



DOSSIER n°4
Décembre 2012

DOSSIER SPÉCIAL RACHID BOUDJEDRA

Dirigé par Ismail SLIMANI

SOMMAIRE

[INTRODUCTION](#), Ismail SLIMANI, *Université de Bordj Bou Arreridj, Algérie*, p. 2.

I. RACHID BOUDJEDRA, L'HOMME ET L'ŒUVRE

Afifa BRERHI, *Université d'Alger-2, Algérie*

[Rachid Boudjedra, le contestataire de toujours](#), p. 5.

Afifa BRERHI, *Université d'Alger-2, Algérie*

[Les Figuiers de barbarie : Entre mémoire et vérité le piège de l'ambiguïté](#), p. 13.

Leonor MERINO, *Universidad autónoma de Madrid, Espagne*

[Subjectivité Boudjedrienne, cauchemardesque dans la fascination de la forme: vision poétique du monde pour panser sa/notre blessure](#), p. 18.

II. LA DIMENSION DIALOGIQUE DE L'ÉCRITURE BOUDJEDRIENNE

Ismail SLIMANI, *Université de Bordj Bou Arreridj, Algérie*

[Rachid Boudjedra, chantre de l'« Algérianité »](#), p. 26.

Abdelghani REMACHE, *Al Ain University of Science and Technology, Emirats arabes unis*

[Relecture de Timimoun de Rachid Boudjedra](#), p. 35.

Vladimir SILINE, *Université nationale de Tauride, Crimée*

[« Grand dialogue » des romans de Rachid Boudjedra](#), p. 46.

III. LA DIMENSION SUBVERSIVE DE L'ŒUVRE BOUDJEDRIENNE

Moulay Hicham BOUCHAIB, *Université Ibn Zohr, Maroc*

[La religion dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra](#), p. 54.

Edmond Kessé N'GUETTA, *Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire*

[La poétique du corps féminin chez Boudjedra : fantasme ou catharsis sociale ?](#), p. 62.

Amel MAAFA, *Université de Guelma, Algérie*

[Image\(s\) de l'étrangère dans le roman algérien de post-indépendance. Le cas de La Répudiation de Rachid Boudjedra](#), p. 73.

Rachida BENGHABRIT – BOUALLALAH, *Université d'Oran, Algérie*

[Le discours idéologique dans le roman *Journal d'une femme insomniaque* de Rachid Boudjedra](#), p. 79.

HOMMAGES POÉTIQUES EN GUISE DE CONCLUSION

Emmanuel CHEIRON, *Paris, France*

[Ishâra](#), p. 85.

Nicolas GRENIER, *Paris, France*

[Idéographie métropolitaine](#), p. 86.

INTRODUCTION

Ce dossier se veut un hommage à Rachid Boudjedra, ce doyen de la littérature algérienne, cet homme aux facettes multiples : poète, scénariste, essayiste, chroniqueur, dramaturge et surtout romancier. Il est aussi conçu comme un retour sur cette vie telle que l'auteur ne cesse de la narrer de livre en livre, sur cette carrière qui compte plus de quarante ans de création, sur cette œuvre unique dans la littérature algérienne d'expression française ou arabe, sur cette Algérie telle qu'il en dessine les contours.

Né à Ain Beida, dans les Aurès, en 1941, maquisard à dix-sept ans, agrégé de philosophie et licencié en mathématiques de l'université d'Alger en 1965, titulaire d'un DES de la Sorbonne en 1967 avec une recherche sur Céline et la vertu cathartique de son *Voyage au bout de la nuit*. Rachid Boudjedra a enseigné dans des lycées à Alger et à Paris. Il se consacra à la littérature à partir de 1969 avec un roman d'une grande violence symbolique, qui a choqué et choque encore beaucoup de ses concitoyens : *La Répudiation* (1969). Mais ne faut-il pas être percutant afin de briser les images tenaces, les stéréotypes entêtés, les traditions révolues ? D'ailleurs, ne l'appelle-t-on pas l'iconoclaste ! Ne faut-il pas être violent afin de dénoncer toute forme de dictature, tout abus de pouvoir, tout déni d'identité, toute falsification de l'Histoire ? D'ailleurs, n'est-il pas l'enfant terrible de la littérature algérienne !

Et iconoclaste, il l'est, de par le fait de traiter de sujets et de thématiques souvent tabous (*L'Insolation*, 1972 ; *Le Démantèlement*, 1982), de les aborder le plus souvent en termes crus et même « vulgaires » en empruntant de l'arabe algérien certaines insultes (*La Macération*, 1984), de dénoncer certains dénis historiques comme le rôle des Berbères dans la conquête de l'Andalousie (*La Prise de Gibraltar*, 1987) ou de donner une dimension érotique et misogyne à ses *Mille et une nuits* (*Les 1001 années de la nostalgie*, 1979). Enfant terrible, il l'est, de par sa critique acerbe de l'ascension de l'islamisme politique en Algérie (*FIS de la haine*, 1992), sa satire de la bureaucratie en pleine ère socialiste (*L'Escargot entêté*, 1977), sa prise de position pour la sauvegarde de la démocratie au péril de sa vie en plein terrorisme islamiste (*La Vie à l'endroit*, 1997).

Mais Boudjedra n'est pas que cela. Soyons iconoclastes à notre tour afin de casser l'image qui lui a été apposée et qui nuit beaucoup à la réception de son œuvre par la jeune génération algérienne actuelle. Centrer les jugements sur son idéologie communiste, son athéisme, son anticonformisme, c'est voiler tout un pan de sa carrière et de sa personne. Boudjedra est avant tout un être blessé depuis sa toute jeune enfance et ses textes font écho à son étude sur Céline : « Praxis et catharsis ». Son écriture est alimentée par la quête d'une résilience suite aux actes d'un père, symbole d'une culture patriarcale et tribale.

Boudjedra est aussi l'auteur qui a le mieux mis en scène l'« Algérianité » dans ses textes et scénarii. Il suffit d'évoquer les *Chroniques des années de braise*, palme d'or au Festival de Cannes en 1975 ; son étude sociologique dans *La Vie quotidienne en Algérie* parue en 1971, la défense de ses frères de sang exploités en France et victimes du racisme et de l'exclusion (*Topographie idéale pour une agression caractérisée*, 1975), son texte réconciliateur de toutes les franges de la guerre de libération nationale (*Les Figuiers de Barbarie*, 2010) ; ceux, évocateurs de la magie du Sahara, perçu par beaucoup d'Algériens comme source de pétrodollars uniquement : *Timimoun* (1994) ou *Cinq fragments du désert* (2001). Quant à la France, afin d'inverser l'ordre des choses, de surmonter le complexe de l'ex-colonisé, Boudjedra est allé jusqu'à lui écrire ses *Lettres algériennes* (1995), donnant d'elle et de sa culture sa propre vision. Boudjedra est également l'un des rares auteurs algériens d'expression française à avoir accordé une place dans son œuvre à la langue arabe, à la langue algérienne. Il est surtout le seul à s'être autotraduit vers le français en opérant dans certains cas une quasi-réécriture de la mouture initiale de son texte (*Le Démantèlement*, 1982). Le seul encore à avoir collaboré avec son traducteur, Antoine Moussali, comme s'il voulait avoir un droit de regard sur la version destinée à son lectorat habituel francophone.

Ce dossier s'ouvre par deux contributions d'une grande spécialiste de Boudjedra, en l'occurrence le Professeur Afifa Brerhi. Qui mieux qu'elle peut nous présenter l'homme et l'œuvre dans toute son étendue ? Elle qui s'exclame, face à la diversité et la richesse des approches possibles d'un tel géant des lettres algériennes : « Par quel bout tenir ce fou – passionné des arts, amoureux “de la chair des mots, de leur levure, de leur pulpe” jusqu'à la souffrance jubilatoire ? » Deux analyses qui se suivent et se complètent dans la mesure où [Afifa Brerhi](#) nous offre un panorama des différents textes de Boudjedra, une sorte de « bio/graphie », l'une liée intimement à l'autre et juste séparées par une ligne oblique comme le préconise Dominique Maingueneau. [Afifa Brerhi](#) nous propose également une lecture du dernier opus de Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, un roman représentant le tiraillement de tout un chacun entre le travail de mémoire et la quête de la vérité historique, source d'encore plus d'ambiguïté. L'article de la traductrice espagnole de Boudjedra, [Leonor Merino](#), nous présente le versant poétique de son œuvre dont la subjectivité, qu'elle qualifie de cauchemardesque, envahit les textes afin de panser sa blessure, ce que l'écrivain français Charles Juliet désigne par « fracture initiale ».

Grâce à cet éclairage quasi exhaustif de Boudjedra, l'homme et l'œuvre, le lecteur pourra aborder l'écriture Boudjedrienne sous le signe du dialogue avec l'Autre, avec les Autres. Axe qu'inaugure [Ismail Slimani](#) avec sa contribution dans laquelle Boudjedra est qualifié de chantre de l'« Algérianité », cette spécificité identitaire de l'Algérien qui n'annihile pas sa diversité constitutive. L'apport d'[Abdelghani Remache](#) en est une véritable extension, à l'image du Sahara qui prolonge géographiquement et culturellement l'Algérie. Ce dernier nous donne une relecture de *Timimoun* avec

en toile de fond ce dialogue de sourds entre ces deux projets de société antagonistes pour l'Algérie, rappelant la querelle des anciens et des modernes. Dialogue rendu impossible par les uns et les autres et dont on connaît les conséquences sanglantes de la décennie noire. [Vladimir Siline](#) conduit ensuite le lecteur vers ce que Bakhtine nomme le « grand dialogue ». Une œuvre qui dépasse donc son cadre local pour tendre à l'universel en abordant entre autres les thèmes mythiques et symboliques.

Les études qui suivent mettent en avant la dimension subversive de l'œuvre de Rachid Boudjedra. Un écrivain connu pour avoir attaqué le triangle sacré des sociétés arabo-musulmanes : la religion, la politique et la sexualité. Les deux premières sont abordées dans l'article de [Moulay Hicham Bouchaib](#) où il revient sur l'athéisme militant de Rachid Boudjedra et sur sa critique virulente de l'islamisme politique. La troisième, la sexualité, est questionnée par [Edmond Kessé N'Guetta](#) sous l'angle de la poétique du corps féminin comme fantasme et catharsis sociale. Sexualité illustrée par deux femmes [Amel Maafa](#) et [Rachida Benghabrit – Bouallalah](#). L'une, dans *La Répudiation*, met en lumière le face-à-face qui oppose, au sortir du colonialisme, la femme algérienne à la femme moderne, symboliquement représentée par le personnage de l'étrangère, nommée d'ailleurs Céline en référence à l'auteur éponyme. L'autre développe une analyse du discours idéologique, hautement féministe et moderniste, adressé en filigrane aux femmes algériennes dans *Journal d'une femme insomniaque* (1990).

Ce dossier se clôt sur deux hommages poétiques. Le premier, du poète et écrivain parisien [Emmanuel Cheiron](#), est une variation mariant les références à *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra et à l'Émir Abd el Kader, homme selon lui de grande foi et de grande sagesse. Le deuxième, du poète [Nicolas Grenier](#) dont le recueil *Quant à Saint-Germain-des-Prés, trente et un tanka sur la main d'après* a reçu le prix Paul Eluard de la Société des Poètes Français (2011), est un écho à *Topographie idéale pour une agression caractérisée* qu'il intitule justement *Idéographie métropolitaine*.

Ismail SLIMANI

[RETOUR AU DÉBUT DE L'INTRODUCTION](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

RACHID BOUDJEDRA, LE CONTESTATAIRE DE TOUJOURS

Afifa BRERHI

Université d'Alger-2, Algérie

Aux pieds des Aurès, sur les hauts plateaux du pays des Némemcha, à Aïn Beïda, le 5 septembre 1941, naquit Rachid Boudjedra. C'est là qu'il passe sa prime jeunesse, c'est là qu'il accumule les images de son « enfance traumatisée ». Images obsessionnelles qui ressurgiront plus tard au fil de l'œuvre romanesque. Il grandit dans le giron des femmes recluses, entouré de la tendresse d'une mère terriblement solitaire, analphabète qui a su lui léguer son goût de la poésie puisé dans le patrimoine populaire. Dans l'empire et sous l'emprise d'un père polygame et féodal, il connaîtra la blessure indélébile et paradoxalement éprouvera de la reconnaissance pour le père fin lettré. Dans les arrières boutiques de négoce florissant du père, l'enfant Rachid fouine déjà dans le désordre des livres entreposés lorsque le lui permet le temps des classes partagé entre l'école française et l'école coranique du soir. Les études secondaires entamées à Constantine se poursuivront au lycée Sadikia à Tunis. Dans cet établissement de renommée établie, il acquiert une parfaite formation de culture générale soutenue par la maîtrise totale des langues française et arabe. De ce privilège à habiter deux langues et deux cultures, il en jouira dans sa carrière d'écrivain et il en jouera jusqu'à la provocation dans ses prises de position tant à l'égard d'une certaine francophonie de tutelle qu'à l'égard d'une arabisation instrumentalisée à des fins idéologique et partisane.

Entre l'Agrégation de philosophie (ENS d'Alger, 1965) et un DES (« Praxis et catharsis chez L.F Céline », La Sorbonne, 1967), il obtient une licence de mathématiques (Alger, 1967). Il se destine à l'enseignement, mais sous le régime de Boumédiène il quitte l'Algérie. Séjourne en France, au Maroc avant de retourner au pays en 1974 pour rejoindre l'université où il enseigne à l'Institut de Sciences Politiques. Il assume aussi des fonctions officielles au Ministère de l'Information et de la Culture. En parallèle il participe à la rubrique culturelle de la revue « Révolution Africaine », dans le quotidien « El Massa ». À ce jour il signe des articles dans différents journaux : « Le Matin », jusqu'à son interdiction, « El Watan », « Algérie News » et dans quelques autres titres de langue arabe. Invité de grandes universités, il assure des séminaires à travers le monde : Maghreb, Proche Orient, Europe, États-Unis.

Porté par un idéal de justice et de démocratie, très jeune, sensibilisé au communisme par son grand-père et son oncle maternels, il adhère au parti communiste, le seul organe politique d'alors susceptible de répondre à son humanisme et à sa vision du monde. Outre ses engagements publics, c'est sur le terrain de l'écriture qu'il mènera son combat.

« Enfant terrible » des années 70, il demeure à ce jour cet enfant terrible c'est-à-dire homme sans concession parce qu'infiniment sensible au bonheur – ici et maintenant — de ses semblables. Pour

cette raison, toute intime, au-delà de ses convictions politiques, il réagira lorsque le terrorisme saigna l'Algérie. Refusant l'exil, subissant la clandestinité pour échapper à la terreur assassine, Rachid Boudjedra nargue ses adversaires, il les défie et publie *FIS de la haine* (1992), un réquisitoire au vitriol ; « Sans tabous, sans barrières et sans préjugés, ce livre a été écrit avec pour seule passion : l'homme. » Rachid Boudjedra « récuse l'animalité de l'homme. » L'urgence du moment commandait un tel livre courageux, opposant l'archaïsme rétrograde du F.I.S à la modernité jugée seule porteuse d'espoir pour l'Algérie. Binarisme simpliste rétorquera Saïd Chikhi dans les colonnes d'« El Watan » (22/12/92) voulant lancer le débat et inviter Rachid Boudjedra, ironiquement désigné « “commissaire au peuple” de la modernité », d'analyser la décennie noire plutôt au regard du mode de gouvernance. Hélas le moment était inopportun. Saïd Chikhi n'était pas dans l'erreur et Rachid Boudjedra non plus qui fait de ses romans des pièces à conviction des tristes réalités algériennes. Dans la même veine que *FIS de la haine* il écrit vingt-neuf *Lettres algériennes* (1995) débordantes de la colère cyanurée de ceux qui s'insurgent contre la mort sous quelque forme qu'elle se manifeste. Déjà en 1973, la tragédie historique de la Palestine le préoccupe. Dans les villes du Moyen Orient, à l'écoute des hommes politiques, des hommes de culture et des populations, avec un ton mesuré, il tient son *Journal palestinien*. « Resté d'une actualité surprenante » : « Plus qu'un tatouage honteux sur le front de chacun d'entre nous, la Palestine est une plaie ouverte dans le corps arabe, d'où surgira – nécessairement – l'arbre touffu du devenir », le journal est réédité en 1982.

