, la mémoire et l'action. Il y affirme que le présent est constitué d'un système combiné de sensations et de mouvements, soulignant ainsi l'interdépendance de la perception sensorielle et de la motricité dans notre expérience immédiate du présent. Saint Augustin, dans un registre différent mais complémentaire, affirme que « la mémoire est le temps présent du passé »[306], l'acte de se souvenir s'effectue dans le présent, même si l'objet du souvenir appartient au passé.

Bergson précise encore que notre mémoire psychologique subsiste, mais inhibée par les contraintes de la conscience pratique, tendue vers l'action. Elle attend, silencieuse, qu'un écart se crée entre la perception et le mouvement, pour faire remonter ses images. Ce phénomène n'est pas toujours maîtrisé, il suppose un relâchement, une faille sensorielle, une brèche dans l'instant. « D'ordinaire, pour remonter le cours de notre passé [...], un effort est nécessaire [...]. Il faut que nous reculions dans le passé. »[307]

Mais même lorsque cet effort a lieu, la mémoire pure reste difficile à saisir pleinement : « Concentrez-vous alors sur ce que vous éprouvez, vous sentirez que l'image complète est là, mais fugitive, véritable fantôme qui s'évanouit au moment précis où votre activité motrice voudrait en fixer la silhouette ».[308]

À travers ces lignes, Bergson montre que pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut savoir « attacher du prix à l'inutile », accepter de suspendre l'action présente, et s'ouvrir à la rêverie, « encore que ce passé [...] soit glissant, toujours sur le point de nous échapper ».

[304] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Edition numérique Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, décembre 2011. p.125.126
[305] Ibid., p. 165.
[306] Saint Augustin, *Confessions*, livre XI, chap. XIV, trad. J. Trabucco, Éd. Garnier-Flammarion, 1964, p. 264.
[307] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Op.cit., p. 111.
[308] Ibid., p. 98.

Cette mémoire régressive reste ainsi contrariée par la mémoire tournée vers l'action, plus immédiate, plus naturelle, qui nous pousse à agir et à vivre. D'où cette autre observation : « Ce souvenir spontané [...] peut se révéler par des éclairs brusques : mais il se dérobe, au moindre mouvement de la mémoire volontaire ».[309]

Dans cette œuvre fondatrice, Bergson distingue deux formes de mémoire : la mémoire-habitude, d'une part, liée à l'action automatique et inscrite dans le corps ; et la mémoire pure ou mémoire-souvenir, d'autre part, qui conserve le passé sous forme d'images spirituelles, détachées de l'action, et formant la véritable continuité du moi. Pour lui, la mémoire ne peut se réduire à une fonction cérébrale. Elle est une dimension vivante de la conscience, où chaque souvenir engage l'histoire entière du sujet. Le cerveau joue un rôle pratique, orientant les souvenirs vers l'action, sans les générer lui-même. En ce sens, la mémoire pure est ce qui fonde l'identité personnelle, elle articule le temps vécu, elle donne forme à la persistance du moi à travers le changement.

Philippe Hamou, dans sa lecture de Bergson, insiste sur cette conception profondément spirituelle et processuelle de la mémoire. Il rappelle qu'elle ne se confond ni avec l'accumulation de données, ni avec une mécanique de rappel. Elle est une force intérieure, active, qui relie le passé au présent dans une durée subjective. Elle permet au sujet de se reconnaître, d'assumer son histoire, d'habiter le temps comme être singulier. Ainsi comprise, la mémoire devient le socle de la continuité psychique et de l'unité personnelle.

L'écrivain Rachid Boudjedra en donne une illustration puissante dans *Les Figuiers de Barbarie*, lorsque le narrateur, en avion, voit surgir en lui une mémoire sensorielle et traumatique liée à la guerre d'indépendance. Un simple passage dans les nuages, sans événement marquant, provoque une réactivation brutale de souvenirs liés aux avions militaires français, les « Frelons » dont la silhouette et le bruit sont restés inscrits dans le corps :

> Je sentais l'appareil pénétrer dans les nuages, y plonger, remonter. Il me rappelait les petits avions de reconnaissance de l'armée française dans les maquis et que nous appelions les Frelons parce qu'ils étaient invariablement de couleur jaune. Invariablement assourdissants. La guerre fut terrible. […] Ces carcasses d'avions B52 jalonnaient notre itinéraire comme s'ils avaient toujours fait partie de la configuration générale, de la calcination nécessaire à ce genre de guerre désastreuse… Et peur, surtout, de l'apparition soudaine des Frelons

[309] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Op.cit., pp. 93, 99.

> jaunes qui nous causaient des trouilles terribles parce qu'ils faisaient du rase-mottes. Impression qu'ils allaient atterrir sur nos têtes. Impression qu'ils allaient… [310]

Ce passage est exemplaire d'une mémoire qui ne revient pas par volonté, mais par choc sensoriel. Il correspond exactement à ce que Bergson décrit, une image-souvenir enfouie, se mêle à la perception présente, jusqu'à la confusion. L'avion réel devient indistinct du souvenir de l'avion militaire ; la peur passée infiltre le corps, sans médiation. Ce phénomène, est caractéristique d'une mémoire blessée, où les frontières entre passé et présent se brouillent.

C'est dans ce cadre que nous aborderons désormais le cas de Teldj, dont le rapport au souvenir est marqué par une autre forme de réminiscence, celle du traumatisme non formulé, déplacé, et reconfiguré dans le corps et le vécu sensoriel.

Ces surgissements du passé à travers le présent ne sont pas rares dans l'écriture de Boudjedra. Mais ils ne se présentent jamais comme un récit linéaire. La mémoire ne revient pas à l'identique. Elle emprunte des détours. Elle se fragmente. Ce que Bergson a décrit comme une réminiscence soumise au hasard de l'attitude corporelle se vérifie ici dans les détails du mouvement, un corps penché, une variation d'altitude, un son familier. Il suffit d'un décalage pour que l'image enfouie remonte.

Chez les personnages les plus fragiles, ce phénomène devient plus instable. Il ne s'agit plus d'une réminiscence occasionnelle, mais d'un retour récurrent, souvent incontrôlable. La mémoire surgit dans des contextes qui n'y sont pas préparés, mais que le corps associe à une expérience passée, sans que la volonté intervienne. À ce stade, la mémoire devient une présence. Elle traverse le sujet, sans articulation claire.

Cette approche, que Bergson fonde sur le lien entre perception et souvenir, se perpétue dans la philosophie contemporaine de la mémoire personnelle. Philippe Hamou rappelle qu'il ne peut y avoir de mémoire sans une certaine idée de soi. Il écrit :

« Il n'y a de mémoire que si nous sommes déjà en possession d'un concept du moi [...] la mémoire apparaît dans sa vraie nature : elle est étroitement tributaire de notre condition corporelle »[311] Ce point engage la question de l'identité. Le souvenir n'est pas seulement ce qui revient, c'est ce qui est reconnu comme mien. Mais si le « moi » est fissuré, incertain,

[310] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.*, pp. 34–37
[311] Hamou, Philippe. *Mémoire et conscience continuée, une Lecture de Locke sur l'identité personnelle.* Philosophical enquiries : revue des philosophies anglophones, J.Berthier-A.Milanese, 2014, Dossier : Locke (II), p.24. ⟨hal-01551255⟩

alors la mémoire perd son ancrage. Elle devient errante. Elle s'attache à des impressions, non à des faits. Elle ne se formule plus ; elle agit. Dans ce cas, ce n'est plus un passé qu'on évoque, mais un passé qui s'impose.

C'est à cette mémoire instable, sensorielle, morcelée, que nous allons maintenant nous intéresser à travers l'expérience de Teldj. Son parcours révèle une autre forme de réminiscence, plus obscure encore, où le traumatisme ne revient jamais directement, mais s'infiltre dans des images collectives ou des affects flous. C'est là que s'ouvre un nouveau type de rapport au passé, non narré, mais vécu par bribes.

1.1.2 Le corps comme archive traumatique : phénoménologie de la mémoire chez Teldj

L'instabilité émotionnelle de Teldj s'inscrit dans le cadre d'un traumatisme psychique complexe, issu d'une accumulation d'événements violents : le viol qu'elle a subi, l'assassinat brutal de sa mère égorgée durant la décennie noire, puis celui de son psychiatre. Ces expériences répétées et non élaborées provoquent chez elle une dérégulation émotionnelle profonde, caractéristique des traumas complexes. Bessel van der Kolk, dans *Le Corps n'oublie rien*, rappelle que « le traitement d'un trauma [doit] porter sur l'ensemble de l'organisme, cerveau, corps, esprit »[312] soulignant ainsi la nécessité d'une approche globale de la souffrance traumatique.

Van der Kolk, ainsi, rejoint Bergson qui éclaire ce lien étroit entre mémoire et corporéité:

> Le corps conserve des habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé ; il peut reprendre des attitudes où le passé s'insérera ; ou bien encore, par la répétition de certains phénomènes cérébraux qui ont prolongé d'anciennes perceptions, il fournira au souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une influence perdue.[313]

De ce fait, le corps de Teldj, devient le lieu même où s'articule, ou se fige la mémoire blessée. Il rejoue à son insu les événements anciens, en dehors de toute volonté, par des postures, des sensations ou des réactions qui ravivent la douleur initiale.

[312] Bessel A. van der Kolk, *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme*, trad. Aline Weill, Paris, Albin Michel. 2018. P. 79.
[313] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Op.cit., p. 271.

Alphonse De Waelhens, dans son article fondateur *La Phénoménologie du corps*[314], propose une critique radicale de la conception mécaniste et dualiste du corps héritée de la tradition cartésienne. Il affirme que le corps n'est pas un simple objet physique ou biologique *Körper*, mais un corps propre *Leib*, vécu de l'intérieur, qui constitue la condition première de notre être-au-monde. Selon lui, « le corps est le véhicule de l'être-au-monde, et avoir un corps, c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement ». Le corps devient ainsi, non pas ce que l'on possède, mais ce que l'on est, en tant que sujet incarné.

Cette approche souligne le caractère insaisissable du corps vécu par la seule objectivation scientifique, car, comme De Waelhens le précise, « le corps propre se dérobe dans la science même, au traitement qu'on veut lui imposer ». Il ne peut donc être réduit à un support anatomique, car il est aussi sensible et sentant, passif et actif, mémoire et perception.

Pour illustrer cette mémoire incarnée, De Waelhens mobilise le phénomène du « membre fantôme », où un membre amputé continue d'être ressenti comme présent. Ce fait ne s'explique ni par l'habitude ni par la cognition seule, mais révèle l'existence d'une mémoire corporelle vivante, inscrite dans la chair et non réductible à une simple représentation mentale « ce qui en nous refuse la mutilation et la déficience, c'est un *Je* engagé dans un certain monde physique et interhumain, qui continue de se tendre vers son monde en dépit des déficiences ou des amputations »[315]. Cette mémoire affective, sensorielle et existentielle s'avère le fondement dans le rapport du sujet à lui-même et au monde.

Cette conception rejoint, sans s'y confondre, celle de Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception*[316]. Ce dernier développe une ontologie du corps propre centrée sur la notion de chair _cette « étoffe » qui unit le voyant et le visible_ et insiste sur l'expérience incarnée comme perception pré-réflexive et motrice. Il introduit la notion de *schéma corporel*[317], selon lui, le corps habite l'espace et le temps, pour signifier que la corporéité est constitutive du rapport au réel. Toutefois, si Merleau-Ponty met l'accent sur la perception et la motricité, De Waelhens insiste plus explicitement sur la mémoire

[314] Pour cet aperçu sur l'œuvre et la pensée de De Waelhens, nous nous sommes référée à : De Waelhens Alphonse. La Phénoménologie du corps. In: Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 48, n°19, 1950. pp. 371-397. DOI : https://doi.org/10.3406/phlou.1950.4299 www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1950_num_48_19_4299

[315] Dorfman, Eran. *Réapprendre à voir le monde: Merleau-Ponty face au miroir lacanien*. Édition illustrée. Dordrecht: Springer Science & Business Media, 2007, p. 86. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=o_MsQOhR-_4C&hl=fr&source=gbs_navlinks_s consulté le 13 février 2024.

[316] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, coll. « Tel », 2001.

[317] Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Op., cit. p. 216.

traumatique et la résistance du corps vécu à toute objectivation, le trauma inscrit dans le corps transforme la relation du sujet à lui-même et à son environnement. Le corps ne se contente pas d'habiter l'espace, il conserve aussi des traces sensibles et émotionnelles qui échappent à la conscience et à la rationalisation. De Waelhens ouvre une voie plus affective, voire clinique, à la phénoménologie, modifiant l'être-au-monde du sujet.

C'est précisément cette lecture qui permet d'éclairer la situation de Teldj. Son corps n'est pas seulement un réceptacle du trauma, il est le lieu phénoménologique d'inscription du passé, un espace de réactivation involontaire, traversé de sensations, de postures et d'affects qui ressurgissent en dehors de toute élaboration consciente. Teldj vit son traumatisme à travers son corps, un corps étranger à lui-même.

Dans cette perspective, le corps de Teldj devient archive vivante, il n'est plus question d'une mémoire cognitive ou narrative, mais bien d'une mémoire incorporée, affective et sensorielle. Le passé ne se remémore pas, il ressurgit par le biais du corps propre, souvent de manière inattendue, incontrôlable. Le refus du corps de se laisser « oublier » _ ce que De Waelhens illustre avec l'exemple du membre fantôme _ prend chez Teldj la forme d'un retour du trauma dans les moments d'intimité, de contact, ou de mise en danger. Au lieu d'une mémoire que l'on convoque, c'est une mémoire qui convoque le sujet.

De ce fait, intégrer la phénoménologie du corps dans l'analyse nous permet de comprendre que chez Teldj, le trauma s'impose comme une modalité d'existence présente, réactivée par le rapport même au monde. Son corps vécu est à la fois le symptôme, le lieu et l'agent de cette mémoire traumatique. Par conséquent, le travail sur le trauma ne peut faire l'impasse sur la dimension corporelle, il doit passer par une réconciliation progressive avec le corps propre, ce qui, dans le cas de Teldj, demeure tragiquement inachevé.

Teldj manifeste plusieurs symptômes typiques du stress post-traumatique complexe : flashbacks, dissociation, anxiété, comportements relationnels désorganisés. Ses flashbacks sont particulièrement saisissants lorsqu'ils surgissent au cours de ses rapports intimes, moments où elle est submergée par des visions de catastrophes collectives, plutôt que de ses propres blessures. Elle revit alors « des visions cauchemardesques et cataleptiques des deux plus grands séismes que connut le pays en 1954 et 1980. Mais jamais_ paradoxalement _de sa mère décapitée !! elle s'en étonnait elle-même et se sentait coupable... »[318]

[318] Boudjedra Rachid. Printemps, *Op.cit.*,p. 25.

Ce décalage entre le trauma personnel refoulé et les images du désastre collectif, plus supportables car extériorisées, illustre un mécanisme de défense fréquent : la substitution symbolique. Le réel trop insoutenable se déplace vers des représentations indirectes, certes terrifiantes, mais moins intimes. Pourtant, la charge émotionnelle reste intacte, et la culpabilité, loin d'être apaisée, se redouble dans ce silence intérieur. Van der Kolk insiste sur cette dimension fondamentale de la guérison : « Nous devons, avant tout, aider les patients à vivre pleinement et en sécurité dans le présent »[319]

La sexualité de Teldj, marquée par une multiplicité d'amantes, semble répondre à une stratégie de survie inconsciente. Elle s'égare entre fuite de l'attachement et recherche de contrôle, entre besoin de contact et incapacité à faire confiance. Ce type de comportement est fréquent chez les personnes ayant subi des violences sexuelles et des traumas répétés. Il traduit souvent une peur de l'intimité, un besoin de vigilance permanente, et une quête confuse de sécurité affective. Comme le note van der Kolk, « pour retrouver l'intimité, il faut faire des expériences de sécurité physique »[320] condition que Teldj ne parvient pas à instaurer dans ses relations.

Son incapacité à établir un lien durable s'enracine dans une altération conséquente de la perception de soi et des autres. Le sentiment d'alerte constant, la difficulté à faire confiance, l'émiettement du rapport au corps et à l'émotion, sont autant de manifestations d'un traumatisme pervers, c'est-à-dire d'un processus pathologique qui, au lieu de s'atténuer, se prolonge, se déguise et se renforce en contaminant l'ensemble du rapport à soi et aux autres. Van der Kolk évoque à ce sujet l'importance de la conscience corporelle dans le processus de réparation : « La conscience physique est le premier pas pour se libérer de la tyrannie du passé »[321].

Enfin, ses liens affectifs sont rendus d'autant plus fragiles que le sentiment de sécurité intérieure est absent. Or, comme le rappelle encore Van der Kolk, « pouvoir se sentir en sécurité avec les autres est l'aspect le plus essentiel de notre santé mentale [...] être vraiment vu et entendu par notre entourage, sentir qu'une autre personne nous porte dans son cœur

[319] Bessel A. van der Kolk, *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme*, *Op.cit.*, p. 105.
[320] Ibid., p. 124.
[321] Bessel A. van der Kolk, *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme*, *Op.cit.*, p. 145.

»[322] Ce que Teldj semble incapable de vivre, enfermée dans une solitude défensive qui engendre cette réciprocité affective défective.

Nous voyons ainsi que la mémoire, chez Teldj, s'ancre dans le corps, subit ses secousses et en alimente les failles. Dans cette perspective, nous retenons l'éclairage proposé par Philippe Hamou[323], selon lequel « la mémoire apparaît dans sa vraie nature : elle est étroitement tributaire de notre condition corporelle (et donc potentiellement muable et fluente comme notre corps) ». Or, chez Teldj, ce rapport fait précisément défaut. La mémoire n'est plus un appui, mais une surface mouvante, sans cohérence, incapable de soutenir une continuité psychique.

Ce constat demande à être prolongé. D'autres personnages, d'autres scènes, laissent entrevoir des formes voisines de défaillance. On y lit les effets d'une mémoire incarnée, souvent disloquée, prise entre retour du vécu et impossibilité de le dire, entre expérience du corps et désintégration du récit de soi dans l'ombre de l'Histoire.

1.2 Traumatisme colonial et aliénation psychique

1.2.1Acting out et working through: raconter un trauma non intégré

Dans le champ psychanalytique et historiographique, deux notions permettent d'appréhender la manière dont un sujet confronté à un événement traumatique le réinvestit dans le temps : *l'acting out* et le *working through*. La première désigne une mise en scène inconsciente, souvent répétitive, d'un événement non élaboré. Le sujet rejoue, sans médiation ni recul, ce qui n'a pas pu être intégré psychiquement, dans des gestes, des paroles ou des conduites compulsives. Il ne s'agit pas ici de raconter, mais d'agir à la place de dire, dans une forme de répétition qui enferme. Le second concept, à l'inverse, désigne une tentative de remaniement du trauma, une reprise par la parole ou par l'écriture, qui ne vise pas à résoudre ou à guérir l'événement, mais à en faire l'objet d'un travail narratif, critique, et parfois éthique. Le *working through*, selon Dominick LaCapra, suppose un rapport plus réflexif au passé, même si ce dernier demeure conflictuel.

[322] Bessel A. van der Kolk, *Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme*, *Op.cit.*, p. 116.
[323] Hamou, Philippe. *Mémoire et conscience continuée, une Lecture de Locke sur l'identité personnelle. Op.cit.*, p. 24.

Cette distinction offre un cadre fécond pour penser l'articulation entre mémoire et écriture chez Rachid Boudjedra. On observe en effet dans plusieurs de ses textes la présence simultanée d'un *acting out*, cette répétition irréfléchie du trauma, identifiable par exemple, dans la lettre de Jean ou dans certains dialogues obsessionnels entre Rachid et Omar ou encore à travers le portrait transgressif de Teldj ; et d'une tentative de *working through* que permet l'écriture romanesque elle-même. Le cas de Jean, notamment, permet d'illustrer avec force ce basculement dans une répétition morbide, à la fois physique et mentale. À force de « fabriquer des cercueils à la chaîne, à la hâte, à la va-vite »[324], Jean finit par devenir lui-même un cadavre, emporté par un automatisme de mort. Ce geste vide, répété dans une mécanique de la souffrance, évoque le mythe du tonneau des *Danaïdes* : une tâche absurde et sans fin, dans laquelle le sujet se dissout. Henri Bergson, dans *Matière et mémoire*, offre un éclairage théorique précieux sur ce phénomène. Il écrit : « La répétition a pour véritable effet de décomposer d'abord, de recomposer ensuite, et de parler ainsi à l'intelligence du corps. [...] En ce sens, un mouvement est appris dès que le corps l'a compris. »[325] Mais chez Jean, cette « intelligence du corps » est court-circuitée, le geste ne reconstruit rien, il abrase. La répétition ne produit ni compréhension, ni structuration, elle se retourne contre le sujet. Le corps n'intègre pas, il exécute. Ce n'est plus une mémoire qui apprend, mais une mémoire traumatique qui tourne à vide. La narration de Boudjedra capte ainsi ce moment où *l'acting out* devient un langage du corps sans voix, un corps qui répète parce qu'il ne peut plus dire. Jean développe une monomanie qui est de renifler le bout de ses doigts à chaque fois que la mort est évoquée expressément ou allusivement. Une monomanie qui traduit exemplairement *l'acting out*.

Comme le note LaCapra, « working through enables a more critical or reflective relation to the past, »[326] là où *l'acting out* enferme le sujet dans une compulsion de répétition. Ce va-et-vient entre les deux postures constitue sans doute l'un des enjeux esthétiques et éthiques majeurs de l'œuvre de Boudjedra.

On peut alors lire cette configuration comme une variation narrative de ce que Dominick LaCapra appelle le *working through* : une mise en récit du trauma non pour

[324] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 48.
[325] Bergson, *Matière et mémoire*, éd. numérique Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011, p. 132
[326] « Le travail de deuil (ou d'élaboration) permet une relation plus critique ou réfléchie au passé. » LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 69–70. Disponible en ligne (archive.org) : https://archive.org/details/writinghistorywr0000laca consulté le 25 avril 2023.

l'annuler, mais pour lui donner une forme, l'inscrire dans un mouvement de compréhension qui n'est ni clôture, ni délivrance, mais travail. Le roman, à travers ce dialogue ininterrompu, devient un lieu de mémoire subjective où le passé ne cesse d'être redit, réinterprété, dans une tension constante entre l'oubli et le souvenir.

De ce fait, les romans de Boudjedra ne se contentent pas d'enregistrer le surgissement du passé, ils en construisent les conditions d'énonciation par des choix narratifs qui relèvent d'un véritable travail de mise en forme. La narration elle-même devient le lieu traversé de débordement traumatique et d'élaboration partielle, entre répétition irréfléchie et effort de symbolisation. Cette tension, que nous avons abordée à travers les concepts d'acting *out* et de *working through*, ne concerne pas uniquement la sphère intime des personnages. Elle engage également une mémoire plus vaste, où les conflits individuels entrent en résonance avec les déchirements historiques collectifs.

C'est ce passage du registre psychique à l'espace historique, du refoulé familial au trauma politique, que nous interrogerons dans le chapitre suivant. À travers les figures du silence, du secret, et de la transmission empêchée, il s'agira de comprendre comment l'œuvre de Boudjedra articule mémoire subjective et mémoire collective, et comment le récit littéraire peut devenir un lieu de résistance à l'effacement de l'histoire.

Ce fonctionnement altéré de la parole individuelle, marqué par l'inachèvement, l'interruption ou la répétition, renvoie à une problématique plus large. Il ne s'agit pas seulement d'un trouble intérieur, mais d'un dérèglement qui excède le cadre personnel pour venir s'inscrire dans une mémoire collective. Le sujet ne parvient pas à dire pleinement ce qui le traverse ; son discours reste fragmentaire, hésitant, parfois même impossible. Cette difficulté à énoncer, à construire une parole stable, reflète une histoire commune marquée elle aussi par le silence, la falsification ou l'accumulation de non-dits.

Un exemple marquant apparaît dans *Les Figuiers de Barbarie*, lorsque le narrateur, confronté au silence d'Omar, déclare :

> Je voudrais comprendre ce mutisme et ce silence depuis quelques jours, tu ne dis jamais plus rien […] Tu préfères m'écouter raconter ma vie, notre vie ! passer du coq à l'âne, multiplier les digressions, brouiller les messages et oublier l'essentiel, et comme toujours, je finis par tomber dans ton piège, puisque je me retrouve à chaque fois en train de la distiller cette histoire de ma vie, avec des mots insuffisants et maladroits… C'est pourquoi

> je triche… Je suis obligé de rajouter avec des effets de style, les condiments habituels de ce genre de situation, des trucs, quoi ![327]

Ce passage ne montre pas une opposition simple entre celui qui parle et celui qui se tait. Il révèle plutôt un dérapage. Rachid ne cherche pas à interroger Omar ; c'est Omar qui, le premier, évoque quelque chose, amorce un souvenir, puis se tait. À chaque fois, le même scénario se répète. Rachid rapporte :

> Il se taisait alors. Je voulais qu'il crie, qu'il réagisse, qu'il me frappe… mais il rentrait dans sa coquille, remplissait nos verres et au bout d'un quart d'heure de silence insupportable il disait juste : "Tu n'as jamais rien compris à toute…" Puis il se taisait pour le restant de la nuit, assis à siroter son verre. Comme mort.328

Ce n'est donc pas un mutisme complet, mais un arrêt net, toujours placé au seuil du récit. Omar, en réalité, ne cherche pas tant à partager qu'à convaincre. Il tente d'imposer à Rachid une version qu'il ne peut lui-même assumer, alors même que Rachid connaît déjà la vérité. Cette dissonance renforce le malaise, ce n'est pas l'ignorance de l'autre qui l'oppresse, mais l'existence même de cette vérité tue, partagée, et pourtant toujours évitée. Le poids psychique, chez Omar, s'en trouve d'autant plus aggravé. Omar appelle la mémoire, puis se rétracte. Il parle, mais jamais jusqu'au bout. Pour comprendre ce blocage, il faut revenir à l'histoire d'Omar : « Omar avait un seul but dans la vie. Il tentait d'échapper à cette confusion dont il souffrait à cause de cette réalité falsifiée, de ce père collabo et de ce frère OAS. »[329]

Son silence n'est pas seulement lié à un conflit personnel. Il est le produit d'une filiation troublée, d'une lignée marquée par la dissimulation, la trahison et une mémoire qu'aucun récit officiel ne prend en charge. L'histoire familiale rejoint ici un problème collectif, celui d'un pays qui peine à reconnaître la complexité de son passé, à accueillir les figures ambiguës, à intégrer les marges dans son récit national.

La phrase inachevée d'Omar « tu n'as jamais rien compris à toute… », gâte cette impasse. Elle reste incomplète non parce qu'il ne se souvient pas, mais parce que ce souvenir ne peut pas s'énoncer sans heurt. Trop chargé, trop instable, il menace de rompre le cadre fragile de la parole. Ce n'est pas l'oubli qui l'empêche de parler, mais une mémoire saturée, blessée, qui échappe à toute mise en forme. Le mutisme d'Omar contient ce trop-plein. Il ne

[327] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.,* p. 236–237.
[328] Ibid., p. 17.
[329] Ibid.,p. 20.

recouvre rien. Il déborde. Il n'efface pas le passé, il l'expose à sa manière, dans une parole inachevée, difficile à recevoir, difficile à poursuivre. Difficile à entretenir.

C'est précisément ce que Karima Lazali met en lumière dans *Le Trauma colonial*, en mobilisant un extrait de Nabile Farès_ qui investit le trauma colonial dans son œuvre littéraire_ pour décrire la hantise intérieure qui s'empare du sujet colonisé :

> La peur de soi : oui, comme une hantise à l'intérieur de votre être ; une hantise tout à fait présente, comme si vous pensiez percevoir la fragile limite de votre vie, là, qui traverse votre corps ; comme si votre corps était "limite", limite de résistance et de durée ; comme si vous deviez apprendre à cacher votre corps, comme on apprend tout aussi bien à cacher son cœur.[330]

Lazali montre que cette hantise ne relève pas seulement du psychisme individuel : elle s'incarne dans le corps, vécu comme une frontière à défendre, un refuge mais aussi une prison. Le silence d'Omar, sa parole inachevée, témoignent de cette impossibilité de dire, de ce repli intérieur où la mémoire du trauma colonial se loge et se perpétue. Le refuge devient alors un espace ambivalent : il protège du heurt, mais il enferme aussi dans la solitude et l'indicible.

1.2.2 Psychanalyse de la colonisation et psychanalyse postcoloniale : de Fanon à Boudjedra

À travers son œuvre romanesque, Rachid Boudjedra propose une élaboration des traumatismes liés à l'histoire coloniale, opérant une véritable mise en scène de la souffrance psychique héritée de la domination coloniale. Ce projet s'inscrit dans la lignée des travaux de Frantz Fanon, psychiatre et théoricien majeur du phénomène colonial. Fanon, dans ses ouvrages fondamentaux tels que *Peau noire, masques blancs* (1952), *L'An V de la révolution algérienne* (1959) et *Les Damnés de la terre* (1961), analyse l'impact psychologique du colonialisme, théorisant la nécessité d'une décolonisation mentale autant que politique. Il montre comment la violence coloniale fracture l'identité du colonisé, provoquant des névroses individuelles et collectives que seule la libération, y compris symbolique, pourra réparer.

[330] Karima Lazali, Le trauma colonial. Op. cit.,p. 35.(citant Nabile Farès, Le Champ des oliviers, Seuil, 1972, p. 159.).

Lorsque Boudjedra dépeint ses personnages hantés par la mémoire traumatique de la colonisation et de la guerre de libération, il rejoint Fanon dans la perspective d'une « psychanalyse historique », visant à révéler et à travailler les séquelles psychiques laissées par l'histoire. Les figures de ses romans, telles que Rachid, Omar, ou encore Teldj, sont aliénées dans leur identité, écartelées entre des appartenances contradictoires, et constamment confrontées à une mémoire qui refuse de se taire. L'écriture devient ainsi un processus cathartique, où se verbalise ce que Fanon appelait « l'hémorragie psychique » du colonisé.[331]

Dans ce cadre, Boudjedra partage avec Fanon une conception thérapeutique de la narration. Comme Fanon, qui à l'hôpital de Blida-Joinville tenta d'introduire des pratiques psychiatriques institutionnelles centrées sur la parole libératrice[332], Boudjedra inscrit ses romans dans un dispositif de parole où l'individu tente de reconstruire son intégrité à travers la mémoire, la confession, ou le rêve éveillé. Le récit devient un espace transitionnel, selon la terminologie winnicottienne, où se rejoue et se travaille le traumatisme.[333]

Plus encore, Boudjedra reprend le diagnostic de Fanon sur la reproduction de la violence coloniale dans les sociétés postcoloniales. À l'instar de Fanon qui avertissait contre le néocolonialisme et la corruption des élites nationales, Boudjedra critique dans les trois romans de notre étude, les illusions d'une indépendance confisquée, et montre comment la violence initiale se perpétue sous d'autres formes. Cette transmission traumatique et cette reconduction du conflit sont au cœur de la psychanalyse transgénérationnelle telle que développée par Nicolas Abraham et Maria Torok[334], qui parlent de « fantômes psychiques» hérités du passé.

[331] Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, 1952.
[332] Amar, Nathalie. "Frantz Fanon et la psychiatrie institutionnelle : une praxis anticoloniale." *Revue française de psychanalyse*, vol. 64, no. 5, 2000, pp. 1473-1488.

[333] Winnicott, Donald W. *Jeu et réalité : L'espace potentiel*. Paris : Gallimard, 1971. Dans une perspective psychanalytique inspirée de Donald Winnicott, le récit peut être envisagé comme un espace transitionnel, c'est-à-dire un lieu intermédiaire entre le monde intérieur du sujet et la réalité extérieure. Cet espace, comparable à celui du jeu chez l'enfant, permet au sujet de mettre en forme, rejouer, et surtout travailler le traumatisme. Le récit littéraire, en particulier lorsqu'il est traversé par des enjeux mémoriels ou autobiographiques, devient ainsi le théâtre d'un processus d'élaboration psychique. Le traumatisme, initialement vécu dans la sidération ou le mutisme, trouve dans l'écriture une forme de symbolisation qui permet au sujet de reprendre un certain pouvoir sur son passé. Le texte devient alors non seulement un lieu de mémoire, mais aussi un outil de transformation de la souffrance, une médiation entre le vécu et sa réappropriation subjective.
[334] Abraham, Nicolas, et Maria Torok. *L'Écorce et le noyau*. Paris : Flammarion, 1978.

Le cas de Jean :

Jean, dans *Hôtel Saint-Georges*, développe cette manie de renifler le bout de ses doigts, il reniflait le bois mort, le moisi, en vrai, il reniflait la mort, la confondant avec l'odeur de la sciure.

> J'ai été tué, liquéfié, émasculé, en Algérie. Devenu une loque. A cause du mauvais bois, dans cette menuiserie d'où je m'enfuyais, très souvent. […] Quand je suis rentré d'Algérie, j'étais désespéré. Pendant une année entière, je n'ai pas osé reprendre mon travail. Je n'osais pas toucher les bois nobles de peur de les contaminer, de les réduire en poudre, au seul contact de mes mains sales, abjectes, infestées, infectées. Je me suis mis à boire sérieusement cette fois-ci. [335]

Ainsi, insidieusement, un changement avait procédé dans la personne de Jean, depuis l'Algérie, l'impact psychologique fut grand, le contact quasi-permanant avec la mort, avait fini par appeler la mort, d'abord la mort de Jean l'ébéniste, ensuite la mort de Jean le croque-mort. Une mort donc psychologique suivie d'une mort physique. « Je suis devenu schizophrène, depuis l'Algérie. Avant j'étais exalté, passionné, volubile, intarissable. »[336]

Pour Zigoto, l'histoire de Jean est « bouleversante, c'est un raccourcis fantastique de ce que fut la guerre d'Algérie. Une horreur. Et Jean l'avait vécue ainsi… »[337]

Le cas de Kader :

Kader dans *Hôtel Saint-Georges*, qui présente un déficit linguistique et psychologique : « Moi mauvais muslim. Toué beaucoup. Zigouillé beaucoup. Les zabeyes, c'était plus pire… Les zabeyes je les vois dans les mauvais rêves. Moi pas bon muslim. Mais pas vin. Pas porc. Dégoulasse cochon. Sale. Gros… ».[338]

En effet, il s'agit d'un français lexiquement cassé, dialectalisé suivant une traduction littérale de l'arabe algérien parsemé d'espagnol et d'italien. La confusion dans le langage de Kader exprime une confusion de son état psychique ; une des lourdes conséquences du colonialisme.

Le paradoxe entre des valeurs de bon musulman et ses actes criminels. Sa folie est déclenchée par une femme, mais aussi par la guerre, par les horreurs qu'il a fait endurer aux algériens, viols, crimes et tortures, d'enfants, de femmes et de fellagas, Kader représente

[335] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., pp.98, 100.
[336] *Ibid.*, p. 33.
[337] *Ibid.*, p. 78.
[338] *Ibid.*, p. 12.

tout harki qui a servi de bourreau exécutant les atrocités imaginées par les colons français. Incarnant « la saloperie des hommes, leur lâcheté et leur bêtise ».

Dans un élan d'intratextualité, Boudjedra nous présente Kader dans l'épisode de l'émigré dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, comme un individu expérimentant le désarroi dans un espace étranger, complexe, hostile et codifié. «

Kader aussi veut se confesser et c'est Rac qui lui offre la possibilité de « vomir tout ce qu'il a gardé pour lui pendant une cinquantaine d'années ».

Le cas de Kheira l'Égorgeuse :

Le cas aussi dans le même roman, de Kheira l'Égorgeuse, de son vrai nom : Fatima Ben Mohammed, une femme accusée d'avoir égorgé quarante-neuf femmes pour le compte du GIA. Elle-même victime du terrorisme, illustre avec une intensité dramatique ce que Boudjedra met en scène comme la fabrication du monstre par le traumatisme. Dans *Hôtel Saint-Georges*, ce personnage inspiré d'un fait réel est présenté par Mic la psychiatre, comme « un prototype et un protocole parfait de cas psychiatrique, du renversement psychanalytique. »[339]

L'insertion de ce cas dans une réflexion sur la psychanalyse postcoloniale s'avère important, Kheira incarne le prolongement de la violence historique analysée par Fanon, mais transposée ici dans le contexte de la décennie noire. Elle n'est pas le produit direct du colonialisme, mais bien d'un système de violence qui en hérite et le prolonge. Fanon explique : «Le colon fait du colonisé une sorte de quintessence du mal. »[340] et plus loin, ce mal prend forme :

> Il n'a pas dépendu de nous que dans cette guerre des phénomènes psychiatriques, des troubles du comportement et de la pensée aient pris de l'importance chez les acteurs de la « pacification » ou au sein de la population « pacifiée ». La vérité est que la colonisation, dans son essence, se présentait déjà comme une grande pourvoyeuse des hôpitaux psychiatriques. [341]

Cette transformation est prédiction dans la pensée fanonienne, Fanon avertissait que la violence coloniale, si elle n'était pas résolue par une véritable décolonisation psychique et sociale, continuerait à ronger les sociétés indépendantes. Kheira est un des exemples terrifiants de cette pathologie historique.

[339] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.88.
[340]Frantz Fanon. *Les Damnés de la Terre*, op. cit., p. 10.
[341]Ibid., p. 177.

Boudjedra construit ainsi un portrait clinique d'un monstre fabriqué par le terrorisme. Kheira n'était pas islamiste. Elle est d'abord une femme broyée, ses deux fils assassinés par les islamistes, elle-même enlevée, violée, réduite à l'état d'esclave domestique. Cette double violence provoque chez elle une régression psychique, une désintégration de la personnalité. Pour survivre, elle devient outil, l'égorgeuse que ses bourreaux ont façonnée. Cette transformation ou inversion de rôles, de la victime au bourreau évoque le phénomène d'identification à l'agresseur[342], bien connu en psychanalyse, où le sujet, pour ne pas sombrer, se fond dans la logique de ses tortionnaires.

Lorsque la narratrice psychiatre Mic, l'interroge sur ses actes, Kheira répond : « C'est la volonté de Dieu. Je n'y suis pour rien. C'est la faute au bon Dieu, madame. »[343] Par cette phrase, elle nie sa responsabilité, déplace la culpabilité sur une figure transcendante. Cette posture dénote un effondrement du surmoi[344], une forme de délire mystique qui révèle l'impossibilité de se reconnaître comme sujet moral. La parole clinique devient alors impuissante, et c'est la narratrice elle-même qui décompense, au lieu de hurler, Mic, involontairement, éclate de rire. Le cadre thérapeutique vacille face à une telle absurdité. La folie se déplace, elle contamine celle qui observe. Kheira n'est plus seulement un cas, elle devient le symptôme d'un monde fou.

Ce cas s'inscrit dans une continuité symbolique au sein du roman, notamment par le rapprochement opéré par Mic entre Kheira et Lalla Aïcha, la grand-mère monstrueuse de Leïla. Toutes deux sont figures de terreur, marquées par une histoire faite de violence, d'humiliation, de dépossession. L'une a été violée par les terroristes, l'autre par le patriarcat traditionnel, mais les deux incarnent une même dérive psychique née d'une société ravagée. Ce parallèle suggère encore une fois la transmission transgénérationnelle du traumatisme, où la violence non traitée se répète sous d'autres formes. La mémoire n'est pas seulement un fardeau, elle est un poison héréditaire.

Le cas d'Ali :

Surnommé par Salim « Visage de cauchemar », Le cas d'Ali constitue un autre point culminant dans l'exploration de la souffrance psychique et corporelle que Boudjedra met en

[342] Le concept de l'identification à l'agresseur a été théorisé par Anna Freud, fille de Sigmund Freud, dans le cadre de la psychanalyse de l'enfance et du traumatisme. Elle en parle notamment dans son ouvrage *Le Moi et les mécanismes de défense* (1936).
[343] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.90.
[344] Dans la deuxième topique de Freud (*Le Moi et le Ça*, 1923), le surmoi est la partie du psychisme qui intériorise les interdits parentaux, les normes sociales et morales. Il contrôle le moi, le juge, impose la culpabilité, et interdit certains désirs ou actes.

scène dans *Les Figuiers de Barbarie*, à travers le narrateur Rachid, puis dans *Printemps* avec Salim. Ali n'est pas un héros national ni un militant politique, c'est un petit voleur de rue, arrêté en octobre 1988 lors des émeutes dites « de la faim », et atrocement torturé pour avoir simplement volé une paire d'Adidas destinée à son fils. Ce détail, profondément humain, rend d'autant plus insoutenable le traitement qui lui est infligé.

Torturé, émasculé de manière méthodique « en lui fourrant son appareil génital dans un tiroir de bureau et en se mettant à ouvrir et à fermer le tiroir d'une façon méthodique, méticuleuse et bureaucratique ; riant entre eux (ou même pas !) appelant cette technique : l'art de bien ranger ses affaires dans un tiroir.»[345] Ali devient le symbole de la banalité bureaucratique du mal. La scène, décrite à la fois à travers les souvenirs de Salim et ceux de Rachid, est marquée par une violence extrême, mécanique, désaffectée. Les bourreaux agissent comme des rouages d'un système sadique devenu ordinaire.

D'un point de vue psychanalytique, le corps d'Ali, broyé mais encore vivant, devient le support brut du trauma. L'image du corps rampant, souillé, traînant une traînée de sang et d'excréments, tel que le décrit Salim, dépasse la description réaliste pour atteindre une dimension métaphorique du corps néantisé, vidé de toute dignité humaine. Il s'agit d'une écriture organique de la mémoire refoulée de l'État postcolonial algérien, qui recycle les méthodes coloniales dans une répression aveugle contre ses propres enfants.[346]

Ali est à la fois figure sacrificielle et résistant muet, en rampant vers l'hôpital, il oppose une volonté de survie animale, quasi surnaturelle, à une volonté institutionnelle d'effacement. Sa souffrance n'est pas seulement physique, elle devient graphisme, trace, histoire écrite dans la chair. La psychanalyse du trauma, ici, doit s'élargir à une lecture topographique et sensorielle du corps supplicié, Boudjedra en fait un moi qui saigne, qui souille, mais qui insiste pour exister.

En insérant ces trajectoires blessées dans la polyphonie du roman, Boudjedra prolonge le projet de Frantz Fanon : faire émerger, à travers la parole littéraire, les traces enfouies du traumatisme collectif qui hante encore les sociétés postcoloniales. Fatima Ben Mohammed, devenue Kheira l'Égorgeuse, Kader sombrant dans la folie, Jean, monomaniaque hanté par l'odeur de la mort, et Ali, émasculé et maudit du nom de « visage de cauchemar ». Tous sont des victimes absolues, des figures de l'humain désarmé face à l'appareil d'État, à la violence institutionnelle ou historique. Ils sont la mémoire vivante d'un peuple trahi, défiguré, mais encore vibrant, porteurs d'un passé qui refuse de se taire. Leur douleur, inscrite dans la chair

[345] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers de Barbarie*, Op.cit., p.187.
[346] Fanon, Frantz. *Les Damnés de la terre*, Op.cit., p. 249–310.

autant que dans les mots, s'érige en contre-récit, que le roman transforme en acte de résistance, gravant ces trajectoires brisées dans la mémoire collective. La guerre d'indépendance cesse d'être un récit linéaire héroïque pour devenir une trame brisée, hantée par la culpabilité, l'échec et le non-dit. Boudjedra fait de ses romans des espaces de « travail de deuil », selon le mot de Freud[347], où il s'agit d'élaborer les pertes et les blessures restées ouvertes dans l'inconscient collectif algérien. Ce qui se vérifie avec le personnage de Rac qui « n'en finissait pas de vouloir faire son propre deuil de cette guerre, lui aussi ! En vain. »[348]

En somme, l'interaction entre Fanon et Boudjedra ne se limite pas à un partage thématique (violence, colonisation, décolonisation), mais relève d'une continuité théorique, celle d'une psychanalyse du politique et d'une poétique de la mémoire traumatique. Chez l'un comme chez l'autre, la guérison, si elle est possible, passe par l'aveu, par la réappropriation douloureuse d'un passé fragmenté, et par l'écriture comme acte de résistance contre l'amnésie collective.

1.3 Mémoire intergénérationnelle et transmission du trauma

1.3.1 La parole manquante : fondement d'une mémoire héritée

La psychanalyse, telle que repensée par Nicolas Abraham et Maria Torok, aborde la question du trauma à travers le revers de la parole transmise et la parole narrative, « le silence ». Ce silence, porteur de traces psychiques, agit comme une force active au sein de la subjectivité. Le trauma non symbolisé d'un aïeul se transmet au descendant d'une façon qui détourne le témoignage, par une transmission invisible. Il s'inscrit dans le corps, les attitudes, les gestes, parfois dans le langage lui-même, mais sans se dire directement.