Cet homme à la sensibilité écorchée se dit être « avant tout l'historiographe lyrique, poétique, d'une société... » Sous cette bannière il va conquérir sa place d'écrivain iconoclaste, pourfendeur de maux. Tous ses romans, de *La Répudiation* (1969) à *Hôtel Saint-Georges* (2007), portent le sceau de cette inlassable guerre contre « le réel effrayant », à la recherche d'une innocence... mythique. Depuis « l'enfance saccagée » jusqu'à la maturité forgée dans l'expérience de douleur de soi et des autres, le trop-plein émotionnel se déverse sur les voies de l'écriture inévitablement obsessionnelle et répétitive. Son œuvre, si prolifique soit-elle, serait-elle un seul et même livre nomade qui chemine sur les parterres de la poésie, les terres de la fiction, les territoires de la philosophie, dans les tranchées de l'Histoire, les sables de la mémoire, les profondeurs de l'inconscient, sur les grés de mythes, les îles de beauté, les océans d'amours, dans les puits de haines, sur les pics d'ironie et sur les escarpements de la dérision ?

Dans l'enchevêtrement de ces différents registres, c'est un style particulier qui prend forme et fleurit dans le carnavalesque en continuel renouvellement. Aussi, conjointement à sa fonction cathartique, sociale et politique, l'écriture, parce qu'elle se dote de poésie, vise aussi le plaisir lorsque l'écrivain mêle la désinvolture au sérieux, lorsque le délire gonfle la parole anorexique, lorsque le détail futile prend la place de l'essentiel. Jamais statique, bouleversant les codes traditionnels de la narration, l'écriture est alors en perpétuelle gestation sémantique. Les espaces textuels où les signes

s'entrechoquent et renvoient à leur double contraire s'ouvrent à la signifiante plurielle. On pourrait dire aussi que l'unité de l'œuvre tient aussi, paradoxalement, à son caractère protéiforme, à la multiplicité des ambiguïtés d'interprétation, à l'impossibilité de la mise en place d'une parole autoritaire : d'un récit à l'autre, les motifs fictionnels récurrents se prêtent à l'exploitation de nouveaux motifs fondateurs de la différence.

Œuvre singulière qui se réclame en arrière-fond, de l'aveu de l'auteur, de Faulkner, Céline, Proust et Kafka, Joyce et Claude Simon. À son tour le lecteur ne reste pas indifférent au « phénomène » de la citation transparente ou implicite. D'une part, autocitation comme procédé de raccordement, de tissage et mixage des narrations nées de l'imaginaire propre à l'écrivain et à l'origine des constantes thématiques. Auto citation comme redoublement de signature, qui serait signalement narcissique. D'autre part, intertextualité externe, directe ou allusive qui donne la dimension d'un savoir et d'une culture à la fois populaire et savante, témoins de sa richesse intellectuelle, de son ouverture et accessibilité à l'autre. Procédé polyphonique, polyvocité à même d'éclairer sur un aspect du nomadisme de l'écriture de cet écrivain qui provoque chez le lecteur un sentiment inconfortable où se mêlent séduction et irritation, ce qui n'est pas pour laisser indifférent. C'est assurément là que se situe la clé du succès jamais démenti, mais plutôt confirmé par les nombreuses traductions. Traduction en arabe (Algérie, Tunisie, Liban) pour les six premiers romans :

- *La Répudiation* (1969), roman contestataire qui envisage l'autodafé de la société traditionnelle saisie dans ses vices, sa laideur et sa violence. Le narrateur perdu dans le vertige de la mémoire dit sa propre répudiation du milieu familial et social, sa bâtardise qui donne réponse au « Qui-suis-je ? » initial,
- *L'Insolation* (1972) reprend cette interrogation. Ce roman des « origines aliénantes » se transforme en roman des origines libres par l'affirmation de soi dans et par l'écriture.
- C'est aussi la démarche tentée par le personnage central de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975). L'émigré algérien dans les boyaux du métro parisien, sans nom et sans voix, une ombre, n'existe que par l'œil qui scrute l'espace et s'accroche à tous les détails. L'absence de progression dramatique rejette le discours attendu sur l'émigration à la périphérie tandis que d'autres récits prolifèrent et s'enchevêtrent. L'écriture comme composition finit par gommer le thème : elle sert davantage une esthétique qu'une intention proprement narrative.
- La folie prend plus d'un visage dans l'œuvre de Rachid Boudjedra. Dans *L'Escargot entêté* (1977) (réédité en 1982. Le texte est page par page illustré par Wolinski) elle a la forme d'une névrose qui atteint un commis de l'État chargé de la dératisation de la ville. Mission restée à l'état de projet, car il se prend d'affection pour les rongeurs en même temps qu'il se sent harcelé par un minuscule escargot. Fable politique et pamphlet, le récit se déploie sur un espace triple : univers des origines, monde de l'étranger et l'univers hybride du narrateur. Chaque énoncé qui appelle

une identification subit la distorsion ironisante de l'écrivain qui invite à s'en détacher. L'absurde et le fantastique envahissent le texte, produits par l'écriture « gastéropode » qui adopte l'expression litotique, « l'art d'effleurer » et celui de la dérobade. S'y greffent aussi d'étranges élans poétiques.

- *Les 1001 années de la nostalgie* (1979), ouvre l'espace au délire, à la métamorphose, à la déréalisation. Dans cette fresque allégorique chaque signe est métaphore, mais aussi témoin d'une réalité absurde et dérisoire lorsque le personnage retrace à rebours le passé historique à travers souvenirs, témoignages et livres. Le récit fait alterner les moments de tendresse et de léthargie, de passion et de désintérêt, d'amour et de violence, il joue aussi des références idéologiques qui deviennent des prétextes ludiques. *Le Vainqueur de coupe* (1981), un épisode de la guerre d'Algérie qui se joue symboliquement, en France, sur un terrain de match de football, l'histoire s'inspirant d'un fait divers.

Traduction en français pour les cinq romans écrits en arabe :

- *Le Démantèlement* (1982) s'attache à interroger, très directement, un pan du passé récent de l'Algérie. Le roman se centre sur les doctrines islamiste et communiste pour rapporter, par bribes, l'histoire de l'Algérie, de ses partis, de sa révolution. Cette dimension politique confère au roman la forme d'un débat, voire d'une mise en accusation. Ce bilan nous le devons à Selma, jeune héroïne en rupture avec l'image traditionnelle de la femme, qui harcèle de ses questions et de sa vindicte Tahar El Ghomri, celui qui a « assisté à la naissance de l'univers et à son démantèlement » et qui passe maintenant aux aveux de la vérité dérobée. L'écriture comme « historicité » divulgue le noir tableau du destin de la nation. Cette écriture est en même temps poésie, « érigée selon les modes de la psalmodie ». La matérialité du signe transcendé et le rituel scriptural accomplissent une sorte de profanation de la « logorrhée divine ». Rachid Boudjedra voit dans le signe la compensation de l'impossibilité de la foi religieuse, il substitue l'écriture à toute essence et voit en elle la métaphore de l'amour.
- *La Macération* (1984) est surtout un roman de l'aventure du langage propice à la métamorphose des êtres, des choses et de la nature. Le narrateur – scribe sous l'effet d'une souffrance obsessionnelle se désigne comme le sujet et l'objet de la macération. Le jeu des citations et des réminiscences expose les blessures, les angoisses et les fantasmes qui macérant dans le moi, taraudent le sujet.
- *La Prise de Gibraltar* (1987) relate l'épopée de Tarik Ibn Ziad, conquérant de l'Andalousie, et les massacres commis par l'armée française en terre algérienne. Ces deux événements, séparés dans le temps, mais confrontés l'un à l'autre, témoignent de « la dialectique du conquérant conquis ». L'organisation du roman tient à un processus de renversement qui fait que les récits se renvoient

les uns aux autres. Une sorte de physique de l'écho qui trouve son application dans ce « roman à tiroirs et miroirs. »

- *La Pluie* (1987), le travail d'intertextualité interne à l'œuvre dans la *Macération* se reproduit ici. De même, il peut sembler à la lecture que ce roman soit une version au féminin de *L'Escargot entêté*. La narratrice s'affiche comme l'héritière du fonctionnaire de la dératisation. Elle en garde la manie de l'écriture. Insomniaque, elle remplit ses nuits en déroulant le ruban de la mémoire marquée par les traumatismes successifs qui balisent son destin et qui sont autant de motifs aiguisant la tentation du suicide. L'épaisseur psychologique qui donne sa densité au roman est comme la contrepartie d'une écriture constamment sapée, en phrases nodulaires, effilochées, toujours tâtonnant à la recherche du mot juste. Cette écriture secrète un style sec et abrupt à l'inverse de la pluie qui ramollit l'espace. La nuit qui accompagne chaque récit nocturne est bien la métaphore du désir d'effacer la mémoire douloureuse. *Journal d'une femme insomniaque* (1990) qui a fait l'objet d'une adaptation théâtrale magistralement interprétée par l'actrice Sonia est une réplique de *La Pluie*.
- *Timimoun* (1994)
- Les thèmes et motifs déjà rencontrés dans les précédents romans réapparaissent ici ; ils se parent peut-être d'une tonalité différente lorsque, au milieu de la violence terroriste, s'éveille la passion amoureuse, jusque-là inconnue. Il n'y a de vrai que cet amour dans la nudité du désert sublimé.

La Vie à l'endroit (1997) ; *Fascination* (1997) ; *Les Funérailles* (2003). Édités en français ; non traduits. La singularité de chacun de ces trois romans ne surpasse pas leur étrange ressemblance nourrie de l'horreur de la guerre, de la barbarie des hommes, la folie du crime. Il ne pouvait pas en être autrement, on ne traverse pas impunément une décennie algérienne couleur de sang. L'écriture est bien un exutoire, une catharsis, celle de Boudjedra qui n'en finit pas de souffrir lorsque le pire est passé. Parmi tous ces romans, beaucoup ont été traduits également en anglais (Angleterre), chinois, indien, japonais, espagnol (Espagne, Mexique, Cuba), italien, grec, albanais, portugais (Portugal, Brésil), serbo-croate, allemand (RDA, RFA, Suisse allemande), tchèque, slovaque, suédois, norvégien, ourdou (Pakistan), kurde, ouzbek, turc et malais.

La variété générique est dans les cordes du romancier dont le dernier titre *Les Figuiers de barbarie* paraîtra en septembre 2009 ; il a inauguré sa carrière littéraire par un recueil de poèmes, *pour ne plus rêver* (Éditions Nationales d'Alger, 1965), illustré par le peintre déjà consacré, Mohammed Khadda. Le volume censuré, une deuxième version, *Greffe* traduite de l'arabe par le Père Antoine Moussali, a été publiée en 1984 aux éditions Denoël. Puis, en *Cinq fragments du désert* (en français et en arabe) qui se distingue par sa forme où la prose poétique de Boudjedra se mêle à un florilège de poèmes épars, un hymne au désert chanté par un chœur de poètes sous l'azur des dunes et des regs. L'auteur de

Timimoun, fasciné par le décor de la route vers la ville au sable rouge enfouie dans les profondeurs du Sahara, se devait, poussé par une sorte de mystique des lieux, de revenir au désert originel.

Le poète est esthète, Rachid Boudjedra ne contient pas sa sensibilité picturale aiguisée auprès notamment de son ami Khadda, un des fondateurs de l'École du Signe d'Alger, un des maîtres de la peinture abstraite algérienne avec son aîné Benanteur. Il revisite alors les orientalistes éloignés de l'exotisme (Henri Matisse, Delacroix, Picasso, Paul Klee, Macke, Van Dongen, Gauguin) et publie *Peindre l'Orient* (éditions Zulma, Paris, 1996) où il en vient au dialogue que leur tiennent les peintres algériens : Atlan, « hanté par (sa) ville aux formes dansantes ou guerrières à la manière de (ses) ancêtres judéo berbères et africains. » ; Benanteur, « graveur de grand talent » exilé dans le royaume de son art porté à l'extrême de pureté ; Khadda, « l'homme olivier » qui « mélangea au fond de son atelier l'Orient et l'Occident sans complexe. Il fera l'éloge du signe, de tous les signes porteurs de l'humain. » Boudjedra construit sa propre conception du signe à partir de sa référence à Barthes qu'il cite : « Le signe est une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le modèle d'un autre signe » pour expliquer son « athéisme militant ». Pour lui, paraphrasant Barthes, « Dieu est un signe fracturé qui s'ouvre sur le modèle d'un autre signe, qui serait ici l'homme, le monde en tant que réalité. » « La passion du signe transcende le réel, le multiplie et l'universalise. » Quant au signe pictural, c'est à son mouvement et son rythme que Boudjedra s'intéresse. Il l'interroge dans ses formes calligraphiées à la manière de Koréïchi, ce qui donne lieu à un album coédité par Actes Sud et Barzakh en 2007. À l'intérieur du romancier vit un peintre ; les couvertures de ses livres, pour plusieurs d'entre elles, sont des reproductions de Khadda, Benanteur, Mesli, Delacroix, Marquet...

Le septième art n'est pas en reste. Chez Maspero, dans la collection « Domaine maghrébin » dirigée par Albert Memmi, Rachid Boudjedra publie *Naissance du cinéma algérien* (1971), une rétrospective de la production cinématographique depuis 1897 où sont décryptés, au regard de l'histoire et de ses mutations, jusqu'à l'Après Indépendance, les discours portés par les films sur l'Algérie, quelque soit la nationalité des réalisateurs. Dans son introduction, Boudjedra note :

Il était impossible de faire une étude sur le cinéma algérien sans faire intervenir un élément fondamental : la guerre de libération nationale, cela dans la mesure où le cinéma algérien est né dans le combat. Aussi était-il intéressant de le confronter à sa situation d'origine et, du coup, dépasser le cadre étroit du seul cinéma national pour aborder l'attitude du cinéma français et du cinéma mondial en général vis-à-vis de la guerre d'Algérie. En effet, l'interaction entre ces différents cinémas sera constante : si le cinéma français souffre à jamais d'une sorte de mauvaise conscience due à son comportement face à la guerre, le cinéma algérien, lui, ne sortira pas, même après l'indépendance, des thèmes de la lutte de libération.

Le romancier se convertit de temps à autre en auteur scénariste ; treize scénarii à son compte dont celui de *Chronique des années de braise* de Lakhdar Amina primé de la Palme d'Or du Festival de Cannes de 1975. Touchant à toutes les expressions artistiques, il s'essaye par ailleurs dans le texte dramaturgique avec *Mines de Rien*, pièce jouée au Théâtre National de Lille (1996). Par quel bout

tenir ce fou- passionné des arts, amoureux « de la chair des mots, de leur levure, de leur pulpe » jusqu'à la souffrance jubilatoire ?

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BOUDJEDRA Rachid, *FIS de la haine*, Paris, Denoël, 1992.

_____, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1995.

_____, *Journal palestinien*, Paris, Hachette, 1972.

_____, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969.

_____, *Hôtel Saint-Georges*, Oran, éditions Dar El Gharb, 2007.

_____, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972.

_____, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris, Denoël, 1975.

_____, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.

_____, *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981.

_____, *Le Démantèlement* (traduit de l'arabe par l'auteur en 1981) [titre original : *Ettafakouk*, Alger, éditions Amal, 1980 & Beyrouth, éditions Ibn Rochd & Alger, S.N.E.D., 1981], Paris, Denoël, coll. « Arc-en-Ciel », 1982.

_____, *La Macération* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Al Marth*, Alger, S.N.E.D., 1984], Paris, Denoël, 1984.

_____, *La Prise de Gibraltar* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Maarakat Azzoukak*, Alger, S.N.E.D., 1986], Paris, Denoël, 1987.

_____, *La Pluie* (traduit de l'arabe en 1985 par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur), Paris, Denoël, 1987 [Titre original : *Leiliyat Imraatin Arik*]; réédité sous le titre *Journal d'une femme insomniaque*, Alger, Dar El Idjtihad, 1990.

_____, *Timimoun* (traduit de l'arabe par l'auteur) [titre original : *Timimoun*, Alger, éditions El Ijtihad, 1994], Paris, Denoël, 1994.

_____, *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997.

_____, *Les Funérailles*, Paris, Grasset, 2003.

_____, *Les Figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset, 2010 ; Alger, éditions Barzakh, 2010.

_____, *Greffe* (traduit de l'arabe par Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur) [Titre original : *Likah*, Alger, éditions Amal, 1980], Paris, Denoël, 1984.

_____, *Cinq fragments du désert*, Alger, Éd. Barzakh, 2001, coll. « L'Œil du désert » ; *La Tour d'Aigues*, Éditions de l'aube, coll. « Regards croisés », 2002.

_____, *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996.

_____, *Naissance du cinéma algérien* (essai), Paris, Maspéro, coll. « Domaine maghrébin » dirigée par Albert Memmi, 1971.

_____, *Mines de rien (Le Retable du nord et du sud)*, Paris, Denoël, coll. « La Météorite du Capitaine », 1995.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LES FIGUIERS DE BARBARIE : ENTRE MÉMOIRE ET VÉRITÉ LE PIÈGE DE L' « AMBIGUÏTÉ »

Afifa BRERHI
Université d'Alger-2, Algérie

L'itinéraire bio-bibliographique de Rachid Boudjedra mérite un prolongement pour retourner une fois de plus — jamais de trop — vers l'univers de son imaginaire quand on a retenu tout particulièrement que son humanisme fondamental se dit et se confond avec la quête de la vérité historique qui en appelle à la mémoire et aux interrogations qu'elle suscite. Chacun des récits fictionnels en est l'illustration. Et c'est la raison même qui nous incite à choisir l'escale du dernier roman, *Les Figuiers de barbarie*¹ (2010). Roman qui revisite l'œuvre antérieure sous différents angles pour faire, cette fois-ci, confronter le lecteur à la notion d'ambiguïté. Rachid Boudjedra, à sa manière, l'énonce en se fondant sur des vérités singulières puisées dans la réalité historique et sociale, et mises à revers, en contradiction, en opposition, avant de les faire se rejoindre. C'est à ce jeu de la combinatoire que l'écriture s'adonne, mettant à nu un procédé narratif qui crée toute la tension dramatique de la narration.

Aussi, le lecteur aura à traverser plusieurs écrans pour découvrir que les récits qui lui sont confiés — dans une totale disparité — posent les balises de pistes interprétatives à emprunter pour toucher au sujet profond du roman : l'ambiguïté, comme expression d'un doute, surtout d'un défaut d'explication rationnelle des événements et des comportements qui font que l'Histoire est une accumulation de dérives aux retombées imprévisibles. Traiter de l'ambiguïté sur ce registre revient à discourir implicitement, en arrière-fond, sur une certaine image de la folie confondue avec la violence. De fait, le narrateur inscrit dans son récit une sorte de « névrose » en ses manifestations obsessionnelles visibles dans la pratique de l'écriture du ressassement telle qu'elle apparaît par ailleurs dans l'ensemble de l'œuvre de Boudjedra. Dans la visée de signifier l'ambiguïté, disposition autant intellectuelle que psychologique, qui suspend tout jugement, toute explication, toute justification de la violence de situations historiques, l'approche descriptive, entre autres, serait un moyen opérationnel (vraisemblablement le plus aisé) suffisant pour goûter à la sève de *Les Figuiers de barbarie*, sans pour autant épuiser la matière du livre.

À la première lecture de ce roman, le récepteur familier de l'œuvre de Rachid Boudjedra n'éprouve aucun sentiment d'étrangeté. Point d'innovation esthétique ou thématique. Hâtivement, on pourrait conclure à propos de ce roman qu'il est un exemple parfait d'intertextualité interne, c'est-à-dire la mise en texte d'un processus d'autocitation qui balaye le dépaysement sans pour autant évincer la question du pourquoi se redire. Pur narcissisme ? Processus structurel d'une écriture singulière ? En effet, dans

¹ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Paris, Grasset, 2010 ; Alger, éditions Barzakh, 2010.

les quinze chapitres qui composent le roman, on retrouve le même narrateur -(auteur ?) en posture de dénonciation, de contestation, de provocation directe ou implicite. Un narrateur taraudé par la violence des histoires personnelles et collectives qui sans cesse écorche le destin des hommes et des nations, et qui ronge l'amour. Là est la blessure du narrateur, reconduite à l'identique d'un roman à l'autre par le ressassement de motifs thématiques liés à certains personnages déjà rencontrés — le registre patronymique faisant foi —, réinsèrent des détails narratifs et/ou descriptifs qui jettent le pont avec les autres romans, ou par l'usage de l'allusion, des clins d'œil, comme la simple inscription d'un titre. Par exemple, « *Fascination* » devient le nom du chien, compagnon du narrateur. Le repérage des segments-*palimpseste* ne se heurterait à aucune difficulté tant le principe des vases communicant est à l'œuvre dans l'écriture de Boudjedra.

À ce stade initial de lecture, *Les Figuiers de barbarie* est bien le déroulé en boucle du film de la mémoire. En effet, le narrateur rencontre son cousin, Omar, à l'aéroport d'Alger, tous deux sont en partance pour Constantine, la ville de leur jeunesse, et durant le vol, le narrateur se remémore une tranche de vie passée ensemble. Ce retour dans le passé nous fait rencontrer leur enfance, leur adolescence, la guerre de libération nationale à laquelle ils ont participé, la post indépendance. Retour sur le passé pour tenter de le comprendre et vraisemblablement le conjurer.

Le récit qui en est fait ne répond à aucune linéarité, aucune suite chronologique, aucune unité spatiale, aucun personnage au statut spécifique de héros, aucune intrigue, au sens classique du terme. Le roman est davantage la scène où fuse la parole qui se libère créant par là même l'illusion que le registre de l'oral, l'emporte sur celui de l'écrit. Écriture verbale, dirions-nous, comme marqueur d'une littérature qui tient son originalité de la mixité des codes et des registres d'écriture et où le narrateur-protagoniste fictionnel et l'auteur-écrivain acteur de sa propre histoire se distinguent et se superposent. Chaque chapitre jouit d'une autonomie totale, si ce n'est le leurre des indications du plan de vol — décollage, croisière, atterrissage — qui signalent artificiellement l'agencement de la trame narrative en sa situation initiale, son développement et sa chute. L'ordre des chapitres serait interchangeable et sans conséquence sur la saisie du sens. Mais aussi, à l'intérieur de chaque chapitre, les micro-récits indépendants les uns des autres se juxtaposent plutôt qu'ils ne s'agencent selon une logique narrative interne irréversible. C'est dire la fluidité de la construction qui ne s'astreint à aucune règle générique signalant ainsi une expression de la modernité en écriture.

Le récit dans son ensemble serait une succession de flashes mnémoniques qui apparemment surgissent inopinément comme un effet de l'activité intense de la mémoire sélective et parfois incertaine qui dévoile tantôt un objet tantôt un autre. Le narrateur parle de « mémoire fragile et débordante ». On serait tenté de parler de structure éclatée du fait des motifs thématiques racontés dans un chapitre avec de multiples reprises tout au long du roman et recevant de nouveaux développements. Effet de rupture, de ressassement et de dépassement qui, en somme, crée

l'estampille, la marque de fabrique de l'écriture de Boudjedra qui installe son propre modèle romanesque déterminé par une écriture obsessionnelle, un trait qui se prête à une critique psychanalytique de l'œuvre. Dès lors, on comprendra que l'écriture est un exutoire, une forme de thérapie.

Derrière les effets de reprise propices à une sorte de « macération », pour reprendre l'un des titres de la fresque romanesque de Boudjedra, derrière cet apparent désordre significatif d'une perturbation existentielle généralisée, cela même qui maintient par ailleurs le lecteur en alerte, la cohésion textuelle se construit progressivement par un système de mise en écho à l'origine de l'unité narrative, thématique et discursive ; c'est que le roman se veut avant tout une scénographie du « malheur humain » à travers le prisme de l'HISTOIRE tant événementielle que familiale. En ce sens, le roman s'essaierait dans l'écriture cinématographique, celle du documentaire faisant se télescoper des images toutes différentes et si semblables. C'est que l'histoire romanesque — pour la synthétiser — se décline dans l'enchevêtrement de quatre tableaux à la fois distincts et similaires, quatre tableaux en miroir les uns les autres. Il s'agit de la colonisation depuis la conquête jusqu'au retrait de la présence française, la guerre de libération nationale à travers ses acteurs et ses actions, l'après-indépendance résumée en son aboutissement que sont les événements d'octobre 88, la cellule familiale marécageuse avec ses individualités, témoins et protagonistes de l'histoire du pays.

Ces quatre unités narratives liées à des contextes et des motivations spécifiques font la matière romanesque et se croisent, toutes quatre, à l'intérieur de chaque chapitre. Dans cette configuration du morcellement et du disparate, ce qui travaille à l'unité textuelle c'est le parti pris du narrateur de dire l'horreur de la violence sous toutes ses formes, jusqu'à l'aveuglement qui conduit à la déraison, au mépris de toute humanité. Dès lors, vus sous cet angle et au nom d'un humanisme essentiel, le colonialisme, la guerre de libération, octobre 88, le « marécage » familial, sont mis dos à dos.

Le lecteur ne peut que souscrire à cette vision lorsque les quatre unités narratives qui viennent d'être citées sont décrites dans la visée humaniste de la dénonciation de la cruauté d'où qu'elle vienne, quelque soit son visage et sa finalité car Boudjedra se situe au-delà des contextes spécifiques et conjoncturels. Et ainsi, loin de toute idéologie. Le roman est porté par le souci de l'homme pris au piège des turbulences et traumatismes de l'HISTOIRE qu'il construit et subit à la fois. Quelle dérision ! En effet, de la conquête coloniale, on retiendra les « enfumades » et les « emmurades » qui ont fait « L'honneur de Saint Arnaud » (François Maspero²) et de Bugeaud et autres zélés de la République impérialiste. Plus tard viendront les répressions sanglantes du soulèvement de mai 45. Pour la bonne cause coloniale, le recours à la guillotine, n'épargne ni les autochtones ni les Français d'Algérie tel Fernand Yveton, le premier exécuté. Les disparitions et assassinats comme ceux de Maurice Audin ou Maillot sont évoqués, l'emprisonnement entre autres d'Annie Steiner (témoin

² François Maspero, *L'Honneur de St Arnaud*, [Paris, Plon, 1993], Alger, éditions Casbah, 2004.

vivant) est une pratique courante. Raymonde Peschard, Jeanne Messica, ces juives indigènes qui ont pris les armes strictement au nom de la justice et la liberté trouvent la mort cruelle. C'est un véritable bonheur de lire ces noms au milieu de ceux de leurs frères algériens musulmans. L'auteur fait ici acte de reconnaissance envers les oubliés de la saine revendication de dignité humaine sans distinction ethnique ou confessionnelle.

Concernant la guerre de libération, c'est la tuerie de Melouza qui est évoquée, rivalité entre deux partis nationalistes (FLN vs MNA) ou action de la bleuïte (action psychologique de déstabilisation, induire en erreur le FLN et l'amener à liquider ses propres membres.) Exécution des intellectuels algériens, assassinats de personnalités (Bachagha, stade de colombe), attentats à la bombe qui touchent des civils donc, dans l'absolu, des innocents. Injonctions à l'obéissance aux ordres de l'Organisation, pour ne pas citer le FLN, sous peine d'être liquidé ou mutilé.

Octobre 88, dont on retient la féroce répression sanguinaire de la population, de la même envergure que celles pratiquées auparavant par les colonisateurs. Pour s'en convaincre, on peut être attentif à ce qui, dans le texte, ressemble à des manchettes de journaux à presque 30 ans d'intervalle : « Le calme règne sur l'ensemble du territoire, après les émeutes du mois de décembre 1960 » et « L'ordre règne sur tout le territoire national après les émeutes d'octobre 88 ». La famille, c'est un mélange de résistants, de combattants, de collaborateurs, de supposés activistes OAS. La famille c'est aussi le lieu nauséabond de l'exercice du despotisme, de l'humiliation, du mensonge, des trahisons, du racisme, de l'inceste, de l'homosexualité.

Tous ces faits sont rapportés sous le sceau de la vérité historique ou celle du témoignage direct, évacuant ainsi le doute sur le fait raconté. Le narrateur s'astreint à l'exigence d'objectivité pour nous dire que, quand au nom de quelque cause que ce soit, le sens de l'humain disparaît, le visage universel de l'horreur se manifeste au grand jour. En cela, quelque part, le narrateur entre dans la peau de « l'homme révolté », au sens camusien. C'est aussi au nom de la vérité objective que le narrateur interroge les zones d'ombre qui entourent les faits relatés, il essaye de percer ce qu'il y a derrière et qui reste à jamais insondable, jamais promis à la visibilité, permettant tout au plus d'avancer des hypothèses, certainement boiteuses, constater des contradictions qui ne peuvent recevoir d'explications tangibles, rationnelles.

Paradoxalement, l'inhumanité en acte n'est pas exclusive de ce qui s'inscrit en son revers. Les féroces colonialistes sont par ailleurs capables de bons sentiments et c'est bien pour recouvrer la dignité par le droit à la justice que la révolution s'est enclenchée. Comment alors expliquer qu'un état triomphant de sa souveraineté puisse se retourner contre ses propres citoyens ? Une seule réponse : « Tout pouvoir est répressif et injuste. Hier le pouvoir colonial. Aujourd'hui une caste algérienne de nababs prédateurs. » (P, 171) Le narrateur s'applique à montrer l'avant et le revers de chaque action, la duplicité d'un individu et c'est ainsi que l'on parvient à comprendre ce que veut dire « l'ambiguïté de

l'histoire », le leitmotiv du narrateur, ressassé à volonté. Comme pour dire que l'incohérence entre principe et fait rend la totale vérité inaccessible. À ce sujet, on retiendra volontiers ce très court passage « Qu'est-ce qui est vrai, les équivoques de l'Histoire... surtout l'ambiguïté de l'Histoire... L'ambiguïté ! Nous sommes tous en plein dedans... Et puis la guerre est finie. Et après, on a tout raté. On a fait comme les autres. Toutes les révolutions aboutissent au ratage, mais il faut les faire quand même. » L'ambiguïté c'est le paradoxe existentiel.

Pour illustrer très sommairement l'indécidabilité qu'induit l'ambiguïté, nous nous arrêterons au plan lexico-sémantique, en retournant au titre et à l'usage au moins bi sémique du syntagme « figuier de barbarie ». Utilisé par les colonisateurs, de manière raciste, il désigne les autochtones. Utilisé par ces derniers, il désigne les hommes de la résistance algérienne (P, 103). D'où l'équivoque. Comment ajuster le sens ? Dès le début du roman il est dit que la langue elle-même supporte et rend compte de cette ambiguïté : « Une langue n'est rien d'autre que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister. » (P, 26). Citation qui tient lieu d'incipit et qui pourrait à elle seule constituer le synopsis du roman en ses différentes strates. L'histoire de *Les Figueurs de barbarie*, en serait une thématisations. Toujours au regard de la citation rapportée, l'écrivain, au plan scriptural, s'emploie à produire une langue travaillée en profondeur par la figure de la syllepse. L'écriture évolue à la faveur de l'ambivalence et de la polysémie, nécessairement productrices d'ambiguïté.