Abraham et Torok introduisent ici le concept de *fantôme*. Celui-ci ne renvoie pas à une image persistante ou à un souvenir douloureux. Il désigne une présence psychique issue d'un secret inavoué, incorporé par le sujet à son insu. Cette présence agit dans l'inconscient, par le truchement d'une logique interne venue d'ailleurs. Le fantôme est l'effet psychique d'une parole manquante, d'une douleur close. Le sujet qui le porte reçoit un legs silencieux, celui d'une souffrance ancienne qui continue d'habiter les générations suivantes.

[347] Freud, Sigmund. "Deuil et mélancolie." *Métapsychologie*. Paris : Gallimard, 1917.
[348] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.158.

Dans *L'écorce et le noyau*, les auteurs précisent : « Le fantôme est le travail dans l'inconscient d'un sujet du secret inavouable d'un autre »[349]. Chaque mot, chaque lapsus, chaque silence peut en être l'écho. Le savoir qu'il transmet ne cherche pas à être su, il veut rester insu. Le fantôme se transmet et agit tout en refusant de se montrer.

Le langage joue ici un rôle paradoxal, en tant qu'espace de symbolisation, il peut ouvrir un lieu pour cette souffrance ; en tant qu'espace de refoulement, il peut aussi l'exclure. Abraham et Torok développent ainsi le concept d'*anasémie* : un domaine où le sens est suspendu, où certains mots ne peuvent être articulés. Dans cet espace, le langage se rompt pour laisser place à un vide actif.

Cette théorisation mène à une reformulation radicale de l'inconscient. Abraham parle d'une « théorie de l'auto-affection »[350], à travers laquelle, l'enfant, en s'entendant parler, fonde l'expérience du moi. Pourtant, lorsque le sujet ne parvient pas à articuler ce qui le traverse à cause d'un trop grand écart entre ce qu'il ressent profondément « le vœu inconscient » et ce qu'il peut se permettre de dire « le désir conscient », le langage perd cette fonction fondatrice, il se désactive comme outil de subjectivation. Le symptôme ou le silence prennent alors la place du mot.

1.3.1.1 La crypte et l'incorporation : figures du deuil et vecteurs de transmission

Lorsque le sujet est confronté à une perte, qu'il s'agisse d'un être aimé, d'un événement traumatique ou d'un héritage psychique douloureux, il peut engager un processus d'introjection, c'est-à-dire un travail symbolique d'assimilation. Ce travail suppose que la perte soit mise en mots, intégrée à l'histoire personnelle, transformée en mémoire vivante. Le sujet ne fait pas disparaître l'objet perdu, mais il l'accueille psychiquement, en lui donnant une place dans sa représentation du monde et de lui-même.

[349] Abraham, Nicolas, et Maria Torok. L'Écorce et le noyau. Paris : Flammarion, 1978. [En ligne] Disponible sur :https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1212011658.html consulté le 23 Janvier 2024.

[350] Nicolas Abraham, *L'Écorce et le noyau Op., Cit.* , chap. 3, « Voix entendue et auto-affection ». La notion d'auto-affection vient initialement de la philosophie de Husserl, reprise ensuite par Merleau-Ponty et transformée par Abraham dans un contexte psychanalytique : Husserl décrit l'auto-affection temporelle comme le fait, pour la conscience, de se ressentir dans le temps, notamment dans l'instant de l'écoute de sa propre parole. Abraham transpose ce mécanisme dans une perspective où le sujet se constitue par la résonance de sa propre voix, notamment à travers l'identification précoce à la voix maternelle.

Cependant, lorsque cette mise en mots est empêchée, par le secret, le déni, l'impossibilité de dire, l'élaboration échoue. Le sujet ne parvient pas à métaboliser la perte : il ne l'introjecte pas, il l'incorpore. L'incorporation, selon Abraham et Torok, ne relève pas du symbole. Il s'agit d'une assimilation brutale, silencieuse, dans laquelle l'objet psychique demeure entier, inaltéré, comme enfoui dans l'appareil psychique. Rien n'est transformé ; tout est conservé à l'intérieur comme une masse étrangère.

L'incorporation donne naissance à ce que les auteurs nomment « une crypte » : un espace psychique clos, au sein duquel l'objet non symbolisé reste intact. Dans cette crypte s'inscrit le non-dit. L'événement qui y est enfermé se trouve soustrait à la mémoire consciente, mais continue d'agir. Il modifie le rapport à soi, au corps, au monde. Il peut émerger sous forme de symptômes phobiques, de conduites répétitives, d'angoisses mal définies. L'énoncé se fige ; le discours tourne autour d'un noyau inatteignable. Ce noyau, Abraham le désigne comme le *cadavre exquis* du trauma, ce qui n'a pas été mis en mots devient un tombeau interne. Le sujet devient alors cryptophore, Le deuil ne se fait pas, car l'objet perdu n'est jamais véritablement reconnu comme tel.

Ce clivage produit un dédoublement du moi, une part reste active, vit, parle ; une autre, silencieuse, conserve le secret. La mélancolie, ou maladie du deuil, naît souvent de cette structure. Le sujet pleure une perte impossible à nommer. Les mots deviennent porteurs d'un drame ayant pour seule fonction de rappeler. Ainsi, la transmission traumatique se fait dans le silence, dans la répétition d'affects et de comportements figés.

Chez Rachid Boudjedra, plusieurs figures romanesques illustrent ce passage de l'introjection vers l'incorporation, lorsque la parole n'a pas pu se constituer comme médiation symbolique. Les personnages portent alors des héritages affectifs non digérés.

1.3.1.2 Parler à travers le fantôme : une clé clinique, littéraire et politique

Dans la cure psychanalytique, l'enjeu n'est pas seulement d'écouter ce que dit le patient, mais de prêter attention à ce qui ne peut se dire. Abraham et Torok proposent une méthode qu'ils nomment *verbier*, qui consiste à suivre les détours du langage : glissements, répétitions, lapsus. Le but n'est pas d'interpréter au sens traditionnel, mais de permettre à une parole de se former là où elle a été empêchée.

Le transfert devient alors un espace de résonance imaginale. L'analyste met sa propre structure en jeu pour déceler le fantôme. Ce n'est pas le sens d'un mot qui importe, mais son écho dans le discours. Ainsi, chaque symptôme peut être envisagé comme une tentative de dire, par d'autres moyens, ce qui ne peut être formulé.

Cette transmission, Frantz Fanon l'explore dans *Les damnés de la terre* et *Peau noire, masques blancs*. Il y montre comment la violence coloniale s'inscrit dans les corps, se perpétue dans les relations sociales et familiales. Pour Fanon, « le colonisé est un persécuté qui rêve en permanence de devenir persécuteur »[351]. L'héritage traumatique se transmet par la structure même du pouvoir, mais aussi par les liens intimes, l'identité, la langue, la peau. La transmission s'impose à l'individu comme son ADN.

1.3.2 Transposition de la psychanalyse d'Abraham et Torok : une lecture de la mémoire comme scène cryptée

Dans les littératures postcoloniales, cette mémoire blessée trouve un terrain d'expression privilégié. La poétique de Boudjedra, traversée par des secousses formelles et une mémoire fissurée, offre une lecture incisive des transmissions silencieuses. Dans *printemps*: les séismes de 1954 et 1980, les guerres, les bruits, surgissent dans la conscience de l'héroïne comme autant de secousses inscrites dans le corps familial. Le vacarme réveille une mémoire enfouie, tissée d'enfance lacérée, de gestes interrompus, de filiations brouillées. L'aïeule répudiée, les dix-neuf horloges, forment les contours d'une transmission oblique, qui passe par l'objet, le détail, l'image.

1.3.2.1 Jeanne : une mémoire léguée sans voix vive

Dans *Hôtel Saint-Georges*, cette logique se resserre autour de Jeanne. Elle porte « l'intolérable souffrance de son père Jean »[352], et trimballe « l'histoire de son père comme on traîne une valise vide mais lourde [...] il y avait la guerre d'Algérie, la torture, la guillotine, les harkis, les pieds-noirs, l'OAS. [...] il y avait le vide ! »[353]. Cette valise, vide en apparence, concentre le paradoxe de la mémoire traumatique, ce qui pèse, c'est l'indicible, ce qui fut tu,

[351] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre. Op.cit., p.* 33.
[352] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.93.
[353] *Ibid.*

ce qui manque. Jeanne hérite d'un fardeau privé de récit, d'un héritage transmis dans le silence de l'écriture.

La psychanalyse d'Abraham et Torok nous permet d'éclairer ces transmissions en creux. Leurs notions de crypte, de fantôme et d'anasémie déplacent le regard, elles déplient le langage comme espace où la mémoire, scellée dans le mutisme, cherche à se loger autrement. La crypte, dans ce cadre, déborde l'individu. Elle s'installe au sein d'un groupe, dans une culture ou une lignée. Elle devient lieu invisible où s'accumulent les vécus tenus secrets. Dans la fiction, elle organise les récits fragmentaires, les gestes sans origine apparente, les oublis récurrents. L'œuvre littéraire, celle de Boudjedra en particulier, s'emploie alors à forer cette crypte, à faire remonter, au de-là du contenu, son empreinte.

Le fantôme, quant à lui, agit comme marque d'un savoir resté voilé. Il prend la forme d'une présence active. Il glisse entre les générations, imprime ses effets dans les comportements, les mots, les absences. Il traverse les textes comme il traverse les corps, par les silences, les retours, les discontinuités. Jeanne incarne cette traversée. Elle vit sous l'influence d'un passé agissant, porteur de formes affectives persistantes. L'écriture de Boudjedra déplace ce fantôme dans la fiction, le rend perceptible, comme effet produit sur le rythme et la mémoire, à travers le récit.

Dans cette perspective, le langage fonctionne comme seuil. Parler, c'est réactiver une dette. Les mots, porteurs d'affects et de traces, articulent l'indicible. Le sujet se construit lorsqu'il assume la portée symbolique de ce qui a été transmis sans voix. Le fantôme ne s'oppose plus à la parole ; il y prend part. Les fantasmes d'incorporation, décrits dans la mélancolie, suspendent l'élaboration symbolique. Ils figent le sujet au lieu d'engager la mise en mots. La parole analytique, à l'inverse, transforme et façonne une ouverture.

Abraham et Torok restituent au langage sa fonction éthique, en l'occurrence, nommer ce qui n'a pas encore eu lieu, suppléer l'absence, faire surgir ce qui reste suspendu. Il est donc question à travers leurs textes, d'une psychanalyse-écriture, où le sujet se découvre à travers un tissage complexe de récits intérieurs, procédant par stratification symbolique. C'est une lecture poétique de la clinique, où le langage porte des voix enfouies plutôt que des vérités claires. Dans cet empilement, le sujet tente de dire ce qu'il n'a jamais reçu, de mettre en forme ce qui lui fut légué sans parole ou du moins, dans le cas de Jeanne sans parole vive, étant donné qu'elle eût droit à une lettre-testament, c'est-à-dire une parole transmise, mais différée, privée de voix, de regard, d'adresse immédiate. C'est là que se tisse la mémoire

intergénérationnelle, comprise comme création de sens à venir. Une parole où résonne un passé mobile, toujours accessible à la reprise dans l'échange.

1.3.2.2 Teldj : les séismes comme figures de la faille mémorielle

Cette parole se précise dans *Printemps*. Teldj « avait des visions cauchemardesques des deux séismes d'Orléansville qu'elle n'avait pas vécus mais dont Salim, son père, lui avait souvent parlé ».[354]Les catastrophes prennent forme dans sa psyché, telles des images surgies d'un discours affecté. Le séisme devient tremblement du langage. Le 9 septembre 1954 précède le 1er novembre. La faille géologique répond à la fracture politique par anticipation. Terre et histoire vibrent à l'unisson.

Dans ce legs, la précision du récit s'impose. Sidi Hacène, le grand-père, « s'était déjà levé [...] passant la nuit à ressasser devant Teldj, sa petite-fille, les deux séismes d'Orléansville »[355]. Il livre les heures, les bilans, les statistiques. « 1 h 32 du matin ». « Douze secondes ». « 1 500 morts, 20 000 blessés, 300 000 sans-abri en 1954. Puis 3 000 morts, 35 000 blessés, 50 000 logements détruits en 1980 ». Ces chiffres scandent le récit. Ils en structurent l'obsession. Ils échappent à la consolation. Ils désignent une absence de résolution. (Force est de constater que la transmission se fait aussi littérairement de Boudjedra à ses lecteurs).

Teldj recueille ces mots comme on hérite d'un tremblement. Le récit ne produit pas de compréhension. Il infiltre. Les visions surgissent. Le timbre de la voix, les silences entre les phrases, les retours insistants, tout participe d'une transmission affective. La parole du père, relayée par celle du grand-père, forme chaîne. Elle établit un rituel, installe une attente inquiète. L'enfant devient dépositaire d'un souci transmis par les inflexions du langage. Une crypte ouverte, construite mot à mot.

Sidi Hacène, dans ce rôle d'aïeul, transmet un savoir et l'affect en prime. Sa parole ne cesse de revenir. Elle tourne, elle martèle. Elle ramène le passé dans le présent « Puisque le passé est par essence ce qui n'agit plus, et qu'en méconnaissant ce caractère du passé on devient incapable de le distinguer réellement du présent, c'est-à-dire de l'agissant. »[356] Chaque statistique devient une borne. Chaque détail, un repère. La mémoire se constitue dans l'excès. Salim, le père, parle aussi, sa voix ajoute une mémoire nationale à la mémoire filiale.

[354] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., pp. 21-22.
[355] Ibid., pp. 71-72.
[356] Bergson Henri, Matière et mémoire, Op.cit., p.76.

Ce double ancrage configure le regard de Teldj. Elle vit dans un monde saturé de chiffres, où les morts se comptent comme des présences. Le passé poursuit sa course. Il respire dans les récits, les gestes et les perceptions.

L'anasémie permet de penser cette circulation. Elle désigne l'endroit exact où le langage échoue à dire. Ce ne sont pas les faits qui échappent, mais les mots pour les signifier. Le récit se fait alors dans les ellipses, les bifurcations narratives, les images cryptées. La narration de Boudjedra matérialise cette impuissance par l'accumulation. Les détails n'expliquent rien. Ils amplifient. Ils creusent. Ils tissent une surface où les séismes du sol rencontrent ceux de la mémoire.

D'autres formes de séismes sont transmises à Teldj par son père, créant des souvenirs personnels de la mémoire collective :

> Les souvenirs des émeutes d'Alger en octobre 1988 lui revenaient en mémoire de façon répétitive et confuse, qu'elle n'avait pas vécus elle-même, mais qu'elle a entendu ressasser tant de fois par ses parents, les amis de ses parents et qu'elle avait surtout découverts dans les énormes et impressionnantes archives écrites et audiovisuelles de son père.357

La dernière phrase souligne l'importance de l'archive dans la formation de la mémoire chez Teldj. Bien qu'elle n'ait pas connu directement les événements de 1988, elle les recompose à partir d'un ensemble de sources rassemblées par son père : récits oraux, souvenirs partagés, mais aussi documents écrits et enregistrements visuels. Cette accumulation donne à la mémoire une épaisseur particulière, où l'intime s'appuie sur le document, et où l'expérience familiale rejoint la mémoire collective. L'archive devient un support actif de transmission, qui permet à Teldj de se situer dans une histoire à la fois personnelle et nationale.

1.3.2.3 Nieve : le poids d'un silence idéologique

À côté de Jeanne et de Teldj, le cas de Nieve, dans *Printemps*, révèle une autre forme de crypte, celle d'un silence idéologique, teinté de nostalgie militante. Son père, Juan, lui transmet une mémoire exaltée de l'Algérie des années 1970, lieu d'engagement et de résistance internationale :

[357] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., pp. 244-245

> Mon père a toujours eu la nostalgie de l'Algérie en général et d'Alger en particulier. Celle des années 1970... Il disait : "C'était la capitale de tous les damnés de la Terre. [...] Il y avait les Panthères noires... Il y avait le Che [...] les Chiliens venus se réfugier là après l'assassinat d'Allende. » [...] « Mais c'est vrai, il ne m'a jamais rien dit sur la dizaine d'années que vécut l'Algérie durant ce long calvaire imposé par les islamistes ![358]

Nieve constate une transmission marquée par un éloge vibrant de la révolution anticoloniale, mais amputée du désastre intérieur, la décennie noire des années 1990. Elle répond à Teldj dans une lettre où s'exprime le désarroi face à ce silence, mais aussi une prise de conscience de l'héritage biaisé qu'elle a reçu. L'héritage, ici, ne se constitue pas par absence totale de parole, mais par sélection : la parole transmise occulte volontairement une part traumatique de l'histoire.

Elle questionne :

> Pourquoi ? Par égoïsme ? Par mauvaise conscience... Par déception ? [...] Mon père n'avait pas le droit de se taire sur cette terrible période. [...] Ce silence ! Pourquoi ? Puis cette complicité. Pourquoi ? [...] Mais Teldj, n'oublie pas, j'ai grandi dans le culte de l'Algérie de la résistance, grandiose, généreuse, passionnée…[359]

Ce passage, bien que structuré comme une lettre, révèle un dialogue intérieur. Le silence de Juan ne repose pas sur l'oubli, mais sur un refus de transmettre l'échec, la désillusion, le chaos. Nieve tente de restituer cette parole manquante, de sortir le secret de sa crypte, en prenant acte de ce qui a été omis. Elle reconnaît la douleur, la faute, la complexité, et demande pardon pour avoir grandi dans l'ombre du silence.

1.3.2.4 L'Histoire dans le corps de Sidi Mohammed

Dans *Hôtel Saint-Georges*, Rachid Boudjedra élabore une vision incarnée de l'Histoire, fondée sur l'expérience intime, la mémoire corporelle et l'héritage traumatique. À travers le personnage de Sidi Mohammed, vu par sa fille Nabila, le roman donne à percevoir une histoire qui traverse les corps et façonne les consciences. Sidi Mohammed se retire dans « une

[358] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 179.
[359] Ibid., p. 179.

chambre minuscule, sorte de ventre maternel rugueux »[360], un espace réduit, clos, porteur d'un symbolisme fort. Ce lieu devient le théâtre de sa frayeur, l'expression concrète d'une mémoire alourdie. Il s'agit d'un refuge chargé d'émotions, un abri saturé de souvenirs dont le poids ne cesse de déborder. Le corps du père se transforme en surface de réception pour l'histoire collective, « se lézarde de temps à autre et laisse couler une eau saumâtre comme du sang qui aurait trop fermenté »[361]. Cette description donne à l'Histoire une texture physique, organique. Le corps, fissuré et « devenu un ustensile cabossé et fêlé »[362], reçoit en lui « l'histoire universelle jalonnée par les massacres, les guerres et les génocides »[363]. Chaque événement historique imprime sa trace dans la matière même du vivant. Le traumatisme de 1945 s'avère terriblement prégnant : l'irruption de soldats, l'assassinat à coups de baïonnette de membres de la famille, laisse en lui un souvenir obsédant. Le sang versé continue de surgir à travers ses poumons malades, « sous forme de viscosités sanguinolentes »[364], signe que le souvenir ne s'est jamais figé. L'Histoire prend ici la forme d'un écoulement interne, constant, qui traverse le présent sous des formes physiques, viscérales, indissociables de la vie quotidienne.

Plutôt que de fixer le passé dans un récit figé, Boudjedra montre un homme dont la mémoire déborde, s'infiltre dans chaque geste, chaque souffle. Face à cette charge mémorielle, Sidi Mohammed choisit de déplacer son regard vers des souvenirs périphériques, comme celui du genou ensanglanté de Zigoto le jour de l'enterrement de son épouse. Cette substitution met en évidence un mécanisme de déplacement qui permet d'alléger temporairement la charge historique. Le corps blessé de l'enfant devient support symbolique d'un passé trop lourd à porter frontalement.

Face à cet héritage, Nabila représente une parole agissante, une mémoire critique qui transforme les silences en questions. Elle ne reçoit pas les récits familiaux comme des vérités closes, elle les interroge, les traverse, les défait. Elle évoque son propre passé, son corps violé par son oncle, pour lier l'histoire familiale à une remise en question plus vaste : « [...] remettait en cause et en vrac et l'histoire du pays et l'histoire de l'humanité tout entière. »[365] À travers elle, l'Histoire prend une dimension intime, subjective, qui ouvre vers l'universel.

[360] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.134.
[361] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.134.
[362] Ibid.
[363] Ibid.
[364] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.135.
[365] Ibid.

Ce bouleversement de l'espace mémoriel provoque chez Sidi Mohammed un éveil douloureux. Il reconnaît les limites de sa capacité à organiser le passé, à en extraire une cohérence : « Sidi Mohammed reconnaissait alors la complexité de l'histoire et avouait son incapacité à l'inventorier, la jauger et la mettre au point. » Ce constat ne le conduit pas vers un refus du passé, mais vers une forme de lucidité. Il énumère des moments-clés « 1830, 1878, 1912, 1945 » qui marquent les échecs de l'histoire algérienne à saisir les occasions de transformation. Ces dates apparaissent comme des repères douloureux, chargés de regrets. L'histoire n'y apparaît pas comme une ascension continue, mais comme une suite de bifurcations manquées. Ce regard sur le passé donne à voir un monde saturé de tensions, sans résolution définitive, où la mémoire agit comme une matière instable.

Boudjedra, par cette architecture narrative, présente une conception de l'Histoire où la parole littéraire joue un rôle fondamental. L'Histoire s'incarne dans les corps, dans les voix, dans les espaces intimes. Elle se manifeste à travers la maladie, la honte, le désir, le silence. Le roman transforme le vécu individuel en matière historique. Le dialogue entre Nabila et son père devient ainsi un lieu de transmission déséquilibrée, parfois douloureuse, mais toujours active. À travers eux, le récit met en lumière une Histoire impossible à totaliser, mais toujours présente, agissante. Par son écriture, Boudjedra explore l'Histoire comme substance vivante, qui circule à travers les générations sous des formes sensibles, affectives, inscrites dans les gestes et les corps.

Transposer la psychanalyse d'Abraham et Torok à la littérature en générale et aux romans de Boudjedra en particulier, nous a permis une lecture du texte comme symptôme, comprendre la mémoire comme crypte, considérer la transmission comme persistance. Ce déplacement nous a permis d'approcher autrement les formes de récit où l'histoire individuelle rencontre l'histoire collective, où le trauma personnel se fait l'écho d'un désastre politique ou colonial. C'est ouvrir une voie d'analyse qui considère que ce qui structure un sujet, un texte, ou un héritage, c'est peut-être moins ce qui est dit que ce qui continue de se taire. Le roman se travaille. Le texte nous invite à creuser.

1.3.3 Peur, violence et cruauté : vers une topographie affective du trauma

Dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, la peur, la violence et la cruauté construisent un rapport sensible au monde, ancré dans le souvenir et le corps. Ces affects marquent une mémoire persistante dans son activité, transmise entre générations et rejouée dans des contextes politiques successifs. Le trauma devient ainsi une matrice historique, une

expérience en héritage, telle que le conçoit Karima Lazali[366] dans son analyse du non-dit colonial comme faille transgénérationnelle.

1.3.3.1 Mémoires contrariée et peur incarnée dans l'écriture de Boudjedra

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, la peur occupe une place déterminante. Elle n'intervient pas seulement comme une émotion réactive ou circonstancielle, elle devient une manière d'habiter l'histoire et d'occuper le langage. Chez Rachid Boudjedra, la peur engage le corps, désoriente la conscience et transforme l'expérience du temps.

> Pendant cette guerre, nous avions escaladés les montagnes avec l'impression, due certainement à la peur ou à l'effarement, d'être passés, comme ça, d'un claquement de doigts, en un laps de temps si étroit, d'une vie d'élèves modèles dans un lycée d'élite […] au maquis. […] nous avions tellement peur que nous avions le sentiment de marcher à côté de nos corps rompus de fatigue, comme si nos membres engourdis s'étaient éparpillés autour de nous d'une façon désordonnée.[367]

Cette scène repose sur un effet de bascule brutal. L'expression « d'un claquement de doigts » installe une soudaineté qui propulse le personnage hors de son cadre antérieur d'une vie d'élève modèle, vers un espace de guerre. L'image du corps disloqué « marcher à côté de nos corps », « membres éparpillés » renvoie à une perte d'unité. Le narrateur assiste impuissant, comme dissocié à son être, un corps qui s'effondre. La peur ne modifie pas seulement la perception, elle défait la conscience d'unité.

Ce dérèglement du rapport au corps traduit une dépossession subjective, au sens où l'entend Karima Lazali : le trauma colonial, transmis à travers les générations, altère la capacité à se situer dans le temps et à maintenir une continuité psychique. Dans ce cas, la peur ne signale pas un danger immédiat, elle révèle une faille intérieure. « Dans ce 'Tout pris dans le Tout', les catastrophes sont identifiables, mais leurs effets précis et distincts dans le singulier et dans le collectif sont masqués. La catastrophe est constamment éprouvée comme actuelle. Passé, présent et avenir pourraient *presque* s'y équivaloir. »[368]

Ce phénomène est amplifié dans un second passage :

---

[366] Karima Lazali, *Le trauma colonial. Op. Cit., p.* 17.
[367] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.,* p. 35-36.
[368] Karima Lazali, Le trauma colonial. Op. Cit., p. 17.

> Nous avions peur, peur de tout. De l'adversaire impitoyable. De nos chefs aussi impitoyables. Des éléments naturels. Hostiles et meurtriers. Du soleil et de la chaleur. De la neige et du froid. Des morpions et des poux. De toute cette guerre faite de batailles éclairs, de guet-apens et d'embuscades, de larmes, d'excrétions de toutes sortes. Tripes de nos camarades et des soldats français exposés en dehors de leurs corps malingres et bleuis par les mouches. Entrailles vomies par la boucherie débordant les propres contours de leurs corps et illustrant nos limites à nous qui n'étions pas encore morts. En attente de mort. [369]

Le rythme fragmenté, les juxtapositions courtes, les séries d'objets menaçants (« soleil », « chaleur », « froid », « morpions ») participent d'une rhétorique de l'épuisement. La peur, exprimée en anaphore dès la première ligne, se propage dans le corps du texte. Chaque groupe nominal vient s'accrocher au mot "peur", créant une structure répétitive et insistante. La figure dominante est ici la parataxe : les unités syntaxiques sont placées côte à côte, sans hiérarchie, traduisant une intensité affective continue.

L'écriture devient un espace saturé par l'effroi. Elle produit un effet de vertige. Le réalisme cru des images : « tripes », « entrailles », « vomies », « mouches », transforme la peur en expérience sensorielle. Le corps éclaté devient métaphore du sujet colonisé, exposé, dissocié, sans protection. Le texte dit une peur physique, constante, qui traverse la fatigue, la saleté, les visions d'horreur. La peur empêche l'avancée du récit, le replie sur lui-même, le fait tourner en boucle. Henri Bergson note : « Plus je fais effort pour me rappeler une douleur passée, plus je tends à l'éprouver réellement. » [370]

Boudjedra met en scène ce phénomène de reviviscence. Le souvenir se manifeste comme sensation. Ce n'est nullement une reconstitution, c'est une réactivation.

Julia Kristeva, dans une perspective psychanalytique, évoque un « passé hypertrophié », où la mémoire occupe toutes les dimensions psychiques du sujet et empêche toute projection dans l'avenir : « Fixé au passé, régressant au paradis ou à l'enfer d'une expérience indépassable […] un passé hypertrophié, hyperbolique, occupe toutes les dimensions d'une continuité psychique. »[371]

Frantz Fanon situe aussi cette peur dans la chair même du sujet colonisé : « Dans le monde colonial, l'affectivité du colonisé est maintenue à fleur de peau comme une plaie vive

[369] *Karima Lazali, Le trauma colonial. Op. Cit.,* pp. 37-38.

[370] Bergson Henri. *Matière et mémoire*. Op., Cit. p.132.

[371] Kristeva Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p.71.

[…] le psychisme se rétracte, s'oblitère, se décharge dans des démonstrations musculaires. »[372]

Le texte de Boudjedra rejoue ce constat. L'émotion n'est pas intériorisée. Elle se projette dans le corps, sous forme de tensions, de douleurs, de visions. Le langage devient le prolongement d'un affect qui déborde les cadres du discours.

Cette peur ne s'oriente pas uniquement vers le passé. Elle regarde aussi vers le futur, comme le montre la parole de Teldj dans *Printemps* : « J'ai peur pour votre supposée révolution... j'ai peur qu'elle ne soit vite récupérée par les sicaires de l'ancien régime. »[373]

La formulation introduit une peur politique. Le mot "sicaires" renvoie à l'idée d'un retour de la répression. L'usage du possessif « votre » signale une distance. Le locuteur se sent exclu d'un avenir déjà compromis. La peur anticipe l'échec.

Spinoza, dans l'*Éthique*, distingue *metus* (crainte) et *timor* (peur) : « La crainte est une tristesse inconstante née de l'idée d'une chose future ou passée dont l'issue est incertaine ; la peur est le désir d'éviter un mal plus grand par un moindre. »[374]

La phrase de Teldj illustre cette ambivalence : la peur agit comme stratégie de préservation. Elle témoigne d'un affect lucide, d'une conscience politique de la répétition historique.

Si la peur traverse le récit comme une mémoire affective incrustée dans le corps, elle ne reste pas à l'état d'émotion. À certains moments, elle se transforme. Ce qui était perception devient action. Ce qui était trouble devient coupure. Une bascule s'opère : la peur n'est plus seulement subie, elle s'organise en réponse, en force, parfois en cruauté.

Chez Boudjedra, cette transition n'est pas linéaire. Elle suit le fil des expériences, des blessures, des ruptures intimes. Ce sont les corps qui indiquent ce passage : blessés, violentés, parfois mutilés, ils gardent la trace du colonial, mais aussi de ce qui lui succède. La peur prépare le terrain. Elle creuse un vide où la violence vient s'inscrire.

---

[372] *Kristeva Julia, Soleil noir. Dépression et mélancolie, Op. cit.*, p. 22.

[373] Boudjedra Rachid, *Printemps*. Op., Cit. p. 105.

[374] VAYSSE Jean-Marie, « Spinoza et le problème de la peur : metus et timor », Philonsorbonne [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 04 février 2013, consulté le 18 mai 2024. URL : http://journals.openedition.org/philonsorbonne/410 ; DOI : https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.410

Dès lors, l'écriture se fait mémoire d'une transformation du traumatisme à l'acte, de la dislocation à l'explosion. Ce n'est plus seulement le colonisateur qui produit l'effroi. L'après-indépendance prolonge les mécanismes de domination, souvent sous des visages familiers. La violence n'a pas disparu. Elle a changé de camp.

Nous allons maintenant interroger cette continuité, à travers les scènes que Boudjedra consacre aux corps suppliciés, aux souvenirs figés dans l'horreur, aux gestes extrêmes. Ce que le texte donne à lire, c'est une mémoire de la cruauté enracinée dans l'histoire, transmise par les récits, vécue dans la chair.

1.3.3.2 Corps suppliciés et continuités de la violence historique

Frantz Fanon, dans *Les Damnés de la terre*, établit un lien indissociable entre la prise de conscience politique et l'irruption de la violence. Il affirme : « Le colonisé découvre le réel et le transforme dans le mouvement de sa praxis, dans l'exercice de la violence, dans son projet de libération. »[375] Ce que Fanon nomme ici "praxis" n'est pas une simple réaction. C'est un acte lucide, un engagement concret qui naît d'un corps en éveil. Le réel colonial _domination, expropriation, dépossession_ ne se modifie ni dans la négociation ni dans l'attente. Il se renverse dans le passage à l'acte, un acte porté par le corps, par la nécessité, par l'urgence de sortir de l'humiliation.

La violence, dès lors, ne relève ni de la pulsion ni de la brutalité gratuite. Elle est structurée par une intuition partagée, par une conscience sensorielle. Fanon l'explicite : « Qu'est-ce donc en réalité que cette violence ? Nous l'avons vu, c'est l'intuition qu'ont les masses colonisés que leur libération doit se faire, et ne peut se faire, que par la force. »[376] L'intuition ici ne renvoie pas à une pensée abstraite, mais à une mémoire corporelle, un vécu. Les masses ne déduisent pas : elles sentent. Elles savent, dans leur chair, que le langage du colon est un langage de force, et qu'aucune transformation ne se produira sans que ce langage soit retourné.

Cette confrontation s'inscrit dans une mécanique historique : « Terreur, contre-terreur, violence, contre-violence… voilà ce qu'enregistrent dans l'amertume les observateurs quand

[375]Frantz Fanon. *Les Damnés de la Terre*, op. cit., p. 23.

[376] *Ibid.*, p 35.

ils décrivent le cercle de la haine, si manifeste et si tenace en Algérie. »[377] Fanon ne parle pas ici d'individus, mais de structures. Ce qu'il nomme « cercle de la haine » fonctionne comme une matrice. Elle produit et reproduit l'affrontement, qui se répond, se prolonge. La haine n'est pas spontanée, elle est construite et se ritualise dans l'histoire.

Et cette histoire ne s'interrompt pas avec la décolonisation. Elle persiste autrement : « L'atmosphère de violence, après avoir imprégné la phase coloniale, continue de dominer la vie nationale. Car, nous l'avons dit, le tiers monde n'est pas exclu. Bien au contraire il est au centre de la tourmente. C'est pourquoi, dans leurs discours, les hommes d'Etat des pays sous-développés maintiennent indéfiniment le ton d'agressivité et d'exaspération qui aurait dû normalement disparaître. »[378]

Le transfert est clair. Les mécanismes de coercition changent d'agent, mais non de fonction. La postcolonie hérite des structures coloniales : appareils répressifs, langages de domination, dispositifs de peur. Elle les adapte, les recycle. C'est ce que montre Abdelmadjid Merdaci[379] dans ses travaux sur la violence des années 1990 : la guerre civile algérienne ne surgit pas ex nihilo, elle prolonge des lignes de fracture plus anciennes, inscrites dans la gestion autoritaire de l'indépendance.

Chez Boudjedra, la violence est pérenne. Du colonisateur à l'État post-indépendant, les figures changent, mais les méthodes demeurent. Le corps reste l'espace principal de cette histoire.

L'auteur figure, dans *Les Figuiers de Barbarie*, et concentre l'horreur en une image : Rachid raconte :

> Ces horreurs dont je ne retiens qu'une seule image qui m'a hanté toute ma vie : celle d'un petit enfant nomade sortant en courant de sa tente et se dirigeant vers un soldat français qui pointait sur lui un pistolet. L'enfant courait plus vite encore pensant qu'il s'agissait d'un jouet. Puis le soldat qui tire. L'enfant qui tombe. Puis le noir. Le trou noir. Cette fraction de seconde condensant toute la barbarie humaine me marqua à jamais. [380]

[377] *Frantz Fanon. Les Damnés de la Terre, op. cit.*,, p. 48.

[378] *Ibid.*, p. 37.

[379] Sénat.fr, « Algérie-France : comprendre le passé pour mieux construire l'avenir », intervention d'Abdelmadjid Merdaci, professeur à l'Université Mentouri de Constantine.
disponible [En ligne] : https://www.senat.fr/ga/ga105/ga105_mono.html consulté le 18 avril 2024.

[380] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.*, p. 167.

Ce « trou noir » désigne plus qu'une scène de guerre. Il marque la suspension du sens, le surgissement de la barbarie nue. Un enfant, croyant voir un jouet, court vers un pistolet. Le tir l'abat. Ce qui reste n'est pas seulement un mort. C'est un souvenir figé, une mémoire fossilisée dans le choc. Une scène impossible à dépasser.

Dans un autre passage, Rachid se souvient :

> Dès le soleil levé, l'orgueil nous reprenait et nous devenions avides de violences, de prouesses militaires, de hauts faits d'armes, de bravoure et d'héroïsme jusqu'au vertige. Ce sentiment que les montagnes marchaient vers nous ! Ivresse de la vengeance ? Cruauté de l'esclave qui se déchaine après un siècle et demi de silence, de peur, d'obséquiosité ? Peut-être.[381]

La violence devient désir. Elle galvanise. Elle donne forme à une puissance trop longtemps niée. Mais cette ivresse est à double tranchant. Elle soulage autant qu'elle pervertit. Elle rend visible le paradoxe du colonisé devenu combattant : celui qui était victime découvre, parfois, le vertige de devenir bourreau. M'hamed Boukhobza[382], en psychosociologue, parlerait ici d'un déplacement du traumatisme, non résolu, il se retourne contre l'autre ou contre soi.

La même logique s'observe dans le portrait de Mohamed Ben Sadok[383] :

Comme s'il voulait ainsi expectorer toute cette violence accumulée non seulement depuis le déclenchement de l'insurrection ou depuis son adhésion aux groupes de choc de l'organisation, mais depuis beaucoup plus longtemps, depuis son enfance, ou peut-être bien

[381]Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 39.

[382] M'hamed Boukhobza, psychosociologue algérien, a analysé les effets psychiques de la répression politique en Algérie post-indépendante. Il a notamment étudié comment les traumatismes non résolus peuvent se retourner contre l'autre ou contre soi. Dans ses travaux, il explore les mécanismes de déstructuration sociale et les conséquences psychologiques des violences politiques. Par exemple, dans son ouvrage *Octobre 88 : évolution ou rupture ?*, il examine les émeutes de 1988 en Algérie et leurs répercussions sur la société algérienne. Boukhobza, M'hamed. *Le mal-être, l'école et la violence*. Alger : ENAG, 1991.p. 65.

[383] Mohamed Ben Sadok assassina Ali Chekkal, ancien vice-président de l'Assemblée algérienne, en mai 1957 au stade de Colombes. Lors de son procès en décembre 1957, Jean-Paul Sartre témoigna en sa faveur, défendant son acte comme un assassinat politique inscrit dans une tradition historique française, tout en évitant de prendre position sur le FLN. Ben Sadok fut finalement condamné à la réclusion criminelle à perpétuité, puis gracié par la suite. Jean Bourgault and Grégory Cormann, "« Je ne connais pas Ben Sadok »", *Genesis* [Online], 39 | 2014, Online since 12 December 2016, connection on 18 May 2025. URL: http://journals.openedition.org/genesis/1376 ; DOI: https://doi.org/10.4000/genesis.1376

avant encore, avant même qu'il n'ait compris qu'il était un exilé dans son propre pays, un marginal dans son propre bidonville, un rejeton de la société coloniale dont les aberrations l'exaspéraient et l'avaient obligé de quitter son pays natal pour immigrer en France. [384]

Le mot « expectorer » signale un acte de soulagement d'une violence interne, infecte, enracinée dans une expérience de marginalisation. Mohamed cherche à détruire une figure en assassinant cet homme insigne du pouvoir complice du système colonial, d'un ordre social qui l'a rendu invisible.

Boudjedra se penche également sur la violence dans les prisons. L'expérience nous est racontée par Jean, dans *Hôtel Saint-Georges*, dans sa lettre :

> Mais quelle impression de peur, de déshumanisation ! Je finis par m'habituer aux hurlements et aux supplications des gens qu'on torturait jour et nuit. Mais, à ma sortie de cette prison, je n'ai jamais cessé d'entendre ces cris, ces lamentations, ces gémissements et les voix cinglantes des officiers supérieurs qui venaient certainement s'enquérir quotidiennement des résultats obtenus… [385]

Et avec plus de détails, Rachid raconte dans *Les Figuiers De Barbarie* le climat carcéral:

> Tous les condamnés à mort en attente de leur grâce ou de leur exécution étaient logés par trois dans des cellules de trois mètres carrés, vétustes, sordides et équipées de latrines à la turque. Cette promiscuité et cette insalubrité rendaient les prisonniers_ dans certains cas_ très agressifs et très violents. A force de manger ensemble, de dormir ensemble et de déféquer ensemble, ils devenaient fous, perdaient la raison, la retrouvaient et la reperdaient à nouveau. [386]

L'humain dépourvu de sa dignité, privé de sa liberté, réduit à une condition animale, son psychique agressé, prenant conscience du fait, aliéné, comprend qu'il est annihilé.

Et le cycle de la violence continuait même après l'indépendance du pays, la torture restant la même, le bourreau a changé, Rac le précise en rebondissant sur l'affreuse séquence racontée par Jean, dans cette prison héritée du colon français :

---

[384]Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.,* p. 126.

[385] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 110.

[386]*Ibid*., p.234.

> N'empêche qu'on a continué à en faire bon usage : la torture y était encore courante. Cette fois-ci, ce n'étaient pas des Français qui torturaient des Algériens. Mais bel et bien des Algériens qui torturaient d'autres Algériens. Comment ne pas devenir cynique ? Comment ne pas devenir non pas apolitique mais dépolitisé ? [387]

Cette phrase contient l'effondrement politique. Elle exprime le point de bascule où la libération, non assumée, se retourne en répression.

En articulant Fanon et Boudjedra, nous accédons à une lecture circulaire de la violence. Elle commence dans la conquête, se poursuit dans l'oppression, se transforme en arme de libération, puis revient comme gestion du pouvoir.

Du colonialisme à la post-indépendance, la violence fraie un chemin et laisse des traces dans les corps, les institutions et les récits. Une histoire que seule la littérature parvient à cartographier dans ses silences, ses blessures et ses résurgences. Dans *Printemps*, Boudjedra confronte le lecteur à une scène d'horreur absolue. Teldj raconte le meurtre de sa mère, sage-femme égorgée dans une salle d'accouchement, ainsi que celui d'une patiente éventrée et de son nouveau-né réduit en bouillie. La scène n'est pas simplement atroce. Elle déchire l'humanité dans ce qu'elle a de plus fragile : l'enfant, la maternité et la naissance. Le texte refuse toute atténuation. Il impose le choc qu'a vécu Teldj, encore enfant : « J'avais exactement douze ans. Je découvris alors l'horreur humaine. »[388]

Ce que le roman nous rend perceptible, ce n'est pas seulement la barbarie des faits, mais leur banalisation qui confronte le lecteur à un paradoxe hébétant. L'auteur insiste sur le calme du meurtrier : un jeune interne, familier des lieux, qui « partit tranquillement faire ses ablutions et ses prières du soir »[389]. Le sacré religieux se trouve ici perverti, mis au service du meurtre. Le contraste entre le geste et le contexte_ une salle d'accouchement, un lieu de vie_ produit un effet d'effondrement total. L'humanité bascule dans l'irreprésentable.

La cruauté ne s'interrompt pas avec la mort. Elle se prolonge dans les rites funéraires, détournés de leur fonction pacifiante, une toilette mortuaire, grotesque et insoutenable. Le corps de Selma devient l'objet d'un double supplice. Recousue par deux chirurgiens, nouée par un fichu grotesque, elle semble « refuser de se taire au moment de sa mort »[390]. Ce détail,

[387] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p.111.
[388] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 174.
[389] Ibid.
[390] Ibid. p. 280.

celui d'une bouche qu'on n'arrive pas à fermer, fixe l'idée que la mort n'a pas réussi à contenir la violence subie. Le corps témoigne encore. Il dérange. Il parle à sa manière.

Boudjedra montre que dans certaines circonstances, l'atrocité déborde le langage. La réalité dépasse toute fiction d'horreur. Ce qui demeure, c'est un affect brut. Une odeur. Une image. Une date. Une phrase : « L'odeur de la mort ne m'avait donc jamais quittée »[391]. Le traumatisme devient une matière vivante. Une mémoire active, logée dans les nerfs, la peau, les rêves.

Ce que Teldj perd ce jour-là dépasse la figure maternelle. Elle perd un monde. Un espace sûr. Une logique de protection. Tout est dévasté : sa mère, son psychiatre, son entraîneur Popov. La liste dit la cascade des absences, l'effondrement des repères. « Ce terrorisme quotidien [...] a saccagé ma vie et celle de tous les Algériens »[392]. Par cette déclaration, Teldj restitue l'impact.

À cela s'ajoute un désir. Celui de tuer le tueur. Non par pulsion de revanche, mais pour inscrire dans le corps du bourreau une réponse à la violence subie. Une riposte légitime « Le désir violent de tuer le meurtrier de sa mère »[393] constate Salim, son père, compréhensif du désir de sa fille, sachant qu'elle ne saurait passer à exécution. La violence n'a pas été exorcisée. Elle circule, se propage et change de cible, mais pas de nature. La transmission du trauma devient alors une modalité de l'expérience postcoloniale.