Finalement, *Les Figueurs de barbarie* est le roman où forme, énoncé et énonciation concourent à la mise en scène de l'ambiguïté. En dernier ressort, elle est l'expression d'une certaine sagesse de celui qui prend du recul par rapport aux expériences du vécu. L'ambiguïté est ici significative d'un devoir d'objectivité qui n'édulcore en rien le caractère tragique et dramatique d'une histoire profondément douloureuse, mais qui sollicite une certaine « froideur » dans l'ambition d'embrasser la vérité. C'est certainement là l'attitude de l'historien empruntant la voie romanesque pour écrire l'Histoire. C'est la double posture de Rachid Boudjedra dans son dernier récit fictionnel où raison et affect se conjuguent.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**SUBJECTIVITÉ BOUDJEDRIENNE, CAUCHEMARDESQUE
DANS LA FASCINATION DE LA FORME :
VISION POÉTIQUE DU MONDE POUR PANSER SA/NOTRE BLESSURE**

Leonor MERINO
Universidad autónoma de Madrid, Espagne

Rupture épistémologique avec l'ancienne poésie

Rachid Boudjedra, avant d'écrire en langue arabe, langue sacralisée (en 1982 son roman novateur *Le Démantèlement* est traduit par l'auteur), rédige en français six romans qui troublent les bases classiques tant sur le plan du contenu que de la forme : *La Répudiation* (1969), *L'Insolation* (1972), *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975), *L'Escargot entêté* (1977), *Les 1001 années de la nostalgie* (1979) et *Le Vainqueur de coupe* (1981). Ce sont des romans où s'accomplit l'idée qu'écrire est un acte relatif et tautologique, concentrique comme une danse soufie. Cette capacité et ce talent à pouvoir re-produire des raisonnements, des pensées d'une manière continue, constante, répétitive, aveuglée par la passion : « J'ai l'impression d'écrire à chaque fois le même livre. »¹

Une mémorisation des multiples dimensions du vécu corporel, abordé psychanalytiquement et sexuellement, qui fonctionne et s'appuie sur l'intertextualité, avec d'autres textes et avec les siens propres. Bien sûr, un fantasme personnel, telle une création travaillée par une conscience douloureuse, est nécessaire. Comme celui du sang, central et nodal, qui irrigue son écriture. Boudjedra a partout déclaré pour ceux qui désirent bien l'entendre, le comprendre : « ma blessure symbolique, c'est le rapport au père extrêmement violent », « ce salaud de potentat minable de 1,60 m »², « drame familial dont j'ai été le produit, littérairement parlant. »³ Sans oublier son amour pour la mère. Sur elle, j'avais déjà écrit un jour :

C'est ainsi que la force de caractère de Rachid Boudjedra s'anime devant l'injustice faite aux femmes, et se lit dans ce regard énergique, yeux attentifs qui se sont réfugiés jadis auprès de sa mère et dans le havre de l'art pour lui permettre de transcender ses blessures d'enfance.⁴

Il faut y ajouter la provocation qui permet d'écrire en liberté et de briser, de transgresser les tabous de sa société. On sait déjà que son premier roman⁵, précédé du livre de Driss Chraïbi, *Le Passé*

¹ Dr Mohbi Abdelouahab, « Littérature algérienne d'expression française. Monologue avec Rachid Boudjedra », « El Watan », Alger, 7/3/2005.

² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, p. 221.

³ Rachid Boudjedra, « Écrire pour atténuer la douleur du monde », « Le Matin », Alger, 17 juin 2003.

⁴ Leonor Merino, « Boudjedra scénariste : La femme sur *ses cils*, l'Algérie dans *son cœur* », Colloque International sur Rachid Boudjedra, organisé par Le Centre de Recherche d'Anthropologie sociale et culturelle (CRASC), 9 et 10 avril 2005 à Oran.

*simple*⁶, remua les consciences, provoqua le malaise et le trouble, offrit un grand souffle de justice et de vérité. Mais, surtout les deux écrivains, qui sentent et organisent leurs voies romanesques à partir d'une forme bien personnelle, qui veulent défendre la liberté d'expression, ont repoussé toutes les tentatives de récupération, par quel système idéologique, économique dominant que ce soit. Les deux auteurs écrivant comme on court un marathon. Les deux usant d'une langue châtiée. Les deux *voyag[eant] au bout de la nuit* et craignant cet esprit tribal : le pire étant celui d'une société arriérée qui essaye de marcher, d'abandonner ses préjugés, mais qui est définitivement brouillée avec la modernité.

Son tout premier roman est né d'une ébauche de mots déposés sur quelques vers. Ainsi, dans les premiers poèmes de Boudjedra, quelques-uns publiés dans des revues littéraires, comme dans *Chorus* en 1963, se trouve présente la semence de cette première narration, qui lui offrit une gloire internationale, dans laquelle l'auteur se jette, s'emmêle, se noie, mais se sauve en partie, car Céline, le personnage féminin principal, dont le nom est un hommage à Louis-Ferdinand Céline, l'aide à se libérer. Dans cette œuvre l'auteur était déjà séduit par le travail sur la forme et par l'intertextualité : il y avait cité Averroès :

[...] qui pour nous musulmans, était l'antithèse de toute la philosophie islamique réactionnaire, dogmatique, de tout ce qui a été dogme jusqu'à lui qui a remis en cause plusieurs philosophes qui ont été ses grands contradicteurs, dont El Ghazali.⁷

Une narration dont certaines séquences rythmiques prennent l'élan du vers libre hérité de ceux écrits en pleine « adolescence ». Il me les a ainsi dédicacés : « Les défauts, les maladresses et les imperfections vous sautent au visage comme un chat agressé, mais j'ai tenu à ce que ce recueil soit réédité tel quel, dans ce qu'il a d'émouvant et de criard, dans ce qu'il a de tendre et de désordonné. » (*Pour ne plus rêver*⁸, censurés en 1965, P, 5). Comme un amant du mot et dans une vraie furie, il expose sa blessure, son délire et son désir : exaspération de la chair, vertige du suicide, autant de formes de sa poétique. Car Rachid Boudjedra, écrivain politique, revendique le droit à la poésie, ce qui lui permet, dans ses divers ouvrages postérieurs, d'allier l'imaginaire le plus débridé à la réalité la plus immédiate, sans jamais devenir didactique. Pour lui l'essentiel est la créativité, le style, la structure qui servent sa propre vision du monde. L'auteur n'a jamais désiré que les sujets politiques et sociaux recouvrent, voilent l'écriture, la littérature intervenant à un niveau supérieur, comme dans les poèmes de jeunesse déjà cités qui sont tout un combat, toute une blessure, dans cet espace où le verbe conduit

⁵ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1969. Traduction : Roxana Paéz, *El repudio*, Barcelona, Emecé, 2002.

⁶ Driss Chraïbi, *Le Passé Simple*, Paris, Denoël, 1954 (Prix Rivages 1955), [traduction, introduction, Leonor Merino, *El Pasado Simple*, Madrid, Del Oriente y del Mediterráneo, 1994].

⁷ Rachid Boudjedra, « La Fascination de la forme », « Le Matin », Alger, 24 juin, 2003.

⁸ Alger, SNED, 1965 (6 dessins de Mohammed Khadda) ; Alger, SNED, 1981, [traduction, introduction et Glossaire, Leonor Merino, *Para no soñar más*, Madrid, Huerca & Fierro, 2005].

au vertige par l'unique vertu de sa résonance. Un vers qui, quand il devient bref, est abrupt, inattendu, nerveux, une vraie frénésie. Et lorsque le vers s'allonge, l'observation ironique de la société s'accompagne d'un travail attentif, empressé sur la langue, afin qu'il y sourde un lexique hermétique et un discours disloqué de cauchemar, cathartique, exorciste, habité par le ressassement. La langue de Boudjedra, somptueuse, rebelle, possède cette habilité à exposer les hallucinations les plus lucides qui se placent entre le réel et l'imaginaire, dans un langage mesuré où l'interjection, l'exclamation et le laconisme fusent comme des feux de Bengale. Des souffrances à travers un torrent sous la tourmente, car la blessure est apparemment toujours béante. Il s'élanche dans le délire verbal à la manière de Kateb Yacine. Et le poète, exacerbé, continue, dans sa pulsion, à porter, à lever l'étendard de l'exigence révolutionnaire :

Mère arme moi d'acier
Apprends moi l'horreur
Barde moi de feu
De haine
Pour que je puisse gifler (*sic*) la justice
Jusqu'à ce qu'elle se mette debout/PARTOUT. (P, 33)

Critique d'une bureaucratie et d'une technocratie au service de la bourgeoisie bien éloignée du peuple, que l'on retrouve dans ses ouvrages postérieurs, pour ne citer que *La Répudiation*, *L'Insolation*, *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, *L'Escargot entêté*, *La Pluie* (1987). Mais son jugement sur l'Algérie n'est pas une condamnation, car cet auteur ne renie pas son arabité. Il vise la partie malade de la société. Le même Boudjedra décrit sa propre énergie :

Poète disais-tu
NON ! mon frère
Plutôt
Un marteau-pilon
O cette vocation de bulldozer (*sic*)
O cette vocation de brise-mers
Je voudrais mettre mon peuple
Dans l'avenir
Du temps. (P, 44)

Et ce poète, qui entend et aime ma langue maternelle, dédie un poème politique à l'Espagne de 1963, car il y a vécu quelques années. Ainsi, depuis Barcelone, il envoie *La Nouvelle* à ses amis. Il leur raconte qu'il est « une mite ambulante, un scarabée gluant qui se morfond ». Et s'afflige de « l'exil vermoulu » (P, 10). Si nous croyons que le sommeil nous libère, ces poèmes sont l'interférence entre ce dont on rêve et le réel. Alors, cet écrivain, « soleil arachnéen », s'évade par l'érotisme qui exprime, tout simplement, la passion du monde et de l'Autre à travers le corps :

O ma somnolence enchevêtrée
À l'ombre de ton sexe bizarre.
Fouillis...

Pourrir en toi [...]
O grandes hébétudes moites
À l'orée de tes seins fragiles
Comme deux grains de raisin blanc
Sous la serre de mes mains froides.
Entre'ouverture...
Couler en toi. (P, 78)

Pour Boudjedra, de même que pour l'écrivain marocain Khatibi ou le Tunisien Meddeb, l'écriture est jouissance, mais une jouissance charnelle : un texte-sexe où le « verbe s'est fait chair ». Et à la manière de Saint-John Perse (Alexis Léger) : « *écrire, c'est avoir une passion esthétique du monde* ».

Un lieu féerique : à la recherche du néant

L'art de la narration à la recherche du sens du mot ponctuel, dont la musicalité, le désespoir, dans l'écriture-tracée, émanent de la sensualité, de la sexualité et de l'émotion du propre calligraphe. Ce désert onirique, cette matrice de sensations : *Cinq fragments du désert*⁹. Ce grand battement poétique, où comme rarement, le Sahara, mer de sable éblouie, a été si justement dessiné/estompé, dans sa lumière/nuit, dans son néant/tout. Frémissement de la chair et du cœur dans le désir érotique de ces poèmes en prose. Écriture, flambée charnelle, dans cette *folie*, hallucination, et un profond érotisme : « comme une pudeur de femme qui dénude son corps et qui découvre que ses hanches sont aussi argileuses, aussi arrondies que les dunes » (P, 36-37). C'est toujours la femme qui reçoit ce flux, sperme inépuisable qui constitue son écriture. Et devant le regard de l'auteur, s'interposent les ardentes dunes à reliefs instables, insaisissables, jamais inamovibles. À nouveau, l'image féminine l'assaille, qui provoque son discours, son écriture :

Au seuil de ta féminité
Je déshabille un papillon
Tu parles de pénétration
Et j'évoque l'évanescence. (P, 83)

Sentiers, chemins, دروب, de l'or et des esclaves, fouettés par des vents furieux imprévisibles, aguerris par un soleil impitoyable, silences sous la lampe de chaque étoile rutilante : « Et lorsque l'éblouissement de soi s'accroît à cause de toutes ces nudités, les chemins deviennent des seuils, à peine effacés » (P, 37). Et sur ces voies de traces instables, errantes, se découpe une autre image de « femelle », navire des steppes : « des jeunes chamelles écartelées dans l'attente du désir, avec cette majesté qui donne à leurs foulées grandiloquentes, une sorte de patience de parturiente qui a déjà perdu ses eaux » (P, 84). Il s'agit, lecteur, d'un beau texte influencé par les sourates de La Mecque, dont l'auteur célèbre la beauté et la modernité. Car tout en enlaçant des textes arabes et musulmans, sacrés ou profanes, la sagesse préislamique et la culture occidentale, Boudjedra va à la recherche de

⁹ Rachid Boudjedra, *Cinq fragments du désert*, Alger, éditions Barzakh, 2001, [traduction et Introduction, Leonor Merino, *Cinco fragmentos del desierto*, Madrid, Huerga & Fierro, 2005].

son inquiétude profonde, poétique esthétique, politique et sociale qui bouleverse toutes les lois d'une réalité peu flatteuse, parfois. Par conséquent, dans la profondeur de sa respiration et de son inspiration, créant des intertextes qui sont la manière d'observer le monde, se souvenant de soi-même et ainsi des autres, et des autres textes, l'auteur convoque des voix poétiques : Saint John Perse (Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, 1887 ; Presqu'île-de-Giens, France, 1975) qui a décrit l'exil souffert par l'homme depuis Ovide jusqu'à nos jours ; Jean Sénac (Beni Saf, 1926 ; Alger, 1973) poète algérien de racines espagnoles et habitué d'un profond amour pour son pays et pour son peuple ; Ali Ahmad Saïd Esber, *Adonis* (1930), poète Syrien libanais d'échos purs en liberté de poésie arabe ; le grand mystique Al-Hallach né en 857 à al-Tus, région du Fars (L'Iran Central) et exécuté à Bagdad en 922 ; Ibn Al-Baïtar, botaniste andalou renommé (Malaga, 1188 ; Damasque, 1248) ; Ibn Khaldoun (Tunis, 1322 ; Le Caire, 1406), l'un des plus grands historiens de tous les temps et le premier sociologue qui enregistre l'Histoire ; Loránd Gáspár (Transylvanie Orientale, 1925), dont toute l'œuvre est l'une des références de la poésie actuelle.

En les évoquant, l'auteur désire offrir le témoignage des maîtres qu'il admire tant. En même temps, il donne une réponse aux vers de Saint-John Perse, qui servent de seuil aux *Cinq fragments du désert* algérien. Cet océan doré qui séduit Boudjedra, qui l'angoisse, plein d'enlèvements silencieux au « goût de désastre »¹⁰. Cet Ahaggar, bastion et cœur du désert d'enclaves archéologiques, patrie des touaregs fascinants, où a été ensevelie, avec ses bijoux, Tin Hinan¹¹ : de là elle « veille », cette princesse berbère venue du lointain Tafilalet, au sud-ouest du Maroc, d'où la tribu des Kel Rela assure descendre. Un destin singulier ce Désert (joliment dépeint avec ses monumentaux « ksours » (qui est à l'origine de l'arabisme espagnol « alcázar ») avec ses chotts : des lacs salés ; avec son Tassili, un extraordinaire paysage lunaire, un plateau « aux gouffres insondables » où l'ombre de Ahana – une autre reine des touaregs « déverse un érotisme à la fois cru et innocent » (P, 74-75).

Cette destination exemplaire effraie, ennuie, éprend. Ce qui fait que cet auteur algérien au regard énergique et affectif, psychanalyste avisé et philosophe lucide, qui connaît le désir ardent du cœur humain, en quête de l'insaisissable chez le romantique, de la liberté chez l'aventurier, de la paix chez le mystique ou de la paix absolue dans l'obstination de l'anachorète, nous dessine ce Désert comme une réfutation de mirages où « sont parties les grandes dynasties intraitables, telles les Almoravides et

¹⁰ Face à cet autre désert souillé dans *La Traversée* (Paris, Plon, 1982, 2^{de} édition) de Mouloud Mammeri.

¹¹ Nom supposé d'une femme ensevelie dans un tumulus préislamique datant de l'âge du bronze européen. Ce qui en fait le grand intérêt ce sont les bijoux d'or que l'on a retrouvés sur le squelette et qui sont déposés dans le Musée d'ethnographie du Bardo (Alger). Cette découverte a sans doute inspiré le roman de Pierre Benoit *L'Atlantide* (Albin Michel, 1919) et son héroïne Antinéa.

À titre comparatif, au Maroc, il y a des témoignages semblables recueillis dans les années 30, dans les synagogues du Haut Draa qui témoignent d'une reine chrétienne du Draa appelée Seïta. L'historien, archéologue et métallurgiste, Robert Letan, m'a écrit un jour un email : « Elle est probablement sous un de ces énormes tumulus à bras encore intacts que l'on découvre dans la région. À mon avis elle devait être venue avec "Les hommes rouges venus du cœur de la mer" dont parlent les manuscrits juifs, et que mon hypothèse, développée dans mon livre sur les métallurgistes du cuivre de l'Anti Atlas à l'âge du bronze, fait venir de la Scandinavie ».

les Almohades, pour faire, défaire et refaire les civilisations arabo-musulmanes » (P, 81). Il nous décrit ce vide, ce « chamboulement cosmique », cette « surcharge » et cette « désintégration », « où tout égarement devient plausible, où toute exaltation devient lamentation, où toute jubilation devient une quête du RIEN. Le rien comme une panoplie du monde » (P, 85).

Remettre en question des mythologies négatives

Afin de remettre en question sa propre Histoire, en tant qu'Arabe musulman et algérien, Boudjedra sème déjà ce rapport à l'Histoire dans *La Répudiation* et *L'Insolation*. Il a toujours désiré la doter d'objectivité, car sans celle-ci aucune lecture d'elle n'est possible. À chaque roman, il porte un regard sur son pays empli de fureur (chérie par son maître Faulkner) et d'épouvante, accompagnée d'une sensibilité frémissante rompue aux techniques de la narration : *Le Démantèlement* (1982), *Le Désordre des choses* (1990), *FIS de la haine* (1992), *Les Funérailles* (2003). Tout un grand bagage déjà. De même que Chraïbi (un accoucheur de belles légendes, de paysages, de bruits et de furies) nous avertit de sa méfiance envers l'interprétation de l'Histoire « Je ne crois pas à l'Histoire. Elle est écrite ici ou là, avec des interprétations diverses. Elle est écrite après l'événement et pas pendant. Le regard de l'imagination rejoint l'introspection »¹². Boudjedra démythifie l'Histoire dans *Maarakat az-zuqaq* ou *La Prise de Gibraltar*, la présentant comme la projection d'un point de vue subjectif et particulier. Dans ce récit de la mémoire où la temporalité est cyclique, fonctionnant par association d'images pour donner un sens au passé (la grande prouesse de la conquête d'Al-Andalous, si glorifiée par le père, est vue et analysée, à partir de différentes sources historiques arabes : Al-Baladhiri, Ibn Al-Hakam, Al-Mokari, Al-Athir, Al-Hispahani et Ibn Khaldoun dont les contradictions rendaient fou le père fêré d'Histoire) afin d'y établir le doute et la réflexion. Réussissant à faire en sorte que le personnage romanesque se désintéresse de ce héros numide qui ne parlait que la langue berbère :

Ce fameux conquérant de Tariq Ibn Ziyad n'a jamais prononcé sa fameuse adresse aux armées que nous avons apprise par cœur comment pouvait-il alors qu'il ne savait pas un traître mot d'arabe une histoire grotesque un mythe gros comme une baleine il n'a jamais dit à ses soldats la mer est derrière vous et l'ennemi est devant vous comme il n'a jamais brûlé ses vaisseaux pour la bonne raison qu'il n'en avait pas [...] Qui n'aurait rien pris ni Gibraltar ni rien du tout sans Julien qui avait trahi les siens pour une histoire de fesses (P, 114 et 191).

Le personnage romanesque, après s'être renseigné et documenté, démythifie l'Histoire et sème l'incrédulité :

L'histoire était un sac de malices, un rapport de forces entre les hommes, une accumulation décevante de futilités et de détails saugrenus, comiques et inattendus – et surtout – qu'elle était une éternelle déviation du sens et une énorme falsification universelle, voire cosmogonique (P, 194)

¹² Leonor Merino, « Coups de cœur en liberté : Interview avec Driss Chraïbi », dans « Expressions Maghrébines 2 », vol. III, hiver 2004, p. 29-33.

Car la version historique de la conquête de l'Espagne, par la voix de ce personnage, perd son attrait et sa vraisemblance. Une image déformée, ironique et grotesque, des circonstances qui ont conduit à *La Prise de Gibraltar*. Un verbe de scepticisme, un procès vis-à-vis du métarécit de l'Histoire et des ancêtres. Ce récit, comme *Les 1001 années de la nostalgie* et *Timimoun* (1994), porte sur l'histoire du Maghreb, son patrimoine littéraire et sa géographie. Mais Boudjedra ne jette pas seulement le doute sur l'Histoire, mais aussi dans ces déclarations, sur la légitimation de certains événements :

Mon histoire en tant qu'Algérien, en tant qu'Arabe et musulman. C'est-à-dire que j'étais moi-même un colonisateur, un jour, avant d'être colonisé, et qu'il fallait reprendre tout cela parce que, dans les peuples, il y a certaines personnes qui ont mauvaise conscience, mais souvent les peuples, en bloc, ont bonne conscience. Et je ne voulais pas que l'Algérien dise, lui qui a subi 130 années de colonialisme, *la colonisation française en Algérie est mauvaise, mais la colonisation arabe en Espagne est bonne*. C'est ce qui se dit, évidemment. C'est cela l'histoire officielle. C'est cela la littérature officielle. Tous les Arabes pleurent aujourd'hui l'Andalousie perdue¹³.

Avec l'art de dire, de se redire, ses romans sont des paraboles rapsodiques, politiques, philosophiques, de même que sa *Fascination*¹⁴ pour l'identité historique perdue, sur les grandes étapes de l'Histoire algérienne. Les guerres numides, la conquête d'Al-Andalous suivie de la chute de Grenade, l'occupation française de l'Algérie depuis 1830, la répression du 8 mai 1945 et la guerre de libération jusqu'à son indépendance en 1962.

En guise de conclusion

La littérature est aussi un règlement de comptes dans lequel l'écriture devient audacieuse, tant par sa forme que par son fond, dans sa relation intense avec la langue, avec les mots, avec les signes qui offrent des jeux de miroirs, des inversions, des sertissures, des méandres (le délire se greffe sur le corps du récit) des images proches de la musique où l'écrivain et le lecteur jouissent en communion : de l'amour comme de l'écriture, mais surtout elle est un lieu de dualité partagée. Boudjedra, par son apport intellectuel, philosophique, sexuel, poétique, songeur, continue à participer au salut des hommes. Dans une dimension magique qui donne à son œuvre une vision poétique du monde pour panser sa/notre blessure. Finalement, levons la coupe du meilleur vin que tu préfères, Rachid, je ne me pardonnerais jamais de manquer à cette occasion mémorable. Longue vie à toi, entouré de ta Famille.

¹³ Rachid Boudjedra, « La Fascination de la forme », *op. cit.* Depuis des siècles Al-Andalous a été le rêve perdu, inconsolable pour les Arabes. Les nostalgies de cette terre d'Ibn Saïd, celui de « Alcalá la Real », d'Al-Qartayanni « el de Cartagena », d'Abu l-Baqa « el de Ronda » et du marocain Khalil Tribak. Driss Chraïbi avec son épopée, *Naissance à l'aube* (Le Seuil, 1986) contribua au rapprochement de deux peuples voisins, à l'enlacement de nos racines communes. La conquête de l'Espagne est l'élément détonnant d'une volonté totalement responsable des contacts entre l'Europe et le Maghreb : Leonor Merino, « Conquista de Al-Andalus en la novela magrebí y en los relatos árabes », XV Simposio de La Literatura General y Comparada (SELGyC), Madrid, Fundación Juan March, 16 y 18 de Diciembre, 2004. *Mil seiscientos dieciséis, El mundo medieval en la literatura contemporánea*, "Anuario 2006", vol. XII, p. 85-94.

¹⁴ Rachid Boudjedra, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000.

Que tous les vers aimés pour toi de Miguel Hernández¹⁵: *Nanas de la cebolla*, que je t'ai chantés et que j'ai écrits pour ta fille, servent aussi d'Hommage à ton 71e Anniversaire :

Tu risa me hace libre,
Me pone alas.
Soledades me quita
Cárcel me arranca.
Boca que vuela,
Corazón que en tus labios relampaguea.
[...]
Desperté de ser niño:
Nunca despiertes.
Triste llevo la boca :
Ríete siempre.
Siempre en la cuna,
Defendiendo la risa
Pluma por pluma.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹⁵ Ce poète pour moi, de même que pour toi Kateb Yacine ou García Lorca, exhale un parfum de sincérité, d'authenticité, de peine, dont son seul souvenir évoque la nostalgie.

RACHID BOUDJEDRA, CHANTRE DE L' « ALGERIANITÉ »

Ismail SLIMANI

Université de Bordj Bou Arreridj, Algérie

Il faut travailler pour une littérature algérienne. Il y en a une, mais elle a été toujours anticoloniale, ou anti-cesti, ou cela. Je voudrais qu'elle soit simplement elle-même. Une littérature qui tienne d'elle-même, de nous-mêmes. [...] Je veux dire par là qu'il faut prendre l'algérien comme il est.

Dans mon premier roman publié en 1969, je disais déjà que le peuple algérien avait besoin d'une psychanalyse, d'une thérapie, pour que nous puissions enfin exprimer le non-dit, c'est-à-dire nous-mêmes.

Rachid Boudjedra

Le site de « La Tortue Verte » s'ouvre sur une citation d'Édouard Glissant qui cadre parfaitement avec notre propos. Glissant parle de métissage culturel, ce que la littérature assure pleinement surtout quand elle est animée par une langue d'une si vaste portée que le français. Glissant évoque aussi et surtout ces cultures du métissage, sources de tolérance et d'ouverture sur l'Autre, sur les Autres. L'Algérie, une nation nouvelle qui depuis seulement cinquante ans a sa destinée en main après une longue « nuit coloniale »¹, un pays au cœur de la méditerranée qui se veut porte de l'Afrique, une terre d'une si grande étendue géographique et qui a été la terre d'accueil de peuples si divers, recèle en son sein tous les germes d'une culture métissée. Malheureusement, pour notre jeune génération acculturée (par cette volonté manifeste de nous dessiner un contour identitaire imposé et de nous multiplier à l'identique et à l'infini grâce à tous les appareils idéologiques de l'état ainsi que par tous ceux qui se situent à sa périphérie ou même à son opposé), notre caractère fondamentalement métissé est une découverte. Et ceci, jusqu'à récemment (car nous ne pouvons nier les espaces de liberté nouvellement acquis ou tout le travail accompli par notre actuel ministère de la culture), aucun livre d'histoire en Algérie ne le disait clairement, aucune approche universitaire nationale, méthodique et médiatisée ne l'a démontré nettement (surtout en anthropologie ou en sociologie). Ne reste, pour tous ceux de notre génération, que la littérature pour se connaître !

Mais une question s'impose à nous : quelle littérature ? Notre littérature de langue arabe, de langue tamazight, de langue française, en arabe dialectal, coloniale, postcoloniale. Un effort pour dessiner une cartographie du champ littéraire algérien, par nous et pour nous, doit être fourni au plus vite. Des écrivains comme Amin Zaoui² sont allés jusqu'à tirer la sonnette d'alarme afin de dénoncer les

¹ On doit cette expression au regretté homme politique, Ferhat Abbas.

² Voir son article du 20/01/2012 dans le quotidien algérien « Liberté » intitulé : « Le Manifeste du lecteur arabophone en Algérie ».

disparités existantes entre le lecteur arabophone et le lecteur francophone en Algérie, et leurs impacts sur la définition du citoyen algérien au sens noble du terme et qu'on tend souvent à confondre par défaut avec le croyant. Avec cette vision globale du champ littéraire algérien, un défi de traduction tous azimuts doit être relevé afin de créer une ouverture sur la richesse de notre patrimoine littéraire et du coup culturel.

L'écrivain algérien bilingue Rachid Boudjedra représente justement à nos yeux un des chantres de ce qu'on pourrait appeler à juste titre l'« Algérianité »³ : des références culturelles arabo-musulmanes communes avec le reste du monde arabe certes ; mais avec une dimension berbère et une autre méditerranéenne à ne pas exclure, une spécificité historico-géographique à ne pas nier, des pratiques culturelles et linguistiques résultantes d'un brassage ethnique multiforme à ne pas rejeter. Beaucoup nous reprochent cet attrait et cet intérêt pour Boudjedra qu'on affuble de tant de qualificatifs (sauf celui d'écrivain tout court) c'est-à-dire un marginal, atypique, paratopique, utopique : ce communiste, cet athée, ce renégat, cet anti-islamiste, cet éradicateur⁴, cet immoral, cet iconoclaste... Nous leur répondons que Boudjedra nous a donné la possibilité de nous découvrir en suscitant certains questionnements, nous a offert cette *conscience de soi* si nécessaire selon Abderrahmane Hadj-Nacer⁵ pour la construction de l'avenir de notre nation. Certains de ses textes sont certes d'une violence terrible avec un dessein contestataire/déconstructiviste inouï, mais ils ne sont souvent que notre reflet (pas le nôtre crieront certains !), car en mythomane, Boudjedra ne fait que « mentir-vrai ». L'on peut ne pas apprécier certains éléments de l'ordre du texte ou de celui du hors-texte le concernant, mais nous croyons fermement que l'on ne peut nullement rejeter en bloc une œuvre aussi moderne en termes de style, aussi diversifiée en termes de genres et surtout aussi rattachée à l'Algérie. Et c'est ce que nous voudrions mettre en lumière dans cette contribution.

L'œuvre de Rachid Boudjedra est essentiellement romanesque. Elle est aussi un vaste réseau connecté par le fil de son histoire personnelle. Réseau qui depuis les travaux de Philippe Lejeune porte le nom « d'espace autobiographique »⁶. La matrice principale de cet espace est sans conteste ses deux premiers romans : *La Répudiation* (1969) et *L'Insolation* (1972). Les deux romans les plus virulents de toute son œuvre et qui sont liés intimement, si l'on peut dire, à son roman de langue arabe

<http://www.liberte-algerie.com/culture/le-manifeste-du-lecteur-arabophone-en-algerie-souffles-170237>.

³ Valérie Lotodé dans sa thèse intitulée : « Le lecteur virtuel dans l'œuvre de Rachid Boudjedra » sous la direction de Guy Dugas consacre un chapitre au concept de l'Algérianité au sein d'une partie qu'elle intitule à juste titre : Vers une identité culturelle multiple.

Thèse disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Theses/Lotode.pdf>.