Ces extraits de *Printemps* illustrent avec une acuité brutale le caractère transgénérationnel de la cruauté. La violence entant que processus, affecte les vivants autant que les morts. Et l'écriture, ici, enregistre son passage à l'état brut.

Boudjedra dans *Les Figuiers de Barbarie* et encore dans *Printemps* réserve de nombreuses page à une description identique dans les deux romans d'une violence endogène, une description faite respectivement par Rachid et Salim, qui décrivaient les évènements d'octobre 1988, précisément, l'épisode des tankistes qui résume et rappelle à lui seul toute la violence et la cruauté humaine : « mais qu'est-ce qui pousse un homme à en tuer un autre ou plutôt qu'est-ce qui a poussé ces jeunes gens embusqués toujours derrière

[391] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 280.
[392] Ibid. p. 294.
[393] Ibid. p. 288.

cette enfilade de rues où les chars ne peuvent absolument pas entrer, à tuer les quatre ou cinq tankistes? »[394]

En effet, c'est Salim, qui assume la narration, qui porte ce regard introspectif et inquiet sur la violence qu'il relate. Il se situe au cœur des événements, acteur impliqué, observateur tourmenté d'une réalité qu'il tente de saisir, alors même qu'il s'y enfonce : « et moi, Salim, me demandant quelques jours avant d'être arrêté à mon tour, d'être tor… »[395]. Cette posture intérieure et réflexive donne au récit une force particulière.

Nous verrons ainsi comment Boudjedra, à travers Salim, construit une représentation de la violence à la fois charnelle, historique et politique, en inscrivant les corps, les gestes et les émotions dans un récit qui interroge les mécanismes de la cruauté contemporaine.

Salim raconte un enchaînement, un processus collectif né de frustrations sociales, de révoltes politiques et de privations répétées. Il relie les émeutes d'Alger en octobre 1988 à celles survenues des années plus tard à Tunis, au Caire ou à Tripoli. À ses yeux, ces soulèvements trouvent leur origine dans une accumulation d'injustices concrètes et de blessures quotidiennes. Il évoque, parmi les déclencheurs, un élément en apparence anodin : « cette pénurie d'Adidas (…) qui avait aidé – aussi – à déclencher ces émeutes, ces soulèvements, ces pillages (comme l'Histoire peut être frivole, dérisoire et implacable, tout à la fois) »[396]. L'absence d'un produit de consommation convoité, devient révélatrice d'un système figé, monopolisé par les bénéficiaires d'un pouvoir opaque : « responsables politiques, nouveaux riches, hauts fonctionnaires corrompus, parasites… »[397].

Boudjedra, à travers la voix de Salim, place la violence dans l'expérience physique. Elle se manifeste d'abord par une mise en scène spectaculaire : celle du jeune insurgé qui s'élance, en défi, face aux chars. « Allant faire le clown à quelques mètres des chars et s'en revenant enroulé en boule parfaite… à tel point qu'il n'avait plus sa forme humaine et qu'il était devenu une sorte de mouvement vertigineux roulant sur lui-même… une sorte d'automate affolé dont les rouages s'étaient bloqués… ».[398] Ce corps en mouvement, désarticulé, devient le vecteur d'un message silencieux. Il se transforme en objet de provocation, en force physique pure, opposée à la mécanique du char. Le geste prend l'allure

[394] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 230.
[395] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p.232.
[396] Ibid., p. 231.
[397] Ibid.
[398] Ibid., pp. 230-231.

d'un « ultime et sublime défi fantastique… une provocation chorégraphique »[399], une performance qui brouille les limites entre jeu, danger et expression de soi.

Après cette confrontation, Salim observe les jeunes insurgés dans un état de métamorphose. Leurs corps, à demi nus, couverts de sueur et de poussière, laissent transparaître une énergie inédite : « dont la chair et les muscles exhalaient quelque chose d'impitoyable, de violent, à la fois de sain et de malsain, d'enfantin et de terriblement (horriblement) adulte, de bon enfant et de monstrueux »[400]. Cette phrase intensifie l'ambivalence qui traverse ces figures, porteurs d'une vitalité brute, ils expriment également une violence froide. L'auteur montre la transition brutale entre l'innocence de l'enfance et une maturité imposée par la guerre, la marginalisation, et l'absence de repères affectifs. Salim précise que ces jeunes grandissent sans protection : « abandonnés à eux-mêmes, coupés de toute tendresse, subissant quotidiennement les tracasseries policières et administratives… »[401]. Leur brutalité naît d'un vide affectif, comblé par l'instinct de survie.

L'attaque accomplie, la réaction des insurgés se fige dans un mutisme total. Salim les voit debout, immobiles, face aux chars incendiés et aux cadavres calcinés : « sans voix, sans geste et sans réaction d'aucune sorte… »[402]. Ce silence donne à comprendre le choc profond, l'irréversibilité de leur passage à l'acte. Il écrit ensuite : « ils avaient l'impression (…) d'avoir mangé eux-mêmes non seulement les soldats carbonisés, mais aussi l'acier des engins lui-même, la tôle, le carburant et tout le reste »[403]. La destruction pénètre le corps. Elle dépasse l'action, elle devient sensation, matière ingérée, bouleversante, ancrée dans la mémoire sensorielle.

Enfin, les slogans laissés sur les banderoles expriment avec clarté les attentes des insurgés : « NOUS VOULONS DU TRAVAIL ! ARRETEZ DE NOUS POMPER L'AIR ET LE SANG ! » et « POURQUOI NOUS N'AVONS NI BLONDAS, NI VILLAS, NI HONDAS… NI ADIDAS ? »[404]. Ces formules, à la fois ironiques, rageuses et poignantes, dévoilent une jeunesse en quête de reconnaissance, une population lassée de l'injustice, cherchant un espace où vivre avec dignité.

Les personnages de Boudjedra exposent un monde dans lequel la violence surgit comme une réponse directe à l'exclusion, à la confiscation de l'avenir, à l'humiliation persistante. En liant ces gestes à des contextes sociaux, économiques et historiques précis,

[399] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p.234.
[400] Ibid., p. 234.
[401] Ibid., p. 234.
[402] Ibid. p. 235.
[403] Ibid. p. 237.
[404] Ibid.

l'auteur élabore une réflexion forte sur les origines de la cruauté humaine, enracinée dans la perte de sens et le refus prolongé d'entendre la colère des invisibles.

Cette violence donc, les Algériens l'avaient vécue vingt-trois ans avant que les peuples des autres pays arabes ne la vivent. Octobre 1988 annonçait le destin commun d'horreur, de misère, de répressions étouffant le cri de la révolte et surtout procédant à une récupération immédiate**.**

A travers la description de la peur, la violence et la cruauté, Boudjedra tente de cartographier le trauma. Indiquant des lieux troubles de la mémoire. Ces affects, loin d'être passagers, deviennent les conditions mêmes de l'existence blessée, à travers une continuité historique et sensorielle. La littérature, dans ce contexte, devient « une topographie idéale pour une violence caractérisée ».

Conclusion du Chapitre I :

Ce chapitre nous a permis d'explorer la manière dont la mémoire, chez Rachid Boudjedra, dépasse le cadre du souvenir personnel pour devenir un espace où se confondent, corps, Histoire et langage. Nous avons vu comment les traumas vécus ou transmis, qu'ils soient coloniaux, intimes ou collectifs, s'inscrivent dans les silences et les comportements, empêchant toute forme de continuité stable du sujet.

En mobilisant des approches philosophiques, phénoménologiques et psychanalytiques, nous avons montré que la mémoire chez Boudjedra n'est ni linéaire ni réparatrice, elle travaille et déborde, souvent jusqu'à la désorganisation psychique. L'écriture et la narration deviennent alors le lieu de survie autant que de résistance, où le récit tente de faire face à ce qui reste irreprésentable. À travers cette lecture, nous avons pris la mesure d'une mémoire instable, souvent violente, qui interroge moins le passé que notre capacité à en porter l'héritage.

Chapitre II :

Mémoire collective, Histoire et relecture postcoloniale

Chapitre II : Mémoire collective, Histoire et relecture postcoloniale

Introduction du Chapitre II

Dans la continuité de notre réflexion sur les modalités d'appropriation et de transmission du passé, ce chapitre entend interroger la complexité qui régit les rapports entre la mémoire collective et l'Histoire, notamment dans les contextes marqués par l'expérience coloniale et postcoloniale. En prenant appui, entre autres, sur les travaux fondateurs de Maurice Halbwachs et Pierre Nora, nous posons que la mémoire n'est pas réductible à un souvenir individuel, mais qu'elle s'inscrit dans un espace socialement construit, traversé par des enjeux de pouvoir, de reconnaissance et d'oubli. C'est dans cet entrelacement entre le vécu subjectif, les récits collectifs et les dispositifs symboliques que se noue une lecture critique du passé.

À travers les œuvres de Rachid Boudjedra_ Les Figuiers de Barbarie, Hôtel Saint-Georges et Printemps_ nous analysons comment le roman devient un lieu d'historiographie littéraire, où s'élabore une mise en question des récits officiels. Ce chapitre articule ainsi trois axes fondamentaux : la conceptualisation de la mémoire collective ; les tensions entre mémoire individuelle et récit national ; et enfin, la manière dont la fiction littéraire permet une relecture postcoloniale de l'Histoire. Il s'agit moins de superposer les discours que de faire apparaître les dissonances, les oublis programmés et les voix subalternes qui fissurent les récits dominants.

2.1 Mémoire collective et lieux de mémoire : entre construction sociale et héritage postcolonial

2.1.1 De Halbwachs à Nora : penser la mémoire comme phénomène social et symbolique

Remarquons d'abord que la notion de mémoire collective trouve son origine dans les travaux du sociologue Maurice Halbwachs. Dès Les Cadres sociaux de la mémoire (1925), puis dans La Mémoire collective (1950), Halbwachs affirme que la mémoire n'est jamais une activité strictement individuelle. Elle se construit à l'intérieur d'un cadre social. Elle prend forme à travers les échanges, les repères communs, le langage partagé.

Approfondissons ce dernier rapport entre individu et groupe : pour Halbwachs, se souvenir suppose de se référer à des éléments extérieurs à soi : lieux, mots, récits, expériences transmises. La mémoire individuelle s'appuie ainsi sur un environnement structuré par le collectif.

Halbwachs précise ce rapport entre mémoire individuelle et mémoire collective dans un passage éclairant de La Mémoire collective :

> Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. Bien plus, le fonctionnement de la mémoire individuelle n'est pas possible sans ces instruments que sont les mots et les idées, que l'individu n'a pas inventés, et qu'il a empruntés à son milieu. Il n'en est pas moins vrai qu'on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment du temps, c'est-à-dire que notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres. [...] Durant le cours de ma vie, le groupe national dont je faisais partie a été le théâtre d'un certain nombre d'événements dont je dis que je me souviens, mais que je n'ai connus que par les journaux ou par les témoignages de ceux qui y furent directement mêlés.[405]

Cette citation montre clairement que la mémoire individuelle, bien qu'attachée à une expérience vécue, ne peut fonctionner sans les cadres sociaux, langagiers et culturels issus du collectif. En miroir, la mémoire collective rassemble ce qui se partage, ce qui se conserve, au-delà des individus. Elle permet de dire « nous nous souvenons » là où le souvenir n'est pas directement vécu, mais transmis par les récits, les témoignages ou les médias.

[405] Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, Op.cit., p. 119.

Dans le prolongement de cette réflexion, Halbwachs distingue la mémoire collective de ce qu'il nomme la mémoire historique. La mémoire historique repose sur une démarche de reconstruction rationnelle du passé. Elle s'appuie sur des sources, sur l'analyse critique, et vise à établir des faits, dans leur cohérence et leur chronologie. Contrairement à la mémoire collective, elle ne cherche pas l'adhésion affective, mais l'intelligibilité. Elle est, selon Halbwachs, moins vivante, mais plus rigoureuse. Elle se détache des souvenirs spontanés pour s'enraciner dans l'archive et dans la méthode.

Ainsi, la mémoire collective engage une appartenance et une identité ; la mémoire historique, un travail intellectuel sur le passé. Toutes deux coexistent, parfois en harmonie, souvent en tension, surtout lorsque le passé devient un enjeu politique ou identitaire.

Paul Ricœur prolonge ce questionnement dans son ouvrage majeur *La mémoire, l'histoire, l'oubli*[406], Il propose de penser la mémoire comme une capacité à refigurer le passé dans un récit. Ce récit permet de médiatiser l'expérience individuelle par une mise en intrigue collective. Selon lui, la mémoire n'est pas seulement le retour d'un vécu, elle devient l'acte d'une représentation orientée vers l'avenir. Nous retrouvons ici, en continuité avec Halbwachs, l'idée que la mémoire opère dans un cadre narratif, transmis par le langage et par les institutions.

Mais examinons cela de plus près et voyons en quoi consiste au juste cette différence entre mémoire individuelle et mémoire collective. La première, reste ancrée dans l'expérience vécue par un sujet particulier. La seconde, elle, repose sur ce qui circule entre les sujets, ce qui se répète et se conserve dans un groupe. En d'autres termes, la mémoire collective n'est pas une somme de souvenirs personnels, mais un système de représentations partagées, qui donne sens aux vécus individuels. Insistons sur ce dernier point, dont nous avons déjà touché un mot ailleurs, mais que nous tenons pour essentiel : la mémoire n'est pas seulement une trace intérieure, c'est aussi une construction extérieure, qui implique un cadre commun de remémoration.

Nous avons d'abord, pour la commodité de l'étude, traité la mémoire collective dans sa définition théorique. Mais cette mémoire s'inscrit aussi dans des formes visibles, concrètes et symboliques. Pierre Nora[407] les nomme lieux de mémoire. Il s'agit de repères (monuments, textes, objets, fêtes, personnages, devises) qui fixent une part du passé dans l'espace public.

[406] Claude Dubar, "Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli", Temporalités [Online], 1 | 2004, Online since 24 June 2009, connection on 19 mars 2023. URL: http://journals.openedition.org/temporalites/679 ; DOI: https://doi.org/10.4000/temporalites.679

[407] Nora Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, I – La République, 1984 ; II – La Nation, 3 vol., 1986 ; III – Les France, 3 vol., 1993.

Ces lieux ne sont pas forcément anciens. Ce qui compte, c'est leur charge symbolique et leur capacité à condenser une mémoire partagée. Dans le cas algérien, la Révolution de 1954, les figures de Ben M'hidi ou Abbane Ramdane, ou encore la devise « Tahya el Djazaïr », jouent ce rôle. Ces signes articulent un récit national et participent à l'élaboration identitaire du groupe.

Prenons un exemple concret pour illustrer la notion de lieu de mémoire en contexte postcolonial : la date du 1er novembre 1954, commémorée comme point de départ de la guerre d'indépendance algérienne, fonctionne comme un ancrage mémoriel solide. Elle symbolise un basculement historique et produit une reconnaissance partagée. En même temps, elle exclut ou marginalise d'autres récits, comme ceux des nationalistes du MNA ou des civils, victimes des purges internes. Ce lieu de mémoire cristallise donc à la fois une unité revendiquée et une conflictualité latente.

Approfondissons ce dernier rapport entre mémoire nationale et contexte postcolonial. L'exemple de l'Algérie, tel qu'il est étudié par Benjamin Stora dans La gangrène et l'oubli, montre comment les mémoires officielles peuvent être stratégiques et sélectives. Stora analyse les effets du silence : côté français, un déni institutionnel ; côté algérien, une mise à distance de certains épisodes gênants. Il s'agit là d'un processus actif de gestion du passé, qui produit des récits incomplets conduisant à un « drame fondateur » dû à la frustration. La guerre fratricide entre FLN et MNA, le massacre de Melouza, ou les luttes internes après l'indépendance sont autant d'éléments souvent refoulés. Pourtant, ils affectent en profondeur la mémoire collective.

Ce point met en lumière une limite implicite des approches de Halbwachs et de Nora. Leur cadre analytique, très utile pour des sociétés relativement stabilisées, peine à saisir pleinement les mémoires postcoloniales, marquées par les ruptures, les violences fondatrices, les tabous encore actifs. C'est là que des historiens comme Stora, ou des écrivains de la mémoire comme Boudjedra, interviennent pour reconfigurer les récits dominants.

Insistons encore : cette mémoire n'est pas stable. Elle évolue au rythme des conflits de narration. Elle résulte d'un arbitrage entre ce que l'on transmet, ce que l'on commémore, et ce que l'on préfère taire. L'analyse de Stora établit un lien direct entre les fractures de la guerre d'indépendance et les violences postérieures, notamment celles de la décennie noire. Nous voyons ici que la mémoire collective ne se contente pas de refléter le passé ; elle structure aussi les représentations du présent. Elle influence les attitudes politiques, les identités sociales, et les rapports au savoir historique.

2.1.2 De la mémoire individuelle à la mémoire collective et vice-versa : l'Algérie entre oubli et transmission

Nous abordons ici un espace complexe, où mémoire individuelle et mémoire collective s'entrelacent, s'opposent parfois, mais surtout s'influencent. La société algérienne, marquée par une histoire coloniale, révolutionnaire puis post-indépendantiste, constitue un terrain de mémoire profondément disputé. Il ne s'agit pas seulement de souvenir ou d'oubli, mais d'un processus actif de sélection, d'appropriation et de réécriture du passé.

La formule célèbre de Benjamin Stora, évoquant « un passé qui ne passe pas », synthétise cet enchevêtrement entre mémoire et histoire. L'Algérie contemporaine reste hantée par les fantômes de la guerre d'indépendance, de la guerre civile des années 1990, et des conflits internes du nationalisme. Ce traumatisme diffus, Stora le relie à l'avertissement de Freud : « N'oubliez pas l'oubli ». Ce mot d'ordre, repris ici, nous oblige à penser la mémoire comme travail, c'est-à-dire comme opération de mise en forme du passé – et non comme simple résurgence spontanée. Dans cette perspective, la mémoire se configure comme un outil critique et conflictuel.

Frantz Fanon[408], dans la même veine, nous met en garde contre les effets psychiques et postcoloniaux de la violence. Il ne s'agit pas uniquement de blessures physiques, mais de déséquilibres intérieurs, de ruptures dans la transmission, de silences dans les familles, de mots qui manquent. La mémoire se déplace ainsi du champ historique vers le champ intime. Mais ce glissement ne dissout pas le politique : il le rend plus diffus, plus percutant.

Pierre Nora propose une définition claire de la mémoire collective : « Le souvenir ou l'ensemble des souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante ».[409]

Cette définition souligne l'ambiguïté du souvenir collectif qui s'ancre dans le réel, mais passe toujours par le récit, le mythe et le langage. Il devient un vecteur identitaire, un socle commun souvent reconstruit à travers des figures consensuelles, des lieux de mémoire et des commémorations.

Mais Paul Ricœur nous permet d'aller plus loin. Dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, il affirme que « la mémoire est la matrice de l'histoire »[410]. Elle donne forme au passé pour

[408] FANON, Frantz, *Les Damnés de la terre*. François Maspero, 1968, paris.
[409] Nora Pierre, « *Mémoire collective* », Op. Cit., p. 398.

le rendre intelligible. Elle ne reproduit pas les faits ; elle les agence en récit. Et, ajoute Henri Bergson, la mémoire est « synthèse du passé et du présent en vue de l'avenir ».[411]

Ce déplacement temporel confère à la mémoire une fonction projective, étant donné qu'elle est toujours en train de construire quelque chose à partir d'un passé qui, en lui-même, n'est jamais donné, mais toujours reconstruit.

Dans cet ordre d'idées, nous devons insister sur ce qu'évoque Claude Dubar à propos de Ricœur : « Tout se joue à ce niveau intermédiaire entre la mémoire collective, officielle et surplombante, et la mémoire individuelle, fragile, incertaine et évanescente […] entre la solitude et la citoyenneté, entre la mémoire collective et les souvenirs personnels ».[412]

Autrement dit, il existe un espace de médiation où ces deux formes de mémoire dialoguent, parfois en tension, parfois en résonance. C'est dans cet espace que s'inscrit la littérature algérienne contemporaine, et particulièrement les romans de Rachid Boudjedra.

Les personnages de ses œuvres, comme Rachid et Omar dans Les Figuiers de Barbarie, Teldj et Salim dans Printemps, ou Rac et Jeanne dans Hôtel Saint-Georges_ pourrait-on citer seulement ces derniers s'il s'agissait de romans d'un autre écrivain, ici c'est de Boudjedra qu'il est question et particulièrement dans ces trois romans, où la voix des marginalisés et des personnages dits secondaires, donne tout son sens à l'œuvre (Kader, Mic, Leila, les aïeuls, les Ali, et même Benjy) _ ces personnages, donc, incarnent cette circulation permanente entre expérience intime et récit collectif. Ils se souviennent de la guerre, du maquis, de la violence post-indépendance. Ils transportent en eux une mémoire familiale, politique, communautaire, mais aussi une mémoire fracturée, parfois en contradiction avec les récits dominants.

Dans ces récits, la mémoire individuelle ne s'efface pas devant la mémoire collective. Elle la charge, la contredit et l'humanise même. L'espace romanesque devient ainsi un lieu privilégié pour observer les objets déclencheurs de mémoire (la lettre de Jean, la miniature d'El Wasity, les coupures de presse), mais aussi les ruptures de langage, les malentendus entre générations ou entre cultures. La mémoire collective s'illustre par ailleurs dans Printemps à travers d'autres rapports qu'entretient Teldj avec son père, son grand-père mais aussi sa communauté. Dans Hôtel Saint-Georges aussi, la mémoire se fait collective et se

---

[410] Paul Ricœur, in "Entre la mémoire et l'histoire", Transit Virtulles Forum, N° 22, 2002,1.
[411] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Op. Cit., p.267
[412] Claude Dubar, "Paul Ricoeur, La mémoire, l'histoire, l'oubli", Temporalités [Online], 1 | 2004, Online since 24 June 2009, connection on 19 avril 2023. URL: http://journals.openedition.org/temporalites/679 ; DOI: https://doi.org/10.4000/temporalites.679

situe même entre les deux rives, algérienne (famille de Rac qui inclue Mic) et française (famille de Jeanne).

Dans un passage de *Printemps,* Boudjedra met en scène une situation d'incompréhension qui dépasse les enjeux affectifs pour engager une réflexion sur la mémoire et l'héritage culturel. Teldj et Nieve incarnent deux histoires, deux systèmes de références, que tout oppose sans qu'aucune ne parvienne à faire un pas vers l'autre. Le narrateur souligne que :

> A l'arrière-plan de l'inconscient individuel qui faisait la vie_ et même le destin_ de chacune des deux amantes, l'inconscient collectif, les us et coutumes, la façon de vivre, la cuisine, tout cela s'incrustait d'une façon perverse et abjecte et les ramenait très vite à des positions d'hostilité et à des attitudes guerrières.[413]

Ce passage accentue le poids de ce que chacun reçoit dès l'enfance, ce qui s'apprend sans instruction formelle, ce qui façonne les comportements dans le cadre d'une appartenance culturelle.

Teldj attend de sa compagne une participation à cette mémoire partagée, qui se transmet à travers les langues nationales : l'arabe et le berbère. Elle reproche à Nieve son absence d'initiative à ce sujet. Elle s'exclame : « Pire ! Tu n'as même pas essayé de t'inscrire dans un des instituts qui jalonnent la ville pour essayer de commencer à apprendre l'arabe et le berbère. »[414] Ce reproche traduit une frustration qui concerne la place accordée à la culture algérienne dans la relation. La langue représente ici un engagement. Apprendre l'arabe aurait signifié un désir d'ouverture vers l'histoire de l'autre, vers sa mémoire.

Le reproche s'élargit à une position culturelle plus générale. Teldj poursuit : « Pourquoi ne m'as-tu pas demandé de te donner des cours d'arabe [...] ? Parce que tu crois que tu n'as pas besoin de cette langue puisque tu parles parfaitement l'anglais. »[415] Le choix linguistique révèle un rapport de forces. La langue mondiale s'impose, tandis que les langues nationales, chargées d'histoire, restent à la marge. Cette hiérarchie ne résulte pas d'un mépris volontaire, mais d'un ordre hérité, souvent invisible. Pour Teldj, ce silence autour des langues du pays prend la forme d'un désengagement. L'absence d'apprentissage devient alors un acte signifiant.

[413] Boudjedra Rachid, *Printemps,* Op.cit., p. 171.
[414] Ibid.
[415] Ibid.

Les reproches se font dans le hurlement : « tu souffres du complexe colonial et même impérial ! Parce que pour toi et tes semblables, le néo-colonialisme et l'impérialisme [...] des mots désuets, caducs, […] tu es un pur produit de l'idéologie occidentale.»[416], Teldj replace la discussion sur un plan plus large. Le rapport entre les deux femmes devient un lieu où se rejoue une relation héritée de l'histoire. La scène ne renvoie pas à une querelle ponctuelle. Elle éclaire les effets persistants d'un passé marqué par la domination, et par des formes de supériorité intériorisées, parfois sans en avoir conscience. Pour Teldj, ce passé se manifeste dans l'absence de curiosité pour la langue, dans le choix d'une communication appuyée sur des langues importées, dans le refus implicite d'entrer dans un rapport plus ancré au pays.

Ce conflit met aussi en évidence le rôle des contextes postcoloniaux dans la réactivation de blessures non résolues. La mémoire, dans de tels contextes, ne peut être pensée indépendamment de l'histoire collective. Elle reste chargée d'attentes, de tensions et de frustrations. Elle ne se limite pas à des souvenirs, mais façonne les comportements, influence les relations, et conditionne la possibilité même de la cohabitation.

Dans l'espace romanesque, cette scène fonctionne comme un révélateur. Le roman devient le lieu où s'expriment des malaises latents, souvent réduits au silence dans le discours public. En donnant voix à cette confrontation, Boudjedra montre comment la mémoire individuelle devient porteuse d'une mémoire collective, sans jamais s'y dissoudre. L'intime se charge de l'histoire ; il en devient l'écho.

Avant d'aborder la manière dont la fiction littéraire, à travers des procédés comme l'ekphrasis, met en scène et reconfigure la mémoire collective, il convient de s'arrêter sur la frontière entre faits historiques et invention narrative.

La distinction classique entre *res factae* « choses faites » et *res fictae* « choses inventées » oppose les faits historiques avérés aux éléments imaginés ou construits dans le récit. Cependant, cette opposition stricte est remise en question par une approche contemporaine qui reconnaît la porosité entre histoire et fiction. Comme le souligne Bérenger Boulay[417], « la fiction ne se réduit pas à un mensonge ; elle est une dimension essentielle de la mémoire collective et de la narration historique, capable de donner sens et profondeur à des faits

[416] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 171.
[417] Bérenger Boulay, « Avec des « si » & des « -rait ». Comment on récrit l'Histoire », Acta fabula, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : https://www.fabula.org/revue/document6409.php , article mis en ligne le 30 Mai 2011, consulté le 22 novembre 2023, DOI : 10.58282/acta.6409

souvent fragmentaires ou complexes ». En effet, la fiction sert à « représenter la mémoire » et à « donner sens à des événements complexes », comblant ainsi les lacunes des archives et incarnant des expériences humaines que les seuls faits bruts ne sauraient transmettre. Cette approche rejoint la théorie dite de la « fiction théorique », qui postule une « proximité entre commentaire et réécriture » et considère le récit historique comme une construction continuelle, instable et ouverte aux possibles[418]. L'historien, tout en s'appuyant sur les faits, doit souvent interpréter, sélectionner et parfois imaginer pour restituer la complexité du passé. Ainsi, la fiction ne constitue pas une simple altération de la vérité, mais un outil heuristique qui enrichit la compréhension historique.

Par ailleurs, la réflexion sur les hypothèses contrefactuelles (les « si » de l'histoire) montre que l'histoire ne se limite pas à ce qui est advenu, mais s'intéresse aussi à ce qui aurait pu arriver. Cette démarche, loin d'être un simple jeu intellectuel, est essentielle pour saisir la contingence des événements et lutter contre l'idée d'une histoire déterministe. Comme l'explique Bérenger Boulay, « imaginer "ce qui aurait pu se passer" permet de mieux saisir pourquoi les choses se sont passées ainsi, d'identifier les bifurcations de l'histoire et de restituer l'incertitude du passé ».[419] Cette méthode rapproche l'histoire de la fiction, sans pour autant confondre leurs finalités, l'historien vise à comprendre le réel, tandis que l'auteur de fiction invente librement des mondes alternatifs.

Enfin, cette articulation entre *res factae* et *res fictae* ouvre un espace critique et politique, rappelant que le passé est multiple et que d'autres issues étaient possibles. La fiction historique devient alors un moyen de résistance contre les récits dominants et un vecteur de mémoire vivante.

L'analyse du roman *Printemps* de Rachid Boudjedra met en lumière une réflexion complexe et profonde sur le lien entre mémoire individuelle et mémoire collective, L'intime se mêle à l'Histoire dans *Printemps* et de façon poétique, voyant dans la posture mélancolique des oiseaux alignés sur les toits des maisons, la tristesse et dans leurs yeux, toutes les larmes du monde. L'Histoire et son lot de malheurs et de misère, venait coïncider et interférer dans la vie des petites gens du village de Mchounèche.

[418] Bérenger Boulay, « Avec des « si » & des « -rait ». Comment on récrit l'Histoire », Acta fabula, vol. 12, n° 6, « Faire & refaire l'histoire », Juin-Juillet 2011, URL : https://www.fabula.org/revue/document6409.php , article mis en ligne le 30 Mai 2011, consulté le 22 novembre 2023, DOI : 10.58282/acta.6409
[419] Ibid.

Boudjedra, lie le destin du monde au destin de l'homme, ainsi la tragédie de la conscription obligatoire et brutale, arrachant les hommes de cette région à leurs familles et leurs terres, lors de la première et la seconde guerre mondiale ; coïncidait avec la tragédie de la répudiation d'une femme, aïeule de Teldj remplacée par la jeune Kamar et son histoire des dix-neuf horloges. L'éternel retour nietzschéen prend tout son sens thématiquement et intratextuellement dans l'œuvre de Boudjedra.

Approfondissons ce dernier rapport à travers une lecture combinatoire, notamment par le procédé d'ekphrasis autour de la miniature d'El Wasity. Cette démarche s'inscrit dans une poétique de l'Histoire qui dépasse la simple illustration visuelle pour devenir un vecteur majeur de la mémoire vivante, mêlant art, récit historique et mémoire traumatique.

Selon Maurice Halbwachs, la mémoire individuelle est toujours construite dans un cadre social partagé, car « tout souvenir, si personnel soit-il, […] est en rapport avec un ensemble de notions que beaucoup d'autres que nous possèdent, avec des personnes, des groupes, des lieux, des dates, des mots et formes de langage »[420]. Cette idée est renforcée par le concept de « lieux de mémoire »[421] de Pierre Nora, qui définit ces espaces symboliques comme des « dispositifs objectivés et matérialisés » où mémoire collective et individuelle se rencontrent et se nourrissent mutuellement. La miniature d'El Wasity, suspendue au-dessus du bureau du père de Salim, fonctionne comme un tel lieu de mémoire, matérialisant un moment historique chargé de violence et de signification - la conquête de l'Andalousie par les Arabes au VIIIe siècle - et faisant écho aux violences coloniales et impérialistes plus récentes évoquées dans le roman.

L'ekphrasis, figure littéraire consistant en une description détaillée d'une œuvre d'art, est ici utilisée par Boudjedra pour faire dialoguer texte et image, histoire et mémoire. Selon James Heffernan, « L'ekphrasis est la représentation verbale d'une représentation visuelle. »[422] Elle consiste donc en une description étendue d'un objet en termes vifs et animés qui

[420] Maurice Halbwachs, La Mémoire collective (Paris: Albin Michel, 1997), 51–52.
Lien : https://www.psychaanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf
Consulté le 9 Septembre 2024.
[421] Pierre Nora, dir., Les Lieux de mémoire, vol. 1 : La République (Paris: Gallimard, coll. « Quarto », 1997), xxxiv.
Lien : https://archive.org/details/leslieuxdememoir0000unse
Consulté le 9 septembre 2024.
[422] James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. 1993, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2004. p. 3.

donne voix à une image muette, révélant le récit implicite que l'œuvre d'art porte en elle. Dans *Printemps*, la miniature d'El Wasity ne se limite pas à figurer une scène militaire ancienne ; elle devient un « art au second degré » qui déploie la mémoire traumatique et la violence historique, tout en inscrivant cette mémoire dans le présent du roman. Cristina Diamant souligne que l'ekphrasis est aussi un « tournant » dans les humanités, une ouverture interdisciplinaire qui invite à une re-signification continue des images et des textes.[423]

La toile d'El Wasity représente l'avant-garde de l'armée de Tarik ibn Ziad, prête à conquérir le détroit de Gibraltar, avec ses cavaliers alignés, leurs chevaux majoritairement jaunes, les instruments de musique et les étendards multicolores. La couleur dominante est un jaune fané, « passée, brouillée, ternie », ponctuée de taches rouge vif, éclaboussures sanglantes annonciatrices de violence et de mort. Ce jeu chromatique traduit une mémoire délavée par le temps, fragile mais expressive, où le passé historique s'infiltre dans le présent.

Salim, personnage qui fait la description de la toile, joue un rôle déterminant dans ce dispositif. Sa lecture attentive aux détails esthétiques (couleurs, instruments, bannières) est chargée d'une forte charge émotionnelle et mémorielle. Il est « envahi par les images, les sons et les sensations que la miniature évoque », comme « un ciel de plomb », « des flammes qui s'élèvent », « des chevaux affolés », « des femmes wisigothes fuyant ». Cette immersion illustre la fonction maïeutique de l'ekphrasis : faire émerger le récit latent de l'image et le relier à l'expérience vécue et à la mémoire collective. Par son regard, la miniature cesse d'être un simple objet d'art pour devenir un lieu de confrontation entre histoire, mémoire et identité, incarnant la complexité du rapport entre passé et présent que Boudjedra explore.

Ce lien entre mémoire collective et mémoire individuelle est renforcé par le parallèle que fait Salim entre le décès tragique de sa femme Selma et celui de sa mère, assassinée dans un contexte de violence politique. Le roman souligne que Selma, épouse de Salim, meurt, rappelant la mort de sa propre mère. Cette répétition tragique, inscrite dans la mémoire familiale, rejoint la mémoire historique collective des violences coloniales et postcoloniales. La couleur jaune dominante de la miniature est associée au linceul, symbole funéraire et de pureté, mais aussi à la fragilité de la vie et à la mémoire du passé. Le rouge, quant à lui,

[423] Cristina Diamant, "Ekphrasis as a Turning Point in the Humanities," in The Ekphrastic Turn. Inter-art Dialogues, ed. Asunción López-Varela and Ananta Sukla (Champaign, IL: Common Ground Publishing, 2015), 214–218.
Lien : https://www.metacriticjournal.com/articles/getfileembed/79/Cristina%20Diamant.pdf
Consulté le 11 Octobre 2024.

évoque le sang versé, la mort et le traumatisme. Ce contraste chromatique traduit la mémoire délavée mais toujours vivante, où « le jaune fané » et « les éclaboussures rouge vif » deviennent des marqueurs puissants de la mémoire et du poids des souvenirs personnels et historiques. La neige, qui donne son nom à Teldj (signifiant « neige »), symbolise la pureté souillée par le sang du meurtre, motif récurrent dans le roman.

La référence à Ibn Khaldoun et à sa théorie sur la conquête de l'Andalousie par les Berbères et Arabes récemment islamisés souligne la dimension historique et critique de cette mémoire. Ibn Khaldoun évoque la brutalité et la violence de cette conquête, avec ses milliers de morts et de femmes violées, rappelant que « tout homme est une guerre en soi ». Cette citation illustre la nature cyclique et répétitive de l'Histoire que Boudjedra met en scène, où la mémoire historique portée par l'ekphrasis devient un moyen de lutter contre l'oubli et la falsification.

Dans *Printemps*, l'ekphrasis est employée par Boudjedra afin de faire émerger une mémoire collective vivante, incarnée par le personnage de Salim, qui relie le passé historique à la mémoire individuelle et au présent tragique. La toile d'El Wasity, avec ses couleurs ternes mais expressives, devient un lieu de mémoire où s'entrelacent histoire, mémoire et identité, et où le temps agit sur les souvenirs comme sur les couleurs, les ternissant mais ne les effaçant jamais totalement. Le roman illustre ainsi la poétique et la politique de la mémoire chez Boudjedra, où l'écriture devient un acte de résistance contre l'oubli et la répétition des violences historiques.

La mémoire collective s'invite aussi dans les cauchemars de Teldj : « toujours les mêmes et qui la hantent et l'obsèdent : le four à pain, le premier séisme d'Orléansville (1954) et le deuxième (1980) qui firent plus de 3000 morts. La guerre d'Algérie (1954-1962) qui fit 1 million de victimes. »[424] Alors que les souvenirs personnels prennent la forme de flash-backs dès le réveil. « Chaque fois qu'elle se réveillait et que cela coïncidait avec le passage du tramway, elle se rappelait les merveilleux matins où elle partait à l'école accompagnée de Salim, son père. Surtout aux premiers jours de sa scolarité. »[425], de l'enfance à Mchounèche, des aventures avec ses cousins et du grand Mûrier.

[424] Boudjedra Rachid, *Printemps*, Op.cit., p. 41.
[425] Ibid., p. 256

Dans *Hôtel Saint-Georges*, la lettre de Jean, sa lecture, embarque Jeanne dans l'affaire algérienne, et entraine les autres personnages dans le douloureux voyage dans le passé.

L'arrivée de Jeanne, est l'élément déclencheur de mémoire, Rac fut le premier à subir les affres de la souvenance « Derrière Jeanne, il y avait la guerre d'Algérie, la torture, la guillotine, les harkis, les pieds-noirs, l'OAS. […] Il y avait la douleur et le malheur du monde. Derrière Jeanne, il y avait le vide ! Aussi ! »[426] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 93.

C'est dans cette confrontation entre présent et passé, entre récit personnel et mémoire collective, que le roman inscrit son interrogation sur l'Histoire. Le roman devient alors un lieu d'enquête, entre souvenirs partiels, documents incertains et récits transmis, *Hôtel Saint-Georges* pose une question pertinente : comment dire l'histoire lorsqu'elle a été tue, travestie, ou refoulée ? La réponse de Boudjedra ne se situe pas du côté de l'effacement de la fiction, mais au contraire dans son plein usage. Car, pour lui, pour décortiquer l'Histoire, nul besoin de renoncer à la fiction « Pourquoi laisser de côté les fantasmes, les interrogations, les analyses subjectives? L'essentiel, c'est de ne pas perdre le fil conducteur et de garder l'intuition à portée de sa main. »[427]

C'est dans cette perspective que s'ouvre la suite de notre réflexion : Boudjedra ne reconstruit pas l'Histoire ; il la met en procès. Il en questionne les sources, les formes, les usages idéologiques, et surtout, il rappelle qu'écrire l'Histoire, c'est aussi, parfois, la réécrire.

2.2 L'Histoire en procès: falsification, mythe et manipulation

2.2.1 L'Histoire en question

Dans *Hôtel Saint-Georges*, à la fin de la lettre envoyée par Rac à son frère Zigoto, surgit une question, posée dans l'absolu « Mais alors qu'est-ce que l'histoire ? »

Par cette tournure interrogative typique de Boudjedra, nous constatons qu'il ne cherche pas vraiment à fournir des réponses mais plutôt à réfléchir sur la question posée. Il est question non seulement de l'histoire de l'Algérie mais extensivement de l'histoire universelle

[426] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 93.
[427] Ibid., p. 163.

et de ses extravagances et de ses paradoxes et de ses épisodes lacunaires et de ses versions supposées officiellement vraies.

Quid de la véridicité des faits ? Dans son autofiction, Boudjedra propose une philosophie historiographique au lecteur, il historise la fiction au moyen de la critique et la subversion. Il dit à ce propos :

> Je pratique l'histoire d'une manière critique et subversive. Il s'agit en fait d'explorer cette face de l'histoire et, comme on le sait, dans tous les pays du monde il y a des silences, il y a des falsifications de l'histoire. J'ai justement essayé de montrer, non pas en tant qu'historien, mais sur le plan sensible et littéraire (…) qu'il y a plusieurs façons de l'explorer et de l'approcher, cette histoire. [428]

Nous sommes donc en présence d'une philosophie de l'histoire sous couvert d'une poétique de l'histoire, une historiographie romancée, qui s'exerce dans un lieu, dit fictionnel, et se pratique à travers l'écriture audacieuse et révélatrice du caractère inquisiteur de Boudjedra, entreprenant de combler les innombrables blancs laissés dans le récit officiel.

Toujours dans *Hôtel Saint-Georges*, dans la lettre écrite à Zigoto, Rac s'attarde sur ce travail de l'écriture de l'histoire qui est :

> Un brouillage des données du réel pour mieux lui restituer son humus et son argile. Reste à ne pas laisser échapper le bout du fil conducteur, le filament de soie, la ligne électrifiée qui relie les évènements les uns aux autres et en charpente la structure, sinon l'histoire serait trahie, maculée, ambiguë. […] l'écriture de l'histoire exige de déplacer les meubles et d'aller regarder derrière, de débusquer les êtres et d'aller voir à l'intérieur de leur vision.[429]

L'Histoire se fait et est par son écriture, laquelle écriture, implique l'être et l'autre, et nécessite un travail d'investigation qui repose sur la chronologie et la rigueur, sur les récits et la mémoire.

[428] Gafaiti, Hafid, *Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 35.
[429] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., pp. 162-163.

2.2.1.1 L'Histoire comme construction incertaine : doute, opacité, fiction

Ce que Boudjedra dénonce n'est pas seulement la falsification des faits, mais la manière dont l'Histoire devient un appareil de légitimation. Dans une logique foucaldienne, elle apparaît comme un savoir-pouvoir, Foucault le souligne explicitement dans *L'Ordre du discours*[430] : « Il y a dans toute société une volonté de vérité qui soutient l'ensemble des institutions et qui tend à exercer sur les autres discours une sorte de pression et de pouvoir de régulation ».[431]

Par cette affirmation, Foucault montre que la « volonté de vérité » n'est pas neutre, mais qu'elle agit comme une force sociale et politique qui organise les discours admis ou rejetés. Par conséquent, le savoir, y compris le savoir historique, est toujours produit dans un contexte social et politique donné, soumis à des mécanismes d'inclusion et d'exclusion qui déterminent ce qui peut être dit, qui peut parler et ce qui est considéré comme vrai, en imposant un récit dominant, qui normalise et marginalise tout ce qui échappe à son cadre narratif. En cela, nous devons reconnaître que l'Histoire devient un dispositif de pouvoir qui sélectionne et prescrit. Cette dimension critique structure la démarche boudjedrienne, ses récits déconstruisent ces régimes de vérité.

À travers ses romans, Boudjedra fragilise également l'idée d'un récit national homogène. Nous observons qu'il déconstruit ce que Benedict Anderson nomme une « communauté imaginée »[432] : une nation pensée à travers un récit historique commun, unifié, souvent mythifié. L'œuvre boudjedrienne, au contraire, met en lumière les oublis et les brisures constitutives de l'identité postcoloniale. Plutôt que de proposer une continuité historique lissée, il expose une mémoire nationale éclatée, travaillée par la violence coloniale, les censures politiques, les renoncements idéologiques. En ce sens, ses textes révèlent la

[430] Foucault met ainsi en lumière la crainte sociale face à la prolifération désordonnée des énoncés, qu'il qualifie de « discours batailleurs, périlleux, désordonnés ». Il propose une méthode d'analyse fondée sur trois principes : le renversement (reconnaître les contraintes qui raréfient le discours), la discontinuité (considérer les discours comme des pratiques discontinues et hétérogènes) et la spécificité (concevoir le discours comme une violence imposée au réel). Par cette approche, il restitue au discours son caractère d'événement, distinct de la souveraineté du signifiant, et invite à remettre en question la volonté de vérité dominante. Valentine, César. "Foucault - L'ordre du discours (1970)." Résumé abrégé de la leçon inaugurale au Collège de France. 2020. Consulté le 23 avril 2023. https://cesarcesar.fr/index.php/manuels-de-combat/52-articles/manuels-de-combat/355-foucault-l-ordre-du-discours-1970.

[431] Foucault, *L'Ordre du discours*, Gallimard, 1971, p. 12

[432] Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London, Verso, 1991.

fictionnalité des récits collectifs dominants et ouvrent la voie à une reconfiguration des appartenances mémorielles.

Remarquons que chez Rachid Boudjedra, l'Histoire ne se présente jamais comme une narration linéaire, univoque ou neutre. Elle est, au contraire, une entité trouble, marquée par le doute, la manipulation, l'omission. L'auteur inscrit son œuvre dans une vaste remise en cause du récit historique comme autorité. La célèbre interrogation de Rac dans *Hôtel Saint-Georges* « Mais alors qu'est-ce que l'Histoire ? », n'a rien de rhétorique, elle manifeste une crise de légitimation du savoir historique, soupçonné de masquer, plutôt que de révéler.

Dans la lignée de Michel Foucault, Hayden White se penche sur la crise épistémologique que soulève la relation entre histoire et fiction. Dans *Metahistory,* White démontre que toute écriture historique est un récit construit, un « montage » organisé selon des choix narratifs précis, ce qu'il appelle « l'emplotement ». Il affirme que « l'historien ne se contente pas de rapporter les faits, il les organise selon une forme narrative qui donne sens au passé »[433]. Ces choix narratifs ne sont pas de simples artifices esthétiques, mais déterminent la manière dont les faits sont interprétés, rendant impossible une objectivité totale. White va plus loin en soulignant que « toute explication historique est en dernière instance une configuration poétique »[434], insistant ainsi sur la dimension imaginative et créatrice inhérente à l'écriture de l'histoire. Pour lui, l'histoire est toujours médiatisée par des structures narratives et idéologiques, ce qui invite à penser l'histoire comme une forme de fiction, sans pour autant nier la réalité des faits.

Nous avons déjà évoqué le travail de Boulay, qui distingue entre *res facta* et *res ficta* : les *res facta* désignent les faits historiques en tant qu'événements réels, tandis que les *res ficta* renvoient aux constructions narratives et interprétations imaginaires qui donnent forme à ces faits. Cette distinction souligne que les faits ne sont jamais simplement donnés, mais toujours intégrés dans un récit qui les transforme selon des logiques discursives. Cette idée rejoint la réflexion de White sur la narrativité constitutive de l'histoire.

À la lumière de ces analyses, nous pensons que ce que Boudjedra met au jour, ce n'est pas l'absence de faits, mais la pluralité des agencements discursifs et l'intérêt qu'ils servent.

[433] Hayden White. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973. p. 25.
[434] Ibid. p. 434.

En conséquence, il ne s'agit pas de substituer une mémoire subjective au récit officiel, mais de concevoir l'Histoire comme un espace de lutte pour l'interprétation. où la fiction littéraire devient une méthode légitime pour accéder à une vérité plus complexe et plurielle.

Cette démarche est incarnée dans une scène emblématique de *Printemps*[435], où Teldj assiste à des manifestations contemporaines, les fameux « printemps arabes ». Boudjedra y décrit une perception brouillée, à la fois sensorielle et mémorielle : « les lignes […] se chevauchaient, se réfractaient à l'infini », évoquant un monde fragmenté, sans ancrage clair. La mention d'une « paramnésie aiguë » – illusion de revivre ce qu'on a déjà vécu – exprime cette superposition des temps. Alger 1988, Tunis, Damas, Le Caire : autant de répressions, de violences réitérées qui brouillent les repères temporels et font de l'Histoire une répétition traumatique plus qu'une évolution progressive.

Boudjedra déploie ensuite une série d'images biologiques : « soubresauts, accouchements, retournements, avortements ». L'Histoire est ici une entité vivante, mais pathologique, incapable de mener à terme ses propres promesses. Elle tente d'enfanter du nouveau, mais accouche dans la douleur, voire avorte. Il n'y a pas de progrès linéaire : chaque révolution semble promise à l'échec, chaque soulèvement à la récupération. Ces « événements » s'enchevêtrent et finissent par se fondre les uns dans les autres. L'Histoire apparaît comme une chaîne de violences ininterrompues, comme une matière informe que l'on ne parvient jamais à stabiliser, à rationaliser. Le lexique utilisé par Boudjedra est sans concession : l'Histoire accumule « ses ecchymoses abstraites », « ses humiliations stratifiées ». L'image de l'ecchymose associe souffrance physique et abstraction conceptuelle ; l'histoire devient une surface meurtrie, mais une surface intellectuelle, une abstraction blessée.

Plus loin, la critique de la confiscation de l'Histoire prend une dimension politique explicite : « ces présidents à vie », ces « voyous », ces « gangsters » qui détournent l'Histoire pour légitimer leur pouvoir. Boudjedra observe que « toutes ces choses humaines […] explosent brusquement » : le retour du refoulé historique est brutal, imprévisible. Il ne respecte ni les chronologies ni les géopolitique. Cette vision culmine dans la dénonciation du cycle des dictatures : « les manifestants passent le relais à d'autres dictateurs tapis jusque-là dans l'ombre ».

[435] Boudjedra Rachid, *Printemps, Op.Cit.,* pp. 243-244.

Ce mécanisme tragique que Boudjedra compare à un « maelström qui emporte tout, qui concasse tout, baratte tout et mélange tout. »[436], Cette métaphore du maelström, empruntée à un imaginaire nordique et destructeur, évoque le retour brutal du refoulé historique. La période de glaciation renvoie à un temps suspendu, une apparente stabilité sociale ou politique ; calme illusoire. L'Histoire, en ce sens, n'est pas accumulation tranquille mais résurgence puissante de tensions longtemps comprimées. La phrase annule l'espoir d'une libération historique. L'Histoire devient alors mécanique infernale, où chaque insurrection contient déjà les germes de sa récupération. Le constat est sans appel : Kaboul en constitue le point d'orgue, dernier nom d'une litanie de défaites politiques.

Ce passage résume ainsi la philosophie historique de Boudjedra, l'Histoire n'est pas une leçon, ni un progrès, ni un destin ; elle est une matière instable, violente, manipulée, falsifiée, et pourtant toujours agissante. Elle est à la fois injure et retour, faille et force, trauma et répétition. Elle ne nous délivre pas du passé ; elle nous y reconduit, sans cesse. Karima Lazali pense que :

> En cette zone de non-lieu du psychisme et de l'histoire, il se profile non pas un retour de traces, mais une difficulté à constituer de la trace vivante dans un trajet qui lui serait propre. Le travail d'écriture de l'histoire est entravé par un trou qui recrache de manière hémorragique ses « cadavres encerclés », parfaitement erratiques. [437]

Boudjedra nous propose_ à travers la scène dans la station de métro, où Nieve aperçoit un émigré désemparé_ une lecture implacable de l'Histoire postcoloniale, pensée comme un mécanisme ironique, contradictoire et violemment retournique. L'« ironie de l'Histoire » est ici une structure de pensée, pas un simple trait stylistique. Elle désigne ce moment où les dominés d'hier _les peuples colonisés, opprimés, effacés_ reviennent symboliquement et physiquement sur la scène historique. L'Histoire, selon Boudjedra, procède par « allers-retours », « coups de manivelle », « projections » et « régressions » : autant de termes mécaniques ou cinématographiques qui traduisent une temporalité discontinue, marquée par des soubresauts et des réminiscences, jamais par un progrès apaisé.

L'image des « retours du colonisé »[438] que l'Europe « n'attendait pas » est au cœur de la critique. Elle inverse la perspective historique : ce ne sont plus les Européens qui vont

[436] Boudjedra Rachid, *Printemps, Op.Cit.,* p. 246.
[437] Karima Lazali, Le trauma colonial, Op. cit., p. 95.
[438] Rachid Boudjedra, *Printemps, Op.Cit.*, p. 277.

conquérir les terres du Sud, mais les enfants des colonies qui, en retour, franchissent les frontières européennes. Cette « invasion » n'est pas militaire, mais migratoire. Elle est la conséquence directe d'un passé colonial non assumé, d'un pillage structurel, d'un déni de réparation. L'usage du terme « vagues déferlantes » évoque une force naturelle, irrésistible, que l'Occident n'a ni prévue ni voulue, mais qu'il a contribué à générer.

Boudjedra précise l'identité de ces jeunes migrants[439] : « issus de tous les pays anciennement colonisés, esclavagisés, désidentifiés, analphabétisés ». La série d'adjectifs suit une logique d'annulation identitaire : la colonisation n'a pas seulement exploité économiquement, elle a détruit les langues, les repères, les structures mentales des peuples dominés. Ces jeunes portent donc en eux une double violence : celle de leur propre misère, et celle de la mémoire effacée. Le constat est amer : ils sont les « laissés pour compte », les « laissés pour morts », doublement exclus, de l'Histoire officielle et du présent occidental.

L'Europe, elle, est dite « éberluée », « étonnée », presque naïve face à ce retour. La description des « bonnes âmes » qui « jettent des fleurs dans la mer » ou « allument des cierges » traduit un humanisme sans portée réelle, « performatif » pour emprunter le mot à Judith Butler. Ces gestes symboliques sont ridiculisés, ils n'allègent ni la souffrance ni la responsabilité. Nous lisons une dénonciation de Boudjedra, qui est celle d'une compassion sans engagement, une conscience morale vidée de sa force politique. Il met à nu le cynisme d'une société occidentale qui, confrontée aux cadavres des migrants, préfère détourner le regard : « qui nie tout, oublie tout. S'en fout… ».[440]

Cette dernière phrase est essentielle, en ce sens qu'elle concentre toute la violence de la dénonciation. L'Europe n'est pas simplement dans le refoulement ou l'amnésie. Elle est dans l'indifférence volontaire. Le langage du narrateur devient abrupt, brut et presque vulgaire, pour souligner l'écart entre le drame vécu et la froideur des institutions. Ce n'est plus seulement l'Histoire des empires qui est en cause, mais la conscience contemporaine qui l'hérite sans la porter.

Ce passage, dans sa structure même, fonctionne comme une micro-histoire du monde postcolonial. Il articule le passé (colonisation, esclavage), le présent (migration, naufrages) et le futur (retour non maîtrisé du refoulé historique). L'écriture de Boudjedra donne corps à une

[439] Rachid Boudjedra, *Printemps, Op.Cit.*, pp. 213-214.
[440] Ibid.

Histoire déséquilibrée, dont les effets reviennent frapper violemment ceux qui croyaient en être sortis.

En ce sens, les romans de Boudjedra illustrent parfaitement ce que Pierre Nora nomme la mémoire absolue face à l'Histoire relative : l'expérience vécue, insoutenable, traverse les générations et ressurgit là où les récits officiels voudraient clore le passé. Chez Boudjedra, cette mémoire prend la forme d'un corps migrant, d'un cadavre oublié, d'un mot qui claque : « S'en fout… », comme la chute désabusée d'une humanité qui se refuse à voir sa propre responsabilité.

2.2.1.2 Contrepoints critiques : vers une réappropriation de l'Histoire

Si l'œuvre de Boudjedra déconstruit puissamment les illusions de linéarité, de neutralité et de progrès associés à l'Histoire, cette démarche soulève à son tour certaines limites qu'il convient de problématiser. En effet, plusieurs penseurs postcoloniaux contemporains plaident pour dépasser une posture exclusivement critique ou tragique de l'Histoire. Achille Mbembe, par exemple, appelle à une « réappropriation affirmative »[441] du passé, fondée non sur la seule dénonciation des blessures, mais sur la réinvention de nouveaux récits et formes d'action ancrés dans les subjectivités postcoloniales.

Dans cette perspective, on pourrait s'interroger sur la portée politique du pessimisme boudjedrien : si l'Histoire n'est qu'un cycle de trahisons, de violences, de répétitions stériles, quelle place reste-t-il pour l'espoir, pour l'invention d'un avenir qui rompe avec l'héritage du désastre ? La puissance critique de ses romans risque parfois de verser dans une esthétique du désenchantement, où la lucidité devient paralysante. Or, l'enjeu postcolonial contemporain réside aussi dans la capacité à articuler mémoire critique et projection collective.

Certains courants de pensée, comme ceux développés par Walter Mignolo[442] ou Rolando Vázquez,[443] insistent sur la nécessité de "désobéir à l'Histoire", c'est-à-dire de ne pas seulement contester ses formes dominantes, mais aussi d'en créer d'autres, vernaculaires,

[441] Achille Mbembe. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2000.
[442] Mignolo, Walter D. The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options. Durham: Duke University Press, 2011.
[443] Vázquez, Rolando. Decolonizing the Colonial City: Urbanization and the Politics of Difference in Santiago de Chile. Durham: Duke University Press, 2017.

plurielles, vivantes. La littérature pourrait alors être investie non seulement comme instrument d'exhumation ou de résistance, mais comme levier de transformation symbolique.

Nous retrouvons chez Boudjedra, quelques indices qui laissent entrevoir cette possibilité, même de manière fragmentaire. Le recours à la polyphonie, la mise en scène de subjectivités éclatées, le refus des grands récits homogènes ouvrent un espace pour d'autres histoires, mineures, latérales, insoumises. Plutôt que d'enfermer les personnages dans le cercle fatal de la répétition, cette écriture pourrait aussi être lue comme une tentative de faire advenir, dans le chaos même du passé, une capacité à nommer autrement, à relier différemment, à envisager des devenirs non prescrits par les récits dominants.

Ce contrepoint permet d'élargir la portée de l'analyse dans le sens où l'Histoire chez Boudjedra n'est pas seulement un procès du passé, elle est aussi, potentiellement, une interrogation sur les conditions d'un futur pensable et narrable au-delà des traumatismes.

2.2.1.3 Philosophie de l'Histoire : entre conceptualisation et expérimentation littéraire

Le lien entre l'Histoire et la mémoire est souvent entaché d'une grande confusion, en partie due au fait que ces deux concepts sont inextricablement liés au passé. En outre, ils s'interpénètrent, car l'Histoire se perpétue à travers la mémoire, qui agit comme un témoin des actions passées. L'Histoire, en tant qu'ensemble d'événements révolus, trouve ainsi une forme de continuité à travers la mémoire, qui en garde le souvenir et en assure la transmission.

> L'histoire est essentiellement longitudinale, la mémoire est essentiellement verticale. L'histoire consiste essentiellement à passer au long de l'évènement. La mémoire consiste essentiellement, étant dedans l'évènement, avant tout à n'en pas sortir, à y rester et à le remonter en dedans. La mémoire et l'histoire forment un angle droit. L'histoire est parallèle à l'évènement, la mémoire lui est centrale et axiale.[444]

Péguy propose une métaphore spatiale : l'Histoire observe, décrit ; la mémoire habite, ressent. Ce croisement des axes correspond au point de tension dans lequel vivent les personnages boudjedriens : ils sont à l'intersection entre distance critique et intensité affective. Ce n'est pas tant l'Histoire qu'ils rejettent, mais son abstraction, son éloignement du vécu.

[444]Charles Péguy. Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne. In Œuvres en prose complètes, vol. III, édition de Robert Burac, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1177.

Dans son article « Péguy, philosophe de l'histoire », François Gerbod examine la pensée singulière de Charles Péguy, située à la croisée de la philosophie, de la littérature et de l'engagement politique. Gerbod rappelle que Péguy critique vivement la prétention des historiens modernes à tout embrasser par la méthode scientifique, estimant qu'« ils s'imaginent pouvoir embrasser l'infini dans un seul regard ».[445] Pour Péguy, cette ambition relève d'une illusion, car l'histoire ne saurait être une science totale ni parfaitement objective.

Gerbod inscrit cette critique dans la trajectoire intellectuelle de Péguy, formé à la philosophie mais profondément engagé dans la vie politique et littéraire de son temps. Tout en revendiquant la nécessité d'une rigueur historique, Péguy insiste sur les limites de la connaissance historique et sur la part irréductible de subjectivité et de création littéraire : « L'histoire est impossible à reconstituer totalement, mais l'art a des raccourcis que la raison n'a pas comptés »[446]. Cette formule souligne que la poésie et la fiction ne sont pas de simples ornements, mais des voies complémentaires et nécessaires pour approcher la vérité des êtres et des événements. En effet, Péguy reconnaît que la méthode historique scientifique, fondée sur l'accumulation et l'analyse des faits, ne peut saisir la vie intérieure des personnages historiques ni la dimension spirituelle des événements.

Gerbod montre que, pour Péguy, la poésie devient un mode de pensée et de connaissance historique à part entière, capable de révéler ce que la raison analytique ne peut atteindre. Cette approche se manifeste notamment dans ses œuvres consacrées à Jeanne d'Arc, où la fiction poétique permet de « faire revivre » la figure historique en lui redonnant une présence vivante et sensible. De même, dans son poème Ève, Péguy explore l'histoire sous un angle poétique et spirituel, révélant la dimension humaine et universelle des événements passés.

Ainsi, selon Gerbod, « la réflexion de Péguy sur l'histoire est indissociable de son engagement intellectuel et politique, et de sa conviction que la littérature, la poésie surtout, permettent d'accéder à une forme de vérité historique que la méthode scientifique seule ne saurait atteindre »[447] Cette position fait de Péguy un philosophe de l'histoire singulier, qui dépasse les limites de l'historicisme traditionnel pour intégrer la subjectivité, la foi et la création artistique dans la compréhension du passé.

[445] Gerbod, F. (2002). Péguy, philosophe de l'histoire. *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 20(1), 9-34. https://doi.org/10.3917/mnc.020.0009 consulté le 24 septembre 2024
[446] Ibid., p.10.
[447] Ibid., p. 12.

Dans *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora définit la mémoire et l'histoire à travers une double opposition, à la fois ontologique et méthodologique. La mémoire est décrite comme :

> La vie, toujours portée par des groupes vivants, et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialectique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes les utilisations et manipulations, susceptibles de longues latences et de soudaines revitalisations. [448]

Elle est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel, tandis que l'histoire est « la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus », une représentation du passé. Là où l'histoire s'attache aux continuités temporelles et aux évolutions, la mémoire est un absolu, instable mais vivante, alors que l'histoire ne connaît que le relatif.

Ontologiquement, la mémoire relève de l'expérience vécue et de la transmission affective, tandis que l'histoire commence là où le vécu s'interrompt, reposant sur des traces, des documents et des constructions. Méthodologiquement, la mémoire se transmet sans médiation, alors que l'histoire exige rigueur, méthode et distanciation.

La formule « la mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif » prend forme dans les romans de Boudjedra à travers des personnages qui cherchent à dévider l'écheveau entre une mémoire vécue et une Histoire administrée.

Ricœur quant à lui, propose une vision complémentaire plutôt qu'antagoniste. Pour lui « L'Histoire est l'héritière savante de la mémoire. »[449]L'Histoire hérite de la mémoire, mais en la transformant. Elle remet de l'ordre dans le désordre mémoriel. Cette transformation implique responsabilité et distance critique. Chez Boudjedra, cette relation se joue dans la porosité entre témoignage subjectif et tentative de compréhension historique.

L'écrivain s'inscrit dans cette lignée : il ne sépare jamais l'intime du collectif. À travers la fiction, il rend compte de la mémoire vive, mais il tente aussi une intelligibilité du chaos historique. La littérature devient ainsi le lieu d'un travail herméneutique, à la fois sensible et réflexif. Boudjedra le dit clairement dans *Hôtel Saint-Georges,* lorsque Mic décrit Rac :

---

[448] Nora, Pierre, « *Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux* », in Les lieux de mémoires, Tome 1, Paris, Gallimard, 1984, p.19

[449] Paul Ricœur. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1955, p. 304.

> Toujours fasciné et intrigué à la fois par les arrière-cours de l'Histoire, son côté subjectif et le destin des gens qui en sont les victimes. Il ne s'intéressait pas aux grands axes de l'Histoire, ses guerres, ses armistices, ses résistances, ses pactes, ses accords et ses falsifications ; mais il s'intéressait au revers de la médaille, aux détails et aux petits mouvements presque imperceptibles. […] il s'intéressait aux petites gens qui la font cette Histoire presque par hasard, presque sans le savoir.[450]

Dans l'univers romanesque de Boudjedra, l'Histoire se manifeste à travers une multiplicité de regards et de sensibilités, chacun porteur d'un rapport spécifique au passé. Teldj, dans *Printemps*, cherche à : « Comprendre l'Histoire de ce siècle […] falsifiée de fond en comble […] ». Pour elle, les récits dominants sont mensongers. L'Histoire devient une fabrique idéologique, une construction orientée selon les intérêts géopolitiques dominants. Le silence autour du rôle de l'Armée rouge ou des bombardements américains exprime un choix politique : ce qui est transmis est trié, ce qui n'entre pas dans le récit triomphaliste est tu. L'Histoire, dès lors, n'est plus neutre, elle devient un vecteur de pouvoir, un champ de bataille narratif capable de façonner les représentations collectives et d'imposer des hiérarchies mémorielles.

Cette guerre de récits est aussi perceptible dans la voix de Mic, qui relaie une phrase crue de Rac : « L'Histoire est une drôle de salope qui vous saute à la gorge au moment où on s'y attend le moins ». Cette déclaration, volontairement choquante, sous forme d'une personnification brutale, réduit l'Histoire à une entité perfide, imprévisible et agressive. Une désacralisation radicale s'opère. Boudjedra dévoile la dimension violente de certains événements historiques qui surgissent sans avertissement, brisant les routines et les certitudes. Le langage employé ne vise pas seulement à provoquer, mais à exprimer un rapport viscéral à l'Histoire, dans lequel la rationalité ne suffit plus à comprendre les chocs de la réalité.

Cette perception se double, enfin, d'une réflexion sur le temps et l'apparente invisibilité de l'Histoire. Dans Hôtel Saint-Georges, Rac déclare : « On ne la voit jamais arriver. Comme on ne voit jamais l'herbe pousser. » Cette métaphore suggère une temporalité lente d'un travail historique souterrain. L'Histoire n'a pas de fanfare. C'est un processus qu'il faut apprendre à lire dans le non-visible. Cette analogie végétale contraste fortement avec la brutalité des scènes précédentes : elle nous rappelle que le danger historique n'est pas toujours spectaculaire. Il est souvent discret, quotidien, imperceptible.

[450] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges, Op.Cit.*, p. 157.

Dans *Hôtel Saint-Georges,* le personnage de Sidi Mohammed revient plusieurs fois sur une phrase de Lacan, tirée de son *Séminaire I* « une langue n'est rien d'autre que l'intégral des équivoques que son histoire y a laissé persister. », Cette citation est également répétée, de manière quasi incantatoire, par Omar dans *Les Figuiers de Barbarie*, qui en ignore l'auteur mais en perçoit toute la portée : « elle est tellement juste et lucide. Elle est incroyable ! Elle s'applique à nous, à notre histoire, à notre pays tant de fois colonisé, entubé, trahi, balayé, envahi… »[451]

comme pour conférer à l'Histoire le pouvoir de façonner et de fabriquer la langue et le parler d'un peuple, tout en soulignant la cruauté de l'humain dominé ou dominant, colonisé ou colonisateur, opprimé ou opprimant dans une équation changeante. L'Histoire ne se contente pas d'écrire les événements, elle imprime ses traces jusque dans la parole, les silences, les équivoques. La langue devient ainsi l'archive vivante des dominations et des traumatismes, mais aussi des résistances. Et Sidi Mohammed de commenter :

> Je trouvais cette affirmation d'une grande véracité et elle s'appliquait très bien à l'Algérie et à son histoire dramatique et à la France et à son histoire agressive et guerrière. Avec ses guerres incroyables, ses impérialismes torrides et napoléoniens, ses colonialismes terrifiants, ses révolutions formidables, ses erreurs à recommencements. Ses inquisitions. Ses croisades… En effet on a la langue que l'Histoire vous fabrique.[452]

Cette question historico-linguistique est soulevée une fois de plus à travers le personnage de Teldj dans Printemps, qui, elle aussi, interroge les formes que prend l'Histoire lorsqu'elle se dépose dans les mots, les tournures, les idiomes. C'est toute l'ambiguïté, la pluralité et l'agressivité de l'Histoire qui se traduit dans la langue parlée.

Sidi Mohammed : « reconnaissait alors la complexité de l'histoire et avouait son incapacité à l'inventorier, la jauger et la mettre au point.».[453]

À travers ces multiples incarnations (Rachid, Sidi Mohammed, Teldj, Mic, Rac) Boudjedra propose une vision dramatique, critique et souvent tragique de l'Histoire. Ces personnages se situent à la croisée des temporalités, entre mémoire subjective et récit construit, entre cri et analyse. Une Histoire faite de violence, de falsification, de retours sournois. Une Histoire qui trahit, qui ment, qui revient. De nature problématique,

[451] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie,* Op.cit., p. 33
[452] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 108
[453] Ibid., p. 135.

constamment remise en cause. Une Histoire que seule la littérature semble capable de faire entendre dans sa complexité et son ambivalence.

Ainsi, les définitions théoriques et les images romanesques convergent : Pierre Nora, Paul Ricœur et Charles Péguy, pour lesquels l'Histoire se situe toujours dans une tension entre méthode et vécu, entre savoir et ressouvenir, entre objectivation et poétisation, et Boudjedra chez qui, l'Histoire rouvre les plaies et défie toute clôture.

2.2.2 Mise en question du récit national

2.2.2.1 La fabrique du silence : oubli organisé et refoulement historique

Ce sous-titre engage une réflexion sur le travail actif d'occultation à l'œuvre dans les récits nationaux postindépendance. À travers lui, nous explorons les stratégies d'effacement délibéré (voix communistes, intellectuels liquidés, luttes intestines, manipulations internes comme la Bleuite[454]), ainsi que la construction d'un passé utile au pouvoir, au détriment de la vérité. Il souligne aussi le rôle de la littérature comme lieu de réapparition du refoulé historique. Le terme de « refoulement » suggère une acception psycho-politique, une opération de déplacement et d'enfouissement de certains événements ou figures historiques, non pas seulement oubliés, mais écartés de la conscience collective comme un symptôme non assumé.

Nous mobilisons la lecture ricœurienne de l'oubli, afin d'éclairer avec précision les mécanismes de cet effacement. En distinguant l'« oubli par effacement des traces » et l'« oubli de réserve », Ricœur révèle une dualité fondatrice : l'oubli peut être suppression irréversible, mais aussi latence féconde, dépositaire d'un retour possible. Or, les stratégies d'occultation du récit national algérien relèvent bien souvent du premier type, c'est-à-dire qu'elles organisent une disparition des traces et empêchent la transmission. Le silence autour de Mellouza ou de la Bleuite[455] ne tient pas seulement du tabou, il s'agit d'un « oubli exercé », selon la terminologie de Ricœur, orienté vers l'effacement durable.

[454] « Un réseau de militants 'repentis' (désignés sous le nom de 'bleus de chauffe') qui, sous la direction du capitaine Léger, infiltre le FLN et fait tomber de nombreux responsables. » Benjamin Stora, *Algérie : histoire contemporaine 1830-1988*, Op. cit., p. 143.

[455] Dans un témoignage lors d'une interview accordée à Patrice Gélinet, le 13 aout 1987 (disponible sur : http://www.fabriquedesens.net/La-bleuite-ou-l-art-de-la-guerre) ; Paul-Alain Léger explique la mécanique de la

Ce refoulement trouve une illustration saisissante dans l'évocation par Boudjedra du massacre de Mellouza, que l'auteur arrache à l'oubli officiel pour en révéler la violence fratricide. Il s'agit d'un épisode où la ligne entre victime et bourreau se brouille, révélant l'ambiguïté tragique de la lutte de libération. En mai 1957, les habitants de Mellouza, village situé à la lisière de la Kabylie et du Constantinois, furent exterminés plus de 300 morts par les combattants de l'ALN sur ordre du colonel Mohammedi Saïd, en représailles de leur allégeance au MNA, mouvement concurrent fondé par Messali Hadj. Les armes utilisées : pioches, couteaux, haches, confèrent à ce massacre une cruauté primitive, indicible, que le silence officiel a longtemps étouffée.

Stora nous décrit cet épisode sanglant :

> De 1955 à 1962, les 'commandos de choc » du FLN et du MNA vont se livrer un long combat cruel où tous les moyens seront bons : pièges, paroles trahies, infiltrations et

---

bleuite en revenant sur le cas de *Rosa* : « Paul-Alain Léger : Je suis allé la voir, et suivant mon habitude, je discute avec elle et je lui ai dit que tout cela ne valait plus le coup, tout était terminé, qu'il fallait donc travailler avec moi. Elle me connaissait d'ailleurs, de nom tout au moins. Alors, elle m'a dit : « oui, effectivement, je pense que vous avez raison, je vais jouer, je vais accepter. » Je vous amène à Aller, « Oui, oui, je suis d'accord. » Évidemment ça m'a paru un peu trop rapide. Alors, j'ai eu mon adjoint Zerrouk, qui l'a un petit peu interviewée, il m'a dit également, il était de mon avis, il m'a dit : « moi, j'ai l'impression que tout ce qu'elle demande c'est de revenir à Alger pour repartir aussi vite que possible. » Alors, nous l'avons ramenée à Alger mais avant de repartir, elle était dans ma voiture, à côté de moi, et nous avons fait tout le marché de Bordj Menaïel. Et là, je savais très bien que la Wilaya, dans les vingt-quatre heures qui suivraient, serait au courant et on saurait que la dénommée Tadjer Zohra était à côté de moi, dans ma voiture. Je l'ai ramenée sur Alger. J'ai discuté un petit peu avec elle et là, pour faire semblant de la convaincre, parce que j'étais absolument persuadé que là par contre il n'y avait rien à faire, je lui ai montré toutes les lettres, que j'avais reçues de la Wilaya, et je lui ai lu des passages imaginaires, mais par contre ce que je lui ai montré ce sont les signatures avec les tampons. [...] À ce moment-là le téléphone a sonné, le téléphone n'était pas sur mon bureau, il se trouvait un petit peu dans un couloir, et par l'interstice de la porte j'ai parfaitement vu la fille qui se levait et qui regardait encore les signatures. Je suis revenu et je lui ai dit : tu vois les signatures ? « oui, oui, d'accord je marche, je travaille avec vous, etc. » Je lui ai dit eh bien, tu vas retourner chez toi, chez ta mère et puis ma foi pour l'instant je ne te demande rien mais de temps en temps tu me téléphones. Elle est partie. Elle m'a téléphoné une fois puis 8 ou 10 jours après n'ayant plus de nouvelles, j'ai envoyé des gens voir chez elle et sa mère nous a dit qu'elle était partie. Moi, je savais bien où elle était partie. On a eu des nouvelles quelques temps après, lorsqu'on a appris qu'elle était remontée au maquis et que là elle était tombée sur le fameux capitaine Mahiouz dit « Hacène la torture » qui évidemment l'avait accusée d'être une espionne. Elle s'est défendue comme un beau diable, une diablesse plus exactement. Elle lui a dit : « écoute, tu m'accuses d'être une espionne, mais alors des espions, autour de toi, il y en a en pagaille, parce que moi je sais. » Elle s'est mise à raconter évidemment tout ce qui s'était passé dans mon bureau. Là, Mahiouz, qui n'était pas très intelligent, a voulu en savoir beaucoup plus, et pour en savoir plus il y avait qu'une seule chose, il fallait la passer à « l'hélicoptère ». « l'hélicoptère » c'est une torture tout à fait particulière, c'est-à-dire que la pauvre fille a été mise complètement nue, les mains et les chevilles entravés dans le dos, suspendue au-dessus d'un brasero, on la faisait tourner au-dessus du brasero, on la descendait petit-à-petit, on la faisait tourner. Naturellement sous la douleur elle a raconté, - j'ai son compte-rendu d'interrogatoire - , toute son histoire. Elle a raconté qu'effectivement elle était envoyée par le capitaine Leger, elle devait aller ensuite en Tunisie où elle devait rencontrer untel, untel, elle a donné les mots de passe tout-à-fait farfelus, des mots de reconnaissance invraisemblables. La malheureuse a été égorgée après, mais avant naturellement elle avait donné les noms non seulement des gens dont elle avait vu les signatures sur les lettres mais elle a même donné des noms de gens de sa famille, des gens qui habitaient en Kabylie. Ces gens-là ont été arrêtés, on les a torturés… [...] Par le FLN. Ils ont parlé bien sûr. Ils ont dit n'importe quoi, ils ont dénoncé des gens qui n'étaient strictement pour rien mais en général des cadres supérieurs. Et là, ça a commencé comme ça. »

> exécutions pour l'exemple qui sèment l'effroi. En Algérie, ce combat des Atrides s'illustre dans le sanglant massacre par le FLN, en mai 1957, de 374 villageois de Mellouza […] le massacre incite les combattants du MNA, en particulier ceux de Mohammed Bellounis, à rejoindre directement l'armée française.[456]

Boudjedra ne s'arrête pas à l'horreur brute, il met en relation cette tuerie avec l'opération de désinformation Bleuite, orchestrée par les services secrets français pour semer le soupçon et la paranoïa dans les rangs du FLN. Ce complot, visant à faire croire à l'existence de traîtres infiltrés, a conduit à l'exécution d'un nombre considérable d'intellectuels, de militants et de cadres algériens, victimes d'un délire purificateur à l'intérieur même du mouvement révolutionnaire. Le roman montre comment l'ennemi extérieur parvient à retourner la violence vers l'intérieur, accentuant la fracture entre frères de combat.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra interroge cette violence autogénérée, cette fabrique de l'oubli par le sang, en posant la question fondamentale : « Pourquoi la résistance avait-elle massacré les 300 habitants de Mellouza en mai 1957 ? ».[457] Ce questionnement direct brise le tabou, exhume un épisode que le récit national a tenté d'effacer. Loin d'être une simple béance du souvenir, Mellouza devient un point de cristallisation du refoulé historique, une cicatrice que l'écriture littéraire rouvre pour en faire le lieu d'un travail de mémoire.

Le journaliste Saïd Mekbel, figure emblématique de la presse indépendante, en livra une analyse incisive, qui dénonçait non seulement l'oubli, mais le consensus étouffant instauré par le régime postindépendance :

> De notre côté, l'amnésie s'est aussi installée. Il y a la même tentative d'oubli que chez les Français ; et il y a peut-être même pire que leur refoulement : c'est cette sorte de consensus qui depuis l'indépendance s'est installé avec le parti unique. Attention aux vérités que l'on tente de gommer ! Gare aux réveils douloureux qui font s'écrouler les mythes les mieux fabriqués ! On ne réussit jamais à tout effacer.[458]

---

[456] Benjamin Stora, *Algérie : histoire contemporaine 1830-1988*, Op. cit., pp. 153-154
[457] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p.51.
[458] Stora, Benjamin, Philippe Alfonsi, Bernard Favre, et Patrick Pesnot. *Les Années algériennes*. Série documentaire. Ina/France 2 – *Le Nouvel Observateur*, 1991. La diffusion de la série documentaire *Les Années algériennes* en septembre 1991 sur Antenne 2, fruit d'une collaboration entre Benjamin Stora, Philippe Alfonsi, Bernard Favre et Patrick Pesnot, marqua un tournant mémoriel majeur dans les deux rives de la Méditerranée. Ce documentaire rompit brutalement avec des décennies de déni collectif, en France comme en Algérie, en mettant à nu les zones d'ombre de la guerre d'indépendance. Véritable électrochoc, il fut perçu par certains observateurs comme l'équivalent algérien de *Le Chagrin et la Pitié*, qui avait jadis ébranlé le mythe de la Résistance française.

Cette parole courageuse, qui allait à rebours des récits dominants, scellera le destin tragique de Mekbel, assassiné en 1994 par des islamistes. Son cri d'alerte demeure aujourd'hui une mise en garde contre les illusions de l'histoire officielle et les dangers de l'amnésie politique.

Dans son livre *Le massacre de Melouza : Algérie, juin 1957*, Jacques Simon[459] analyse de manière approfondie le documentaire *Les années algériennes*, en particulier la séquence consacrée au massacre de Melouza. Il souligne que ce film apporte un témoignage précieux en donnant la parole au colonel Saïd Mohammedi, chef militaire du FLN, qui « reconnaît avoir donné l'ordre d'exécuter les villageois de Melouza, considérés comme des traîtres ». Cette reconnaissance explicite permet de comprendre la nature de la violence fratricide qui a marqué ce conflit. Jacques Simon insiste sur le fait que « ce film est une source précieuse pour comprendre la violence fratricide qui a marqué la guerre d'Algérie, en particulier la lutte sanglante entre le FLN et le MNA ». Il dit l'importance de ce documentaire pour dépasser les récits partisans et la propagande d'époque, qui « imputait faussement le massacre à l'armée française, en révélant la réalité des affrontements internes au mouvement indépendantiste ».

Selon Simon, le documentaire *Les années algériennes* constitue un outil historique essentiel pour une écriture plus complète et sans tabou de la guerre d'Algérie, en montrant que le massacre de Melouza s'inscrit dans une stratégie délibérée du FLN visant à éliminer ses opposants politiques.

Stora souligne l'impact postcolonial de ces massacres :

> Le FLN sortira victorieux de cette guerre dans la guerre. Mais des milliers de militants formés à la vie politique moderne, dans l'immigration en particulier, trouvent ainsi la mort, et manqueront cruellement pour assurer l'encadrement de l'Algérie en guerre, puis de l'Algérie indépendante.[460]

C'est à cette lumière qu'il faut lire la formule capitale de Ricœur : « L'oubli est le défi par excellence opposé à l'ambition de fiabilité de la mémoire. ».[461] L'oubli, loin d'être un

---

En Algérie, la réception de ce film fut d'autant plus troublante qu'il exposait un pan longtemps occulté de la violence révolutionnaire.

[459] Jacques Simon. *Le massacre de Melouza : Algérie, juin 1957*. Paris, L'Harmattan, 2006.
Analyse du film et citations : voir pp. 85-87.
[460] Benjamin Stora, *Algérie : histoire contemporaine 1830-1988*, Op. cit., p.154.
[461] Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.cit., p. 538.

simple défaut, devient un instrument de pouvoir, un opérateur d'un récit verrouillé où l'invisible devient l'indicible. C'est contre cette fabrique du silence que l'écriture romanesque s'insurge, en ressuscitant ce que Ricœur appelle le « trésor d'oubli », soit ces bribes de mémoire reléguées, mais non effacées.

Ricœur pousse plus loin encore la réflexion en précisant que : « Toutes les traces sont au présent. Nulle ne dit l'absence, encore moins l'antériorité. [...] Pour penser la trace, il faut à la fois la penser comme effet présent et signe de sa cause absente. ».[462] Cette citation rappelle que l'oubli n'est pas toujours visible ; il opère aussi par cette positivité des discours qui efface la distance, masque l'absence, et stabilise des récits où le passé n'est plus interrogé. D'où la nécessité de relire l'oubli comme une opération active de mise à distance et de disqualification mémorielle.

Nous trouvons dans la préface d'*Histoire et Vérité* une manifestation significative du décalage entre l'histoire écrite et celle tenue sous silence, soulignant les enjeux mémoriels et éthiques de cette dissymétrie : « L'histoire, c'est l'histoire échue que l'historien ressaisit en vérité, c'est-à-dire en objectivité ; mais c'est aussi l'histoire en cours que nous subissons et faisons. Comment la ferons-nous en vérité ? ».[463] L'Histoire est ainsi traversée par des conflits entre mémoire restituée et mémoire organisée, au sein desquels s'inscrivent les mécanismes d'oubli imposé. Cette ambivalence renforce l'idée d'un silence actif, politique, structurant, et donc d'autant plus nécessaire à interroger.

Ricœur, en interrogeant les abus de mémoire et d'oubli, insiste sur la nécessité d'une vigilance éthique et politique : « L'idée d'une politique de la juste mémoire est à cet égard un de ses thèmes civiques avoués. ».[464] Il ne s'agit pas seulement de dénoncer des silences, mais de comprendre comment certains souvenirs sont promus pendant que d'autres sont délibérément effacés. Dans cette optique, Benjamin Stora, dans *Algérie, histoire contemporaine 1830–1988*, souligne que « cette jeunesse reste sous l'emprise d'une certaine mémoire officielle fabriquée depuis l'indépendance de 1962 […]. Le drame algérien se nourrira en partie des mythes forgés dans la guerre d'indépendance. »[465] Le roman vient faire entendre les voix tues, contre l'hégémonie des récits institués.

[462] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 551.
[463] Paul Ricœur. *Histoire et vérité*. Paris : Seuil, 1955, p. 14.
[464] Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.cit., p. 95.
[465] Stora Benjamin, *Algérie, histoire contemporaine 1830-1988, Op. Cit.*, p.319.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra entreprend une relecture critique de l'histoire algérienne en remontant jusqu'aux premières années de la conquête française. Il évoque les correspondances des généraux, les massacres, les enfumades, les emmurades, et la trahison de l'accord de Tafna par le général Bugeaud, dont il rappelle qu'il est responsable de la mort d'un million d'Algériens entre 1830 et 1846. Cette violence coloniale culmine dans le massacre de Sétif, Guelma et Kharrata le 8 mai 1945 : « quarante-cinq mille morts en une semaine ».[466]

Le roman relie ensuite le séisme d'Orléansville de 1953 à la guerre de libération, qualifiée de véritable séisme par le narrateur : « un signe annonciateur du vrai séisme, celui du 1er novembre 1954 ».[467] La mémoire du narrateur traverse également la période postindépendance, marquée par la violence et les luttes de pouvoir, notamment les événements d'octobre 1988. Ce moment charnière conduit à un constat sombre sur la nature humaine : « le propre de l'homme ce n'est pas le rire ! Pas du tout… C'est la cruauté ! ».[468]

Dans cette idée du refoulement, un passage[469] intéressant du roman *Printemps* nous confronte à l'essence même de l'oubli construit, au moment où la mémoire du peuple algérien se voit spoliée, travestie, falsifiée. Par une prose haletante, saturée d'accumulations et de ruptures syntaxiques, Boudjedra fait entendre la voix d'un peuple dépouillé, humilié, à «la recherche de sa pitance quotidienne », est rejeté à coups de pierres ou de fusil, tandis que les terres opulentes, gorgées du sang des résistants, passent aux mains des colons. Dans cet écartèlement entre la mémoire populaire et le récit hégémonique, surgit une tension fondamentale : le peuple, sujet historique, devient objet d'appropriation discursive.

Ce que Ricœur nommait « l'effet de distorsion de la mémoire manipulée » prend dans ce cas de figure, une matérialité tragique. Le mythe de l'héroïsme colonial: les colonisés, enrôlés de force, sont célébrés comme patriotes d'une nation qui les opprime. Nous retrouvons dans cet exemple, l'un des diagnostics fondamentaux de Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* : « Toute mise en intrigue historique comporte un travail

[466] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p.64.
[467] Ibid., p. 190.
[468] Ibid., p. 111.
[469] Ibid., pp. 89-90.

d'idéologisation latente. ».[470] Le discours du pouvoir colonial devient narration mythifiée, où la bravoure des indigènes est réécrite à des fins de légitimation posthume.

Ce passage romanesque ne se contente pas de dénoncer. Il dévoile un envers refoulé de l'Histoire, ce que Ricœur aurait appelé une « mémoire empêchée » non pas simplement absente, mais fortement disqualifiée, niée et dénigrée. La convocation des « bagnes », des « enfumades », du « sang qui teintait les torrents » ravive ces traces à la fois physiques et symboliques que le récit historique institutionnel a tenté de dissoudre dans l'oubli. Cette prose chaotique et hargneuse devient alors archive vive, contre-archive, acte de résistance mémorielle.

Ce que nous retenons, ce n'est pas seulement le contenu dénonciateur, mais l'action de remémoration elle-même, qui est un effort pour restituer au passé sa complexité tragique, son poids de violence, son cortège de silences. Le roman, en tant que dispositif critique, fait réapparaître dans l'épaisseur de l'écriture ce que Ricœur appelle le « non-dit instituant », cette réserve du refoulé historique qui échappe aux discours de la maîtrise. Nous comprenons alors que le silence historique n'est pas un vide, mais un trop-plein de souffrances terrées, une saturation de douleurs sans mots.

Omar et Rachid, dans *Les Figuiers de Barbarie*, partagent une inquiétude commune, celle du mystère historique, notamment autour de l'assassinat d'Abbane Ramdane et de Larbi Ben Mhidi. Tous deux exécutés en 1957, l'un par ses propres compagnons (Abbane, étranglé par Boussouf sur ordre de Krim Belkacem), l'autre par l'armée française (Ben Mhidi, pendu par Aussaresses sur ordre de Bigeard), ces deux figures incarnent la fracture mémorielle algérienne.

Le roman insiste sur l'étrange parallélisme de leurs destins : « Le destin de ces deux hommes était si semblable que nous étions fascinés par la concordance des faits ».[471] Tous deux furent exécutés dans des fermes, l'un au Maroc près de Tétouan, l'autre près d'Alger. Abbane Ramdane fut tué par Boussouf sur ordre de Krim Belkacem, quant à Ben Mhidi il fut assassiné par un officier nommé Aussaresses sur ordre du général Bigeard et dans des mises en scène déroutantes de respect qui contredit la cruauté de la situation:

[470] Ricœur, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Op.cit., p. 319.
[471] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., pp.157-158.