⁴ Concept utilisé afin de nommer autrement ce qu'on désignait par le terme « francophile » qui pour la génération actuelle ne veut absolument rien dire surtout dans le contexte de mondialisation hautement interculturelle/interconnectée grâce aux réseaux sociaux. Il est défini comme suit : « l'adoption totale de la civilisation, de la culture et des valeurs françaises accompagnée du refus de tout ce qui n'est pas français. Son objectif principal est l'éradication des valeurs, de la civilisation et de la culture arabo-musulmanes comme importées du Moyen-Orient et de la péninsule arabique ».

⁵ Voir le livre de celui-ci publié chez Barzakh (Alger) en 2011 : *La Martingale algérienne*.

⁶ Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

significativement intitulé : *La Macération* (1984). D'autres genres se frayent une place dans son œuvre : plusieurs scénarii dont celui de *Chroniques des années de braise*⁷, un journal (*Journal palestinien*, 1972), un pamphlet (*FIS de la haine*, 1992), une pièce de théâtre (*Mines de rien*, 1995), deux recueils de poèmes (*Pour ne plus rêver*, 1965 et *Greffe*, 1984), trois essais (*La Vie quotidienne en Algérie*, 1971 ; *Lettres algériennes*, 1995 et *Peindre l'Orient*, 1996). Cette œuvre, en plus de sa richesse générique, est conçue comme une ample séquence discursive prenant part à un dialogue interculturel avec l'Orient, avec l'Occident et surtout avec les Algériens eux-mêmes. Boudjedra a pu assurer cela par le bilinguisme fondamental de son œuvre qui est une des rares œuvres algériennes à être traduite (presque intégralement) en arabe et en français. Ceci au prix d'un effort considérable de la part de l'auteur lui-même qui est allé jusqu'à recourir à l'auto-translation. Nous entendons ici par dialogue interculturel, l'« Algérianité » représentée à soi et à l'Autre, qu'il soit oriental ou occidental et même au-delà. Une spécificité algérienne, fruit d'une si longue « macération », car victime de la volonté négationniste des uns et des autres tout au long de notre Histoire ô combien tumultueuse. Et le questionnement de l'Histoire et surtout des victimes qu'elle engendre par ses aléas qui ne deviennent Histoire qu'après la connexion subjective de différentes petites histoires, constitue d'ailleurs un des leitmotivs de l'œuvre Boudjedrienne. Celui-ci va même jusqu'à essayer de démythifier des pans entiers de cette Histoire en évoquant des vérités tues comme : la berbéricité de Tarek Ibn Ziad (*La Prise de Gibraltar*, 1987) ; la multiplicité des influences essentiellement orientales et méditerranéennes qui dépassent de loin l'unique cadre arabo-musulman que l'on veut imposer (*Les 1001 années de la nostalgie*, 1979) ; la révolte des jeunes d'octobre 88 déviée de sa trajectoire (*Le Désordre des choses*, 1991) ; la multiplicité des tendances politiques et idéologiques qui ont constitué le Front pour libérer la nation du joug colonial (*Le Démantèlement*, 1982, *Hôtel Saint-Georges*, 2007, *Les Figuiers de Barbarie*, 2010).

Parallèlement à son dessein de démythifier l'Histoire, Boudjedra, dans ses textes, met en avant l'identité algérienne avec tout ce qu'elle recèle de multiple, jusqu'à frôler le contradictoire pour ceux de notre génération. L'œuvre Boudjedrienne est peuplée d'Algériens cosmopolites à l'image de Hassen El-Djazairi (l'Algérien), père du narrateur (ayant lui-même pour compagne Céline, la Française) qui parcourt le monde en riche commerçant, époux de Baya, la Constantinoise, de Kamar, la Bônoise qui a ramené dans son trousseau des horloges siciliennes héritées de son ancêtre corsaire, d'Henriette Ghozlane, la Juive (*La Macération*, 1984). Nous avons tendance à omettre qu'une population juive a vécu longtemps en Algérie et ceci avant l'arrivée de l'Islam (une religion d'ailleurs tolérante envers les autres pratiques confessionnelles). Boudjedra le rappelle justement dans cet extrait :

⁷ Film réalisé par Mohamed Lakhder Hamina et primé de la Palme d'or au Festival de Cannes de 1975.

L'avocat juif était, en outre, un mélomane, passionné de musique andalouse constantinoise dont les maîtres, souvent de confession israélite, s'étaient installés dans la ville en compagnie des musulmans fuyant l'Andalousie en 1492, après la chute de Grenade conquise quelques siècles auparavant par les Berbères récemment islamisés d'Afrique du Nord⁸.

Son intérêt pour l'« Algérianité » l'amène à souligner l'entreprise d'acculturation des colons français visant à effacer la filiation entre les familles et les tribus autochtones. Ceci en attribuant aux personnes des noms patronymiques de manière assez anarchique et souvent très humiliante (certaines études sociologiques existent et donnent une interprétation de ces noms propres à connotations négatives). Boudjedra affuble symboliquement le protagoniste de ses *1001 années de la nostalgie* du nom de Mohammed SNP (sans non patronymique) pour mettre en évidence le statut de « sans famille » acquis par l'état civil français, ou plus exactement par des colons qui sont eux-mêmes de filiation douteuse malgré leur sentiment de supériorité purement raciste. Il faut rappeler que la colonisation française de l'Algérie a été une colonisation de peuplement assez hétérogène :

En raison de nombreuses vagues de colonisation, l'Algérie comptait, au temps de l'occupation française, plusieurs peuples : Berbères, Arabes, Juifs (**déclarés Français** en 1870) et Européens. Cette dernière population, issue de la colonisation de peuplement, est très hétérogène ; elle se compose en majorité de Français, mais aussi d'Européens **naturalisés**, surtout après la loi de **naturalisation automatique** de 1889. Quant aux européens étrangers, ce sont principalement des Espagnols, installés surtout en Oranie, des Italiens, des Maltais puis, dans une moindre mesure, des Belges, des Polonais...⁹

Boudjedra afin de renouer avec notre véritable culture ancestrale, d'essence religieuse ou pas, a souvent recours à des références arabo-berbères islamiques. Ceci en faisant appel par exemple à des extraits de *l'Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale* d'Ibn Khaldoun¹⁰ (savant né à Tunis, qui a parcouru le Maghreb et l'Andalousie d'est en ouest, en passant par l'Algérie – Tébessa, Biskra, Bejaia, Tlemcen... – pour finalement mourir au Caire), ou de la *Rihla* d'Ibn Batouta (explorateur né à Tanger, qui a sillonné un territoire qui s'étend de Tombouctou au sud jusqu'en Russie au nord, de Tanger à l'ouest jusqu'en Extrême-Orient à l'est, et dont la vie s'achèvera à Marrakech). Cette transtextualité lui permet de plonger le lecteur de sa fiction (*Fascination*, 2000) au beau milieu de son Histoire immémoriale.

Boudjedra prend aussi un malin plaisir, afin d'accentuer son « Algérianité » fondamentale, à introduire dans ses textes français des passages en calligraphie arabe ou, à intégrer au sein de ses textes arabes des passages en arabe dialectal et berbère avec même nos insultes les plus usuelles et les plus obscènes¹¹. On a l'impression que Boudjedra, par ce procédé provocateur, voudrait signifier aux

⁸ Rachid Boudjedra, *Fascination*, Paris, Grasset, 2000, p. 56-57.

⁹ Lotodé Valérie, *op.cit.*, p. 299. *Souligné par nous.*

¹⁰ Ibn Khaldoun, *Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, [tr. M. Le Baron de Slane], Alger, Imprimerie du Gouvernement, 1852.

¹¹ Voici un passage des *Lettres algériennes* (pages 23-24) particulièrement probant : « Dans les langues algériennes parlées, cette vocation acrobatique des mots est encore plus flagrante. Elle recèle une tentative permanente de déplacer le sens habituel des mots. C'est, bien sûr, une façon de contourner les tabous sociaux, les

uns et aux autres qu'aucune langue ou culture ne peut se dire supérieure et ne peut se figer en modèle. En voici un petit exemple :

Le *noun* [ن] comme une sorte de croissant avec un point dessus, le *ta* [ت] comme une faille avec deux trous, le *tha* [ث] comme une fente criblée de trois points... [...] Le professeur décrivait le combat homérique entre une mouche rachitique (الذبابية) et un cadî bedonnant (الفاضي) et insistait sur la lettre (ذ), toute grêle et fragile de la mouche et la lettre (ض), toute tonitruante et ventruée du cadî. [...] La lettre (ذ) contre la lettre (ض), l'une pointue, effilée, l'autre grandiloquente et prétentieuse¹².

Le choix des titres étaye aussi notre vision de l'œuvre Boudjedrienne. L'on remarque le recours à des éléments symbolisant l'exception algérienne comme l'abondance du soleil jusqu'à *L'Insolation* et qui rappelle la raison du meurtre de l'Arabe par Meursault dans *L'Étranger* d'Albert Camus. Boudjedra intitule son texte critique sur la bureaucratie naissante en Algérie pendant les années 70 *L'Escargot entêté*. En fils de l'est algérien, il fait ici référence aux Algériens de la période préhistorique, les Atériens, qui étaient friands d'escargots. En Chaoui, Boudjedra lie aussi l'escargot au caractère entêté de tous les Chaouias selon un adage populaire très répandu. L'Algérie, terre d'accueil et de tolérance de toutes les tendances, est symbolisée aussi par l'ex-*Hôtel Saint-Georges* qui a abrité sous son toit de grandes figures du monde oriental et occidental. Un hôtel qui a été inauguré à l'occasion du centenaire de la colonisation française en 1930 et qui a été nationalisé pour porter à partir de 1983 le nom d'El-Djazair (une synecdoque ô combien significative !) L'Algérie est aussi représentée dans *Les Figuiers de Barbarie*, cette espèce venue du Mexique et naturalisée depuis le XVe siècle dans tout le pourtour méditerranéen :

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 ! [...] (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)¹³.

Un pan de l'œuvre de Boudjedra, pourtant peu étudié, apporte un éclairage sur l'« Algérianité » : ses trois essais cités plus haut. Le premier (*La Vie quotidienne en Algérie*) a été publié en 1971 dans une collection initiée par Hachette, « Vies quotidiennes contemporaines », avec pour objectif de décrire et de présenter la diversité de la terre et des hommes à l'orée de la mondialisation au pouvoir uniformisant. Le jeune Rachid Boudjedra (à peine 30 ans), auteur à l'époque du sulfureux *La Répudiation*, rédigera une étude sociologique d'une grande objectivité, lui qui se défiait du caractère

charges grossières, les interdits moraux et les codifications religieuses. L'argot algérien (arabe ou berbère) y excelle tout particulièrement. Il produit une deuxième culture parallèle à la culture de l'État dominante. [...] C'est parce que je suis ballotté entre les mots arabes, les mots berbères et les mots français que chaque fois que je m'exprime oralement ou par écrit, il y a une énorme perte, une sorte de fuite du sens et des sens ».

¹² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p. 146.

¹³ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de Barbarie*, Alger, Barzakh, 2010, p. 103-108.

ethnographique que pouvait prendre ses romans¹⁴, sur une Algérie indépendante il y a à peine une décennie. Il structure son texte, avec pour toile de fond une famille algéroise fictive, en une description narrativisée de l'intérieur des rites et coutumes, de la vie religieuse, de la vie des femmes, du vêtement algérien, de l'alimentation, de l'éducation des enfants, de la vie artistique et intellectuelle, de la vie urbaine et enfin de la vie rurale en Algérie. Cette étude, d'une grande richesse informative, est conçue sous le signe de la diversité. Dès le départ, Boudjedra jalonne son récit historiquement en évoquant les Carthaginois, les Phéniciens, les Romains, les vandales, les Byzantins, les Arabes, les Ottomans et les colons qui ont frôlé cette terre numide. Donnée fondamentale pour la compréhension de notre présent culturellement marquée par tout ce brassage humain. Ce que ce passage illustre parfaitement :

Le souci des berbères, qui sont les plus anciens habitants de l'Algérie, a été toujours de vivre dans un milieu naturel capable de les aider à se défendre : Kabyles cramponnés aux monts du Djurdjura, Chaouias perchés sur les monts des Aurès, Mozabites enfouis dans le désert et Touareg vivant à la limite de la zone tropicale qui commence juste de l'autre côté de la frontière algérienne avec le Mali et avec le Niger. Cette attitude défensive n'a plus de raison d'être aujourd'hui, mais chacun est resté à sa place. L'ensemble de ces différentes ethnies présente un peuplement fort diversifié et fort multiple dont l'amalgame – parce que les deux groupes principaux [berbère et arabe] ne cessent de se mélanger de plus en plus – donne un folklore riche et façonne un mode de vie faisant l'originalité ethnographique de l'Algérie. La culture en bénéficie et s'améliore d'apports si diversifiés, surtout que l'histoire de l'Algérie témoigne du mélange inouï des différentes races venues cohabiter sur cette terre, elle-même si multiple : elle va de la côte verdoyante [...] à ses plaines productrices de blé, à ses hautes montagnes enneigées et à son désert de deux millions de kilomètres carrés !¹⁵

L'intérêt de cette étude réside aussi dans l'intégration de tous les pans constitutifs de l'identité culturelle algérienne sans aucun régionalisme, sans aucun jugement de valeur, sans aucun racisme... Ce qui manque cruellement dans l'Algérie d'aujourd'hui ! Rachid Boudjedra, en plein terrorisme, menacé de mort après la publication de son pamphlet *FIS de la haine* (1992), banni du monde éditorial arabe par le refus de *Timimoun* (1994) initialement écrit en langue arabe et qu'il sera obligé d'auto-traduire vers le français pour le publier, rédige deux essais : *Lettres algériennes* (1995) et *Peindre l'Orient* (1996). Est-ce la volonté de fuir un réel alarmant, de faire exception par rapport à cette littérature algérienne de l'époque dite de l'urgence, ou tout simplement le désir de « se dire » à son concitoyen, à l'Autre ou aux Autres ? Qu'importe la réponse, Boudjedra nous offre deux textes d'exception dans la littérature algérienne.

Lettres algériennes est une tentative de surmonter le complexe de l'ex-colonisé en s'adressant en algérien, à la France, avec un regard souvent critique et surtout sans complaisance. Il se compose

¹⁴ Boudjedra, jeune lecteur de ses aînés maghrébins, s'est rebellé contre ceux d'entres-eux qui versaient dans la description de notre réalité dans l'image « Fatma-palmier-ciel-bleu-à-la-fontaine ! », c'est-à-dire représenter à l'autre l'image exotique orientaliste qu'il avait emmagasiné et qui au fond balayait selon lui l'Afrique du Nord d'est en ouest.

¹⁵ Rachid Boudjedra, *Vie quotidienne en Algérie*, Paris, Hachette, coll. « Vies Quotidiennes Contemporaines », 1971, p. 171-172.

d'une série de lettres qualifiées d'Algériennes qui représentent pleinement le dialogue interculturel voulu par Boudjedra. Un dialogue destiné à cet Autre qui avait sous sa botte notre terre qui était venu pour *Nous civiliser* en renouant avec la tradition laissée par les Romains et déviée selon lui par les musulmans. Boudjedra, en filigrane, dénonce justement ce préjugé envers notre culture qualifiée d'emblée d'inférieure en mettant en avant sa diversité, son ouverture, sa tolérance et surtout son historicité. Il y aborde par exemple notre cosmopolitisme constitutif en évoquant une anecdote avec un Juif d'Algérie rencontré dans un avion :

Un jour, prenant l'avion de Paris à Perpignan, j'ai vu arriver à la dernière minute un géant hirsute et encombré de valises, de paquets et autres ballots. Il était habillé à la façon algéroise, traditionnelle. [...] Je me suis dit, voilà encore un Algérien en visite en France. [...] Au milieu du parcours, il m'avoua qu'il était juif d'Alger. Vieil Algérois de souche et musicien connu de musique andalouse, parti bêtement, dit-il, comme les autres en 1962, sous la pression de l'OAS¹⁶.