> L'Histoire est quelque chose de dérisoire, c'est-à-dire qu'elle est bourrée de dérision… Sais-tu que l'assassin de Abbane lui donna l'accolade avant de le garrotter ? Sais-tu que Bigeard fit rendre les honneurs à Ben Mhidi avant de le faire pendre ? Je sais que tu sais tout dans les moindres détails… Mais j'ai toujours trouvé cela loufoque, tellement c'est dramatique… L'Histoire, quelle salope ! Et en plus elle est cynique…[472]

Nous constatons que Rachid et Omar, tous deux anciens combattants de la libération, incarnent une génération sacrifiée, trahie à la fois par l'histoire officielle et par les idéaux qu'elle avait portés. Leur combat ne s'achève pas avec l'indépendance, il se prolonge dans une quête de vérité, une tentative douloureuse de déchiffrer les non-dits, les manipulations et les crimes politiques dissimulés derrière les symboles révolutionnaires.

À travers leur réflexion sur ces figures mythifiées, nous comprenons que le roman interroge les fondements mêmes de l'héroïsme, exposant la logique absurde d'une histoire qui transforme les martyrs en pions sacrifiables. Omar qualifie cette double exécution de « exécutions à l'amiable », traduisent une ironie tragique, Rachid, quant à lui, saisit la dimension tragico-grotesque de cette Histoire qui semble se moquer de ses propres héros. Les révolutionnaires sont tombés soit dans une mascarade d'honneur, soit dans une parodie de justice. Nous relevons également dans la même page, la description d'Omar quand il dit : « comédie burlesque et terrifiante » traduisant la monstruosité de l'hypocrisie politique. En tant que lecteurs, nous sommes appelés à reconsidérer les dichotomies simplistes entre bourreaux et héros. De fait, la mémoire ne se construit pas seulement contre l'oubli colonial, mais aussi contre les falsifications internes. En cela, le roman devient un lieu de réappropriation du passé par ceux qui l'ont vécu mais à qui on a dénié le droit à la parole.

Cette désillusion rejoint un autre moment d'horreur évoqué dans le même roman : l'assassinat du groupe communiste dirigé par Maître Amrani dans les Aurès, composé de militants d'origines diverses (musulmane, chrétienne, juive), tous égorgés en une nuit avec la complicité du FLN : « Il y eut tant de guerres fratricides, de règlements de comptes terrifiants. Comment cela a-t-il pu exister ? Pourquoi ? La guerre : ce cancer ! ».[473] Dans *Printemps* également, on apprend que Maître Lamrani, bâtonnier à Batna, fut massacré par un officier FLN, « sadique et fanatique »[474], dans un acte unilatéral, mais pour Rachid « L'Histoire n'oublie jamais. Elle fait juste semblant. » Rachid dit cette phrase en se rappelant l'assassinat

[472] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p.162.

[473] Ibid., p. 153

[474] Rachid Boudjedra, *Printemps,* Op.cit., p.259.

d'Abbane Ramdane par Krim Belkacem et l'assassinat de ce dernier de la même façon dans une chambre d'hôtel après l'indépendance, comme une vengeance de l'Histoire.

Ce faisceau de violences internes brise le récit d'une lutte homogène et cohésive. Il introduit dans l'Histoire nationale la possibilité du crime intra-national, de la trahison interne, de la mémoire divisée. Nous comprenons alors que ce n'est pas seulement le colonialisme qui a produit l'oubli, mais aussi la révolution elle-même, minée de l'intérieur par ses propres contradictions. En ce sens, le roman historique boudjedrien ne se contente pas de revisiter le passé ; il le fragmente, le désillusionne, et nous oblige à penser l'Histoire comme tragédie partagée et mémoire fissurée.

À la croisée de la fiction, de la mémoire et de l'éthique, l'écriture boudjedrienne nous invite à rouvrir les blessures du passé non pour les cautériser hâtivement, mais pour en mesurer l'ampleur. Dans une démarche herméneutique fidèle à Ricœur, nous reconnaissons ici le roman comme lieu d'élucidation critique, capable d'accueillir les énigmes du passé et de nous forcer à les regarder en face, sans complaisance ni consolation prématurée.

2.2.2.2 Le roman contre l'Histoire : récits dissonants et archives de la douleur

Dans la continuité de notre réflexion sur l'oubli organisé, la littérature de Rachid Boudjedra s'impose comme un contre-récit, une forme de mise en tension critique face à l'Histoire instituée. Elle ne vise pas une substitution mais une perturbation ou mieux, une reconfiguration de la mémoire par l'imaginaire, où se font entendre des voix marginalisées, des douleurs enfouies, des vérités dérangeantes. En cela, elle rejoint l'exigence ricœurienne d'une mémoire juste, non pas totalisante, mais plurielle et inquiète.

Nous abordons dans ce sous-titre, le roman comme une scène de résistance herméneutique, où ce que Ricœur nomme la « mise en intrigue », cette construction cohérente de récits historiographiques est volontairement déconstruite. La narration romanesque boudjedrienne ne cherche pas à ordonner le passé selon un fil téléologique, mais à fragmenter les certitudes, à exhiber les failles. Dans cette « dé-mise en intrigue », selon nos termes, s'affirme une volonté de briser les mythes fondateurs, d'ouvrir à la conflictualité des héritages.

Boudjedra interroge de manière franche la construction du récit national. Il oppose la parole critique de Zigoto, ironique et explosive, à celle de Rac, plus modérée, fidèle à une tradition historique désormais sujette à caution. Le roman révèle alors une double crise, crise du langage historique et crise de la filiation symbolique. L'Histoire ne se présente plus comme un héritage glorieux, mais comme un terrain labourable, où la parole littéraire questionne et réinvente les modalités de sa transmission.

À travers cet échange, Rachid Boudjedra met en exergue une parole critique, portée par la jeunesse, qui exige clarté, responsabilité et plus important, vérité. Zigoto, figure de cette parole désenchantée, engage une véritable mise en procès de l'héritage mémoriel, en particulier celui des « ancêtres », constamment invoqués pour justifier la grandeur passée ou le sacrifice fondateur. Il s'attaque à la structure même du mythe national, en dénonçant la fabrication héroïque d'un passé collectif souvent présenté comme glorieux. Cette dénonciation s'exprime avec une virulence assumée : « Vous aviez raté le coche mais vous aviez payé le tribut du sang comme tout le monde. Il est vrai que vous n'étiez pas très nombreux dans le Parti. » [475] En une seule phrase, Zigoto remet en cause à la fois l'efficacité politique des anciens militants et l'utilité réelle de leur combat. Il introduit une distance critique entre la réalité historique et le récit collectif édifié après l'indépendance.

La charge la plus forte porte sur la figure des ancêtres, dont le rôle se voit violemment relativisé. Zigoto n'accepte pas le discours figé qui présente les anciens comme porteurs d'honneur ou de résistance continue. Il interroge : « Où étaient-ils ces ancêtres dont tu te gargarises ? » puis déconstruit l'image d'un peuple uni ou résistant : « Des tribus, des sectes, des serfs, des laquais et quelques roitelets jaloux de leurs quelques mètres carrés... » [476] Cette rengaine sarcastique révèle un regard lucide sur les divisions internes, les intérêts particuliers, les archaïsmes sociaux et l'inaction prolongée face aux envahisseurs successifs. Le passé n'est plus glorieux mais tragique, presque dérisoire. Le pays devient un simple « corde à linge pour sécher les mouchoirs de ses pleureuses»[477], image brutale qui fait de l'histoire nationale une succession de deuils jamais maîtrisés, sans construction réelle. Loin de l'idée d'un peuple souverain, le texte montre une terre traversée, occupée, morcelée par des empires successifs : Goths, Romains, Vandales, Arabes, Turcs, Français. Chaque vague d'occupation semble confirmer la passivité des anciens. L'Histoire se transforme en fatalité, en cycle de violences

[475] Boudjedra Rachid, *Hôtel Saint-Georges, Op.Cit.*, p. 165.
[476] Ibid.
[477] Ibid.

répétées où les Algériens n'apparaissent ni comme acteurs décisifs ni comme figures de résistance.

Dans le même ordre d'idées, Teldj, dans *Printemps*, rebondit sur l'histoire de son pays, d'abord en faisant l'état des lieux, constat amer, jugement sévère sur une société malade. S'en suit une culpabilisation puis un recul, pour enfin justifier la tragédie de son pays :

> Un pays, un peuple, un État dont l'Histoire avait été jalonnée par les invasions, les conquêtes coloniales ou impériales, les colonisations religieuses, les guerres stratégiques, les guerres intérieures, les guerres civiles plus ou moins. […] les corsaires, les caravanes nomades yéménites, les Ottomans pirates, les Français de l'Empire, les historiens, les fous de Dieu, les… Un peuple enfoncé dans une souffrance et une mélancolie millénaires. [478]

C'est dans cette continuité que le passage suivant s'impose comme un sommet d'indignation littéraire.

Dans *Printemps*, page 89-90, l'auteur érige une épopée du sang versé, une fresque tragique où la géographie même du pays_ montagnes, steppes, plaines_ devient le théâtre sacré du sacrifice des résistants. Nous y lisons au-delà de la simple description, une incantation militante, un chant de deuil et de colère. Le sang, fluide matriciel et rouge colère, irrigue la terre confisquée, souillée, exploitée par des colons qualifiés d'« insatiables », terme qui, déjà, trahit le déchaînement d'une voracité sans fin. L'histoire s'inscrit dans la terre, et cette terre, mutilée, appelle justice.

Le peuple, quant à lui, surgit dans une condition de misère extrême, « en guenilles », figure christique et profanée, dépossédé de tout, y compris du droit à l'existence. Ce peuple humilié, errant à la recherche d'une simple pitance, ne trouve que pierres et fusils sur son chemin, une violence froide et généralisée. Mais loin de ployer, il se dresse, gronde, et surtout « rit dans sa barbe » par défi. Ce rire, sombre et grinçant, exprime à la fois lucidité et résolution : le peuple a décidé de « forger sa destinée », et pour ce faire, il vole les fusils du maître et les redistribue. Ce geste de détournement est révolutionnaire. Il ne s'agit plus d'attendre, mais de reprendre ce qui a été pris, par tous les moyens.

À travers ce peuple qui se lève, c'est toute la violence du système colonial qui est exposée. L'auteur convoque le souvenir des deux guerres mondiales pour démystifier la propagande coloniale. Les jeunes indigènes, arrachés à leurs villages, enrôlés de force par les

[478] Boudjedra Rachid, *Printemps, Op.Cit.,* pp. 163-164.

gendarmes, sont réduits au rôle de chair à canon. Le parallèle avec les « Sénégalais »_ terme générique englobant toute l'Afrique occidentale et équatoriale_ crée une solidarité transnationale des peuples colonisés, tous contraints par la même mécanique brutale. La guerre, loin d'avoir été un choix patriotique, fut un viol de l'histoire individuelle et collective.

C'est là que surgit l'accusation majeure, la falsification historique : « les politiciens, les falsificateurs de l'Histoire, ces sbires aux ordres de l'Etat colonial ont créé le mythe de l'héroïsme des Maghrébins et des Africains pendant les deux guerres mondiales.». Les noms des corps militaires « Spahis, Goumiers, Tirailleurs » deviennent les symboles d'une manipulation perverse : faire croire à une loyauté choisie là où il n'y eut que soumission contrainte. L'auteur fustige le délire colonial, cette capacité à inverser les rôles, à habiller la souffrance du masque du mérite.

Mais il ne s'en tient pas là : il élargit sa cible. À la morgue raciste du « petit Blanc », il ajoute le paternalisme du libéral et la complicité des élites autochtones, soucieuses de maintenir leur pouvoir à moindre coût. Personne n'est épargné dans cette radiographie du colonialisme. Tous ceux qui ont profité du statu quo, même en se prétendant bienveillants, sont dénoncés. Car il ne suffit pas d'avoir versé le sang : ce sang continue de couler, et devient l'empreinte indélébile d'un crime systémique.

Enfin, l'auteur renverse la charge : ce ne sont pas les résistants qui sont des assassins, mais bien ceux venus des bagnes, ceux que l'Europe a vomis sur les rives du Maghreb pour y organiser le pillage, les enfumades, les massacres. Boudjedra assoie ses allégations en se référant au témoignage du colonel Rousset dans ses Mémoires, laquelle référence, vient clore ce tableau comme une preuve ultime, témoignage irréfutable arraché à la bouche même de l'oppresseur. Ce texte est un procès, une mise en accusation historique et morale, où la parole de l'écrivain se fait tribunal.

Revenons à *Hôtel Saint-Georges* et à l'esprit critique de Zigoto, lequel s'accompagne d'une mise en lumière des occultations politiques. Zigoto rappelle que les communistes, dont faisait partie Rac, furent marginalisés après la guerre : « Après la guerre, il n'en restait pas beaucoup, des communistes. Liquidés autant par l'armée française que par celle du FLN. » [479] Cette remarque brise le consensus historique d'une lutte unifiée. Elle révèle les fractures idéologiques internes et l'élimination physique de certaines sensibilités politiques, y compris

[479] Boudjedra Rachid, *Printemps, Op.Cit.,* pp. 163-164.

celles issues de la gauche militante. L'Histoire racontée par le pouvoir ne fait pas mention de ces conflits, elle gomme les antagonismes pour construire une mémoire héroïque utile à la légitimation politique. Or, ce que Boudjedra montre ici, c'est que cette mémoire est construite sur des omissions, des simplifications, des silences imposés.

Face à la véhémence de Zigoto, Rac oppose une défense embarrassée, marquée par un attachement sincère au récit historique sans pour autant parvenir à en défendre la cohérence. Il admet lui-même la porosité historique du pays : « Ce pays a toujours été une passoire... » [480] et tente de sauver l'idée d'une revanche obtenue avec l'indépendance. Mais cette réponse demeure fragile, vite balayée par la force analytique de Zigoto, qui relie les structures du pouvoir actuel à une généalogie politique ancrée dans une tradition autoritaire. Il affirme : « L'Islam a confondu politique et éthique... Nous subissons encore les conséquences du premier coup d'État militaire fomenté par Mouaouia lorsqu'il assassina Ali. » [481] À partir de cette référence historique fondatrice, il trace une ligne continue qui mène au présent. L'Histoire ne se conçoit plus comme une série d'événements séparés, mais comme un enchaînement logique où les régimes militaires successifs trouvent leur racine dans une culture du pouvoir imposé. Ainsi, même les formes actuelles de domination politique s'inscrivent dans un héritage profond, longuement maturé. Zigoto parle de « mauvaises habitudes » perfectionnées à travers les siècles, transformant la pratique du coup d'État en système politique durable.

Ce dialogue se clôt sur une suspension : Rac, déboussolé, préfère interrompre la discussion, détourner la tension vers une action banale, presque rituelle, la préparation du thé. La scène passe de la violence verbale à un armistice silencieux. Pourtant, le poids des mots prononcés reste suspendu dans l'air, et le geste de faire le thé dans une « vieille théière cabossée, noire de fumée, ancestrale », avec des verres portant « la calligraphie du mot Allah », symbolise le retour vers une tradition partagée, un lien fragile encore possible entre les générations. Mais ce lien ne suffit pas à effacer les fractures ouvertes. Zigoto résume alors la situation avec une lucidité brutale : « Rac tu croules littéralement sous le poids de l'Histoire. » [482] La phrase définit ce que Boudjedra inscrit au cœur de son roman : une mémoire collective trop lourde, saturée de non-dits, de récits mythifiés, d'héritages manipulés. Rac répond : « Je préfère vivre ainsi... Je m'instruis en lisant des livres d'histoire... Toute notre généalogie

[480] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, Op.cit.* p. 165.
[481] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, Op.cit.* p. 166.
[482] Ibid.

politique est inscrite dans notre génétique, notre tempérament. » [483] La mémoire devient ici code culturel, force structurante, mais aussi malédiction politique. Le passé, loin d'être objet de connaissance neutre, détermine les enjeux, les engagements et les impasses.

Conclusion du Chapitre II

A travers la lecture des romans et l'analyse de ces passages, nous voyons se construire une contre-histoire, une réappropriation de la mémoire collective, portée par une langue âpre, saturée d'images et de colère. L'auteur écrit dans l'urgence, dans l'excès même. Son texte, nous l'affirmons, est une insurrection en prose. Dans cette écriture, l'Histoire apparaît comme un espace conflictuel, traversé par des lignes de rupture, des récits concurrents, des héritages disputés. Boudjedra en propose une lecture à la fois critique et incarnée, où la mémoire agit comme un levier de dévoilement. Sa perspective engage une véritable philosophie du temps, ancrée dans l'expérience, tendue vers la justice. Certains éléments narratifs deviennent des lieux de mémoire au sens fort : des scènes emblématiques, des figures récurrentes, des expressions mémorielles. Ces signes intensifient la portée du récit et relient les parcours individuels à un horizon collectif. En donnant à voir cette symbolique, les romans de Boudjedra affirment une mémoire capable d'ouvrir d'autres chemins de pensée et d'appartenance.

[483] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, Op.cit.* p. 166.

Chapitre III :

Relecture postcoloniale et réappropriation critique du passé

Chapitre III : Relecture postcoloniale et réappropriation critique du passé

Introduction du chapitre III :

Dans ce chapitre, nous poursuivons une lecture des romans de Boudjedra guidée par une perspective postcoloniale, en interrogeant les liens entre histoire, pouvoir et écriture. L'œuvre permet de suivre les continuités entre la domination coloniale et les formes politiques apparues après l'indépendance. Nous verrons comment Boudjedra, invite à penser le présent depuis les marques laissées par l'empire, à travers la langue, les récits et les figures du désordre.

Nous nous sommes intéressés à plusieurs entrées critiques : le concept de décolonisation, l'idée de néocolonialisme, les figures de la mémoire résistante, les formes de satire politique, la fragmentation narrative (titre de journaux, correspondances, etc.). À travers ces entrées, les textes articulent une réflexion sur la violence, sur les figures d'autorité, et sur la capacité de la littérature à reformuler le passé.

Une attention particulière est portée aux voix marginales, aux figures effacées, aux alliances oubliées. L'hommage devient alors un devoir d'écriture, un devoir de mémoire, autant qu'un acte politique, il permet de replacer dans le tissu narratif des existences que l'histoire officielle a souvent reléguées. La fiction prend en charge une fonction historiographique. Elle revient sur des séquences décisives : la guerre de libération, les luttes anticoloniales, les violences de l'après-indépendance, les événements d'Octobre 1988, la guerre civile des années 1990, les printemps arabes. Ces moments représentent des foyers de sens, réinterprétés à partir du présent et porteurs d'enjeux toujours actifs.

Dans cette optique, nous avons mobilisé des apports issus de la pensée postcoloniale (Fanon, Said, Bhabha, Mbembe), mais aussi des critiques ancrés dans l'expérience algérienne (Harbi, Hachemaoui, Sahli). Cet incontournable détour théorique éclaire notre lecture, sans l'enfermer. Car c'est dans le texte même que se construit la pensée, au croisement de l'esthétique, de la mémoire et de l'engagement.

3.1 Du postcolonialisme à l'œuvre : penser le présent depuis la blessure coloniale

Avant d'ouvrir l'analyse des récits comme celui de *Printemps,* il est nécessaire de situer le cadre intellectuel dans lequel cette lecture prend sens. Le postcolonialisme ne désigne pas seulement une période consécutive à l'indépendance. Le postcolonialisme est une posture critique qui interroge les survivances de la domination coloniale dans les sociétés dites post-indépendantes, à travers la langue, les institutions et les structures mentales.

Notre lecture s'inscrit dans cette approche. Elle cherche à mettre au jour, dans le texte de Boudjedra, les formes de continuité entre la violence coloniale et les logiques de pouvoir internes qui s'y sont substituées. Il s'agit de penser le présent à partir des traces laissées par l'ordre impérial, tout en reconnaissant dans la littérature un espace où cette mémoire peut être interrogée, contestée et/ou transformée. Ce choix critique n'élude pas les réserves adressées au champ postcolonial, accusé parfois de reconduire des logiques culturalistes ou de s'éloigner des luttes sociales concrètes, notamment économiques et de classe (Ahmad, Chibber)[484], mais il permet de lire autrement les héritages pesants de l'histoire.

3.1.1 Décolonisation, néocolonialisme et postcolonialisme

Pour mieux cerner les réalités complexes, sociales, politiques et économiques propres à l'Algérie post-indépendance, il importe de distinguer trois termes souvent superposés à tort : décolonisation, néocolonialisme et postcolonialisme.

La décolonisation, selon Fanon, suppose une rupture frontale, à la fois politique, psychique et culturelle, avec l'ordre colonial. Elle ne se limite pas à un changement de gouvernance. Elle engage une refonte des rapports de pouvoir « La décolonisation est toujours un phénomène violent. Elle se propose de changer l'ordre du monde. »[485]. *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon est un essai considéré comme la bible de la décolonisation, c'est ainsi qu'il fut reçu par les Black Panthers[486] aux Etats-Unis qui inscrirons sur la couverture de l'édition américaine « The Bible Of Decolonization ».

[484] Aijaz Ahmad. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992. p. 15-40
Vivek Chibber. *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*. London: Verso, 2013. p. 20-55
[485] Frantz Fanon, *Les Damnés de la Terre*, Paris, François Maspero, 1961, chap. 1 « De la violence », p. 35.
[486] Le Black Panther Party (à l'origine le Black Panther Party for Self-Defense) est un mouvement révolutionnaire afro-américain formé en Californie (1966- 1982), dont l'idéologie est de défendre le nationalisme noir, l'antiracisme, l'anticapitalisme, l'anti-impérialisme.

Le néocolonialisme, concept formulé par Kwame Nkrumah[487], désigne une indépendance fictive, c'est-à-dire une souveraineté politique masquant une dépendance économique et culturelle. Il écrit : « L'essence du néo-colonialisme, c'est que l'État qui y est assujetti est théoriquement indépendant [...], mais en réalité, son économie, et par conséquent sa politique, sont manipulées de l'extérieur ».[488]

Dans son acception première, le postcolonialisme désigne un moment historique de rupture radicale avec les dominations impériales correspondant à l'accession à l'indépendance des pays anciennement colonisés. Dans le cas de l'Algérie, cette période post-coloniale succède à plus d'un siècle de colonisation française (1830-1962), marquée par la conquête, la spoliation, l'oppression et une guerre d'indépendance violente (1954-1962) qui a profondément marqué les mémoires et les rapports entre la France et l'Algérie.

Au-delà de sa dimension temporelle, le postcolonialisme désigne également un courant théorique et critique pluridisciplinaire, développé à partir des années 1970-1980, notamment dans les universités anglo-saxonnes. Ce courant analyse les effets durables et persistants de la colonisation sur les sociétés anciennement colonisées ainsi que sur les anciennes métropoles, en s'intéressant aux héritages culturels, aux identités hybrides, aux rapports de pouvoir et aux nouvelles formes de domination, comme le néocolonialisme.

Il étudie notamment les œuvres littéraires, artistiques et culturelles produites par des auteurs issus des anciens empires coloniaux, qu'ils vivent dans leurs pays d'origine ou dans les anciennes métropoles. Il porte également une attention particulière aux discours dominants et aux contre-discours de domination, de résistance, d'anticolonialisme, de féminisme, d'antiracisme et d'anti-impérialisme.

Par ailleurs, ce courant explore les stratégies d'affirmation identitaire telles que le métissage, l'hybridité, la créolisation, le cosmopolitisme, ainsi que les phénomènes linguistiques comme le plurilinguisme ou le code-switching. Il aborde aussi des thématiques essentielles comme les migrations, les diasporas, les nationalismes, les minorités, et les nouvelles formes de domination.

[487] Dans *Le Néo-colonialisme, dernier stade de l'impérialisme*, Kwame Nkrumah, premier président du Ghana, analyse comment les anciennes puissances coloniales continuent d'exercer un contrôle économique et politique sur les pays nouvellement indépendants, malgré leur souveraineté officielle.
[488] Nkrumah, Kwame. *Le Néo-colonialisme, dernier stade de l'impérialisme*. Paris, Présence Africaine, 1965.p. 3.

Fondamentalement, cette approche critique remet en cause les récits unifiés, nationalistes et homogénéisants, en valorisant la pluralité des voix et des expériences postcoloniales.[489]

3.1.2 Une pensée critique ancrée dans l'expérience algérienne

L'Algérie, en tant qu'ancienne colonie de peuplement, constitue un terrain complexe pour penser les formes postcoloniales du pouvoir. Mohamed Harbi, historien engagé, analyse la récupération de la souveraineté par une élite issue du nationalisme mais vite reconvertie dans la reproduction de l'autoritarisme.[490]

Bien avant cela, Malek Bennabi dénonçait déjà la reconduction des schémas mentaux hérités du colonisateur. Dans *Les conditions de la renaissance* (1949), il affirme : « Tant que nous ne sortirons pas de la mentalité de colonisés, l'indépendance restera une illusion »[491]. Sa critique repose sur la nécessité d'une renaissance endogène : penser par soi-même, se réapproprier le sens, redonner à la pensée une capacité d'initiative.

Ces analyses ont été reprises et mises à jour par des chercheurs comme Mohamed Hachemaoui[492], qui décrit un État verrouillé par une logique de prédation et de clientélisme. La rente y joue un rôle structurant. Elle constitue un mode de gouvernement hérité, selon lui, des logiques coloniales de captation et de distribution différenciée des ressources. Ce modèle se retrouve aussi dans d'autres configurations postcoloniales, en Afrique centrale ou au Moyen-Orient, révélant une adaptation globale des logiques de domination.

Dans *Décoloniser l'histoire*, Mohammed Chérif Sahli alerte sur une autre forme de dépendance : celle de l'oubli. Il rappelle l'enjeu vital de la mémoire : « À vouloir ignorer le

[489] Eddy Banaré, « Nicolas Bancel, Le postcolonialisme », Lectures [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 19 janvier 2020, consulté le 21 mai 2024. URL : http://journals.openedition.org/lectures/40393
[490] Mohammed Harbi, *Le FLN : mirage et réalité*. Paris : Éditions Jeune Afrique, 1980.

[491]Malek Bennabi. *Les conditions de la renaissance*. Alger : Éditions En Nahdha, 1949. Le livre analyse comment la colonisation ne s'est pas limitée à une domination politique et économique, mais a également façonné une « mentalité colonisée » qui freine le développement et la prise de conscience collective. Bennabi y développe les concepts de « coefficient colonisateur » et « coefficient autoréducteur » qui expliquent ces blocages psychologiques et sociaux.
[492] Hachemaoui, Mohamed. « L'État algérien entre rente et clientélisme : héritages coloniaux et adaptations postcoloniales », Revue Tiers Monde, 2015, n° 223, pp. 45-68. DOI : 10.3917/rtm.223.0045

passé, on risque d'enlever toute perspective à l'avenir et de s'enfermer dans le présent fugitif [...] Il pèse sur nos destinées. Ignoré, il devient une fatalité ».[493]

3.1.3 Littérature postcoloniale : mémoire, langue et résistance

L'écriture postcoloniale n'est pas un témoignage passif. Elle cherche à réorganiser la mémoire, en interrogeant les formes de silence, les censures de l'Histoire, et les oublis imposés par les récits dominants. Comme le souligne Patrick Sultan[494], « l'écrivain postcolonial [...] fait œuvre de la souffrance coloniale : il en fait du présent et en fait présent à son lecteur »[495]. Ce travail de mémoire ne se limite pas à la restitution d'un passé figé, mais vise à rendre vivante une histoire souvent occultée.

Parallèlement, la littérature postcoloniale est un acte de subversion linguistique et esthétique. À l'instar d'Édouard Glissant[496], qui valorise la créolisation comme processus évolutif de métissage culturel et linguistique, les écrivains postcoloniaux jouent avec la langue coloniale, la fragmentent et la réinventent. Ce geste n'est pas gratuit, il s'agit de refuser la domination symbolique exercée par la langue de l'ex-colonisateur et d'ouvrir un espace d'expression pluriel et hybride. Par exemple, dans ses romans, Rachid Boudjedra déconstruit la syntaxe, brouille les voix, et éclate la chronologie, refusant ainsi le récit linéaire nationaliste. De même, Assia Djebar, dans ses romans comme L'Amour, la fantasia (1985), mêle plusieurs langues et voix narratives pour restituer la complexité de l'histoire algérienne et des expériences féminines.

Abdelkebir Khatibi parlait d'un « pluriel pensant »[497] pour désigner cette manière de déborder les catégories closes de l'identité ou de l'histoire. Jean-Marc Moura insiste quant à

---

[493] Sahli, Mohammed Chérif. Décoloniser l'histoire. Alger : A.N.E.P, 2006 [1re éd. Maspero 1965]. p. 218.
[494] Patrick Sultan, docteur en littératures comparées, a enseigné en Polynésie puis aux Antilles. Spécialiste de littérature postcoloniale, il collabore régulièrement à la Quinzaine Littéraire depuis 1997. Dans son ouvrage La scène littéraire postcoloniale, il propose une analyse approfondie des littératures issues des décolonisations, appelant à une critique renouvelée adaptée aux auteurs marqués par l'expérience du colonialisme. Il souligne notamment le rôle central du "trauma" et de la "re-figuration de l'Histoire" dans l'écriture postcoloniale.
[495] Patrick Sultan, *La scène littéraire postcoloniale. Scénographies de la mondialité littéraire*, Le Manuscrit, Paris, 2011, p. 95-195 (notamment p. 98-100). Disponible en ligne (recension détaillée) : https://www.contretemps.eu/read-offline/1304/recension-la-scene-litteraire-postcoloniale-de-patrick-sultan-scenographies-de-la-mondialite-litteraire.pdf

[496] Glissant, Édouard. Poétique de la Relation. Paris, Gallimard, 1990.
Notion de créolisation et d'opacité comme résistance symbolique dans l'écriture postcoloniale. Ouvrage fondamental pour comprendre la subversion linguistique et esthétique.
[497] Dans cet ouvrage, Khatibi propose une double critique, ciblant à la fois la pensée occidentale et orientale. Il s'appuie sur des concepts issus de la philosophie postmoderne, tels que ceux de Lacan, Derrida, Deleuze et

lui, sur le fait que la littérature postcoloniale dérange, dans ce sens où elle s'introduit dans les interstices du discours dominant, y introduit des ruptures et crée des dissonances. « Elle dérange la langue dominante [...] Elle introduit du dissensus là où le consensus de l'histoire nationale tendait à gommer la pluralité ».[498] Par exemple, Léonora Miano, dans Contours du jour qui vient (2006), utilise une écriture fragmentée pour questionner la mémoire collective et les identités diasporiques.

Au-delà de la forme, la littérature postcoloniale est un lieu d'émancipation critique. Elle agit dans les plis discrets de la forme, dans la friction des voix et la faille du récit. Ce travail est profondément politique, face au silence d'État et à la confiscation du passé, la littérature devient l'un des rares espaces où une mémoire collective peut s'exprimer, où l'indépendance redevient une question vivante et non pas un acquis figé.

Cependant, cette parole reste fragile. Sa portée dépend largement de sa réception dans l'espace public, où elle peut être entendue, censurée ou ignorée. Cela soulève des questions cruciales sur le rôle des intellectuels et des écrivains postcoloniaux dans la société : comment défendre cette parole, la faire circuler, et lutter contre les mécanismes d'exclusion ou de marginalisation qui pèsent encore sur elle ?

Guattari, pour déconstruire les systèmes de pensée rigides et essentialistes. Il défend une conception de l'identité fondée sur l'altérité et la pluralité, rejetant à la fois l'isolement identitaire et l'intégrisme. Selon lui, l'être est toujours défini par la relation à un « autre », ce qui implique que toute expression de soi est marquée par un décentrement : « je suis toujours un autre, et cet autre n'est pas toi, mais un double de mon moi ». Cette vision plurielle vise à dépasser les enfermements identitaires et à encourager une ouverture interculturelle. Pour Khatibi, la construction de l'être et de l'histoire collective s'apparente à un processus de traduction et de *translatio*, capable de révéler la multiplicité et de s'affranchir du logocentrisme. Cette approche se manifeste dans ses essais et ses œuvres de fiction, notamment Amour bilingue, où il met en pratique la notion de « bi-langue » comme un moyen de décentrer l'idée d'une identité unifiée. Detoro, Paolo. « Abdelkebir Khatibi », in *Le Maghreb writes back*, Université de Leipzig, 2014. PDF disponible : https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Hommage-a-Abdelkebir-Khatibi.pd

[498] Jean-Marc Moura, *Littérature française et francophone postcoloniale*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 45-60.

3.1.4 Figures majeures de la pensée postcoloniale : repères critiques

Amorcer une analyse postcoloniale d'un roman de Boudjedra, il est essentiel de rappeler quelques repères critiques fondamentaux qui ont structuré la pensée postcoloniale et éclairent la lecture des œuvres issues ou inspirées par les héritages coloniaux.

-Homi Bhabha et l'hybridité identitaire

Homi Bhabha, dans The Location of Culture[499] , introduit la notion d'hybridité pour penser les identités postcoloniales comme des espaces de tension et de négociation. Contrairement aux visions essentialistes, il refuse les catégories fixes et binaires (colonisateur/colonisé, Occident/Orient). L'hybridité désigne un « entre-deux » où les identités se redéfinissent continuellement, mélangeant influences, langues, cultures. Ce concept ouvre la voie à une lecture active des textes postcoloniaux, qui reflètent ces processus complexes de recomposition identitaire.

-Achille Mbembe et la nécropolitique

Achille Mbembe, dans Critique de la raison nègre[500] (2013), développe la notion de nécropolitique, concept qui prolonge et renouvelle la réflexion sur la biopolitique de Michel Foucault. Mbembe montre que certains États, notamment dans les contextes postcoloniaux, exercent un pouvoir souverain sur la vie et la mort, décidant qui peut vivre et qui doit mourir. La violence coloniale, loin d'être un simple vestige, se transforme en une technique de gouvernance dans les sociétés postcoloniales, où la gestion de la mort et de l'exclusion reste pratique courante.

-Leela Gandhi et l'éthique du postcolonialisme

Leela Gandhi, dans Postcolonial Theory[501], insiste sur la responsabilité morale du postcolonialisme. Pour elle, penser après l'Empire suppose une éthique du lien et une attention sincère à l'altérité. Cela implique une capacité critique à reconnaître et refuser toute forme de domination déguisée, qu'elle soit culturelle, politique ou économique. Cette

[499] Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.
[500] Achille Mbembe. *Critique de la raison nègre*. Paris, La Découverte, 2013.
[501] Leela Gandhi. *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. New York, Columbia University Press, 1998.

dimension éthique oriente la lecture postcoloniale vers une posture de vigilance et d'engagement.

-Edward Said et la construction de l'Orientalisme :

Edward Said, dans son ouvrage fondateur *Orientalism*[502], démontre que l'« Orient » n'est pas une réalité géographique ou culturelle objective, mais une fiction construite par l'Occident. Cette construction sert à justifier et à perpétuer une domination politique, économique et culturelle. L'orientalisme est donc une rhétorique de supériorité, un discours qui essentialise et déshumanise l'Autre oriental, le réduisant à un ensemble de stéréotypes figés. Cette critique invite à débusquer les mécanismes discursifs par lesquels s'exercent les pouvoirs coloniaux et postcoloniaux.

-Gayatri Spivak et le silence structurel du subalterne

Dans son article devenu classique, « Can the Subaltern Speak? »[503], Gayatri Spivak souligne que les groupes dominés, les « subalternes », sont souvent privés des conditions mêmes de la parole dans les discours dominants. Ce silence est structurel, lié aux rapports de pouvoir qui empêchent ces voix minorées d'émerger pleinement. Spivak interroge donc les conditions nécessaires pour que ces voix puissent se faire entendre, et met en garde contre les récupérations ou les appropriations qui continueraient à les marginaliser.

-Enjeux critiques pour la lecture postcoloniale

Ces penseurs majeurs offrent des outils conceptuels indispensables pour situer les enjeux critiques de notre lecture de Boudjedra. Le texte littéraire devient un terrain de résistance où se contestent les récits dominants, se ravivent des mémoires censurées, et s'ébranlent les certitudes historiques et identitaires. De plus, la littérature postcoloniale ouvre des espaces d'expression et de reconnaissance pour des voix souvent marginalisées, tout en invitant à une réflexion éthique et politique centrée sur la justice, la mémoire et le respect de l'altérité, essentiels pour une m

[502] Edward Said, *Orientalism*. New York, Pantheon Books, 1978.
[503] Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? », in Marxism and the Interpretation of Culture, University of Illinois Press, 1988.

3.2 Du pouvoir postindépendance à l'autoritarisme arabe : critique et satire dans Printemps

Dans plusieurs de ses romans, Rachid Boudjedra développe une réflexion critique sur la nature du pouvoir dans les sociétés postindépendance. Il met en scène des figures politiques qui, loin de rompre avec l'héritage colonial, en reprennent les logiques de domination. À travers des récits fragmentés, souvent traversés de colère légitime, il montre comment les espoirs d'émancipation ont été détournés. Le pouvoir, au lieu de se construire comme une force collective, devient outil d'appropriation, de rente et de violence.

Mohammed Harbi analyse la situation de l'Algérie comme suit :

> Convaincus qu'il fallait se protéger contre les adversaires de la lutte armée, les dirigeants du FLN choisirent la voie autoritaire dont les modèles étaient le caïd et le notable rural, symboles d'un pouvoir qui trouve ses racines dans la tradition nationale. L'absolutisme a été érigé en principe et demeurera en maître dans l'Algérie nouvelle, malgré les aspirations populaires, qui se sont encore manifestées avec le Hirak de 2019.[504]

Dans *Printemps*, cette critique prend un ton acerbe. Le pouvoir postcolonial y est représenté comme une continuité organique de la colonisation. Le narrateur évoque ce basculement en des termes sans ambiguïté : « Hier le pouvoir colonial. Aujourd'hui une caste algérienne de nababs prédateurs ».[505] La condamnation ne cible pas seulement une période, mais une logique persistante. Elle touche à la manière dont l'autorité se transmet insidieusement. Le sentiment de désillusion est profond : « J'étais écœuré par les horreurs coloniales d'hier et par celles commises par le pouvoir de mon pays, aujourd'hui ».[506]

Ce regard sur l'histoire emprunte aussi aux modèles antiques. Chez Boudjedra, l'influence de Tacite et Salluste se perçoit dans la façon de penser la corruption comme une force cyclique. Il s'agit de comprendre comment les régimes s'effondrent, non par hasard, mais par reproduction de pratiques délétères. Tacite, qui analysait les jeux d'influence à Rome, et Salluste, chroniqueur de la décadence politique, donnent une armature à cette lecture. Leur sagacité sur les ambitions humaines, leur attention aux causes intérieures de la ruine, trouvent résonnance dans la manière dont Boudjedra traite l'histoire contemporaine. À la page 173 de *Hôtel Saint-Georges*, leur présence est explicitement convoquée.

---

[504] Mohammed Harbi, *Le FLN : mirage et réalité*, Éditions Syllepse, 2019, présentation, avant-propos.
[505] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Op.cit., p. 229.
[506] Ibid., p. 241.

Cette approche traverse *Printemps*. À la manière d'un moraliste, l'auteur y interroge les motivations, dévoile les mensonges et procède à une déconstruction des récits du pouvoir. L'histoire y est décrite comme un cycle de confiscation : « L'Histoire aussi balbutie ! L'Histoire aussi bégaye ! C'est la règle ! […] L'Histoire est une saloperie, non ? Faite plus par les salauds qui la confisquent que par les peuples qui la paient de leur vie… Les peuples sont pauvres. Les peuples sont naïfs ».[507]

Le passage soutient une thèse forte. L'histoire ne progresse pas, elle ne fait que marquer un sempiternel retour. Elle n'appartient pas à ceux qui la vivent, mais à ceux qui la capturent. C'est à partir de ce constat que nous aborderons *Printemps*, dont nous comprenons une portée qui va au-delà de la simple dénonciation, visant une écriture politique de la mémoire. Nous lirons successivement la critique du pouvoir postindépendance, la relecture d'Octobre 1988, la satire des régimes arabes, et enfin l'écriture de la guerre comme symptôme d'un monde sans souveraineté populaire. À chaque étape, le texte articule une forme narrative à un geste d'analyse. Il donne à voir, à travers le roman, une pensée du pouvoir qui n'a rien perdu de sa virulence.

3.2.1 Un pouvoir postindépendance entre trahison des idéaux et culte de la rente

Dans *Printemps*, Rachid Boudjedra démontre le mythe d'une libération réussie. L'indépendance n'a pas signifié la fin de la domination, mais son redéploiement interne. Le discours nationaliste, porteur d'espoirs révolutionnaires, s'efface ici au profit d'un constat cruel, celui d'une souveraineté détournée, une révolution trahie, un peuple dépossédé une seconde fois. Ce que nous lisons dans le roman, en tant que lecteurs attentifs à une relecture postcoloniale, c'est le passage d'une colonisation étrangère à une prédation nationale, travestie en projet de développement. Cette perspective s'inscrit dans les travaux de Frantz Fanon, qui dans *Les Damnés de la terre*, décrivait déjà le risque de voir une bourgeoisie nationale reprendre les instruments du pouvoir colonial au profit de ses seuls intérêts. Karima Lazali parle d'une transformation du « trauma colonial » en « trauma social ». [508]

[507] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., pp. 105–106.
[508] Karima Lazali, *Le trauma colonial*, Op. cit., pp. 127-130.

La critique s'ouvre sur une description de l'Algérie postindépendance comme terre vouée à une exploitation permanente, et dans laquelle les anciens rapports de pouvoir se rejouent avec de nouveaux acteurs. Teldj les analysant : « Ils venaient dans ce pays avec une appréhension terrible et un tas de préjugés effrayants ».[509]

Les techniciens et ingénieurs étrangers, chômeurs en Europe, investissent le territoire algérien pour y chercher une rentabilité qu'ils ne trouvent plus chez eux. Ils abordent l'Algérie avec hostilité, méfiance, racisme, comme un corps à consommer, non à connaître. Rien n'a changé, l'ancienne colonie reste un champ d'opportunités, un territoire sans visage.

Mais le regard le plus acéré, Boudjedra le tourne vers l'intérieur. Ce ne sont plus les colonisateurs, mais les nationaux eux-mêmes, qui accaparent les richesses et abandonnent le peuple à sa misère. L'indépendance n'a pas produit une élite éclairée, mais une bourgeoisie vorace : « Goulus, mal fagotés, souvent analphabètes, souvent anciens collabos, mais roulant dans des voitures colossales et vivant dans des maisons-bunkers d'une laideur architecturale épouvantable ».[510]

Cette accumulation lexicale : « goulus », « mal fagotés », « analphabètes », mime l'effondrement de l'idéal révolutionnaire. Ce ne sont pas des bâtisseurs, mais des pillards. Leur pouvoir repose sur l'avidité, la vulgarité, l'impunité : « Ils étaient sans vergogne, sans pitié, et contents d'être devenus riches en volant ou en détournant des sommes fabuleuses au su et au vu de tout le monde ».[511]

La dépossession coloniale continue en changeant simplement de mains. La bourgeoisie nationale reproduit la ségrégation sociale et territoriale héritée du système colonial. Pendant ce temps, les quartiers populaires, les femmes, les enfants, demeurent dans les marges. Rien n'a été réparé : « Bidonvilles. Femmes engoncées dans la misère, abandonnées par leurs maris et encombrées de plusieurs enfants » ; « Cités de transit. Cités de passage. Camps de regroupements [...] Occupés encore aujourd'hui par des milliers de familles désemparées ».[512]

Les noms eux-mêmes portent la mémoire du mépris. Ces lieux, conçus pour contrôler les corps durant la guerre de libération, continuent d'abriter la même population reléguée,

[509] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 34.
[510] Ibid., p. 35.
[511] Ibid.
[512] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 36.

comme si l'indépendance n'avait pas touché le sol. Une telle continuité coloniale, visible dans l'urbanisme, l'économie ou les dispositifs de contrôle, correspond à ce que Jean-Marc Moura désigne comme les « traces persistantes du colonial dans le postcolonial ».[513]

Le roman prend alors une tournure presque documentaire. Par le personnage de Teldj, Boudjedra explore la mémoire falsifiée de la décolonisation, sa confiscation par une oligarchie sécuritaire. « Elle compulsait les journaux. Lisait des livres. Discutait avec son père pour comprendre ce qui s'était réellement passé [...] ce grabuge inutile, oiseux, et qui était orchestré par les intégristes et par le pouvoir en place, tapis dans l'ombre ».[514]

C'est le regard croisé de Teldj et de son père Salim _ intellectuel torturé en 1988_ qui révèle le rôle du pouvoir dans l'organisation même du chaos. Le régime postcolonial n'est pas menacé par la crise, il la fabrique. « Atrocement torturés par les services de la sécurité militaire pour avoir préparé une grève (tout à fait imaginaire !) pour le 15 octobre 1988 ».[515]

La parenthèse agit dans la citation comme une lame froide, renseignant sur la nature cruelle du qui pouvoir n'attend pas l'opposition pour réprimer. Il se situe dans l'anticipation par la fomentation.

Cette stratégie perverse culmine dans la guerre civile des années 1990, que le texte présente comme un effet direct du ratage de l'indépendance. « Pendant longtemps, ces "amis" de l'Algérie étaient tombés dans le traquenard de la propagande islamiste [...] pendant que des dizaines de milliers d'Algériens étaient décapités, brûlés, violés, saccagés, etc. ».[516]

La dénonciation se déplace et vise aussi l'Occident complice, les médias qui ont brouillé les responsabilités, les anciens colonisateurs qui ont réhabilité les islamistes au nom du pluralisme. La fameuse question « Qui tue qui ? », devenue formule de doute généralisé, est ici réinterprétée comme un outil de confusion volontaire.

Ce que Boudjedra décrit, c'est l'installation d'une culture d'État fondée sur la rente, la peur, le clientélisme et l'amnésie. Il rejoint ici les analyses de Mohamed Hachemaoui sur la prédation. Fanon aussi l'avait prédit : « Une décolonisation échouée donne naissance à une

[513] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses universitaires de France, collection Quadrige, 1999 (réédition 2007, 2013), p. 122.
[514] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 165.
[515] Ibid., p. 166.
[516] Ibid., p. 175.

bourgeoisie compradore, plus occupée à jouir du pouvoir qu'à redistribuer ses fruits. Le peuple reste dans la misère, et la lutte pour l'émancipation véritable continue. » Le peuple reste silencieux, enchaîné dans une histoire qui ne lui appartient pas. Cette continuité des structures coloniales par des élites locales est aussi décrite par Mohamed Harbi (*Le FLN : mirage et réalité*) et Mohamed Chérif Sahli : « Ignorer le passé n'est pas l'abolir [...] Il devient une fatalité qui asservit l'homme ».[517]

Et pourtant, Boudjedra ne choisit ni le pamphlet ni le traité pour faire sentir le désastre. Sa langue mime le chaos, l'épuisement des mots et des illusions. Le lecteur n'est pas face à une théorie, mais face à une mémoire en ruine, un monde blessé qui parle/part en éclats.

3.2.2 Octobre 1988 ou le laboratoire algérien du désastre politique

Le roman *Printemps* propose une lecture rétrospective et critique des événements d'Octobre 1988. Cette date, ambivalente dans la mémoire nationale, apparaît tantôt comme une promesse démocratique, tantôt comme le point de bascule vers un chaos programmé. À travers le regard de Teldj et les souvenirs de son père Salim, Boudjedra déconstruit la lecture héroïque de cette séquence. Il ne s'agit pas d'un soulèvement libérateur, mais d'un événement piégé, orchestré de l'intérieur, puis retourné contre ses initiateurs.

Salim, intellectuel arrêté sans motif réel, incarne cette mémoire brisée, tandis que Teldj, dans une démarche quasi documentaire, reconstitue les faits à travers journaux, lettres, souvenirs et discussions. Le roman devient alors un espace d'archive fictionnelle, dans lequel le passé récent est soumis à vérification, et où la parole intime contredit l'histoire officielle. « Teldj relisait donc souvent les notes de son père au sujet de cette fameuse révolution d'octobre 1988 qui avait accouché d'un nouveau système politique dont le but était de casser l'économie du pays et de le brader aux plus offrants ».[518]Les mots s'annoncent clairement. Octobre ne libère pas, il prépare la dépossession économique et politique.

Boudjedra donne à lire un pouvoir qui ne réagit pas aux révoltes mais les programme pour mieux les réprimer. La phrase suivante condense ce retournement : « Le 3 octobre 1988 ! Atrocement torturés par les services de la sécurité militaire pour avoir préparé une grève (tout à fait imaginaire !) pour le 15 octobre 1988 ».[519]

[517] Mohamed Chérif Sahli. *Décoloniser l'histoire*. Paris, Éditions Karthala, 2006, p. 218.
[518] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 165.
[519] Ibid., p. 166.

La répression précède l'action et construit elle-même son prétexte. La violence devient préventive et l'ennemi imaginaire. Cette « grève imaginaire » précipite le roman dans l'absurde concret d'un État paranoïaque et sournois, qui n'attend pas la contestation pour agir, mais l'anticipe et la met en scène.

Le terme de « laboratoire », employé plus loin dans le roman, donne une portée plus large à cette lecture.

« Pendant une dizaine d'années ; en fait pendant huit ans exactement (1992–2000), l'Algérie fut mise à feu et à sang et devint le laboratoire du terrorisme islamiste ».[520] Il ne s'agit plus seulement de répression intérieure, mais d'une stratégie de chaos, rendue possible par la confusion entretenue autour des rôles, des alliances et des responsabilités.

Cette vision verse dans les analyses de Benjamin Stora, dans *La guerre invisible : Algérie, années 90*. Pour Stora, les émeutes du 5 octobre 1988 ne peuvent être détachées des violences historiques produites par le colonialisme, notamment dans les campagnes. Il écrit :

« Les explosions de violence ne peuvent être dissociées des violences paysannes en rapport avec le viol colonial de la colonisation ».[521] Cette lecture postcoloniale insiste sur la continuité des violences structurelles, que l'indépendance n'a ni résolues ni intégrées dans un récit commun. Boudjedra, à travers ses personnages, actualise ce lien entre mémoire mutilée et reproduction de la violence.

Stora va plus loin en montrant que la guerre des années 1990 est invisible, non parce qu'elle est absente, mais parce qu'elle échappe aux catégories traditionnelles de la guerre : « L'invisibilité de cette guerre vient aussi de son impossible identification, à l'un ou à l'autre des acteurs qui s'affrontent férocement ».[522]

Dans *Printemps,* cette invisibilité est rendue perceptible par la confusion des discours, la saturation d'archives, la superposition des voix. L'État est là, mais insaisissable ; les acteurs se cachent derrière les slogans ; la vérité circule en fragments.

---

[520] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 175.
[521] Benjamin Stora, *La guerre invisible. Algérie, années 90*, La Découverte, 2001, p. 36. Disponible sur le Site officiel de Benjamin Stora (Université Paris 13) : https://benjaminstora.univ-paris13.fr/index.php/ouvrages/comptes-rendus-douvrages/65-la-guerre-invisible-algerie-annees-90.html
[522] Benjamin Stora, *La guerre invisible. Algérie, années 90*,Op.cit., p. 38.

Le récit de Teldj fonctionne alors comme une relecture préventive des printemps arabes. À travers ses réflexions et ses échanges avec Nieve, le soulèvement tunisien, puis égyptien, sont immédiatement perçus comme une répétition du scénario algérien :

> Octobre 1988 : émeutes populaires baptisées par la presse internationale en émeutes de la faim, alors que les Algériens disaient les émeutes d'Adidas !! Mai 1989 : les islamistes s'engouffrent dans la sphère désertée de l'État. [...] Janvier 1992 : les islamistes déclenchent la guerre terroriste qui va durer huit ans et faire 200 000 morts.[523]

Ce découpage historique, énoncé de manière presque clinique, suit la structure d'un drame programmé, avec ses phases successives : vide politique, récupération religieuse, répression militaire, guerre civile.

Le pouvoir algérien y apparaît comme un acteur capable d'instrumentaliser la colère pour renforcer son emprise. Loin d'être une menace pour l'ordre, la crise devient une opportunité. Le peuple, quant à lui, est déplacé du centre de l'action, dans ce cas de figure, il ne décide pas, il subit.

En reconstituant cette chronologie à travers ses personnages, Boudjedra ne reconstruit pas une vérité factuelle, mais une mémoire contre-hégémonique. Ce que le roman met en scène, c'est l'impossibilité d'un récit unifié, l'opacité volontaire du pouvoir et la nécessité pour les écrivains de garder ouverte une parole critique, même fragmentaire.

Octobre 1988, dans *Printemps*, ne marque pas une renaissance démocratique puisqu'il devient un moment-piège, le prototype d'une stratégie autoritaire fondée sur le désordre contrôlé, que d'autres régimes arabes reproduiront à leur tour. Ce que le roman donne à voir, à travers l'histoire d'un pays, c'est le fonctionnement d'une mécanique régionale de récupération politique et de violence prévisible.

3.2.3 Satire des régimes arabes : dictatures recyclées, islamisme sponsorisé, peuples piégés

Dans *Printemps*, la critique du pouvoir s'élargit bien au-delà du cadre algérien. Rachid Boudjedra y dessine une fresque féroce de l'échec des régimes arabes postcoloniaux, qu'ils

[523] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., pp. 38–39.

soient militaires ou monarchiques, nationalistes ou islamistes. Ce qui les relie, c'est leur capacité à se reproduire sous d'autres formes sans jamais céder le pouvoir. Le roman démonte les illusions révolutionnaires pour mettre à nu les officines politiques de confiscation, où les élites locales pactisent avec les puissances régionales ou internationales, au détriment des peuples. Dans une perspective postcoloniale, cette critique résonne avec la pensée d'Edward Said, pour qui les sociétés postindépendances rejouent souvent les rapports de pouvoir coloniaux sous des formes autochtones.[524]

L'Égypte apparaît comme un cas emblématique de cette reconduction autoritaire.

> L'Égypte, ce pauvre et misérable colosse aux pieds d'argile, vivant depuis plus de soixante ans sous la coupe de régimes militaires intraitables au vu et au su de tous. […] Depuis 1952, ce pays vit passer quatre généraux à la tête de l'État et connut cinq coups d'État […]. Et puis maintenant, voilà un nouveau et cinquième général avec un drôle de nom, comment s'appelle-t-il déjà ? Le même nom qu'une certaine impératrice d'Autriche (Sissi !) avec sa tête de poupée bouffie, avec sa petite taille, avec ses dizaines de breloques, médailles et autres ex-voto lui barrant la poitrine qu'il a tendance à bomber. Comment s'appelle-t-il déjà : Oui, c'est ça, Sissi... [525]

La satire prend une dimension visuelle, corporelle et burlesque, le ridicule ne masque pas la brutalité, il la rend plus inquiétante. Le général n'est plus qu'un masque grotesque sur une structure militaire archaïque et oppressive. L'armée, en Égypte comme ailleurs, n'est pas un garant de la stabilité mais bel et bien l'appareil de la domination permanente.

Boudjedra insiste sur le caractère luxueux et inaccessible de cette armée toute-puissante :

> À la tête de cette armée égyptienne qui a toujours été prononciamentiste à la manière des armées de l'Amérique du Sud, occupant des casernes ressemblant plutôt à des palaces dans d'immenses zones très boisées, luxuriantes et luxueuses, interdites bien évidemment au public.[526]

Cette évocation rejoint les analyses du politologue Hamit Bozarslan, pour qui les régimes autoritaires arabes sont des « États sécuritaires durables », fondés sur l'effacement du

[524] Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, Vintage Books, 1993
[525] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 143.
[526] Ibid.

civil, la militarisation du politique et la permanence de la violence légale : « L'armée, dans bien des cas, ne protège pas l'État : elle est l'État ».[527]

À cette domination militaire s'ajoute, dans *Printemps*, la dénonciation cinglante du rôle des monarchies du Golfe, véritables commanditaires d'un islam politique au service de l'ordre régional. L'Arabie Saoudite et le Qatar apparaissent comme les parrains d'un conservatisme religieux militant, au service des intérêts stratégiques occidentaux :

> Le Tunisien, lui, a donc le droit de se réfugier en Arabie Saoudite, un pays tout simplement dégueulasse, féodal, wahhabite chargé par les Américains d'avoir l'œil sur tout le Moyen-Orient », « Avec maintenant ce petit Qatar de merde. Seul pays au monde à être régi par l'idéologie wahhabite avec l'Arabie Saoudite, comme de bien entendu ! »[528]

Le langage cru n'est pas une provocation gratuite, il désigne une complicité géopolitique dans l'échec des révolutions arabes. C'est le cœur de l'analyse de Azmi Bishara, pour qui les révoltes populaires ont été systématiquement vidées de leur substance par une alliance d'intérêts. L'islamisme a été instrumentalisé à la fois comme alternative aux régimes autoritaires et comme moyen de les sauver, selon les moments.[529]

Entre la répression militaire et le vernis religieux, les peuples sont pris au piège. Ce sont eux que Boudjedra montre manifestant, criant, espérant, mais sans voix structurée ni conscience politique claire : « Dans les slogans de ces manifestants, il n'y a aucune revendication sociale, aucune volonté d'en finir avec le système libéral et prédateur [...] Rien ! ».[530]

Ce vide, cette fragilité idéologique, permet aux forces réactionnaires de récupérer les soulèvements. Pour Boudjedra, ce mécanisme est le prolongement naturel d'un imaginaire colonial jamais désactivé. Dans cette lignée, Jean-Marc Moura insiste sur le fait que les régimes postcoloniaux « miment l'État colonial tout en se réclamant de sa rupture ».[531]

---

[527] Hamit BOZARSLAN, *Révolution et état de violence. Moyen-Orient 2011-2015*, revue REMmm (Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée), 2018.disponible sur : https://journals.openedition.org/remmm/9513 (consulté le 09 mars 2025)
[528] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., pp. 46-47.
[529] Bishara, Azmi. *Al-thawra al-'arabiyya* (La révolution arabe). 2012. (consulté le 09 mars 2025)
[530] Rachid Boudjedra, Printemps, Op.cit., p. 44.
[531] Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, Quadrige, 2007. p. 120.

La postcolonie, selon lui, n'a pas produit de souveraineté véritable, elle a adopté les logiques du colon. Cela nous renvoie à l'idée de Khatibi : « L'après-colonial est ce moment où le colonisé adopte le pouvoir du colon, sans en avoir brisé la logique ».[532]

Le résultat est un pouvoir mimétique, autoritaire, insincère, parlant au nom des peuples mais contre eux. Un pouvoir qui change de costume mais jamais de nature.

Face à cette impasse, *Printemps* ne propose ni projet de société, ni rêve de révolution mais bien une voix critique, une lucidité sans illusion. Boudjedra cherche rendre à la colère sa mémoire et à briser le discours des dominants. Par l'ironie, la mémoire et la satire, il oppose à la propagande officielle la dignité d'un regard libre et insoumis.

3.2.4 Guerres picrocholines et chaos durable

Dans *Printemps*, la guerre est dépourvue de son élan fondateur et épique. Boudjedra la figure répétitive et aveugle, il emprunte à Rabelais le terme « picrocholine », qui renvoie à des conflits absurdes, vains, menés pour rien ou presque rien. Mais ce mot, chez lui, devient une catégorie historique universelle, une grille de lecture du monde moderne et ancien. Ce point de vue s'inscrit pleinement dans une lecture postcoloniale qui refuse les narrations héroïsantes de l'histoire officielle, et débusque la continuité des logiques coloniales à travers les dispositifs modernes de violence étatique.

> Guerres picrocholines, donc, d'hier, d'aujourd'hui et de demain, guerres intestines, guerres fratricides, guerres religieuses, guerres coloniales, guerres impériales. Toutes perdues. Toujours perdues. Avec des peuples toujours hagards, toujours en état de survie et à sa recherche.[533]

Cette citation exemplifie la rhétorique du ressassement ; Boudjedra ancre sa critique dans l'universalité du désastre. La guerre, quelle que soit son époque ou sa forme, est vouée à l'échec, elle laisse les peuples errants, sans projet, ni mémoire. Le roman partage ici avec Jean-Marc Moura l'idée que la violence postcoloniale réside dans une temporalité figée, où le passé n'éclaire ni le présent ni l'avenir. « Le pouvoir et le butin ».[534]

---

[532] Detoro, Paolo. « Abdelkebir Khatibi », in *Le Maghreb writes back*, Université de Leipzig, 2014. PDF disponible : https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Hommage-a-Abdelkebir-Khatibi.pd
[533] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 148.
[534] Ibid., p. 148.

Cette phrase abrupte résume une conception matérialiste de l'histoire des conflits. Il est question d'intérêts, faisant abstraction des valeurs et des idées. Dans la perspective postcoloniale, cela révèle le lien entre expansion impériale, extraction de ressources, et justification idéologique. Ce binôme, pouvoir et butin, désigne les deux piliers d'une politique mondiale cynique.

Et Teldj continu : « Guerres coloniales qui ont abouti à l'extermination de races, de cultures, de continents entiers et de civilisations entières ».[535]

Boudjedra relie ici les entreprises coloniales à des génocides civilisationnels. Il rejoint une tradition critique qui fait du colonialisme un crime contre l'humanité, comme le souligne Aimé Césaire dans *Discours sur le colonialisme*[536]. Cette accumulation tragique participe à une mémoire globale de l'oppression. « Le génocide des Indiens par les Blancs européens venus en Amérique, en Australie, en Nouvelle-Zélande... où des races innombrables ont été décimées à jamais ».[537]

La force de la citation réside dans son extension géographique et raciale, elle globalise la domination coloniale, transformant l'histoire en bilan comptable de l'extermination. « Toutes ces guerres légalisées par la volonté d'un histrion quelconque et sanctifiées par des prêtres quelconques ».[538] Ici, Boudjedra s'attaque à la légitimation idéologique de la guerre. L'histrion politique et le prêtre religieux deviennent les complices d'une violence institutionnalisée. Dans une perspective postcoloniale, la collusion entre État et religion renvoie aux justifications morales et civilisationnelles utilisées pour dominer les peuples colonisés.

> L'invasion de l'Irak cassé en mille morceaux, pillé, torturé d'une façon abjecte, enfermé dans cette prison d'Abou Ghraib […] végétant depuis dans une terrible guerre religieuse et tribale mortifère et quotidienne avec ses cinq cent, sept cent mille morts en dix ans.[539]

Cette phrase énumérative expose la brutalité dans son état inhérent. L'Irak est décrit comme un État dissous, réduit à un laboratoire du chaos. L'image d'Abou Ghraib[540]

[535] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p.148.
[536] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence africaine, 1955.
[537] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 148.
[538] Ibid.
[539] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 150.
[540] Le scandale d'Abou Ghraib désigne les sévices, tortures et humiliations infligés à des détenus irakiens par des soldats américains dans la prison d'Abou Ghraib entre 2003 et 2004. Révélé par la diffusion de photos

symbolise la torture comme système. Cette lecture fait écho aux travaux de Michel Galy[541], qui interprète ces guerres comme une méthode de décomposition étatique.

« Devenue le grand capharnaüm de l'intégrisme islamiste et le grand bazar à ciel ouvert des armes de tous calibres, à vendre et à revendre, pour créer, inventer et faire de nouvelles guerres, idiotes, inutiles »[542] La Libye post-Kadhafi, loin d'être un État libéré, devient un espace de circulation des armes et du fanatisme. Ce chaos est présenté comme volontaire, construit. Pour Achille Mbembe[543], il s'agit là d'un exemple typique de nécropolitique, où la souveraineté s'exerce par la mise à mort. Et Boudjedra de dire : « Les peuples ? Ils restent introuvables ! ».[544]

La formule est terrifiante. Elle exprime la disparition du sujet collectif. Le peuple, acteur supposé de l'histoire, n'est plus que figurant ou victime. Cette invisibilité est au cœur de la critique postcoloniale, elle interroge les conditions de possibilité d'une politique populaire dans un monde dominé par les oligarchies et les intérêts privés.

Boudjedra par la voix cinglante de Teldj s'en prend aux peuples: « Complices parce qu'ils sont lâches, désordonnés, indifférents et donc inexistants ».[545]Cette accusation dérange, car elle déplace la responsabilité. Elle implique une forme de consentement passif à la violence. Dans cette veine, Fanon dénonçait déjà l'inaction des masses comme un obstacle à la libération réelle. La critique vise ici l'atomisation du lien social, produite par la peur et l'idéologie.

---

choquantes, ce scandale a provoqué une condamnation internationale, plusieurs procès militaires, et a mis en lumière des pratiques illégales commises sous l'occupation américaine en Irak. Les abus comprenaient violences physiques, agressions sexuelles, privations et humiliations systématiques.
Source : Prison Insider, « États-Unis : le scandale d'Abou Ghraib a 20 ans », 2023, https://www.prison-insider.com/articles/etats-unis-le-scandale-d-abou-ghraib-a-20-ans-autant-de-temps-a-attendre-la-justice-americaine-pour-ces-trois-ex-detenus (consulté le 02 avril 2024).

[541] Michel Galy analyse les guerres contemporaines, notamment en Afrique (exemple du Libéria), comme des processus de décomposition étatique où les structures traditionnelles et étatiques se fragmentent sous la pression des conflits. Il souligne que ces conflits ne sont pas simplement des affrontements armés, mais des phénomènes complexes qui déstructurent les cadres sociaux, politiques et culturels, entraînant une « machine perverse » de violence et d'anomie. Cette approche met en lumière l'aspect systémique des guerres comme méthode de décomposition et recomposition des sociétés. Michel Galy, « Libéria, machine perverse. Anthropologie politique du conflit libérien », *Cahiers d'études africaines*, 1998, pp. 533-553.
Lien : https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1998_num_38_150_1813

[542] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 151.

[543] Mbembe, Achille. *Nécropolitique*, Public Culture, 2003. Traduction française publiée en 2006 dans Raisons politiques, n°21, pp. 29-60.

[544] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 151.

[545] Ibid., p. 148.

> Quand on sait que la guerre dite de Cent Ans […] avait duré cent seize ans […] guerres occidentales et modernes : la Première Guerre mondiale et encore la Seconde Guerre mondiale, avec des dizaines de millions d'hommes bousillés, écrabouillés, gazés, crématorisés, brûlés vifs.[546]

La citation renvoie à l'absurde du temps guerrier. L'histoire semble hors de contrôle, incapable de tirer les leçons du passé. La répétition est devenue structurelle, presque ironique. Boudjedra partage avec Badie[547] l'idée que la guerre ne répond plus à une logique stratégique, mais au dérèglement institutionnalisé.

La conclusion est une gifle philosophique : « Pourquoi ? Pour rien ! Car le monde est encore instable et fragile, stable et méchant tout à la fois. Infantile ! ».[548]L'humanité est ramenée à un état d'immaturité morale. Le monde, stable dans son injustice, ne progresse pas. La guerre en devient la forme stable du politique. Dans une perspective postcoloniale, cette infantilisation du monde correspond à l'idée que la modernité n'a pas rompu avec la logique coloniale, elle n'a fait que l'étendre à l'échelle globale.

Nous nous permettons alors, de dire que, la guerre chez Boudjedra n'est ni un accident ni une rupture. Elle est l'expression d'une continuité. Écrire, pour lui, revient à contester cette continuité, à réintroduire une pensée critique dans un monde livré à la répétition du carnage.

[546] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 150.
[547] Fathi Badie, politologue, a développé cette idée notamment dans : Badie, Fathi. *La fin des territoires : Essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*. Paris, Fayard, 2008.
[548] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 150.

3.3 Restituer l'Histoire à travers une poétique du fragment

3.3.1 Langue éclatée, rhétorique du chaos

Les romans de Rachid Boudjedra restitue l'Histoire à travers une poétique du fragment, faite d'interruptions, de répétitions, de matériaux hétérogènes (titres de presse, slogans, pensées intérieures, archives). C'est une langue éclatée pour un monde lui-même fracturé, dans lequel l'Histoire contemporaine s'écrit dans le désordre, la douleur, l'illusion et la récupération.

Dès les premières pages de *Printemps,* ce choix formel se manifeste par une succession de titres de journaux, imprimés en lettres capitales, brutes, comme arrachées à un mur ou scandées à la radio :

« ÉMEUTES SANGLANTES À SIDI BOUZID EN TUNISIE APRÈS LE SUICIDE PAR LE FEU D'UN MARCHAND DE LÉGUMES AMBULANT. » [549]

« ÉMEUTES SANGLANTES EN ÉGYPTE. ON DÉPLORE DES CENTAINES DE MORTS PLACE TAHRIR »

« COUP D'ÉTAT MILITAIRE EN ÉGYPTE. L'ARMÉE COMMET UN VÉRITABLE MASSACRE AU CAIRE. ON DÉPLORE DEUX CENTS MORTS. (15 JUILLET 2013) » [550]

« À BAHREÏN LA FOULE MANIFESTE SA COLÈRE APRÈS LA PRIÈRE DU VENDREDI. ON DÉPLORE UNE DIZAINE DE VICTIMES ET 200 PERSONNES ARRÊTÉES. » [551]

Ces fragments jettent des faits dans une rhétorique du choc, dans le dessein de créer une impression de simultanéité confuse, et de traduire l'impossibilité de hiérarchiser ou de comprendre une Histoire en cours, qui va trop vite, trop violemment, pour être maîtrisée. Cette Histoire n'a pas de narrateur ou peut-être ses narrateur se font pluriels, l'énonçant brute, opaque et incroyablement violente.

Mais cette violence contemporaine émane d'une mémoire plus ancienne, toujours vive, notamment celle de la décennie noire algérienne. Là encore, l'Histoire est fragmentée, transmise par des titres sanglants, empreints d'horreur :

[549] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p.37.
[550] Ibid., p.61.
[551] Ibid., p.161.

UNE VOITURE PIÉGÉE EXPLOSE À L'AÉROPORT D'ALGER
FAISANT PLUS DE 200 MORTS ET PLUS DE 600 BLESSÉS, DES IMMIGRÉS POUR LA PLUPART
REVENANT EN FRANCE À LA FIN DE LEURS CONGÉS.

UN BUS BONDÉ EXPLOSE BOULEVARD AMIROUCHE
UN VÉRITABLE CARNAGE EN PLEIN MOIS DE RAMADAN.
ON DÉPLORE 300 MORTS ET UN MILLIER DE BLESSÉS.
(12 SEPTEMBRE 1995)[552]

Les attaques annoncées, s'avèrent d'une violence extrême, dépassent le simple fait historique pour devenir des marqueurs traumatiques de la mémoire collective. L'attentat du boulevard Amirouche est attribué à Anouar Haddam, « chercheur en physique nucléaire à Berkeley », porte-parole du GIA aux États-Unis. La coupure de presse reproduite dans le texte, datée du 26 octobre 1997, précise que l'homme, interpellé deux ans plus tard suite à une plainte de femmes algériennes, se plaint publiquement... du réveil de son nourrisson lors de l'arrestation. Boudjedra nous fait constater le paradoxe du contraste entre l'assassinat de 38 nourrissons dans l'attentat du Ramadan qu'il a revendiqué, et sa propre plainte paternelle, révèle la perversion morale et cognitive d'un islamisme qui instrumentalise la religion tout en dissimulant sa brutalité sous des postures victimaires.[553]

Boudjedra souligne par-là, l'inversion obscène des valeurs, où le bourreau se fait passer pour victime, et où la mémoire des morts est réduite à une coupure oubliée. Ce type de fragment, mêlant commentaire journalistique et ironie cruelle, s'inscrit pleinement dans la rhétorique du chaos qui innerve tout le roman. La dislocation de la vérité, le brouillage des responsabilités, l'effacement des souffrances au profit de la parole dominante.

À ces titres se superposent des slogans révolutionnaires[554], ou supposés tels, qui surgissent dans les pensées de Teldj, elle-même observatrice critique du chaos ambiant :

1. BEN ALI, DÉGAGE
2. MOUBARAK, FOUS LE CAMP !
3. AL KHALIFA, BAHREÏN APPARTIENT AUX CHIITES !
4. LES SUNNITES DEHORS !
5. KADHAFI, LES LIBYENS SONT DES MUSULMANS !
6. HAFEDH EL ASSAD EST UN SALE JUIF !
7. ASMA EL ASSAD EST UNE PUTE CHRÉTIENNE !

[552] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p.78.
[553] Ibid., p.78.
[554] Ibid., pp. 240-241.

Teldj les qualifie de : « obscènes, répétitifs, entêtés », ces slogans ne représentent pas des cris de libération, ils révèlent des signes d'une colère sans projet, d'une insurrection sans vision politique. Teldj s'en alarme : « Pas de slogans véritablement révolutionnaires et radicaux, remettant en cause le système ultralibéral. [...] Pas de revendication de classe ! Rien ! »[555] Les jeunes manifestants sont décrits comme « allant droit dans le mur », pris entre deux systèmes également violents et récupérateurs : l'islamisme d'un côté, l'ultralibéralisme néocolonial de l'autre.

Ce chaos collectif se prolonge dans les parcours individuels, notamment ceux des femmes. Le cas d'Amina, jeune Tunisienne de 18 ans ayant osé dénuder sa poitrine avec pour slogan « جسدي ملك لي »[556] MON CORPS EST À MOI / IL EST À MOI, devient emblématique d'une révolte qui échoue à bouleverser l'ordre patriarcal. Amina, emprisonnée, rejetée par la société, trahie par sa mère, humiliée, finit par craquer, demander pardon et se renier. À travers elle, le texte dénonce l'échec du féminisme révolutionnaire dans les sociétés arabes, ainsi que l'hypocrisie d'un monde qui acclame sa soumission en même temps qu'il célèbre le retour des dictateurs. Le parallèle avec une autre figure féminine, Alya, une Égyptienne qui « s'était déjà fait photographier complètement nue »[557] partie vivre à Stockholm avec le statut de réfugiée VIP. La question se pose du féminisme médiatisé, occidental, parfois perçu comme opportuniste. Pendant ce temps, d'autres jeunes filles, vierges et embrigadées, partent en Syrie « avec l'extase de celles qui ne doutent pas que leurs ventres doivent servir à enfanter les fous de Dieu ». L'Histoire intime des corps féminins devient le lieu d'un combat entre patriarcats concurrents.

Un autre fragment journalistique surgit au milieu de cette confusion : LA FRANCE ACHETÉE PAR LE QATAR : LE PSG, LES PALACES PARISIENS. LES CHAMPS-ÉLYSÉES. LES BANLIEUES. LE PRINTEMPS. ET QUOI ENCORE ? [558]

Un titre sous le mode satirique, lu par Nieve, qui y voit l'image d'une Europe en train d'être rachetée, morceau par morceau, par les puissances financières du Golfe. Elle pense

[555] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., pp. 240
[556] Ibid., pp. 264–265
[557] Ibid., p.264.
[558] Ibid., p.206.

aussitôt : « ça s'est déjà fait en Espagne qui a même cédé ses terres agricoles les plus fertiles, ses églises, ses aéroports, etc. à des fanatiques musulmans. C'est-à-dire au Qatar ! ».[559]

Le passage se situe entre ironie et panique, articule une critique de la dépossession postcoloniale inversée. Jadis dominant, l'Occident devient un objet marchand, vendu à ceux qu'il colonisait hier. Mais loin de se réjouir d'un rééquilibrage, Nieve y voit un transfert sans rupture, un monde toujours régi par l'argent, le pouvoir, les logiques ultralibérales. Le « Printemps » dans toutes ses dimensions et dans tout ce qu'il représente, saison, révolte et marque, devient ironiquement un produit acheté par des intérêts privés, au lieu d'être une renaissance populaire.

Cette séquence s'achève dans un constat tragique, exprimé dans une langue apocalyptique : « d'autres titres de ce genre ou bien moins importants, glissés furtivement à l'intérieur des pages [...] les rapports de police, les rapports des médecins légistes... autant que les torrents de sang »[560]. L'Histoire, selon Boudjedra, ne progresse pas, elle s'accumule, s'ensanglante et tendancieusement s'oublie, dans une cacophonie de documents, de cris, de slogans et de silences.

En gardant le cap sur le fragmentaire et le critique, Boudjedra établit un lien direct entre les violences du présent et celles du passé colonial, notamment à travers le roman *Les Figuiers de Barbarie*. Le récit se réfère à la mémoire des personnages Rachid et Omar, deux figures d'anciens colonisés, témoins et porteurs d'une Histoire encore ardente. À travers eux, Boudjedra met en lumière l'Algérie de la post-indépendance qui, aurait échoué à sa propre décolonisation dans le terme Fanonien.

La frontière entre fiction et réalité s'efface grâce à l'usage de fragments historiques précis, notamment par l'insertion de titres de journaux d'époque, souvent extraits de la presse coloniale. Ces titres, chargés de propagande, participent d'une mise en récit perverse de la violence coloniale, où les faits sont tordus pour légitimer l'oppression et criminaliser la résistance :

[559] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 206.
[560] Ibid., p.207.

200 FELLAGHA HORS D'ETAT DE NUIRE DANS LES AURES [561]

900 FELLAGHA ABATTUS EN GRANDE KABYLIE AU COURS DE L'OPERATION GINA LOLLOBRIGIDA [562]

L'EXECUTION DU COMMUNISTE TERRORISTE A ETE CONSIDEREE PAR LA POPULATION EUROPEENNE COMME L'EXPRESSION NETTEMENT AFFIRMEE DE LA VOLONTE DE LA FRANCE DE CHATIER LES TERRORISTES [563]

LE CALME REGNE SUR L'ENSEMBLE DU TERRITOIRE, APRES LES EMEUTES DU MOIS DE DECEMBRE 60 A ALGER [564]

Ces coupures de presse, intégrées à la narration, montrent comment les médias furent des instruments de guerre psychologique, falsifiant la réalité du terrain, dissimulant les soulèvements populaires, et réduisant les combattants de la liberté à de simples « terroristes ». Par cette stratégie de montage, Boudjedra dénonce le discours colonial et sa persistance dans les mémoires, tout en renforçant l'effet de réel au cœur même de la fiction. La mémoire individuelle devient alors le support d'une contre-histoire collective, celle que la version officielle a tenté d'effacer.

3.3.2 Réécrire l'Histoire par la fiction ou le roman comme archive vive

Dans ses romans, Rachid Boudjedra nous dégringole l'Histoire coloniale algérienne sous la forme de fragments documentaires, de lettres et de témoignages insérés dans le texte afin de briser toute linéarité du récit. Adoptant une stratégie narrative qui relève d'une poétique du fragment. La langue se trouve éclatée et devient le vecteur d'une rhétorique du chaos. La forme même du récit reflète ainsi la dislocation de la mémoire coloniale, et la complexité de sa représentation littéraire.

À ce titre, les correspondances militaires greffées dans les romans arrachent le lecteur de la fiction pour le mettre nez à nez avec l'Histoire. Ces citations historiques sont, à vrai dire, des actes textuels qui produisent un effet d'historiographie à l'intérieur de la fiction, l'auteur s'approprie l'archive pour la faire résonner dans un espace narratif hanté par le trauma. Il s'agit, en effet d'une stratégie littéraire du réel, à la croisée de l'Histoire et de la

[561]Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.*, p. 44.

[562]*Ibid.*, p. 50.

[563]Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie, Op.cit.*,p. 170.

[564]Ibid., p.224.

fiction, dans la mesure où l'auteur convoque l'autorité du document tout en le reconfigurant par l'écriture romanesque. Paul Ricœur soutient que toute narration historique, qu'elle soit scientifique ou littéraire, engage une « refiguration » du temps et du sens, c'est-à-dire une reconstruction du passé qui transforme la manière dont le temps est vécu et compris par le récit. Cette idée est développée dans son ouvrage majeur *Temps et récit*, dans lequel il analyse la puissance narrative comme mode de constitution du sens historique.

Nous comprenons donc, qu'il est question pour Boudjedra de produire une historicité à partir de matériaux disparates afin de faire éprouver le poids, la violence et les silences de l'Histoire.

Dans ce tissu éclaté, les lettres des généraux Saint Arnaud, Bugeaud et Pélissier, prennent une valeur singulière, d'une pratique propre à l'historien, celle de documenter. À travers ces correspondances, la violence coloniale s'exprime dans ses propres mots, sans détour ni euphémisme. Le général Saint Arnaud écrit à son frère en 1836 : « Quand les Arabes résistaient, nous les enfumions et les emmurions dans leurs grottes comme des renards… » [565] La brutalité s'énonce le plus simplement du monde, dans une langue dépouillée, technique et directe. La cruauté trouve dans la lettre, un espace d'expression en toute impunité.

À cette lettre répond celle de Pélissier : « J'ai fait enfumer 500 brigands dans une grotte située près de Tipaza ! Faites-en de même ! C'est plus rapide… » [566]

La recommandation prend un tour procédural. L'échange épistolaire militarise le lexique, institue un langage de l'élimination. Ces fragments, insérés dans la fiction, produisent un effet de vérité plus fort que n'importe quel commentaire. Ce sont des archives performatives, que Jacques Derrida, dans *Mal d'archive*, décrit comme des instruments de normativité, régissant les lois (*nomos*) qui ne sont pas rationnellement présentables. L'archive organise la manière dont le passé prend forme, oriente les récits possibles, et confère une légitimité à ce qui est retenu. Pour Derrida, elle relève d'une « technè du pouvoir »[567], une opération par laquelle l'autorité s'exerce par la structuration du savoir.

[565] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 41.

[566] Ibid., p. 107.

[567] Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne* (Paris : Galilée, 1995), 15.

Dans les lettres coloniales, cette technè s'exprime avec clarté, la violence y circule comme méthode, la cruauté comme solution. En exposant ces fragments dans leur nudité, Boudjedra interrompt leur silence institutionnel, et les réinscrit dans un espace narratif où l'archive cesse de dominer pour devenir objet d'examen, voire de dénonciation.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Rachid, le narrateur, éprouve cette lecture comme une dissection. L'horreur ne réside pas seulement dans le contenu, mais dans la cohabitation des registres, les généraux alternent sans transition, récits de massacres et nouvelles familiales.

La lettre du général de Saint-Arnaud datée du 29 septembre 1837commence par une justification stratégique : « Il fallait à tout prix prendre la ville qu'on savait remplie de vivres, alors que notre armée était affamée et épuisée... »[568]

La faim légitime l'agression. L'adverbe « à tout prix » indique une détermination sans limite, sans condition. Le passé se construit dans une logique d'opportunité. Saint-Arnaud cherche à convaincre. Mais très vite, le ton change. La lettre glisse vers la sphère privée, abordant la scolarité du frère, les nouvelles de la mère, la mort d'une nièce. Il écrit : « J'ai reçu une lettre de notre mère, elle m'annonce la mort de notre petite-nièce... »

Ce segment est rattaché sans transition à la logistique militaire, ce qui produit un effet de dissonance. Il ne s'agit pas d'une contradiction, mais d'un enchaînement sans affect. L'homme de guerre alterne douleur familiale et logistique d'assaut avec une aisance déroutante. Dans cette lettre, la mort circule dans tous les registres. Le lien entre les segments n'est pas argumentatif, mais associatif. Cela donne à la lettre une tonalité schizoïde, où chaque information s'énonce avec le même poids, sans hiérarchie.

La phrase : « J'ai un magnifique tableau devant moi. Mille hommes sous la tente, autour de Constantine. Un état-major inoubliable. Un matériel immense. Je suis dans mon centre et dans mon élément. Mais je n'attaquerai pas un vendredi 13 octobre et attendrai le samedi 14. C'est plus sûr! »[569] introduit la superstition. La guerre devient chez Saint-Arnaud une condition naturelle, une posture confortable. Pourtant, il suspend l'assaut pour éviter un vendredi 13. Ce n'est pas la mort d'autrui qui l'ébranle, mais une date. La contradiction entre « je suis dans mon élément » et « je n'attaquerai pas » traduit une certitude guerrière freinée

[568] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 110.
[569] *Ibid*. p.110.

par une peur irrationnelle. Le général agit avec méthode, mais selon une logique intime qui frôle l'absurde.

Rachid ne peut s'empêcher de dire l'aberration du contraste à Omar : « Tu te rends compte. Il liquide des milliers de personnes et s'enquiert benoîtement des études de son jeune frère... »[570]

Omar, avec insistance, l'oblige à relire ces lettres, à chercher dans le dictionnaire la définition du mot « enfumade », défini comme « massacre selon un protocole spécifique » [571] , tandis que le terme « emmurade » n'y figure même pas. Cette absence lexicale souligne une autre forme de violence, celle de l'effacement.

La seconde lettre du 20 octobre est encore plus directe. Saint-Arnaud observe :

> La ville était dévastée. Mais peu à peu les boutiques se rouvraient. Les juifs étaient en grand nombre avec leur servilité riante et abjecte, mais les autres habitants arabes étaient tristes, mornes et ils souffraient. Leurs regards étaient haineux. Comment ces gens-là pourraient-ils oublier jamais le sac de leurs maisons et de leur ville en ruine, pour bien des années.[572]

Saint Arnaud déploie une rhétorique d'observation qui dissimule mal la violence du regard colonial. Les Juifs y sont évoqués avec un mépris explicite, à travers l'expression « servilité riante et abjecte » : le ton est condescendant, imprégné d'un stéréotype racialisant qui suggère la collaboration ou la soumission avec une joie déplacée. Face à eux, les « habitants arabes » sont décrits comme « tristes, mornes » et en état de souffrance. L'écriture oppose ici deux figures : d'un côté la minorité jugée complice, de l'autre la majorité blessée, digne dans sa douleur silencieuse.

La phrase finale : « Comment ces gens-là pourraient-ils oublier […] », introduit une question rhétorique qui fait basculer le constat dans une reconnaissance brutale, la mémoire du saccage est là, ancrée dans les regards. Saint Arnaud ne se demande pas s'ils oublieront, il affirme au contraire la durée du traumatisme, en évoquant « leur ville en ruine, pour bien des années ». L'oubli devient ainsi une impossibilité que le bourreau formule lui-même.

---

[570] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 111.
[571] *Ibid*. p.106.
[572] Ibid., p. 112.

Dans une autre séquence, Boudjedra évoque un épisode terrifiant[573]. À Djijel, le 12 novembre 1851, Saint Arnaud écrit à son frère, l'informant qu'il instaure la « prime à la tête coupée » pour accélérer la soumission des Kabyles, après avoir conquis Constantine. Il note avec satisfaction :

« On ravage, on brûle, on pille, on détruit les maisons et les arbres. Même les figuiers de Barbarie n'échappent pas à notre vindicte… » La langue administrative suit la logique du carnage. Et l'ultime fragment de cette lettre en résume toute l'idéologie : « Franchement, frère, l'Algérie perd sa poésie sans massacre et sans enfumade.» Saint-Arnaud offre une vision du monde macabre où l'esthétique s'ancre dans la destruction. L'oxymore est saisissant : la poésie coloniale se nourrit de l'effacement de l'autre.

Rachid commente ces lettres en disant à Omar : « Le propre de l'homme ce n'est pas le rire ! Pas du tout… C'est la cruauté! »[574]

Jean évoque dans *Hôtel Saint-Georges* « les enfumades » mais il ne se contente pas de parler du livre du colonel Rousset, il insère dans sa lettre, tout un passage dans lequel, ce colonel raconte et témoigne de l'horrible épisode :

> Le colonel Cavaignac […] avait donné … l'ordre d'attaquer mine ; et il avait fait allumer un grand feu devant l'issue d'une autre. Pendant la nuit, on crut entendre… un bruit confus, des clameurs sourdes, puis rien ne troubla plus le silence. Quand on put enfin visiter la fournaise éteinte, on y compta plus de cinq cents victimes. (Colonel Rousset, « La conquête de l'Algérie », Tome II, pages 22 et 23) »[575]

Jean refusait de tout son être d'écouter ou de croire Nabila qui essayait de raconter cette monstruosité, qu'il espérait fictive, jusqu'au jour où il met la main sur ce livre. Cette même lettre resurgit dans *Printemps*, non sous la forme archive qu'elle avait dans *Hôtel Saint-Georges*, mais à travers un paragraphe rapporté par Sidi Hacène, personnage « qui n'avait jamais admis qu'Abdelkader ait signé le traité de la Tafna en 1848 ». [576]

[573] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., *p. 112.*

[574]Ibid.,p. 111.

[575] Rachid Boudjedra, *Hôtele Saint-Georges*, Op.cit., pp.48-49.

[576] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p.90.