Cosmopolitisme qui transparaît aussi dans le rapport de l'algérien avec les langues, dont la langue française. Boudjedra va jusqu'à comparer le port de Bône (ville carrefour des cultures méditerranéennes qui a abrité, entre autres, Saint-Augustin) à la Tour de Babel :

Jusqu'au XIXe siècle a régné dans tout le bassin méditerranéen une *lingua franca*, parce qu'il y avait alors une économie méditerranéenne. Aujourd'hui va s'installer, inéluctablement et peu à peu, une langue mondiale. Et pourquoi pas ! Cela me rappelle Babel et surtout le port de Bône quand j'étais enfant et où j'entendais, émerveillé, les gens parler arabe, français, sicilien, maltais, catalan, sarde, etc. ? On appelait cela un charabia. C'est un mot arabe qui veut dire vendre et acheter...¹⁷ !

Boudjedra évoque aussi de grandes figures historiques algériennes qui accentuent le contraste avec les intégristes (si loin de notre véritable nature !), car il faut replacer cet écrit dans son contexte sanglant de la décennie noire. Une de ces figures est l'Émir Abdelkader, ce grand résistant à l'occupation française qui a réussi à unir les deux tiers des Algériens au point d'être considéré comme le père de la nation algérienne moderne. Ce grand ennemi de la France capturé, emprisonné puis exilé trente-six longues années à Damas jusqu'à sa mort, a aussi été le sauveur des chrétiens du Liban sur le point d'être tués par des extrémistes ottomans. Acte de tolérance et d'ouverture sur l'Autre qui lui valut la Légion d'honneur. Une autre de ces figures est le poète Jean Sénac (figure historique algérienne s'écrivent certains !) évoqué pourtant par Boudjedra en ces termes :

Jean Sénac a été la première victime de l'intégrisme islamiste algérien. Il avait été assassiné à l'arme blanche d'une façon atroce en septembre 1973 parce qu'il était pied-noir. Parce qu'il était d'origine française. Un symbole d'une Algérie multiraciale et multireligieuse. D'une Algérie généreuse ! Plus algérien que n'importe quel autre, poète génial [...] il était particulièrement mal vu par le ministre de la Culture de l'époque, devenu l'un des pontes du FIS aujourd'hui. On avait décidé de punir Jean Sénac symboliquement et pour l'exemple. Pour faire comprendre aux autres pieds-noirs restés dans leur pays qu'ils n'étaient que de sales français. Quoi qu'ils fassent¹⁸ !

¹⁶ Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, Paris, Grasset, 1995, p. 17-18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

Peindre l'Orient, s'inscrit aussi dans cette même logique de la transmission interculturelle. En passionné de peinture¹⁹, Boudjedra nous offre un texte qui défend l'art en tant qu'expression du beau dans toutes ses formes, mais jamais aux services d'une quelconque entreprise négative : coloniale, raciste ou autre. Un art lié à l'Algérie en tant que terre qui a abrité et enfanté des zélés du sublime, de la nature, de la lumière, de la justice, de la tolérance : « ce va-et-vient Orient-Occident témoigne de cette confluence essentielle au devenir de l'humain, toujours en projet, quelque part, de lui-même, à travers l'autre. »²⁰ Pour Boudjedra, Henri Matisse a su s'inspirer de l'art musulman, notamment décoratif comme la tapisserie, après plusieurs séjours en Afrique du Nord. Un art musulman où le figuratif est proscrit, mais existant quand même dans les miniatures perses²¹. Un art taxé d'inférieur, mais qui recèle en réalité une esthétique particulière aux formes géométriques, aux arabesques ou aux calligraphies exceptionnelles :

Tout de suite le grand peintre va comprendre que cet art n'est pas celui décrit par l'Occident – comme un art mineur, cantonné dans l'accessoire insignifiant, face aux arts majeurs (peinture et sculpture) auxquels sont confiés les messages importants ; mais qu'il est au contraire le véhicule des significations les plus précieuses, c'est-à-dire celles qui ont trait au sacré et au mystique²².

En plus de Matisse, Boudjedra évoque ce que l'Algérie a pu engendrer, en tant que source inspiratrice. Des chefs d'œuvres tels ceux de Picasso, Atlan, Ben Ateur ou encore Khadda, loin de la vision orientaliste, exotique et très stéréotypée de Delacroix dont Boudjedra dénigre, en Algérien, la fausseté :

Il portait sur cette réalité algérienne un regard de pacotille et de bimboloterie. Nous sommes en 1834. Le canon tonne et Alger est à feu et à sang. L'intimité de ce gynécée, même si le tableau est – en soi – d'une très belle facture, a quelque chose de gênant et de faux. On dirait aujourd'hui que ces *Femmes d'Alger* sont une affiche publicitaire pour mieux vendre la colonisation et l'exporter²³.

Cet essai sur la peinture, unique dans la littérature algérienne, démontre pleinement le souci de Boudjedra d'être partie prenante de tous les débats autour du dire et de l'affirmation de soi. Sans pour autant verser dans la littérature qualifiée d'« engagée », car il se veut avant tout écrivain tout court.

Pour finir, nous avons essayé de mettre en exergue, la place que tient selon nous l'« Algérianité » (الجزائرية) dans l'œuvre romanesque ainsi que dans les essais de Rachid Boudjedra. Un écrivain attaché à la mise en avant de sa culture dans toute sa diversité avec tout ce qu'elle recèle de bon et de vil, de haut et de bas, d'authentique et d'emprunté, de mystique et de mythique, de serein et de conflictuel, en

¹⁹ Lui qui a collaboré pour l'illustration de certains de ses textes avec Mohamed Khadda (*Pour ne plus rêver*, 1965), Georges Wolinski (*L'Escargot entêté*, 1977) ou Rachid Koraïchi (*Cinq fragments du désert*, 2001).

²⁰ Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, Paris, Zulma, 1996, p. 8.

²¹ Ce qui rappelle la miniature d'Al-Wâsītī (1210-1278) qui a servi de toile de fond à l'intrigue de *La Prise de Gibraltar*.

²² Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, *op.cit.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 27.

un mot d'humain. Son œuvre peut, de ce fait, être lue non pas comme un vaste projet ethnographique, mais plutôt comme un discours littéraire pris dans le tourbillon de l'interdiscours universel, du « bruissement de la langue », avec pour mots d'ordre : la compréhension et la tolérance mutuelles.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

RELECTURE DE *TIMIMOUN* DE RACHID BOUDJEDRA

Abdelghani REMACHE

Al Ain University of Science and Technology. UAE

*Celui qui nous révèle le sens de notre
mystérieux voyage intérieur doit être lui-
même un étranger.*

Mircea Eliade.

L' intégralité de l'œuvre de Rachid Boudjedra se situe au sein du contexte sociopolitique dans lequel il vit, pense et écrit. Elle est un hymne à l'amour pour un pays qu'il refuse d'abandonner malgré la menace de mort qui pèse sur lui, et ce, depuis 1983. Les personnages qui l'ont hanté, ceux qui l'ont fasciné, ceux qu'il a aimés, ceux dont il a réfuté les paroles et les idées, d'un récit à l'autre, tantôt apparaissent ou disparaissent. Comme le montre si bien le magnifique livre *Timimoun*¹ où l'histoire de la mort du frère aîné est modifiée et retravaillée, où sa ville natale est revisitée, et sa mère ressuscitée ! « L'œuvre est une tentative de rétablir la continuité, la totalité, la brillance de l'enveloppe »² soutient Didier Anzieu à ce propos. Publié en 1994, *Timimoun*, cette fiction qui est le pendant du texte réaliste, *FIS de la haine* (1992)³, peut être considéré comme une sorte de parenthèse dans la vie de l'auteur et dans son œuvre littéraire accomplie pendant la décennie noire algérienne.

***Timimoun* : Récit de mémoire**

Timimoun est un long monologue intérieur. Un personnage/narrateur quadragénaire, ancien pilote de chasse de l'armée de l'air, devenu, par la force des choses, alcoolique, se reconvertit en guide touristique dans le désert algérien où il se réfugie pour échapper à la fois à sa névrose et à la sauvagerie intégriste qui sévit dans son pays. Depuis dix ans, il sillonne le Sahara au volant d'un vieux car déginglé au nom exotique d'« Extravagance » dont le coffre est rempli de bouteilles de vodka. D'emblée le personnage/narrateur s'identifie au véhicule qu'il conduit à travers les sables et les dunes du désert algérien « le plus grand et le plus désertique du monde » (P, 15). À l'intérieur, les passagers qu'il transporte d'Alger à Timimoun représentent le peuple algérien qui, abandonné par un père en fuite, est à la recherche de repères, ce qui fait cruellement défaut en Algérie aujourd'hui. Acheté à Genève, le car est reconstitué « pièce par pièce », remodelé et re-doté d'un moteur puissant pour pouvoir arriver à bout du désert. Ceci peut représenter le caractère entêté de l'auteur lui-même, son

¹ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.

² Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 53.

³ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, Denoël, 1992.

destin émouvant, et son désir de s'exprimer par l'écriture contre la guerre brusque et insensée des années 90.

Le car malgré sa vieille carrosserie me donne l'impression qu'il se propulse à travers la matière dure et aveugle qu'est la nuit. Avec ce moteur que j'avais refait pièce par pièce, le dopant quelque peu, le transformant en un monstre de rapidité. Ce qui lui donne cet état vieillot et neuf, à la fois, mais sournois parce que les autres conducteurs ne prêtent généralement pas attention à un tel engin antédiluvien jusqu'à ce qu'ils se rendent à l'évidence. Ils sont alors éblouis par cet état de perfection immobile.
(P, 17-18)

Assise sur la banquette arrière, Sarah, une jeune femme de vingt ans « garçon manqué » (P, 36) trouble le narrateur par le mystère de son regard. Et en l'observant dans son rétroviseur, il découvre tout à coup qu'à quarante ans, il est passé à côté de l'essentiel de la vie : les femmes. Sarah, incarne-t-elle l'essentiel à présent ? Va-t-il succomber à la passion amoureuse dont il s'est toujours défié ? Lui qui jusque-là était un « asexué frigide » (P, 36) et ressentait vis-à-vis des femmes « un sentiment confus de crainte, d'inhibition, de remords, et de culpabilité » (P, 29) tombe « amoureux et jaloux à en hurler ». Dès le commencement du récit et du voyage, le narrateur souffre de l'absence de langage et de communication entre lui et la passagère : « Cela fait quelques jours que nous vivons un face à face muet, de ma part, et arrogant de la sienne, par l'intermédiaire du rétroviseur intérieur ». (P, 17) Or, un rétroviseur est réciprocité, échange, découverte. Il sert de machine à remonter le temps, voire à replonger dans les souvenirs refoulés d'une vie saccagée. En ce sens, son regard dans ce miroir intérieur devient une relecture de lui-même, une recherche métaphorique du moi intime. Il déclenche une vaste introspection faite de flash-back sur son adolescence à Constantine, ses frustrations et refoulements, le suicide de son frère aîné, la claustration de sa mère, ses rapports délicats avec un père totalitaire... à chaque jour qui passe, à chaque halte surviennent les nouvelles du nord en proie aux attentats et aux massacres terroristes. Ce qui le plonge dans le désespoir et la déchirure. Il se retire du groupe de touristes avec pour seule compagnie l'immensité du désert et une bouteille de vodka. Croyant que seule Sarah est capable de le faire sortir de la névrose dans laquelle il se trouve enfermé, il essaye vainement d'établir le contact : « Je n'avais pas fini mon histoire qu'elle se levait et quittait la table, avec nonchalance, en s'excusant exagérément. Ironiquement ». (P, 20)

Elle reste indifférente aux ivresses du chauffeur qui, visiblement, cherche à se façonner une image de martyr or « en accomplissant un acte de langage [...] le locuteur dit aussi à l'interlocuteur (et tente de lui faire accepter) ce qu'il est pour lui et ce que lui l'interlocuteur, doit reconnaître que le locuteur est pour lui. »⁴ Ce lourd silence chargé de non-dits de la part de Sarah peut être interprété comme une révélation de ce qui allait advenir. Comme le souligne Ahmed Mahfoudi : « Cette histoire d'amour, ratée même avant même d'avoir commencé, serait banale si elle ne servait de prétexte, de ligne de démarcation entre un dehors et un dedans, entre la menace de mort que font peser les terroristes et la

⁴ Jean-Jacques Lecercle, *La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996, p. 259.

pulsion de mort qui ronge l'âme du narrateur. »⁵ Donc, cet « amour raté » dès le début traduirait la ligne de partage entre la vie bouleversée de l'auteur condamné à mort en 1983 par une fatwa islamiste et la tentation du suicide qui hante le personnage depuis la mort à Constantine de son frère aîné écrasé par un tramway. D'un côté, le personnage/narrateur et son identité éclatée et refoulée, de l'autre, l'auteur du roman, Boudjedra, et son propre pays démantelé et écartelé par l'intégrisme. Sarah évoquerait l'image de la France qui, durant les premières années de la folie intégriste, prend du recul vis-à-vis de ce qui se passe en Algérie.

La première émotion visible de Sarah, « le garçon manqué », lors de l'annonce à la radio de l'assassinat d'un intellectuel célèbre, perturbe profondément l'auteur-narrateur :

[...] J'étais intrigué par la réaction de Sarah à l'annonce de l'assassinat de ce professeur de pédiatrie qui était une sommité très connue pour son dévouement et son intégrité. [...] Sarah a-t-elle pleuré par compassion et colère ou bien a-t-elle craqué nerveusement ? Le connaît-elle ? Est-elle une de ses étudiantes ? Pour la première fois de ma vie, j'avais envie de consoler une femme, de la serrer contre moi, de la toucher. J'ai toujours trouvé ces histoires d'amour non pas ridicules, mais grotesques, rocambolesques. Mais là je commençais à ressentir quelque chose de vague, d'imprécis, mais qui bougeait en moi chaque jour un peu plus. Qui s'infiltrait pernicieusement dans ma peau chaque nuit un peu plus. (P, 36)

En ce sens, le voyage de *Timimoun* peut être considéré comme une réconciliation avec l'amour, une tentative de ressusciter, de chercher un paradis en dehors de l'enfer intérieur. Rachid Boudjedra met à nu l'intimité profonde et le vide de ses non-dits, de ses silences et de ses tabous. Il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui encore, les rapports affectifs dans la société algérienne restent régis par un sentiment de gêne, pour ne pas dire de honte. Le mot « amour » est resté un moi interdit. Dire qu'on est amoureux, parce que cela ne se dit pas, est une déclaration qui remettrait en cause la virilité du mâle. Et c'est dans le désert, lieu mythique, que la conscience du narrateur subit un véritable éclatement révélant ainsi des zones jusque-là demeurées dans l'ombre.