L'intertextualité mémorielle se prolonge avec la réactivation d'une voix indigène transmise à travers l'extrait du général Daumas[577], conservé et offert par Jean à sa fille Teldj. Le discours se structure en deux temps, une saturation sensorielle du paysage, puis une parole de résistance adressée aux colonisateurs. Cette voix indigène, calme et argumentée, inverse la logique de domination en en dénonçant l'illogisme :

« Vous nous dites que vous êtes une nation forte et puissante… Les puissants et les forts sont justes. Vous voulez cependant vous emparer d'un pays qui ne vous appartient pas. » Ici, la syntaxe devient une arme. Le raisonnement, sans affect, déroule une rhétorique de la dignité, confrontant les colons à leurs propres contradictions. Le refus de la soumission s'exprime comme une conclusion nécessaire, après l'énumération des épreuves endurées : « Nous ne nous soumettrons donc jamais à vous. »

Ce renversement poétique s'étend au champ littéraire, avec la figure de Victor Hugo. Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Boudjedra rappelle les ambivalences du poète vis-à-vis du colonialisme. Tantôt critique de la barbarie, tantôt partisan de l'ordre colonial, Hugo recommande les méthodes turques et se montre favorable à la guillotine comme outil de civilisation. Rachid, lecteur fasciné, peine à croire cette phrase authentique, tant elle contredit l'image humaniste qu'il gardait de l'écrivain. Dans *Hôtel Saint-Georges*, Jean résume ce trouble dans une lettre :

> Et Victor Hugo qui accuse le Maréchal Bugeaud de lâcheté et de haute trahison. Parce qu'il était contre la conquête de l'Algérie… paradoxe de l'Histoire… Moi qui ai aimé tant Victor Hugo, depuis que j'ai découvert ce côté guerrier, chauvin et raciste, je n'arrive plus à le lire… paradoxe de… [578]

Dans son livre, le général Daumas révèle cette partie méconnue de l'auteur des *fleurs du mal* : « Bugeaud qui s'était opposé violemment à l'invasion de l'Algérie et qui dénonça Victor Hugo devant l'Assemblée nationale parce que le grand poète était un va-t-en-guerre fulminant et un colonialiste débridé ! »[579]

À cette dérive idéologique s'ajoute une révélation d'ordre industriel. Dès l'installation de la France en Algérie, des industriels marseillais auraient exhumé des ossements dans les cimetières algériens pour fabriquer du savon. Le fait, d'abord improbable aux yeux de Rachid,

[577] Rachid Boudjedra, *Hôtele Saint-Georges*, Op.cit., p.95.
[578] Ibid., p. 96.
[579] Ibid., p. 95.

se confirme dans des journaux français cités par un député, Ernest Briançon : « Dès l'installation de la France en Algérie, des industriels marseillais avaient organisé le pillage des cimetières algériens. Ils récupéraient les ossements pour la fabrication du fameux savon de Marseille. » [580]

Par cette série de fragments : correspondances, citations littéraires, discours indigènes et archives industrielles, Boudjedra construit une mémoire polyphonique, fissurée, mais traversée de résistances. Chaque pièce s'additionne à la précédente dans le but de contester, d'expliciter, et surtout de témoigner. La fiction en hébergeant l'historicité expose dans sa structure même la cruauté du passé et la brûlure du présent.

3.3.3 Éthique de la mémoire et formes de résistance littéraire

Lorsque nous interrogeons l'éthique de la mémoire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, nous abordons une conception de la littérature fondée sur un engagement critique à la fois politique et formel. La mémoire n'est pas convoquée pour combler une absence ou préserver une identité, mais pour révéler les mécanismes du mensonge, du silence et de l'effacement. La littérature, dans cette perspective, devient une pratique de résistance intellectuelle, au croisement du langage, de l'Histoire et du pouvoir.

Dans *Printemps,* Teldj incarne cette posture critique. Elle refuse les récits imposés par les médias :

> Teldj s'attelait à la lecture de plusieurs journaux. Elle en lisait quatre quotidiennement. Les épluchait plutôt. C'était sa seule source d'information car elle haïssait la télévision d'Etat ou privée, considérant qu'elle était surtout un instrument de propagande politique et de matraquage mensonger pour les pouvoirs politiques et financiers (la pub!), et ce, dans tous les pays du monde. Sans aucune exception. Y compris le sien! Surtout le sien![581]

Dans ce passage, se concentre l'un des objectifs fondamentaux de l'éthique mémorielle chez Boudjedra, lequel est de refuser le confort du récit unique. En épluchant les journaux, Teldj interroge les sources, les filtres, les intérêts derrière les discours. Elle déplace le curseur de la lecture avec un esprit alerte, exerçant une subjectivité critique face à l'autorité médiatique. Le rejet de la télévision ne traduit pas un repli, mais une lucidité face aux

[580]Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 95.

[581] Rachid Boudjedra, *Printemps,* Op.cit., p.37.

dispositifs contemporains de contrôle du récit. Loin d'être marginale, cette attitude fonde une pratique de résistance fondée sur l'interprétation, la relecture et le soupçon méthodique.

L'engagement de Boudjedra s'inscrit de ce fait, dans une tradition intellectuelle qui voit dans l'écriture outre, une reconstitution du passé, une mise à jour des discours historiques. Dans *Les Figuiers de Barbarie*, Rachid le narrateur affirme : « J'étais donc obsédé par les retournements de l'Histoire, ses volte-face et ses horreurs. L'histoire, c'est-à-dire cette accumulation des futilités. Cette stratification des choses. Cette organisation rigoureuse du malheur humain. Rien d'autre. »[582]

Nous comprenons certes, cette vision comme une dénonciation, mais plus encore, comme une analyse du fonctionnement même de l'Histoire. Le mot *stratification* désigne une accumulation sans synthèse, une superposition de couches qui empêchent une lecture univoque. L'Histoire, telle que Boudjedra la pense, expose des rapports de forces tout en livrant un sens. Son écriture prend dès lors la forme d'une contre-histoire, qui vise à faire émerger les vérités marginalisées et à dénoncer la logique qui rend le malheur humain systémique.

Teldj, encore, se passionne pour cette histoire meurtrie :

> Passionnée par le monde et son désastre. Par ce XXe siècle barbare [...] Par les choses et leurs expressions. Par les hommes et leur folie. [...] Par ces invasions dévastatrices engagées par les grandes puissances mais vouées toujours à l'échec. Dévastatrices cependant. Imprimées à jamais dans la chair et dans la mémoire des peuples qui les subissent (200 millions de morts en cent ans). Mais pas dans celles des États, pas dans celles des oligarchies politiques.[583]

Nous reconnaissons dans ce que rapporte le narrateur, une critique de la mémoire sélective. Les peuples portent les traces de l'histoire ; les États, eux, effacent, organisent l'oubli, reconstruisent des narratifs sans considération pour les blessures individuelles. Cette dissociation constitue l'un des fondements de l'écriture de Boudjedra. Elle implique une responsabilité de la littérature, qui est de transmettre ce que les institutions effacent. L'auteur choisit d'ancrer son récit dans la mémoire populaire, corporelle, émotionnelle, là où se conservent les expériences de la violence. Ce refus de la mémoire étatique rejoint ce que le

[582] Rachid Boudjedra, Les Figuiers De Barbarie, Op.cit., p. 234.
[583] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p.45.

chercheur Hédi Bouraoui[584] identifie comme une « littérature du trouble », où la fiction devient un outil pour déstabiliser les versions autorisées de l'Histoire.

L'extrait suivant illustre cette idée :

> Le destin du monde qui allait entrer dans cette Première Guerre mondiale ou dans cette Seconde Guerre mondiale dont l'une des causes était le Maroc convoité [...] (Ce conflit franco-allemand au sujet du Maroc avait toujours été occulté par les historiens occidentaux [...] Jean Jaurès disait, à Lyon, le 25 juillet 1914 : "La politique coloniale de la France a contribué à l'état des choses horrible dans lesquelles nous nous débattons aujourd'hui. C'est un cauchemar! [...] C'est du cynisme!"[585]

Nous voyons comment Boudjedra mobilise l'histoire coloniale pour en interroger les silences. En rappelant l'occultation d'un conflit colonial dans les manuels occidentaux, il pointe une stratégie de réécriture. Le rappel du discours de Jaurès ne sert pas à moraliser, mais à rapprocher l'histoire coloniale des drames européens, les projets d'expansion et de domination n'ont pas été périphériques, ils ont conditionné les grands conflits du siècle. Ce déplacement du centre vers les marges constitue l'un des ressorts de sa résistance littéraire.

Boudjedra articule cette éthique à une mémoire spatiale et religieuse, à travers une scène à forte charge symbolique :

> L'imposante église plantée au cœur d'Alger : le « Sacré-Cœur » [...] Chaque fois qu'elle (Teldj) la regardait c'était le ravissement et ce regret, donc, qu'elle ne fût jamais éclairée, la nuit, depuis 1962, année de l'Indépendance, alors que la mosquée de Paris était toujours éclairée [...] Ainsi 1 732 juifs ont trouvé refuge à la mosquée de Paris [...] Teldj aimait cette générosité musulmane. Cet humanisme de l'islam, ce prosélytisme simple, sincère et sans ostentation.[586]

Dans cette juxtaposition, la lumière devient une métaphore mémorielle. Ce qui reste visible, ce qui est éclairé, est aussi ce qui est reconnu. L'église coloniale, éteinte depuis l'indépendance, et la mosquée de Paris, foyer de protection pendant l'Occupation, sont mises en relation pour faire apparaître une autre mémoire, non hégémonique, celle de la solidarité,

[584] Hédi Bouraoui développe dans Transpoétique. Éloge du nomadisme une écriture qui refuse la norme littéraire et la mémoire étatique figée, privilégiant une pluralité identitaire et une contestation des récits historiques officiels. Sa « littérature du trouble » utilise la fiction pour déstabiliser les versions autorisées de l'Histoire, incarnant une philosophie nomadisante qui subvertit les normes et ouvre à des vérités alternatives.
Beggar, Abderrahman. "La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui." Communication et Langages, March 4, 2014. Consulté le 21 février 2023. https://journals.openedition.org/coma/294 .
[585] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 136–137.
[586] Ibid., p. 139–140.

de la dignité partagée, de la résistance spirituelle. Boudjedra redonne voix à une dimension souvent absente des récits mémoriels, celui d'un islam de l'accueil, ancré dans la justice, que l'histoire officielle ne valorise pas.

En définitive, nous comprenons que l'éthique de la mémoire chez Boudjedra repose sur une triple exigence, exposer les violences effacées, démasquer les aspects de domination dans les récits historiques, et produire une littérature qui résiste par sa langue même. Ce n'est pas la vérité qui est cherchée, mais une pluralité de voix, de perspectives et de mémoires, au service d'une justice littéraire. La résistance passe donc par l'écriture, non pas pour corriger l'Histoire, mais pour la rendre à nouveau lisible à partir de ses marges.

3.4 Hommage et contre-récit : Des figures plurielles, un même souffle d'engagement.

Chez Boudjedra, l'écriture prend en charge ce que les institutions refusent d'honorer. Les figures citées dans les romans ne sont pas de simples références historiques. Elles forment une constellation de consciences militantes, de résistances effacées ou marginalisées. L'auteur l'affirme en dehors même de la fiction :

> Je voulais rendre hommage à tous ces gens-là. Par exemple à Maillot qui, sans la cargaison énorme qu'il avait amenée dans l'Ouarsenis, peut-être que la révolution algérienne n'aurait pas pu se faire. Dès que ce convoi a été distribué sur toute l'Algérie, Amirouche a remercié le chef de la région de l'Ouarsenis. Mais Maillot n'a même pas une rue à son nom. Yveton a une petite rue, au Clos-Salembier, là où il est né.[587]

Le passage explicite le rôle exact de la mémoire dans l'économie du roman. Il s'agit d'interroger les formes de reconnaissance : qui a droit à un nom de rue ? Qui entre dans le patrimoine national ? Qui en est exclu ? Un constat d'effacement entre l'absence d'une rue et la petitesse d'une autre. Le langage se fait mesure de l'oubli.

Ce que l'État ne fait pas, l'écrivain le prend en charge. Il écrit les noms et raconte les actes. À l'oubli monumental, Boudjedra oppose la précision du récit.

[587]SadjivKader, « Le complexe du colonisé est beaucoup plus fort chez nous », LIBERTÉ QUOTIDIEN NATIONAL D'INFORMATION, [En ligne], (Avril 2010), http://www.liberte-algerie.com/culture/le-complexe-du-colonise-est-beaucoup-plus-fort-chez-nous-rachid-boudjedra-a-liberte-134493. (Page consultée le 15 mars 2019)

Fernand Yveton : l'innocent exécuté

L'un des noms que Boudjedra inscrit dans cette mémoire est celui de Fernand Yveton, ouvrier, communiste, pied-noir. Il n'a tué personne. La bombe qu'il devait placer n'a pas explosé. Elle est restée dans son casier. Aucun dommage, aucune victime. Pourtant, il est arrêté, jugé et guillotiné.

Omar dans *Les Figuiers de Barbarie*, rapporte l'obsession développée chez Rachid: « Rachid [...] s'était adonné à la lecture des correspondances entre Yveton et sa femme Béa. » Sa mère, elle aussi, finit par s'attacher à cet homme. Elle rêve de lui, le voit dans ses cauchemars. Le narrateur explique ce lien : « L'intérêt qu'elle lui portait était dû, selon Rachid, à sa propre situation de "femme accusée injustement d'adultère" » [588]

Le parallèle est net. Deux êtres, tous deux innocents, tous deux condamnés. L'injustice se propage à travers les liens familiaux. Yveton est exécuté le 11 février 1957. La date ne passe pas inaperçue. Elle coïncide avec une autre exécution, celle de Ben Mhidi. Le narrateur y voit une ironie tragique de l'Histoire :

> Le même jour que l'exécution de Ben Mhidi ! Le bourreau d'Yveton [...] s'appelait Fernand Meissonnier, dit Monsieur d'Alger. Il déclara après l'exécution : "ce fut un condamné exemplaire !" [...] Le bourreau et sa victime avaient le même prénom, encore une coïncidence pour Omar et moi qui aimions ces détails, ces futilités qui font l'Histoire. L'Histoire, ce terrible maelström. [589]

Nous constatons ici que le langage ne cède ni à l'émotion facile ni à l'effet pathétique. Il conserve une sobriété précise, qui nous permet de lire ces coïncidences comme des indices. En relevant un prénom partagé, une date identique, le texte nous invite à considérer ces détails comme les marqueurs d'une mémoire souterraine nous permettant de percevoir l'Histoire autrement. En cela, nous découvrons que la narration produit une véritable esthétique de la mémoire, où chaque détail agit comme un révélateur du non-dit historique.

[588]Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 223.

[589]*Ibid*., p. 163-164.

Henri Maillot : les armes de la révolution

Henri Maillot[590], également communiste, détourne une cargaison d'armes françaises. Il les livre aux maquis. Ce geste joue un rôle décisif dans l'organisation de la lutte armée.

Rachid le maquisard, raconte[591] :

> Nous en manquions cruellement et lorsque Henri Maillot, un communiste pied-noir, s'empara d'une énorme cargaison d'armes sophistiquées de l'armée française et l'emmena dans un des maquis, l'Organisation en fut soulagée...

Mais la presse coloniale le désigne aussitôt comme traître : « LE FELON COMMUNISTE HENRI MAILLOT S'EMPARE D'UNE CARGAISON D'ARMES ET LA LIVRE AUX FELLAGHAS »

Boudjedra raconte l'ingratitude de l'histoire. Réhabiliter Maillot, c'est rappeler ce que sa décision a rendu possible.

Dans *Printemps,* Le parallèle esquissé par Rachid Boudjedra entre Maurice Audin et le jeune Américain dénonciateur des drones, très probablement Daniel Hale, est à la fois saisissant et profondément émouvant. À travers cette juxtaposition, l'auteur rend hommage à deux figures de la vérité et du courage, deux jeunes hommes de 25 ans, broyés, chacun à leur époque, par les machines de guerre et de pouvoir.

Maurice Audin, torturé à mort par l'armée française pendant la guerre d'Algérie, incarne le martyre silencieux de ceux que l'Histoire coloniale a voulu effacer. En face, Daniel Hale, qui a risqué sa liberté pour dénoncer les assassinats massifs et souvent invisibles opérés par des drones, symbolise une nouvelle forme de résistance, celle qui utilise l'information comme arme contre l'opacité de l'État.

Ce rapprochement fait par Boudjedra n'est pas fortuit. Il relie deux luttes, celle contre le colonialisme d'hier et celle contre l'impérialisme technologique d'aujourd'hui. En rendant hommage à ces deux jeunes hommes, l'auteur célèbre le courage de ceux qui disent non, qui

[590] Henri Maillot (Alger 1928-1956) était un militant anticolonialiste français du Parti communiste algérien (PCA). qui se considérait comme algérien.

[591] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p.39.

refusent l'oubli et le silence, et qui, par leur engagement, redonnent un visage humain aux victimes sans nom.

C'est un acte de mémoire et de transmission, mais aussi un cri politique, les systèmes oppressifs changent de forme, mais ils continuent d'exister, et il faut toujours des voix pour les dénoncer.

> Avec maintenant la guerre, USA new wave, des drones fureteurs et efficaces pour donner une mort propre, chirurgicale et précise [...].Aucune statistique. Secret d'Etat US. Depuis quelques mois et grâce à un jeune Américain qui a des couilles et vingt-cinq ans, on sait que ces drones ont tué 3467 personnes en l'espace de deux ans. LE JEUNE MATHÉMATICIEN MAURICE AUDIN MORT À ALGER SOUS LA TORTURE APRÉS PLUSIEURS SEMAINES DE SOUFFRANCE. IL NAVAIT QUE 25 ANS! (L'humanité du 30 juin 1957)[592]

Mohammed Ben Sadok : la résistance sur le sol français

Mohammed Ben Sadok, n'est ni intellectuel, ni militaire. Il est plombier. Il accepte une mission que devait remplir un autre, dans *Les Figuiers de Barbarie* c'était Omar, surnommé Jo. L'opération a lieu au stade de Colombes, pendant une finale de la Coupe de France. Il abat Ali Chekkal[593], harki et collaborateur, assis ce jour-là à côté du président René Coty, « un gros collabo algérien […] une sorte de vieillard véreux et impitoyable […] le bachagha était assis à côté de René Coty, président de la république française. »[594]

Le geste est spectaculaire. Mais ce qui marque le plus, c'est l'attitude de Ben Sadok une fois arrêté :

> L'auteur de l'attentat, pris en flagrant délit, décida qu'il ne fallait pas laisser à ses tortionnaires le temps du tutoiement et des insultes racistes [...] L'orgueil est un bouclier. [...] Le commissaire évitait chaque fois qu'il le pouvait ce regard tranquille, voire méprisant.[595]

[592] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 207.

[593] Appelé aussi l'émir Ali Chekkal, reconnaissable à son fez, était Vice-Président de l'Assemblée nationale Algérienne, il a épousé une française, fille d'un capitaine, il a fortement défendu l'Algérie Française. Chekkal est mort à l'âge de soixante et un ans.

[594] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 143.

[595] *Ibid*. p. 144-146.

La formulation reste sobre. Elle souligne une posture, un maintien. Ben Sadok force le respect. Il ne s'agit pas d'héroïsation. Il s'agit de dignité.

Mandouze : l'hommage au professeur

Professeur de lettres, catholique engagé, Mandouze soutient activement la cause algérienne.

> Il était un catholique fervent et avait soutenu, avec la complicité de Monseigneur Duval, archevêque d'Alger et d'Afrique, d'une façon courageuse et intransigeante la résistance algérienne qui se battait pour l'Indépendance du pays... [596]

Effacé dans les années 1970, interdit d'enseignement, il devient le symbole d'une mémoire intellectuelle ignorée.

Dans l'imaginaire collectif, le pied-noir est souvent réduit à une figure opposée à l'indépendance algérienne, confondue avec le colonial. Boudjedra, au contraire, choisit de fracturer ce cliché. Il rend hommage à ceux qui, nés en Algérie, y ont vécu avec sincérité, et ont su, parfois, choisir le camp de la justice.

Boudjedra insiste sur leur courage, le lie à leur humanité, jamais à une idéologie abstraite. Il pointe un oubli volontaire. Ces hommes ont été écartés de la mémoire officielle, comme si leur engagement troublait la frontière commode entre « colons » et « colonisés ». Pourtant, leur geste politique est clair, rompant avec leur privilège pour rejoindre un peuple dominé.

Dans *Hôtel Saint-Georges*, l'auteur poursuit cet hommage. À travers le personnage de Jean, il met en scène une mémoire fraternelle :

> Mes bols d'air, c'était de rencontrer des Algériens formidables. Je fréquentais le café La Marine tout près de Bab El Oued [...] il y avait là des musulmans, des juifs. El Anka, Cheikh Raymond [...] Camus [...] avant qu'il ne parte à Paris et qu'il n'écrive cet « Etranger ». je fréquentais, moi l'agnostique ! l'église du Sacré Cœur […] j'y ai connu Jean Sénac [...] Monseigneur Duval [...] Maurice Audin.[597]

Jean est pied-noir, agnostique, libre. Il parle avec chaleur de ses amis algériens, de ses lectures, de ses rencontres. Il ne revendique pas une identité, mais une appartenance affective

[596] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., pp. 58-59.
[597] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 101.

à une Algérie vivante et plurielle. Cette Algérie-là n'existe plus, mais elle a laissé des traces. Jean les garde en lui. Il témoigne, et ce témoignage fait œuvre.

Monseigneur Duval, surnommé ironiquement « Mohammed Ben Duval » par ses détracteurs, devient symbole de cette transversalité. Il incarne une Église qui refuse la colonisation et soutient la justice. Nous retrouvons aussi Jean Sénac, poète solaire, ami d'Alger, dans ses vers, appelait à une Algérie fraternelle, révolutionnaire, aimante. Assassiné en 1973. Et Maurice Audin, mathématicien communiste, arrêté et torturé à mort en 1957. Cheikh Raymond, chanteur juif d'andalou, assassiné par l'Organisation, soupçonné d'être un indicateur.

Cet hommage est sans emphase. Il ne cherche pas à réhabiliter les pieds-noirs dans leur ensemble, mais à honorer ceux qui ont refusé la haine, la peur et la domination. Il ne s'agit pas de concilier deux récits, mais de reconnaître une réalité : certains pieds-noirs ont été du bon côté de l'Histoire.

Nous poursuivons notre exploration d'un hommage littéraire qui refuse l'uniformité. Boudjedra convoque des voix très diverses : des religieux, des laïcs, des scientifiques, des poètes. Tous ont en commun une chose essentielle : leur position de fidélité à l'Algérie, pensée comme un projet d'émancipation collective.

Dans *Hôtel Saint-Georges*, c'est le vétéran Sidi Mohammed qui célèbre la mémoire des pieds-noirs, notamment celle du professeur Perez :

> J'admirais les militants. Le P.C. était le seul parti à brasser les musulmans, les chrétiens et les juifs. Ah ! Si les pieds-noirs étaient restés… me voilà nostalgique. Mais c'est l'OAS qui les a fait fuir, pour créer le chaos. Il faut dire que là, elle a réussi son coup l'O.A.S.[598]

Nous lisons ainsi les paroles de Cheikh Ben Badis, grand réformateur musulman, rapportées par Sidi Mohammed : « Le communisme est le levain du monde. »

Cette formule surprend par son audace. Elle relie deux univers souvent opposés : la foi et la révolution. Mais Ben Badis, dans cette phrase, ne cherche pas à mélanger les doctrines. Il désigne ce qui travaille le réel. Le communisme, pour lui, devient une force de transformation sociale. En transmettant ce souvenir, Sidi Mohammed inscrit sa formation dans une filiation

[598] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., pp. 55-56.

ouverte et progressiste de l'islam algérien. « Cheikh Ben Badis qui était à la tête d'une association musulmane (Les Oulémas) très réformiste et très avancée socialement parlant ».[599]

Nous percevons dans cet extrait une dimension fraternelle. Le café, l'église, le quartier deviennent des lieux de rencontres où les appartenances religieuses ou politiques ne séparent pas. Elles enrichissent. Ce « nous » qui se dessine à travers ces figures ne relève pas d'un discours idéologique, mais d'une expérience partagée de la proximité et du respect.

Ce réseau s'étend avec la figure du professeur Samuel Timsit, surnommé Popov[600] cité dans *Hôtel Saint-Georges*, c'était un « communiste juif et militant de la cause nationale, […] alors qu'il était athée. « je veux être toujours et partout avec les Algériens » répétait-il ».[601]

Popov, qu'on retrouve aussi dans *Printemps* comme entraîneur de Teldj. Popov affirme son appartenance par sa présence, non par sa naissance. Rien ne l'oblige à se battre pour l'Algérie. Et pourtant, il le fait. Parce qu'il choisit la fidélité à l'humain plutôt qu'à l'origine.

Dans une scène forte de *Printemps*, Sidi Hacène conserve sur lui une photo : Sidi Hacène

> portait constamment sur lui une photo […] entouré par quelques dizaines de personnes - dont le professeur Cogniot, chef du service de Phtisiologie à l'hôpital de Constantine ; maître Amrani, avocat au barreau de Batna et Haim Boukhobza, […] (qui offrit son corps à la science en 2010, par l'intermédiaire de l'hôpital CHU de Constantine, et qui demanda sur son lit d'agonie qu'on l'enterrât dans le carré des martyrs avec ses camarades résistants.[602]

Nous lisons dans les romans de Boudjedra plusieurs noms. Aucun n'est du côté de l'ordre colonial. Chacun, à sa manière, s'est engagé pour la cause algérienne. Ce choix a coûté cher : l'exil, la prison, la torture, la mort.

---

[599] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 107.
[600] **Popov**, de son vrai nom Samuel Timsit, est un personnage fictif du roman *Printemps* de Rachid Boudjedra. Communiste juif engagé aux côtés des nationalistes algériens, il incarne la mémoire militante plurielle de la lutte anticoloniale. Il évoque des figures historiques réelles comme Daniel Timsit, militant juif algérien ayant combattu pour l'indépendance au sein du FLN. À travers lui, Boudjedra souligne la diversité des engagements occultés par les récits officiels.
[601] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 121.
[602] Rachid Boudjedra, *Printemps,* Op.cit., p. 258.

Charonne : les alliés français tombés pour la justice

Boudjedra n'oublie pas les manifestants morts à Charonne, en 1962, lors d'une marche contre l'OAS. Ils étaient communistes Français solidaires. Parmi eux le groupe des 121.[603]

« Ceux qui, à l'époque, étaient les gardiens vigilants de la vraie conscience française, amenés par Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. »[604]

L'hommage dépasse la frontière. Il reconnaît une autre fidélité, celle de ceux qui, depuis l'intérieur, ont dénoncé l'oppression coloniale.

3.5 Le temps pour comprendre

Clore ce chapitre et, en filigrane, l'ensemble de notre thèse, par le titre « Le temps pour comprendre » revient à inscrire l'œuvre de Rachid Boudjedra dans un travail de questionnement infini et de refus de toute clôture narrative traditionnelle. À travers *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*, nous observons comment Boudjedra met en lumière la complexité des trajectoires humaines dans un contexte historique troublé, où l'acte même de nommer les maux constitue une tentative pour transcender le poids du silence et amorcer un processus de résilience, lequel processus, impose la répétition du trauma historique : « ce pays a eu tout au long de ses différentes époques une histoire terrible. Toujours envahi. Toujours pillé. Toujours colonisé. Mais résistant toujours contre vents et marées. Contre hordes et invasions. »[605] L'insistance sur la domination et la résistance pose les bases d'une mémoire nationale qui refuse l'oubli mais ne trouve jamais de résolution définitive.

[603] Le *Manifeste des 121*, publié en septembre 1960 dans la revue *Vérité-Liberté*, est une déclaration signée par 121 intellectuels français qui dénoncent la guerre d'Algérie et affirment le droit à l'insoumission des soldats français face à ce conflit colonial. Rédigé notamment par Dionys Mascolo et Maurice Blanchot, il critique la politique militaire française, dénonce la torture et soutient la cause de l'indépendance algérienne. Ce manifeste marque un tournant dans l'engagement des intellectuels français et provoque une répression politique importante. Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (CHRD) de Lyon : https://www.chrd.lyon.fr/musee/exposition-citoyens/le-manifeste-des-121

[604] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 154.

[605] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 66.

Dans *Printemps*, Boudjedra résume cette fatalité : « l'Histoire est répétitive, têtue et incorrigible ».[606] Loin d'un progrès linéaire, l'histoire se fidélise à un éternel retour, hante et s'obstine. Fanon éclaire ce vertige du passé :

> Nos actes ne cessent jamais de nous poursuivre. Leur arrangement, leur mise en ordre, leur motivation, peuvent parfaitement a posteriori se trouver profondément modifiés. Ce n'est pas l'un des moindres pièges que nous tend l'Histoire et ses multiples déterminations. Mais pouvons-nous échapper au vertige ? Qui oserait prétendre que le vertige ne hante pas toute existence ?[607]

Cette hantise du passé s'incarne dans la manière dont Boudjedra fait dialoguer ses personnages autour du poids de l'histoire. Rac, s'adressant à Jeanne, dans *Hôtel Saint-Georges*, déconstruit la stigmatisation de l'Algérie :

> Mes amis Français ont encore peur de mon pays. Ils ne veulent pas y venir. Mon pays est injustement catalogué comme un pays maudit, mauvais, violent. Comme s'il était le seul. Pourtant, vous les Français, vous en avez vécu des révolutions, des terreurs, des inquisitions, des guerres mondiales ![608]

Rac met en lumière la projection d'une culpabilité française, la manière dont l'Algérie est enfermée dans une image de violence, alors que la France elle-même a connu des épisodes tout aussi sombres. Il rappelle que la stigmatisation n'est pas fondée sur une réalité singulière, mais sur un mécanisme de mémoire sélective et de transfert. Il poursuit en abordant la question de l'échec et de la solitude postcoloniale :

> En fait mes amis en veulent à l'Algérie d'avoir raté son indépendance. Moi je dis que tout pays rate son indépendance, sa révolution, son histoire. Avec sa terrible histoire, l'Algérie devait subir tous ces échecs. C'était incontournable. Nous avons été si seuls pendant la période du terrorisme.[609]

L'échec historique, ici, n'est pas une exception algérienne, il est constitutif de toute expérience nationale. Mais à cette lucidité s'ajoute la solitude, l'Algérie, après l'indépendance, n'a pu compter sur personne, ni sur la compréhension ni sur la solidarité internationale. Cette solitude renforce la blessure postcoloniale et la difficulté à se

[606] Rachid Boudjedra, *Printemps*, Op.cit., p. 73.
[607] Frantz Fanon. *Les Damnés de la Terre*, op. cit., p. 180.
[608] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, Op.cit., p. 131.
[609] Ibid., p. 131.

réapproprier une histoire qui reste douloureuse et inachevée. A la fin, Rac dévoile la contradiction française :

> Les Français, sans le savoir, continuent à nous en vouloir de leur avoir fait la guerre et d'avoir osé la gagner. En même temps, ils continuent à avoir mauvaise conscience et sont de mauvaise foi vis-à-vis de nous. C'est cette contradiction qui les rend hargneux et malheureux vis-à-vis de mon pays. Pourtant, l'Histoire est là pour… [610]

Cette fin suspendue traduit la poétique de l'inachèvement chez Boudjedra : l'Histoire n'est pas là pour clore, mais pour ouvrir, pour questionner, pour laisser advenir le sens dans l'incertitude. Boudjedra rejoint par cette idée, la pensée de Walter Benjamin : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le connaître « tel qu'il a été effectivement », mais le saisir comme image qui surgit au moment du danger ».[611] Le passé interroge sans cesse le présent. Ce même dialogue se prolonge dans *Printemps*, entre Teldj et Nieve :

> L'Algérie a toujours souffert d'une image négative, depuis son indépendance, pour une seule et unique raison : avoir gagné la guerre de libération contre la France et donc contre les Européens, les Américains. C'est-à-dire contre le monde entier... Voilà pourquoi on ne nous aime pas, nous les Algériens... C'est simple, Nieve, on ne nous a pas encore pardonné, à ce jour, le crime d'avoir voulu être indépendants! Même si cette révolution a abouti à un énorme ratage! Mais c'est fait pour ça les révolutions... C'est fait pour les rater et les recommencer. C'est pourquoi, il faut toujours en faire de nouvelles. C'est la loi de la physique et de la nature humaine... Nieve *querida*![612]

Teldj assume ici l'échec comme moteur de l'histoire d'où la nécessité de recommencer sans cesse. L'échec engendre une volonté constructive et progressiste, et l'histoire, chez Boudjedra, se conçoit sinusoïdale et rarement voire jamais triomphale. Elle est faite de recommencements, de ratages féconds, d'une nécessité de ne jamais s'enfermer dans la réussite ou la défaite.

Dans *Les Figuiers de Barbarie*, la mémoire collective est décrite comme un fardeau, une fatalité qui colle à la peau, un « destin collectif » impossible à fuir :

> Pourquoi tant d'années après l'indépendance, nous pataugeons encore dans le ratage et l'échec ? Pourquoi nous n'avons toujours pas de calendrier, ni d'emploi du temps, ni

[610] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 131.
[611] Benjamin, Walter. *« Sur le concept d'histoire »,* in Œuvres III. Traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, Folio essais, 2000, p. 434.
[612] Rachid Boudjedra, *Printemps,* Op.cit., p.169.

> d'almanach… ? N'est-ce pas une façon de fuir le temps ? Cette fameuse fatalité qui nous fait une si bonne réputation ? […] Tu rejettes les ancêtres encombrés dans leur lourd passé, et en même temps, tu es fasciné par eux, au point que tu en es fier… Ils te collent à la peau… Une affaire d'espace et de temps que nous n'avons jamais su dominer, à cause du vertige de l'Histoire… [613]

La question du temps, du rapport au passé, de la fascination et du rejet des ancêtres à la fois, exprime la difficulté à s'approprier une histoire qui reste douloureuse et inassimilable. Boudjedra va jusqu'à qualifier le colonialisme de « maladie chronique », de « lèpre indélébile » :

> En fait le colonialisme est une maladie chronique. Elle ne cesse jamais et on n'en guérit jamais. Presque cinquante ans après l'indépendance, cette saloperie continue à faire souffrir beaucoup de monde. C'est la lèpre. Elle est indélébile. Il faudrait tant et tant de générations pour que la conscience nationale s'apaise. Pour le moment elle est toujours malheureuse, susceptible et aux aguets. Après tant de tortures érigées en système, de tueries, de massacres, de décapitations, d'exécutions sommaires, de corvées de bois dont on ne revenait pas, de napalm déversé sur tout le pays, d'essais nucléaires dans le Sahara. La déchirure ![614]

La comparaison initiale se déploie en une allégorie riche, qui transforme le colonialisme en une entité tangible et persistante. Plus qu'un simple événement passé, il devient une blessure sociale et psychique qui, à l'image d'une maladie chronique, ronge la conscience collective de l'intérieur. L'allégorie permet d'exprimer la complexité du traumatisme colonial, sa permanence à travers les générations, empêchant toute cicatrisation véritable. Ainsi, Boudjedra ne se contente pas de décrire le colonialisme, il le rend vivant et palpable, révélant les séquelles invisibles qui déferlent et qui nécessitent un travail de mémoire profond et continu pour espérer une véritable guérison collective. Fanon l'avait scrupuleusement analysé et l'avait précocement affirmé :

> Mais la guerre continue. Et nous aurons à panser des années encore les plaies multiples et quelquefois indélébiles faites à nos peuples par le déferlement colonialiste. L'impérialisme qui aujourd'hui se bat contre une authentique libération des hommes, abandonne çà et là des germes de pourriture qu'il nous faut implacablement détecter et extirper de nos terres et de nos cerveaux.[615]

---

[613] Rachid Boudjedra, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p.236.
[614] Ibid., p.260.
[615] Frantz Fanon. *Les Damnés de la Terre*, op. cit., p. 177.

Cette impossibilité de clore le passé, Boudjedra la met en scène à travers la fragmentation de la mémoire et la quête inaboutie de sens. Jeanne, dans *Hôtel Saint-Georges,* confie :

> Je voyais l'Histoire défiler dans ma tête comme une bobine de film. J'ai compris alors […] pourquoi j'étais à la recherche d'un sens. Je compris pourquoi je cherchais ce sens dans les yeux des Algériens. Sur leurs visages. Pourquoi, ici, dans ce pays malmené par son histoire et l'histoire des autres, j'ai retrouvé le sens de l'humain ? Parce que les mots avec lesquels on écrit l'histoire seraient trafiqués, sans effusion de sang. Et du sang, l'Algérie en avait donné ![616]

La quête de sens, la nécessité de relire l'histoire dans les regards, dans la chair, dans la souffrance, rejoint la pensée de Bergson :

> Mais la vérité est que nous n'atteindrons jamais le passé si nous ne nous y plaçons pas d'emblée. Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en image présente, émergeant des ténèbres au grand jour.[617]

Les questions posées par Boudjedra sont fondamentales, existentielles, et jamais refermées :

« Pourquoi les hommes sont cruels ? »[618] ;

« Comprendre le pourquoi du déferlement de la haine » et « celui de la pathologie lourde qui fait fonctionner le monde ».[619] Ces interrogations sont constitutives de la posture postcoloniale, témoignant d'une conscience blessée, d'une mémoire en chantier, d'une histoire qui ne se laisse jamais totalement saisir ni pacifier. Dans cet espace d'incertitude, l'écriture postcoloniale devient, selon Hafid Gafaïti, une création à partir de la blessure :

> Plus que beaucoup d'autres_ ou, plutôt, comme beaucoup d'autres, pour être plus juste et ne pas prendre le risque d'ignorer ceux qui écrivent à partir d'autres lieux et sites, ainsi que ceux qui font la grève de l'écriture comme réponse ineffable à une situation ineffable_ , actuellement, les écrivains algériens écrivent à partir de cette blessure, non, de ce gouffre. [620]

[616] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 132.
[617] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Op.cit., pp. 163-164.
[618] Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges,* Op.cit., p. 87.
[619] Rachid Boudjedra, *Printemps,* Op.cit., p. 248.
[620] Hafid Gafaïti, *La Diasporisation de la littérature postcoloniale, Assia Djebar, Rachid Mimouni*, L'Harmattan, 2005, p.20.

Enfin, la notion de « temps pour comprendre » s'inscrit dans la temporalité lacanienne[621], entre « l'instant de voir » et le « moment de conclure » : L'« instant de voir » correspond à une sorte d'épiphanie, un point de basculement où une vérité, jusque-là voilée, devient soudain visible. C'est un moment de révélation, mais qui n'est pas encore une compréhension achevée. Ce moment est souvent fugace et partiel, une ouverture vers ce qui reste à saisir.

Le « temps pour comprendre » est alors la période nécessaire pour que cette révélation soit intégrée, analysée, et que le sujet puisse élaborer un sens à partir de ce qu'il a vu. Ce temps est un processus actif, une mise en mouvement de la pensée, qui demande patience et travail.

Enfin, le « moment de conclure » est censé être l'aboutissement de ce processus, le point où la compréhension devient claire et où le sujet peut tirer une conclusion, une synthèse.

Cependant, Lacan souligne que ce moment de conclusion n'est jamais garanti ni définitif. La vérité, dans sa pensée, est toujours partielle, fragmentaire, et la compréhension est un travail sans fin. Le sujet est constamment invité à revisiter ce qu'il croit avoir compris, à remettre en question ses certitudes, car le sens est toujours en devenir.

Dans cette perspective, la temporalité lacanienne dépasse la linéarité traditionnelle du temps. Elle révèle une dialectique entre révélation et interrogation, entre saisie et remise en question. Cette conception est particulièrement pertinente dans le contexte de la littérature postcoloniale ou traumatique, où la mémoire, la vérité et la compréhension sont toujours fragmentaires et sujettes à révision.

Chez Boudjedra, ce « moment de conclure » est sans cesse différé, ce qui illustre parfaitement cette idée lacanienne. La compréhension du passé colonial, est toujours à reprendre. La temporalité lacanienne éclaire ainsi la difficulté et la complexité de la quête de sens face à un héritage historique lourd et douloureux.

C'est pourquoi, au terme de ce parcours, nous laissons la parole au constat de Rachid, qui clôt *Les Figuiers de Barbarie* sur une incertitude, une question laissée en suspens, emblématique de toute la démarche de Boudjedra : « Omar s'était-il débarrassé de ses démons

[621] Jacques Lacan, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », dans *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 197-213 (notamment p. 206).

au cours de ce vol durant lequel nous avons ressassé ce sentiment de culpabilité et de honte dont il souffrait, mais aussi toute l'histoire de ce pays […] Je n'en suis pas très sûr. » [622]

C'est avec cette question et cette réponse, que Boudjedra clôt son roman, en laissant une marge d'incertitude, comme pour traduire par là même la frustration de l'écrivain qui peine aussi à se débarrasser de ses propres démons en choisissant une fin ouverte à l'image de ses blessures.

Ce doute final, loin d'être une faiblesse, est la marque d'une éthique du questionnement et de l'ouverture. Il donne tout son sens au titre « Le temps pour comprendre », un temps inachevé, toujours recommencé, un droit dont la littérature postcoloniale se prévaut contre toute clôture illusoire, prônant le questionnement comme réappropriation critique du passé.

[622] Boudjedra Rachid, *Les Figuiers De Barbarie*, Op.cit., p. 266.

Conclusion du chapitre III :

Les romans de Boudjedra proposent un regard actif sur l'histoire. Ils élaborent une mémoire par la langue, par la forme narrative, et par la circulation des figures. Nous avons suivi dans ce dernier chapitre, plusieurs lignes de force : une critique du pouvoir postindépendance, une lecture singulière des événements d'Octobre 1988, une représentation ironique des régimes autoritaires, une réflexion sur la guerre, sur la langue, sur les archives. L'œuvre organise ces éléments en une forme qui questionne, davantage qu'elle n'explique ou conclut.

Dans ce travail de restitution, l'hommage tient un rôle primordial. Il ne relève pas d'un élan sentimental, mais d'une posture de reconnaissance. L'écriture réinscrit des noms, des combats, des gestes, que les récits officiels ont souvent effacés. En cela, elle participe à une contre-historiographie, soucieuse de rendre lisibles des itinéraires restés dans l'ombre.

Conclusion de la Partie II

Cette partie a permis d'examiner comment Rachid Boudjedra utilise la mémoire pour interroger l'Histoire dans ses dimensions individuelle, collective et politique. Nous avons analysé la manière dont la mémoire se manifeste chez ses personnages, ainsi que dans les récits qui composent ses romans, en insistant sur les effets du trauma et le facteur de transmission.

En mobilisant des cadres théoriques issus de la phénoménologie, de la psychanalyse et de la pensée postcoloniale, ainsi que les travaux de Ricœur et ceux de Maurice Halbwachs et Pierre Nora, nous avons pu explorer les rapports entre souvenir, oubli et pouvoir. Notre attention s'est portée sur les formes narratives et esthétiques par lesquelles Boudjedra donne voix à des expériences souvent inconsidérées, mettant en lumière des héritages historiques occultés. Dans son œuvre, il est de tout temps question de l'importance de la mémoire comme instrument critique et réflexif, permettant non seulement de revisiter le passé, mais aussi de questionner les enjeux actuels liés à l'histoire et à l'identité.

Conclusion générale

Conclusion générale

Cette recherche s'est donnée pour objectif d'interroger les liens complexes entre mémoire, écriture et Histoire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, à travers une approche transdisciplinaire mobilisant la psychanalyse, la phénoménologie, la sociologie de la mémoire et la théorie postcoloniale. Loin de toute lecture univoque ou purement formelle, nous avons adopté une méthode transversale, mêlant rigueur analytique et interprétation engagée, afin de rendre compte des enjeux conséquents qui traversent l'écriture boudjedrienne.

L'analyse de notre corpus _ constitué de trois romans majeurs de l'auteur, *Hôtel Saint-Georges, Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps* _ nous a permis de mettre au jour la manière dont l'œuvre articule les dimensions intimes et collectives de la mémoire, en faisant de l'écriture un espace de réappropriation critique du passé colonial. La mémoire, chez Boudjedra, opère de manière biface : à la fois intime, nourrie de rêves, de traumatismes familiaux, de sensations enfouies ; et collective, hantée par le poids de l'histoire coloniale, des luttes fratricides, des mythes révolutionnaires et des silences d'État.

Refusant l'écriture commémorative ou nostalgique, Boudjedra conçoit la mémoire comme une force vive, subversive, qui déstabilise les récits établis et dérègle les continuités idéologiques. Il ne s'agit ni d'archiver ni de réparer, mais bien d'intervenir dans et par le langage, afin de désorganiser les fictions du pouvoir. À travers une poétique du fragment, une langue en éclats, des narrations circulaires et une polyphonie assumée, l'auteur engage une réécriture critique de l'Histoire. Il déconstruit les figures héroïques, brouille les schémas binaires et révèle les trahisons, les failles et les désillusions de l'histoire algérienne post-indépendance. L'Histoire devient chez lui un champ de contradictions entre mémoire restituée et mémoire institutionnelle, entre vérité intime et discours officiel, entre silence imposé et parole retrouvée.

Dans cette orientation, la psychanalyse occupe une place essentielle. Nous avons montré que la narration boudjedrienne, marquée par l'alternance du dialogue et du monologue, l'entrelacement de l'intertextuel et de l'intratextuel, ainsi que par une forte charge imaginaire, reprend les procédés de la cure psychanalytique tout en les transposant dans une démarche autofictionnelle inscrite dans l'historicité. La mémoire traumatique s'y déploie à travers des mécanismes de souvenance, de reviviscence, et de projection fantasmatique, où se rejouent les blessures individuelles comme les blessures collectives.

Le mythe, en tant que structure narrative symbolique et inconsciente, constitue

également un axe essentiel de cette mise en récit du trauma. Nous avons mis en lumière le rôle qu'il joue dans l'écriture boudjedrienne, en permettant la figuration d'un inconscient collectif, tout en servant de relais à une parole entravée. Ce jeu de rôle entre analysant et analyste, dans lequel les personnages incarnent des figures de la division psychique, confère à la fiction une portée cathartique et transgressive, qui déplace les cadres narratifs traditionnels.

Le thème de la violence, omniprésent dans les trois romans, agit comme un fil conducteur traversant les strates de l'Histoire et de la psyché. Boudjedra ne se contente pas de figurer la violence coloniale comme un héritage, il en montre les prolongements dans le présent post-indépendance : luttes de pouvoir, répression, déchirements sociaux et psychiques. Il désigne ainsi le fait colonial comme une « maladie chronique », dont les symptômes persistent dans les corps et les discours.

À travers une galerie de personnages déchirés_ Rachid, Rac, Omar, Jeanne, Teldj, Sidi Mohamed_ Boudjedra met en scène une humanité ordinaire traversée de contradictions : entre fidélité et trahison, vérité et illusion, lucidité et chaos. Ces figures, ni héroïques ni exemplaires, portent la complexité d'un sujet postcolonial en crise, et rappellent que l'Histoire se vit aussi dans les failles du quotidien, dans les non-dits, les fantasmes, les blessures intimes. Cette approche, délibérément anti-manichéenne, confère au récit une profondeur existentielle, où l'individu devient le lieu même du conflit historique.

Ainsi, le roman boudjedrien se donne comme un espace de confrontation, mais aussi de transmission. Il inscrit le passé dans une durée ouverte, et exige de ses lecteurs une attention éthique et critique. Loin de proposer un récit achevé, il ouvre des possibles de lecture alternatifs, décentrés, sensibles aux marges et aux oubliés. En cela, il élabore une contre-histoire qui refuse les clôtures idéologiques, pour revendiquer une mémoire plurielle, tourmentée et indocile.

Cette mémoire subversive, que Boudjedra oppose aux récits officiels, devient un moyen de résistance et d'émancipation. La dénonciation y englobe à la fois l'Histoire écrite et celle qui se joue ou se théâtralise dans le présent. L'auteur alerte contre les confisqueurs de mémoire, contre les falsificateurs du passé, et nous place, en tant que lecteurs, devant notre responsabilité. Dès l'épigraphe empruntée à Héraclite en ouverture de *Hôtel Saint-Georges*, lui insufflant tout son esprit : « Les hommes éveillés habitent le même monde » il nous invite à habiter le présent avec vigilance.

Dans cette perspective, l'œuvre de Boudjedra dépasse les frontières de la littérature francophone pour s'inscrire dans la *Weltliteratur*, selon le concept formulé par Goethe : une

littérature-monde, traversée par des problématiques transnationales, humaines, ouvertes à toutes les disciplines, tous les héritages, tous les désastres. Le roman se fait renaissance et devient un laboratoire de renouvellement du passé par des formes modernes et une parole agissante.

Nous avons appuyé notre lecture sur les outils conceptuels de Ricœur, Bergson, Abraham et Torok, LaCapra, Halbwachs, Nora ou Fanon, parmi tant d'autres, afin de penser les multiples facettes de cette mémoire fusante. Ces approches ont permis de mettre en évidence une véritable esthétique du trouble, au sein de laquelle la littérature ne clôt pas le sens mais le relance. C'est dans cette instabilité, dans cette intranquillité postcoloniale, que l'œuvre de Boudjedra trouve toute sa force : elle dérange les évidences, ébranle les certitudes, et interpelle le lecteur dans son propre rapport à l'Histoire et l'enrôle, bon gré mal gré.

La réflexion que nous avons amorcée ici mérite d'être poursuivie. Elle appelle de futures recherches, tournées vers une approche transdisciplinaire plus approfondie de l'œuvre, explorant la porosité entre littérature, philosophie, psychanalyse, sciences sociales, et histoire. Car ce qui anime l'écriture de Boudjedra, ce n'est pas la volonté de restituer un passé linéaire, mais d'en exposer le chaos, la conflictualité, la pluralité. Il rejoint en cela l'appel de Ricœur à une mémoire plus juste et équitable, tout comme la mise en garde de Stora contre les narrations verrouillées et sélectives.

En définitive, la littérature de Rachid Boudjedra ne constitue pas seulement un retour sur l'Histoire : elle est un acte d'engagement. Elle est refus de l'oubli, résistance à l'effacement, interrogation incessante sur ce que signifie écrire et se souvenir après la colonisation. Elle nous demande, en tant que lecteurs, d'assumer cette mémoire encore en travail, d'y faire face, et de penser l'inachevé dans le vertige fécond du doute, du morcellement et de l'interprétation. L'œuvre de Boudjedra impose ainsi un moment pour comprendre, comprendre le présent par l'ultime retour au passé, et redonner voix aux silences trop longtemps entretenus.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude :

Boudjedra, Rachid. *Hôtel Saint-Georges*. Oran : Dar El Gharb, 2007.

Boudjedra, Rachid. *Les Figuiers de barbarie*. Paris : Grasset, 2010.

Boudjedra, Rachid. *Printemps*. Alger : Éditions Barzakh, 2014.

II. D'autres romans du même auteur :

- Boudjedra, Rachid. *La Répudiation, Paris, Denoël, 1969, coll. « Les Lettres nouvelles » ; rééd. : Paris, Gallimard, 1981, coll. « Folio ».*
- Boudjedra, Rachid. *Topographie idéale pour une agression caractérisée, Paris, Denoël, 1975 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio ».* Léon l'africain, Alger : Casbah édition, 1998.
- Boudjedra, Rachid. *L'Insolation*, Denoël, 1972; Gallimard Folio, 1987.
- Boudjedra, Rachid. *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio ».
- Boudjedra, Rachid. *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981 ; rééd. : Paris, Gallimard, 1989, Coll. «Folio ».
- Boudjedra, Rachid. *Le Démantèlement* (traduit de l'arabe par l'auteur en 1981) [titre original : Ettafakouk, Alger, Éd. Amal&Beyrouth1980, Éd.Ibn Rochd & Alger, S.N.E.D., 1981], Paris, Denoël, 1982, coll. « Arc-en-ciel ».
- Boudjedra, Rachid. *Le Désordre des choses* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [titre original : Faoudha Al Achia, Alger, Éd. Bouchène, 1991], Paris, Denoël, 1991.

III. Études sur Boudjedra et entretiens

- Belhocine, Mounya. « Pour une nouvelle poétique de l'Histoire. Printemps de Rachid Boudjedra ». Synergies Monde Méditerranéen, no 6, 2018, pp. 81–92.
- Bererhi, Afifa. L'ambiguïté de l'ironie dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra. Thèse de doctorat, Université de Provence, 2006.

- Bonn, Charles. « "La répudiation", ou le roman familial et l'écriture-espace tragique ». Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée, no 22, 1976, pp. 175–180. DOI : 10.3406/remmm.1976.1389.
- Boudjedra, Rachid. « Entretien avec Tahar Djaout ». Algérie-Actualité, 1985.
- Boudjedra, Rachid. « Entretien dans La Quinzaine littéraire, no 616, 1er avril 1993. »
- Boudjedra, Rachid. « Pour un nouveau roman maghrébin de la modernité ». Cahiers d'études maghrébines, no 1, juin 1989, 44–47.
- Boudjedra, Rachid. « De la transgression », El Watan, [En ligne], mis en ligne le 02février 2006. URL:http://www.djazairess.com/fr/elwatan/35484 (Consulté le 20 octobre 2022).
- Crouzières-Ingenthron, Armelle. Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Gafaïti, Hafid. « L'autobiographie plurielle : Assia Djebar, les femmes et l'Histoire. » In Postcolonialisme & Autobiographie, édité par Alfred Hornung et Ernstpeter Ruhe, 149-159. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1998. http://www.limag.com/Textes/Iti27/Gafaiti.htm
- Gafaïti, Hafid. Rachid Boudjedra ou la passion de la modernité. Paris : Denoël, 1987.
- Gafaïti, Hafid. dir. Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion. II : Lectures critiques. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Graczyk, Bozenna. « La rencontre des temps anciens et nouveaux dans Les 1001 années de la nostalgie de Rachid Boudjedra ». Dans Le temps et l'histoire chez l'écrivain : Afrique du Nord, Afrique noire, Antilles, 29–48. Nice : Institut d'études et de recherches interethniques et interculturelles, 1986. https://www.persee.fr/doc/oeide_0000-0001_1986_ant_1_1_908
- Kaouah. « Entretien avec Rachid Boudjedra : Écrire, c'est survivre ». Blogspot, 2010. http://wwwjohablogspotcom-kaouah.blogspot.com/2010/09/entretien-avec-rachid-boudjedra-ecrire.html . Consulté le 6 janvier 2023.
- Métaoui, Fayçal. « Rachid Boudjedra : Yasmina Khadra n'est pas un écrivain ». El Watan, 21 septembre 2020. http://www.elwatan.com/archives/article.php?id_sans_version=186006 . Consulté le 10 novembre 2022.
- Romansk Forum. Nr. 20 – 2005/1.121. RACHID BOUDJEDRA : LA PRISE DE GIBRALTAR : KALEIDOSCOPE ET METISSAGE. RagnhildJohnsrudZorgati.

Introduction .URL: http://www.duo.uio.no/roman/Art/Rf20/13Zorgati.pdf (consulté le 20 octobre 2022)

- Sadji, Kader. « Rachid Boudjedra : "Il n'y a pas d'écriture sans souffrance" ». Le Café littéraire, 21 mars 2009. http://bgayetcafelitteraire.over-blog.net/article-29279432.html. Consulté le 4 octobre 2019.
- Sadji, Kader. « Le complexe du colonisé est beaucoup plus fort chez nous ». Liberté Quotidien National d'Information, avril 2010. http://www.liberte-algerie.com/culture/le-complexe-du-colonise-est-beaucoup-plus-fort-chez-nous-rachid-boudjedra-a-liberte-134493. Consulté le 15 mars 2019.
- Salha Habib, « Le lecteur entêté », in Hafid Gafaïti (sous la direction de), Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion, II lectures critiques, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 42 – 43.
- Seraj, Karim. « L'écriture de la dissidence : Figures du délire chez Rachid Boudjedra ». Thèse de doctorat en littérature comparée, Université Paris Nanterre, 2018. https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01964382
- SILA. « Mes romans sont très cinématographiques ». Salon international du livre d'Alger, 2012. http://www.sila-dz.com/rachid-boudjedra.html. Consulté le 7 décembre 2022.
- Toumi, Akli. « Figures de l'échec chez Boudjedra ». Insaniyat, no 49 (2010) : 33–47. https://journals.openedition.org/insaniyat/6539. Consulté le 30 avril 2025.
- Zeliche, Mohammed-Salah. L'écriture de. Poét(h)ique et politique des deux rives. Paris : Karthala, 2005.

IV. Littérature et théorie littéraire (autofiction, autobiographie, écriture et intertextualité)

- Barthes, Roland. « Texte (Théorie du) », Encyclopedia Universalis, 1973 (voir S. Rabau, L'Intertextualité, Flammarion, GF-Corpus, 2002, Texte III). Disponible sur : https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Intertextualit%26eacute%3B_et_interdiscursivit%26eacute%3B (Consulté le : 25/01/2023)
- Belarbi, M. « Mémoire Et Autobiographie Dans l'œuvre De Claude Simon ». Quêtes littéraires, nº 12, décembre 2022, p. 125-38, doi:10.31743/ql.14872.
- Blanchot Maurice, Le Livre à venir, Paris, Gallimard, 1959.

- Bourdieu, Pierre. « L'illusion biographique ». Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 62-63, no 1, 1986, pp. 69–72.
- Colonna, Vincent, Autofiction, Affabulation et instincts, septembre 2014. URL : https://www.academia.edu/12174418/Autofiction_Affabulation_et_instincts (consulté le 22/01/2021)
- Compagnon, Antoine. Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust. Cours du Collège de France, 2012–2013.
- Decout, Maxime. En toute mauvaise foi : Sur un paradoxe littéraire. Paris : Les Éditions de Minuit, 2015.
- De la Barca Calderón, Pedro. La vie est un songe. Traduit de l'espagnol par Jean-Claude Carrière. Paris : L'Arche, 1991. Version numérique disponible sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9613962w Consulté le 4 mai 2024.
- DE MONTAIGNE, Michel, Essais, I, 8 « De l'oisiveté », 1580 (première publication), éd. d'Emmanuel Naya, folio classique, Gallimard, 2009.
- Dos Passos, John. The Big Money. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1938.
- Doubrovsky, Serge. Un amour de soi. Paris : Gallimard, 2001.
- Doubrovsky, Serge. Entretien avec Vilain. Dans Vilain, Philippe. Défense de Narcisse. Paris : Grasset, 2005.
- Eco, Umberto. Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs. Paris : Grasset, Le Livre de Poche, Essais, 1985.
- Eco, Umberto. Les Limites de l'interprétation. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1992.
- Ernstpeter Ruhe, Europas islamische Nachbarn: Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, op.cit., p. 26-27.Genette, Gérard. Palimpsestes : La Littérature au second degré. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982.
- Frédérique R., "Voyage au bout de la nuit - L-F Céline," Exigence : Littérature, consulté le 23 avril 2025, https://www.e-litterature.net/pub/spip.php?article145.
- Gasparini Philippe, Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction, Paris, Seuil, 2004.
- Genon, Arnaud, Autofiction : Pratiques et théories, Articles, Mon Petit Éditeur, coll. Essai, 2013.
- Goetz, Rose. « Dire l'être-à-dire : l'intrépidité ontologique de Paul Ricœur ». Le Portique 26 (2011). https://journals.openedition.org/leportique/2508.
- Hornung Alfred, Autofiction and Postcolonialism, Routledge, 2013.

- Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1954.
- Jeannelle, Jean-Louis. « Le procès de l'autofiction ». Études, vol. 419, no. 9, 2013.
- Jeannelle, Jean-Louis. Écrire la vie. Cours du Collège de France, 2012–2013.
- Kristeva, Julia. Étrangers à nous-mêmes. Paris, Fayard, 1988.
- Martel, K. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». Protée, 33(1), 2005, pp. 93–102. https://doi.org/10.7202/012270ar
- Marthe Robert, Roman des origines et origines du roman, Paris, Grasset, 1972.
- PERAS, Jérôme. Une conquête existentielle et une autofiction perturbées: les effets d'un miroir brisé dans "le livre brisé " de Serge Doubrovsky, [Mémoire de maîtrise] sur le site mémoire online, Université François Rabelais de Touraine, 1998, consulté le 30 septembre 2021. URL : https://www.memoireonline.com/12/13/8248/m_Une-conqute-existentielle-et-une-autofiction-perturbees-les-effets-d-un-miroir-brise-dans-le-l15.html#fnref249
- Pessoa, Fernando. Le Livre de l'intranquillité. Trad. Françoise Laye. Paris : Christian Bourgois, 1982.
- Ricardou, Jean. Pour une théorie du nouveau roman. Paris : Seuil, 1971.
- Riffaterre Michael, Sémiotique intertextuelle : l'interprétant, Revue d'esthétique n° 1-2, 1979, p. 131.
- Sarraute, Nathalie. « Conversation et sous-conversation ». Dans L'ère du soupçon. Paris : Gallimard, 1956.
- Schläfer Annette, Autofiction et mémoire fragmentée : Écritures de soi postcoloniales, Presses Universitaires de Strasbourg, 2017, p. 52.
- Simon Claude, Le Vent : tentative de restitution d'un retable baroque, Minuit, 1957\2013, p. 226-227
- Simon Claude, « Littérature : tradition et révolution », La Quinzaine littéraire, n 27, 1-15 mai 1967.P.13.
- Todorov Tzvetan. Le croisement des cultures. In: Communications, 43, 1986. pp. 5-26.Doi:10.3406/comm.1986.1637http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1637 (consulté le 21 avril 2023)
- Viart, Dominique. La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations. Paris : Bordas, 2005.
- Zenith, Richard. Pessoa: An Experimental Life. New York : Liveright Publishing, 2021.

V. Philosophie et phénoménologie

- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. Paris : Presses Universitaires de France, 1957.
- Barbaras Renaud, Phénoménologie et cosmologie. Paris, Vrin, 2019. Disponible sur le site de Vrin : https://www.vrin.fr/livre/9789042940598/lappartenance . Consulté le 10 mai 2023
- Benjamin Walter, Paris, capitale du xixe siècle. Le livre des passages (1927-1940), éd. R. Tiedemann, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993.
- Benjamin Walter, « Sur le concept d'histoire », in Œuvres III. Traduit par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.
- Bergson, Henri. Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris : Félix Alcan, 1889.
- Bergson, Henri. Matière et mémoire. Édition numérique, Pierre Hidalgo, La Gaya Scienza, 2011.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. Mille Plateaux. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- De Waelhens Alphonse. La Phénoménologie du corps. In: Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, tome 48, n°19, 1950. pp. 371-397. DOI : https://doi.org/10.3406/phlou.1950.4299 www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1950_num_48_19_4299
- Dorfman, Eran. Réapprendre à voir le monde : Merleau-Ponty face au miroir lacanien. Dordrecht : Springer, 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. La phénoménologie de l'esprit. Trad. Jean Hyppolite. Paris : Aubier Montaigne, 1975.
- Husserl, Edmund. Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique. Trad. Jean-François Lavigne. Paris : Gallimard, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2001.
- Lacan Jacques, « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée », dans Écrits, Paris, Seuil, 1966.
- Ricœur, Paul. Soi-même comme un autre. Paris : Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.

VI. Psychanalyse

- Abraham, Nicolas, et Maria Torok. L'Écorce et le noyau. Paris : Flammarion, 1978. [En ligne] Disponible sur : https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-1212011658.html consulté le 23 Janvier 2024.
- Bellemin-Noël, Jean. « Pour une poétique psychanalytique ». Poétique, no 61, 1985, pp. 3–20. https://www.jstor.org/stable/23799819 . Consulté le 7 mai 2023.
- Bessel A. van der Kolk, Le corps n'oublie rien : Le cerveau, l'esprit et le corps dans la guérison du traumatisme, trad. Aline Weill, Paris, Albin Michel. 2018.
- Blechner, Mark J. Psychoanalysis and the Sleep Disorders. New York : Routledge, 2011. https://www.routledge.com/The-Dream-Frontier/Blechner/p/book/9781138005297
- Brooks, Peter. « Pour une poétique psychanalytique ». Littérature, no 71, 1988, pp. 24–39. https://doi.org/10.3406/litt.1988.2288
- CAZENAVE Michel, Le conscient et l'inconscient chez Jung, l'opposition des opposés, in Bulletin Interactif du Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires n° 20 - décembre 2007. URL : http://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b20c3.php (Consulté le 29 décembre 2020).
- Chiantaretto, Jean-François. Figures du sujet et écriture de soi. Paris : In Press, 2005. https://www.cairn.info/figures-du-sujet-et-ecriture-de-soi--9782912404646.htm Consulté le 26 avril 2023.
- Derrida, Jacques. Mal d'archive. Une impression freudienne. Paris : Galilée, 1995.
- Freud, Sigmund. Abrégé de psychanalyse. Paris : PUF, 1973.
- Freud, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Paris : PUF, 1993.
- Freud, Sigmund. « De la technique psychanalytique », in Abrégé de psychanalyse, Paris, PUF, 1973
- Freud, Sigmund. Essais de psychanalyse appliquée. Trad. Marie Bonaparte et al. Paris : Gallimard, 1971.
- Freud, Sigmund. « La création littéraire et le rêve éveillé ». Dans Essais de psychanalyse appliquée, 1908. https://psychaanalyse.com/pdf/La_creation_litt%C3%A9raire_et_le_reve_eveille.pdf

- Freud, Sigmund. « Deuil et mélancolie ». Dans Métapsychologie. Paris : Gallimard, 1917.
- Freud, Sigmund. La Naissance de la psychanalyse : lettres à Wilhelm Fliess, notes et plans. Paris : PUF, 1956.
- Freud, Sigmund.Le Moi et le Ça. Trad. Marie Bonaparte. Paris : Payot, 2013 (1re éd. 1923). https://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/moi_et_le_ca/moi_et_le_ca.pdf
- Freud, Sigmund. Remémoration, répétition et perlaboration (1914). Dans Essais de psychanalyse appliquée. Paris : Gallimard, 1971.
- Jung, Carl Gustav. L'homme et son symbole. Trad. Roland Cahen. Paris : Robert Laffont, 1964.
- Jung, Carl Gustav. Psychologie et alchimie. Trad. Yvonne et Roland Cahen. Paris : Buchet/Chastel, 1970. https://archive.org/details/psychologieetalchimie-jung. Consulté le 15 juin 2022.
- Jouvet, Michel. Le sommeil et le rêve. Paris : Odile Jacob, 1992. https://www.odilejacob.fr/catalogue/medecine/sommeil/sommeil-et-le-reve_9782738108821.php
- Kristeva, Julia. Soleil noir : Dépression et mélancolie. Paris : Gallimard, 1987.
- Lacan, Jacques. Écrits. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- Lacan, Jacques. Le Séminaire, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 1973.
- Lacan, Jacques. « Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée ». Dans Écrits, 1966.
- LaCapra, Dominick. Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Karima Lazali, *Le trauma colonial : Enquête sur les effets psychiques et politiques de l'offense coloniale en Algérie*. Alger. KOUKOU Editions, 2018.
- Platon, Phèdre, Paris, Flammarion, 1964. Œuvres de Platon, 1ère traduction par Victor Cousin, Paris P.J Rey Libraire-Editeur, 1849.
- Simon O. Lesser. Fiction and the Unconscious. Chicago : University of Chicago Press, 1957.
- VAYSSE Jean-Marie, « Spinoza et le problème de la peur : metus et timor », Philonsorbonne [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 04 février 2013, consulté le 18

mai 2024. URL : http://journals.openedition.org/philonsorbonne/410 ; DOI : https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.410

- Zadra, Antonio, et Marie Desautels. « Parasomnias and the Unconscious ». Journal of Sleep and Psychoanalysis 18, no. 2 (2022) : 45–63. https://antoniozadra.com/en/publications

VII. Théorie postcoloniale et Histoire

- Ahmad, Aijaz. In Theory: Classes, Nations, Literatures. London : Verso, 1992.
- Amar, Nathalie. "Frantz Fanon et la psychiatrie institutionnelle : une praxis anticoloniale." Revue française de psychanalyse, vol. 64, no. 5, 2000, pp. 1473-1488.
- Amrouche, Jean. L'Éternel Jugurtha : Propositions sur le génie africain. Paris : L'Arche, 1946. pp. 373–385. Disponible en ligne : https://www.iemed.org/wp-content/uploads/2021/05/Le%CC%81ternel-Jugurtha.-Propositions-sur-le-ge%CC%81nie-africain.pdf Consulté le 30 avril 2025
- Anderson, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Revised edition. London : Verso, 1991.
- Bacot, Paul, Laurent Douzou, et Jean-Paul Honoré. « Chrononymes. La politisation du temps ». Mots. Les langages du politique, no 87, 2008. https://doi.org/10.4000/mots.11552(consulté le 01 Février 2025).
- Banaré Eddy, « Nicolas Bancel, Le postcolonialisme », Lectures [En ligne], Les comptes rendus, mis en ligne le 19 janvier 2020, URL : http://journals.openedition.org/lectures/40393 consulté le 21 mai 2024.
- Beggar, Abderrahman. "La Transpoétique et le normatif chez Hédi Bouraoui." Communication et Langages, March 4, 2014. https://journals.openedition.org/coma/294. Consulté le 21 février 2023.
- Ben Brik, Taoufik. «Tunisie: la révolution trahie. » Slate.fr, [En ligne], (17 janvier 2011). https://www.yahoo.com/news/tunisie-révolution-trahie-taoufik-ben-brik-20110117-120726-824.html (consultée 02 février 2025).
- Bennabi Malek. Les conditions de la renaissance. Alger : Éditions En Nahdha, 1949.
- Bhabha, Homi K. The Location of Culture. London, Routledge, 1994.
- Bishara, Azmi. Al-thawra al-‘arabiyya (La révolution arabe), 2012. (consulté le 09 mars 2025)

- Bourgault Jean and Cormann Grégory , "« Je ne connais pas Ben Sadok »", Genesis [Online], 39 | 2014, Online since 12 December 2016, connection on 18 May 2025. URL: http://journals.openedition.org/genesis/1376 ; DOI: https://doi.org/10.4000/genesis.1376
- Boukhobza, M'hamed. Le mal-être, l'école et la violence. Alger : ENAG, 1991.
- Bozarslan, Hamit. « Révolution et état de violence. Moyen-Orient 2011–2015 ». REMmm – Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée, 2018. https://journals.openedition.org/remmm/9513 (consulté le 09 mars 2025)
- Caron Jean-Claude, "« Printemps des peuples » : pour une autre lecture des révolutions de 1848", Revue d'histoire du XIXe siècle [En ligne], 52 | 2016, (01 June 2019), (consulté le 08 février 2025). URL: http://journals.openedition.org/rh19/4988 ; DOI: https://doi.org/10.4000/rh19.4988
- Césaire, Aimé. Discours sur le colonialisme. Paris : Présence africaine, 1955.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. Mille Plateaux. Paris. Éditions de Minuit, 1980.
- Detoro, Paolo. « Abdelkebir Khatibi ». Dans Le Maghreb writes back, Université de Leipzig, 2014. https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Hommage-a-Abdelkebir-Khatibi.pdf
- E.O. avec AFP. « Manifestation du 17 octobre 1961 : François Hollande reconnaît une "sanglante répression" ». 20minutes.fr, 18 octobre 2012. http://www.20minutes.fr/politique/1024388-manifestation-17-octobre-1961-francois-hollande-reconnait-sanglante-repression.
- Frantz Fanon, Les Damnés de la Terre, Paris, François Maspero, 1961.
- Frantz Fanon, Peau noir, masques blancs [1952], Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 188.
- Gandhi, Leela. Postcolonial Theory: A Critical Introduction. New York : Columbia University Press, 1998.
- Gafaïti, Hafid. La Diasporisation de la littérature postcoloniale : Assia Djebar, Rachid Mimouni. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Galy, Michel. « Libéria, machine perverse. Anthropologie politique du conflit libérien ». Cahiers d'études africaines, 1998, pp. 533–553. https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1998_num_38_150_1813
- Glissant, Édouard. Poétique de la Relation. Paris, Gallimard, 1990.

- Hachemaoui, Mohamed. « L'État algérien entre rente et clientélisme : héritages coloniaux et adaptations postcoloniales ». Revue Tiers Monde, no 223, 2015, pp. 45–68. https://doi.org/10.3917/rtm.223.0045 (consulté le 10 Février 2025).
- HADDAD, Mezri. La face cachée de la révolution dite du jasmin. [En ligne]Outre-Terre, 2011/3 n° 29, p.211-232. DOI : 10.3917/oute.029.0211. (consulté le 08 Février 2025). URL: https://shs.cairn.info/revue-outre-terre1-2011-3-page-211?lang=fr
- Harbi, Mohammed. Le FLN : mirage et réalité. Paris : Éditions Jeune Afrique, 1980.
- Lénine. La Maladie infantile du communisme : le gauchisme. Paris : Éditions sociales, 1968.
- Mbembe, Achille. Critique de la raison nègre. Paris : La Découverte, 2013.
- Mbembe, Achille. De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine. Paris : Karthala, 2000.
- Mbembe, Achille. « Nécropolitique ». Public Culture, 2003. Traduction française : Raisons politiques, no 21, 2006, pp. 29–60.
- Mignolo, Walter D. The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options. Durham : Duke University Press, 2011.
- Moura Jean-Marc, Littérature française et francophone postcoloniale, Presses Universitaires de France, 1999.
- Nkrumah, Kwame. Le Néo-colonialisme, dernier stade de l'impérialisme. Paris : Présence Africaine, 1965.
- Prison Insider. « États-Unis : le scandale d'Abou Ghraib a 20 ans ». 2023. https://www.prison-insider.com/articles/etats-unis-le-scandale-d-abou-ghraib-a-20-ans-autant-de-temps-a-attendre-la-justice-americaine-pour-ces-trois-ex-detenus (consulté le 02 avril 2024).
- Sahli, Mohammed Chérif. Décoloniser l'histoire. Paris : Éditions Karthala, 2006.
- Said, Edward W. Culture and Imperialism. New York : Vintage Books, 1993.
- Said, Edward W. Orientalism. New York : Pantheon Books, 1978.
- Said, Edward W. Réflexions sur l'exil et autres essais, trad. de l'anglais (États-Unis) par Jean-Claude Capèle, Paris, Actes Sud, 2008, p. 174.
- Sénat.fr, « Algérie-France : comprendre le passé pour mieux construire l'avenir », intervention d'Abdelmadjid Merdaci, professeur à l'Université Mentouri de Constantine. disponible [En ligne] : https://www.senat.fr/ga/ga105/ga105_mono.html (consulté le 18 avril 2024).

- Spivak, Gayatri Chakravorty. « Can the Subaltern Speak? ». Dans Marxism and the Interpretation of Culture, University of Illinois Press, 1988.
- Stora, Benjamin. La gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie. Paris : La Découverte, 1991.
- Stora, Benjamin. Algérie, histoire contemporaine 1830–1988. Paris : La Découverte, 1991.
- Stora, Benjamin. La guerre invisible. Algérie, années 90. Paris : La Découverte, 2001. https://benjaminstora.univ-paris13.fr/index.php/ouvrages/comptes-rendus-douvrages/65-la-guerre-invisible-algerie-annees-90.html
- Stora, Benjamin. Philippe Alfonsi, Bernard Favre, et Patrick Pesnot. Les Années algériennes. Série documentaire. Ina/France 2 – Le Nouvel Observateur, 1991.
- Simon Jacques. Le massacre de Melouza : Algérie, juin 1957. Paris, L'Harmattan, 2006.
- Sultan, Patrick. La scène littéraire postcoloniale. Scénographies de la mondialité littéraire. Paris : Le Manuscrit, 2011. https://www.contretemps.eu/read-offline/1304/recension-la-scene-litteraire-postcoloniale-de-patrick-sultan-scenographies-de-la-mondialite-litteraire.pdf
- Tom. « Autour du 17 octobre 1961... ». Rebelliyon.info, 7 novembre 2003. http://rebellyon.info/?Autour-du-17-octobre-1961 (Consulté le 17 mai 2023)
- Vázquez, Rolando. Decolonizing the Colonial City: Urbanization and the Politics of Difference in Santiago de Chile. Durham : Duke University Press, 2017.
- Vivek Chibber. Postcolonial Theory and the Specter of Capital. London : Verso, 2013.

VIII. Historiographie et mémoire

- Augustin, Saint. Confessions, livre XI, chap. XIV. Trad. J. Trabucco. Paris : Garnier-Flammarion, 1964.
- Benjamin, Walter. « Sur le concept d'histoire ». Dans Œuvres III. Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, Folio essais, 2000.
- Boulay, Bérenger. « Avec des "si" & des "-rait". Comment on récrit l'Histoire ». Acta fabula, vol. 12, no 6, juin-juillet 2011. https://www.fabula.org/revue/document6409.php. DOI : 10.58282/acta.6409
- Chiantaretto, Jean-François. Écrire l'absence : Littérature et psychanalyse. Paris : Hermann, 2010.

- Dubar, Claude. « Paul Ricœur, La mémoire, l'histoire, l'oubli ». Temporalités, no 1, 2004. https://doi.org/10.4000/temporalites.679 (consulté le 19 mars 2023)
- Foucault, Michel. L'Ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971.
- Gerbod, F. (2002). Péguy, philosophe de l'histoire. Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle, 20(1), 9-34. https://doi.org/10.3917/mnc.020.0009 consulté le 24 septembre 2024
- Halbwachs, Maurice. La Mémoire collective. Paris : Albin Michel, 1997. https://www.psychaanalyse.com/pdf/memoire_collective.pdf
- Hamou, Philippe. Mémoire et conscience continuée, une Lecture de Locke sur l'identité personnelle. Philosophical enquiries : revue des philosophies anglophones, J.Berthier-A.Milanese, 2014, Dossier : Locke (II), p.24. ⟨hal-01551255⟩
- Heffernan, James A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London : University of Chicago Press, 2004.
- LaCapra, Dominick. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 69–70. Disponible en ligne (archive.org) : https://archive.org/details/writinghistorywr0000laca consulté le 25 avril 2023.
- Nora, Pierre. Les lieux de mémoire. Paris : Gallimard, 1984–1993.
- Nora, Pierre. « Mémoire collective ». Dans Les lieux de mémoire. Paris : Gallimard, 1984, p. 398.
- Péguy Charles. Clio. Dialogue de l'histoire et de l'âme païenne. In Œuvres en prose complètes, vol. III, édition de Robert Burac, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 1177.
- Ricœur, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil, 2000.
- Ricœur, Paul. « Entre la mémoire et l'histoire ». Transit Virtuelles Forum, no 22, 2002.
- Ricœur, Paul. Histoire et vérité. Paris : Seuil, 1955.
- Valentine, César. « Foucault – L'ordre du discours (1970) ». 2020. https://cesarcesar.fr/index.php/manuels-de-combat/52-articles/manuels-de-combat/355-foucault-l-ordre-du-discours-1970 Consulté le 23 avril 2023
- White, Hayden. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1973.
-

IX. Mythe et mythocritique

- Albouy, Pierre. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris : Armand Colin, 1969.
- Deproost, Paul-Augustin, dir., et Myriam Watthee-Delmotte, dir., Cahiers Électroniques de l'Imaginaire, N° 1 : Héroïsation et questionnement identitaire en Occident. Paris : L'Harmattan, 2002–2003. (Consulté le 04 octobre 2022).
- Durand, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris : Dunod, 1960.
- Guérin, Michel. « Qu'est-ce qu'un mythe ? » La Pensée de midi, no 22, 2007, pp. 93–102. DOI : 10.3917/lpm.022.0093.
- HOMERE, *L'Odyssée*, trad. de Victor Bérard, Paris, Armand Colin [1931], 1972.
- Message Vincent, « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », Amaltea, Revista de mitocrítica, Vol. 1 (2009), p. 189-201 URL : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf (consulté le 05 octobre 2023)
- Monneyron, Frédéric, et Thomas Joël. Mythes et littérature. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 2002.
- Vernant, Jean-Pierre. Mythe et pensée chez les Grecs. Paris : Éditions Maspero, 1965.

X. Outils et ressources méthodologiques

- Basarab Nicolescu, *La transdisciplinarité - Manifeste*, Éditions du Rocher, Monaco, 1996, p. 111
- BOKOBZA SERGE FELIX, Contribution à la titrologie romanesque, Bokobza, S. [1986] : Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre Le Rouge et le Noir, Genève, Droz, coll. « Stendhalienne ». p.20 Google Scholar , in Roy, Max. « Du titre littéraire et de ses effets de lecture. » Protée, volume 36, numéro 3, hiver 2008, p. 47–56. https://doi.org/10.7202/019633ar
- BOKOBZA SERGE FELIX, Contribution à la titrologie romanesque, op.cit., p.20. In, ABDESSEMED, Samia. «La sémiotique du titre Cas de l'œuvre romanesque de YASMINA KHADRA : - Les agneaux du Seigneur - Ã quoi rêvent les loups» Mémoire de Magistère, Université El Hadj Lakhdar - Batna, 2011/2012.

https://dspace-api.univ-batna2.dz/server/api/core/bitstreams/4a007293-60c2-492e-9002-0e639a2d7d1e/content

- Diamant, Cristina. « Ekphrasis as a Turning Point in the Humanities ». Dans The Ekphrastic Turn. Inter-art Dialogues, édité par Asunción López-Varela et Ananta Sukla, 214–218. Champaign, IL : Common Ground Publishing, 2015. https://www.metacriticjournal.com/articles/getfileembed/79/Cristina%20Diamant.pdf . Consulté le 11 octobre 2024.
- Heffernan, James A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago : University of Chicago Press, 2004.

XI. Etymologie

- Arabia Weather. « Le printemps, c'est l'automne ? Non, ce n'est pas une faute de frappe, mais c'est comme ça chez les Arabes ». 24 septembre 2023. https://www.arabiaweather.com/fr/content/le-printemps-c39est-l39automne-non-ce-n39est-pas-une-faute-de-frappe-mais-c39est-comme-a-chez-les-arabes . Consulté le 28 janvier 2025.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). « Printemps ». Trésor de la Langue Française informatisé. https://www.cnrtl.fr/definition/printemps . Consulté le 15 octobre 2023.
- Gewiss, Fanny. « Le japonisme du peintre Louis Jules Dumoulin : étude d'un transfert culturel (1888-1900) ». Mémoire de Master, Université Côte d'Azur, Nice, 2024. https://humazur.univ-cotedazur.fr/s/humazur/item/25638

Lexilogos. « Printemps : origine, étymologie ». https://www.lexilogos.com/printemps.htm . Consulté le 25 janvier 2025.

RÉSUMÉ

Cette recherche interroge les relations entre mémoire, écriture et Histoire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, à partir d'un corpus composé de trois romans : *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie* et *Printemps*. Elle prend pour problématique la manière dont l'écriture romanesque de Boudjedra permet de mettre en récit des faits historiques complexes_ de la colonisation à la décennie noire, en passant par Octobre 1988 et les printemps arabes_ à travers une mémoire troublée, subjective et souvent fragmentée. L'objectif est de comprendre comment Boudjedra, en articulant mémoire intime et mémoire collective, propose une relecture critique de l'Histoire à partir d'une esthétique postcoloniale.

En adoptant une approche transdisciplinaire_ mêlant psychanalyse, philosophie, sociologie de la mémoire et théorie postcoloniale_ cette étude montre que l'écriture boudjedrienne aux couleurs de l'universel, de l'intertextuel et du pictural, mobilise le trauma, le fantasme et le délire comme vecteurs narratifs. À travers une autofiction hybride, fragmentaire et circulaire, l'auteur construit une contre-histoire subversive qui refuse les clôtures idéologiques, et engage une véritable politique de la mémoire et une philosophie de l'Histoire.

Cette autofiction est aussi traversée par une *intranquillité chronique,* formulée par le narrateur comme un malaise face au ratage de l'idéal révolutionnaire, à l'échec de l'indépendance et aux impasses du présent. Ce désenchantement postcolonial, fonde l'une des interrogations fondamentales de l'œuvre.

Œuvre qui met également en lumière la transmission intergénérationnelle du trauma, en explorant les liens entre subjectivité, silence hérité, et narrativité. Le roman devient un espace de confrontation entre les récits dominants et les voix marginalisées, entre l'individuel et le collectif, entre le mythe et le réel.

En confrontant les figures mythiques, les bafouages historiques et les illusions postindépendance, Boudjedra inscrit son œuvre dans une perspective postcoloniale engagée, où la littérature devient à la fois lieu de résistance, de critique et de reconstruction symbolique. Cette étude invite ainsi à repenser l'œuvre de Boudjedra, à travers ses romans comme un espace de création littéraire et de réflexion sur soi, sur le passé et l'Histoire.

Mots clés : Histoire, mémoire, psychanalyse, colonialisme, violence, postcolonialisme, autofiction, mythe, intertextualité.

ABSTRACT

This research examines the relationships between memory, writing, and History in the work of Rachid Boudjedra, based on a corpus of three novels: *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de Barbarie*, and *Printemps*. It explores how Boudjedra's novelistic writing narrates complex historical events_ from colonization to the Black Decade, including October 1988 and the Arab Spring_ through a troubled, subjective, and often fragmented memory.

The objective is to understand how Boudjedra, by interweaving intimate and collective memory, offers a critical rereading of History through a postcolonial aesthetic.

By adopting a transdisciplinary approach_ combining psychoanalysis, philosophy, memory sociology, and postcolonial theory_ this study demonstrates that Boudjedra's writing, imbued with universality, intertextuality, and visual imagery, uses trauma, fantasy, and delirium as narrative devices. Through a hybrid, fragmented, and circular autofiction, the author constructs a subversive counter-history that rejects ideological closures and engages in a genuine politics of memory and a philosophy of History.

This autofiction is also marked by chronic unrest, expressed by the narrator as a malaise in the face of the failed revolutionary ideal, the disappointment of independence, and the dead ends of the present. This postcolonial disenchantment forms one of the work's core inquiries.

The work also highlights the intergenerational transmission of trauma by exploring the links between subjectivity, inherited silence, and narrativity. The novel becomes a space of confrontation between dominant narratives and marginalized voices, between the individual and the collective, between myth and reality.

By confronting mythical figures, historical distortions, and post-independence illusions, Boudjedra situates his work within a committed postcolonial perspective, where literature becomes a space for resistance, critique, and symbolic reconstruction. This study thus invites a rethinking of Boudjedra's work, through his novels, as a space for literary creation and reflection on the self, the past, and History.

Keywords: History, memory, psychoanalysis, colonialism, violence, postcolonialism, autofiction, myth, intertextuality.

الملخص

تبحث هذه الدراسة في العلاقات بين الذاكرة والكتابة والتاريخ في أعمال رشيد بوجدرة، انطلاقًا من مجموعة مكونة من ثلاثة روايات: ***Hôtel Saint-Georges, Les Figuiers de Barbarie*** و ***Printemps***. تتناول الدراسة كيفية تمكن الكتابة الروائية لبوجدرة من سرد أحداث تاريخية معقدة _ من الاستعمار إلى العقد الأسود، مرورًا بأكتوبر 1988 والربيعات العربية _ من خلال ذاكرة مضطربة وذاتية وغالبًا ما تكون مجزأة.

الهدف هو فهم كيف يقترح بوجدرة، من خلال ربط الذاكرة الشخصية بالذاكرة الجماعية، قراءة نقدية للتاريخ من منظور جمالي ما بعد استعماري.

باستخدام منهج متعدد التخصصات _ يجمع بين التحليل النفسي، الفلسفة، علم اجتماع الذاكرة، والنظرية ما بعد الاستعمارية _ تظهر هذه الدراسة أن كتابة بوجدرة، التي تتسم بالعمومية، والتناص، والبعد التصويري، تستعين بالصدمات النفسية، والخيال، والهذيان كوسائط سردية. من خلال السيرة الذاتية المختلطة والمجزأة والدائرية، يبني المؤلف تاريخًا مضادًا تحريضيًا يرفض الإغلاق الأيديولوجي، ويخوض في سياسة حقيقية للذاكرة وفلسفة للتاريخ.

تتخلل هذه السيرة الذاتية حالة من القلق المزمن، يعبر عنها الراوي كحالة من الانزعاج إزاء فشل المثالية الثورية، وفشل الاستقلال، ومآزق الحاضر. يشكل هذا الاستياء ما بعد الاستعماري أحد الأسئلة الأساسية للعمل.

تسلط الأعمال أيضًا الضوء على انتقال الصدمة عبر الأجيال، من خلال استكشاف الروابط بين الذاتية، الصمت الموروث، والسردية. تصبح الرواية فضاءً للمواجهة بين السرديات السائدة والأصوات المهمشة، بين الفرد والجماعة، وبين الأسطورة والواقع.

من خلال مواجهة الشخصيات الأسطورية، والانتهاكات التاريخية، وأوهام ما بعد الاستقلال، يضع بوجدرة عمله في منظور ما بعد استعماري ملتزم، حيث تصبح الأدب مكانًا للمقاومة، والنقد، وإعادة البناء الرمزي. تدعو هذه الدراسة إلى إعادة التفكير في أعمال بوجدرة، من خلال رواياته كفضاء للإبداع الأدبي والتأمل في الذات والماضي والتاريخ .

الكلمات المفتاحية: التاريخ، الذاكرة، التحليل النفسي، الاستعمار، العنف، ما بعد الاستعمار، السيرة الذاتية، الأسطورة، التناص.