Tout au long du récit, le narrateur se donne l'illusion d'un amour avec Sarah qui n'éprouve rien pour lui et repousse ses avances. Pire encore, elle lui préfère un jeune musicien noir rencontré dans une fumerie clandestine de la ville de Timimoun. Cet amour non partagé le trouble et le fragilise. L'indifférence de la femme « garçon raté », son refus d'écouter, le plonge dans une sorte d'introspection qui le fait glisser du paysage extérieur (Sarah et le Sahara) vers un horizon intérieur où il découvre progressivement la source de son mal-être : « Un déclic dans ma mémoire et je retrouve une origine encore plus lointaine à mon malaise, et à ma frigidité » (P, 99). Ce refuge dans le passé et dans le souvenir l'amène au temps de l'enfance et de l'adolescence passée en compagnie de ses deux amis Kamel Rais et Henri Cohen à Constantine. Constantine, « cité fatale à la mémoire », revisitée une fois de plus, le révèle à lui-même. Constantine, cité aussi vieille que le rocher sur lequel elle est bâtie,

⁵ Ahmed Mahfoudi, « Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans *Timimoun* de Rachid Boudjedra », dans IBLA, t. LVIII, 1996, p. 272.

est une ville où le temps semble s'être arrêté, comme le parcours de l'Algérie vers la justice et la démocratie interrompu le 19 juin 1965 par le « sursaut révolutionnaire » de Boumediene. Penser à ses deux amis intimes restés adolescents dans la ville du rocher ne fait que renforcer l'impact du désert sur son physique : « je regarde mon visage dans le rétroviseur, il me paraît vieilli... » (P, 39). Un autre souvenir obsédant qu'on retrouve dans *Timimoun* est celui de la mère qui, comme toujours, est « figée dans une perpétuelle attente » (P, 82). La figure maternelle est à l'origine, plus ou moins directement, de son embarras et de sa frigidité. La passivité et le silence de celle-ci devant l'agressivité du père l'ont profondément touché. Mais ce qui l'a le plus traumatisé c'est quand, enfant, il fait la découverte du sang : « [...] je retrouve toujours la même sensation putride, ressentie lorsque je vis pour la première fois du sang de femme. Il coulait lentement sur la cuisse gauche de ma mère [...] Très vite une petite flaque de sang se forma à ses pieds » (P, 99). Il ne peut oublier le regard de la mère et la gifle qu'il a reçue lorsqu'il la surprend « en train d'étendre ses serviettes hygiéniques » (P, 42). C'est ce qui a contribué à son dégoût sexuel et a déclenché en lui ce perpétuel malaise à l'égard de la sexualité ; chez les femmes comme chez les hommes :

[...] je n'ai jamais rien compris à cette histoire de sexe... celui de l'homme une chose bistrée qui me fait penser à un viscère marron desséché et froissé... ça me donne la nausée et puis ces couilles rosâtres, bistrées qui pendouillent [...] je n'ai jamais rien compris à un sexe de femmes non plus... ça me renverse... chez l'homme c'est tragi-comique c'est burlesque... chez la femme c'est carrément tragique... tout ce magma de peaux rosâtres de grandes lèvres de petites lèvres de clitoris de plis de replis de vulve de poils... comment peuvent-elles gérer toutes ces choses humides... toutes ces sécrétions. (P, 30-31)

Une visite dans un « bordel » de Constantine avec son ami Kamel Rais confirmera son dégoût du sexe féminin qu'il associe au sang et dont la description est associée, par un glissement, aux massacres terroristes : « C'est moche toute cette barbaque cette viande cette chair tuméfiée comme saccagée mutilée à coups de couteau... ça fait cafouillis... désordre [...] Le professeur Ben Said a été sauvagement égorgé ce matin à huit heures trente à son domicile sous les yeux de sa fille » (P, 24-31).

Et voilà qu'apparaît Sarah, charnelle, et c'est elle son ultime recours. Elle éloigne ses cauchemars et tout devient possible. Plus d'impasses, plus de fardeaux insurmontables. Elle envahit ses rêves chaque jour un peu plus et efface l'angoisse qui l'habite. Mais la jeune fille, attirée par un autre, le rejette. Le mélange de passion, de jalousie et de frustration qu'elle suscite chez le narrateur l'amène à s'interroger, provoque en lui une réelle prise de conscience. Il se trouve subjugué par cette révélation troublante qu'il n'a jamais pu admettre : son admiration à l'égard de Kamel Rais : « Je n'ai jamais eu de sentiment ambigu envers lui. Adolescent, je n'ai jamais eu ce regard perfide et oblique d'amoureux ridicule. Aurais-je simplement un retour d'âge, un retour d'adolescence comme on dit un retour de manivelle » (P, 125). Ce constat le ramène vingt ans en arrière, au temps du refoulement des sentiments. Or « [...] le refoulé reste comme un "coup étranger" dans le psychisme, fait retour,

“frappe à la porte” et n’a de cesse qu’il n’ait été délivré »⁶. Ce « retour de manivelle » le libère finalement de son ambiguïté sentimentale et de son complexe originel vis-à-vis des femmes. Le personnage décèle son homosexualité et l’assume. En ce sens, la mémoire est le fil qui nous aide à retrouver le chemin de nous-mêmes et sans laquelle nous sommes notre propre perte.

***Timimoun* : Récit sur la violence**

Qu'est-ce que *Timimoun* ? Un îlot de paix et de tranquillité lointaine ? Le titre désigne un référent réel, il rappelle l'oasis rouge située dans le Sud algérien où se passe l'action et qui porte le même nom. Il est entendu qu'une oasis évoque la vie et le calme au sein d'un milieu hostile, le désert. Vu la situation tragique de l'Algérie, le titre du roman sous-entend un appel à un voyage au cœur de la solitude, à la fuite vers un ailleurs pacifique et paisible. Le récit évolue entre le passé du chauffeur à Constantine, sa ville natale, et son présent sur les routes du sud, avec en filigrane, l'envers du nord. Le départ dans le désert, qui l'a toujours fasciné, signifie son éloignement d'une réalité violente et amère. Il annonce aussi l'entame de son projet : celui de se construire/re-construire un nouvel espace. Il cherche à extérioriser une peur qui le hante depuis l'enfance et à fuir les Frères Vigilants qui s'obstinent à aller au bout de leur fatwa proclamée à son égard. Espace insaisissable et sûr, le désert permet d'évoluer librement dans la quiétude des palmeraies harmonieuses. Depuis qu'il est traqué par « des tueurs à gages qui se font passer pour des gardiens de la morale religieuse » (P, 37), et qu'il dépeint comme souffrant de « ... dédoublement de la personnalité, débordement du surmoi, amnésie mentale », l'ex-pilote de chasse vit dans l'angoisse. Tout le long du trajet, la radio est sa seule attache avec le nord. Elle représente le lien entre lui et le réel violent auquel il tente d'échapper. De temps en temps, il l'allume pour tuer le silence oppressant qui s'installe entre les voyageurs immobiles d'« Extravagance ». Mais ce sont les nouvelles de l'horrible qui viennent heurter le tableau de bord. La même déclaration macabre termine le premier et le deuxième chapitre : « J'ouvre la radio [...] pour oublier mon envie de boire une vodka glacée et écouter les informations : Le professeur Ben Said a été sauvagement égorgé ce matin à huit heures trente à son domicile sous les yeux de sa fille » (P, 24). Cette reprise de l'assassinat du professeur Ben Said scande le texte. L'auteur introduit la thématique de la guerre par l'annonce d'autres attentats perpétrés dans le nord de l'Algérie meurtri par la barbarie intégriste. Cette réalité amère déborde le texte et surprend à la fois le chauffeur du car et le lecteur. Elle surgit à la surface du texte de manière particulière, voire brutale : « Cette violence qui s'impose de l'extérieur apparaît vite ainsi, sans que ce soit véritablement dit de manière explicite, comme un moteur essentiel de cette auto-remise en cause du narrateur à travers la double expérience de l'amour

⁶ Paul Siblot, « Retour à “L'Algérie heureuse” ou les mille et un détours de la nostalgie », dans « Le Maghreb dans l'imaginaire français », Edisud, coll. « Maghreb Contemporain », Centre de Recherches et d'Études sur les Sociétés Méditerranéennes, 1985, p. 154.

et du désert. »⁷ Ce qui rappelle au lecteur que *Timimoun* constitue aussi un voyage dans l'histoire de l'Algérie actuelle et est de ce fait un roman sur la guerre sans le dire. Si Timimoun, le ksar rouge est un havre de paix, le désert par contre est un espace hostile, mais sûr. C'est en même temps un beau havre où mourir. Rachid Boudjedra choisit cet univers comme refuge et comme point de fuite pour son personnage contrairement à d'autres intellectuels qui eux préfèrent s'exiler en France. En ce sens, le choix du désert du Sahara n'est pas fortuit. Il est en réalité un espace de libre opinion, un lieu où le narrateur dénonce le terrorisme intégriste du dedans sans avoir à aller au-delà des mers. Le désert c'est aussi l'envers du nord, un vaste espace de respiration face à la démente intégriste. C'est dans cette vacuité que le chauffeur du car tente de trouver le salut loin des atrocités qui mettent à genoux son pays. Chaque halte dans le désert est marquée par une tuerie ou une exécution. Maintenant les sentiments des deux personnages s'entremêlent à chaque annonce funèbre :

Je sentis Sarah s'agiter sur son siège, dans mon dos. Elle avait bien entendu l'information macabre qui venait d'être donnée par le poste. Encore un attentat barbare. Je la regardai dans le rétroviseur. Elle soutint mon regard. Je vis ses yeux remplis de larmes. Pour la première fois depuis quelques jours je l'ai vue subjuguée par sa propre humanité. (P, 63)

Force est de constater qu'à travers la réaction de Sarah, l'auteur nous rappelle que l'Occident commence à prendre la situation du FIS au sérieux. Le narrateur décide d'un coup de ne plus boire de vodka pour plaire à Sarah, toujours indifférente. À la nuit tombée, il se met à s'occuper de son car « Extravagance » quand soudain il entend ceci sur les ondes : « Un journaliste français abattu par les intégristes à la Casbah d'Alger » (P, 63). Profondément attristée, Sarah rejoint le chauffeur du car dans sa veillée. Ils commencent à faire connaissance et à entamer « une alliance hétérogène » (P, 84-85). Après une nuit bien arrosée, le chauffeur du car a du mal à se réveiller et se trouve dans l'impossibilité de continuer le voyage. Il propose aux touristes de faire la visite de la ville de Timimoun et d'aller dans son oasis pour y découvrir son ingénieux système d'irrigation. Le gérant de l'hôtel lui apporte le journal et l'horreur lui fait l'effet de milliers de verres de vodka : « Massacre à l'aéroport d'Alger. Une bombe déposée par les intégristes fait neuf morts et une centaine de blessés dont certains sont dans un état grave » (P, 76). Lors d'une nuit saharienne « charnelle », des bruits d'oiseaux viennent perturber le calme qu'il savourait tout en buvant. Il les assimile à la détresse de son peuple livré à la férocité des intégristes :

Je croyais alors que ces cris d'oiseaux étaient un peu le raccourci de tous les pleurs, les lamentations, les gémissements, les hurlements, les soupirs et les chuchotements non seulement de ma famille, mais de mon pays dans sa totalité et du monde entier fondamentalement malheureux, épuisés de chagrin, de malheur, de guerres et de deuils que le terrorisme ignoble et déchaîné amplifiait : une femme de ménage âgée de 46 ans et mère de 9 enfants a été abattue de deux balles dans la tête alors qu'elle revenait de son travail... C'est à cette période de ma vie, déjà très boiteuse, devint carrément intenable. La

⁷ Charles Bonn, « Imaginaire et discours d'idées. La littérature algérienne d'expression française à travers, ses lectures », compte rendu dans « Études littéraires Maghrébines », n° 9. Automne 1974.

recrudescence des assassinats me révoltait [...] La secte des Assassins tenait le haut du pavé et ciblait particulièrement les intellectuels et les citoyens les plus pauvres et les plus inoffensifs (P, 82-83)

Il est pétrifié et craint que son corps ne transmette la brutalité extérieure qui finit par l'envahir :

J'aurais peur de la terroriser – le grand écrivain Tahar Djaout abattu par des terroristes de deux balles dans la tête au moment où il déposait ses deux fillettes devant leur école... j'aurais donc peur de la terroriser, rien qu'en lui prenant la main. Et puis, je ne pourrais pas. Trop burlesque » (P, 90).

Cette défaite le plonge à nouveau dans son passé. Il se remémore le café des hashashins et pour attirer l'attention de Sarah une dernière fois, il tente de l'initier à son univers fantasmatique :

Vingt-cinq ans plus tard, j'essaie d'emmener Sarah dans une fumerie clandestine de Timimoun pour lui faire comprendre, discrètement et en douceur, combien ces souleries et ces fumeries de mon adolescence avaient été prodigieuses » (P, 71)

Dans un premier temps, elle décline son invitation, mais lorsqu'elle accepte, c'est pour mieux le délaissier. C'est dans cette ambiance de « jalousie à en hurler » que le chauffeur du car se souvient de ces soirées dans le Grand Café d'Alger durant le mois de Ramadan. Mais les carnages sont toujours présents :

Ils desséchaient ma bouche qui se remplissait des bouffées du passé, comme celles des morts se remplissent du vide... 12 Croates égorgés dans la région de Médéa... Mais je restais calme... J'en oubliais tous ces titres sanglants des journaux que Sarah évitait de lire, qui me tombaient entre les mains et qui relataient les attentats intégristes. (P, 106)

Sarah s'est « entichée » de ce « superbe musicien noir, mais certainement métissé de berbère, de Zénète, de juif et d'arabe » (P, 78). Non seulement elle passe la nuit dans ses bras, mais elle le fait monter avec elle dans le car. Assis à côté d'elle, le noir occupe tout l'espace. Bien que le chauffeur soit dans un état d'extrême frustration, il n'extériorise aucun signe de colère. Il sait que le lien entre elle et lui est rompu à jamais. Il ne cherche plus refuge dans l'immensité de ses prunelles, il n'aura pas vu pas une seule lueur d'amour dans le bleu de ses yeux. Enfin débarrassé de sa gêne, capable de voir les choses telles qu'elles sont, le chauffeur remarque la ressemblance saisissante qui existe entre Sarah et son ami Kamel Raïs :

Brusquement, je réalise qu'elle est presque le sosie de Kamel Raïs quand il était adolescent. [...] Je suis troublé. Sarah est-elle pour moi le double femelle de Kamel Raïs ? [...] Dans le rétroviseur je voyais bien que j'étais subjugué par cette révélation incroyable et troublante que je venais de faire. J'étais bouleversé, comme anéanti. Mais je me sentais un autre homme (P, 158)

En refusant les multiples avances du narrateur, Sarah l'a aidé à se réconcilier avec lui-même et à s'accepter en tant qu'homme. Il cherche désormais le réconfort auprès de la mort elle-même :

Je me sentais exténué et humilié par les louvoiements de Sarah dans un pays où les massacres et les assassinats se multipliaient de façon démente, barbare et destructrice... une école primaire incendiée par les terroristes complètement détruites par les flammes à Blida. Il me fallait me dépêcher pour

m'arrêter à l'ombre de quelque cimetière berbère dont le dépouillement, la beauté et la sérénité, en plein désert rocailleux, me rapprochaient de la mort et du néant tranquille. (P, 120)

La présence récurrente de la cruauté dans le texte de *Timimoun* agit en quelque sorte comme un révélateur et permet de porter un autre regard sur l'Algérie.

Timimoun : Récit de l'errance

L'errance naît surtout d'un état d'esprit. La névrose de l'auteur, ses états mentaux, son monde qui se désintègre autour de lui caractérisent l'errance intérieure du guide de *Timimoun*. Il parcourt le désert aride, sec et stérile fuyant son lieu d'origine transformé en un espace hostile par les intégristes islamistes. « Extravagance » mène des touristes dans cette étendue ouverte, démesurément vaste, démesurément vide. Tous partis, non pas à la quête du sublime, mais à la quête de la dérision et du sens de la mort ; leur propre mort. Comme « Extravagance », re-créé par le chauffeur, l'auteur part dans le désert pour effectuer sa propre re-composition. Le conducteur quitta Alger quand « la secte des assassins tenait le haut du pavé et ciblait tout particulièrement les intellectuels » (P, 83). Exil et terreur sont associés : « La peur est là. Elle est atroce. Elle m'a toujours habité. J'essaye de l'enrayer à coups de vodka et de randonnées dans le désert » (P, 15). Sentiment du non-sens et du désastre qui, devant la démence et le désordre, accule à la névrose et au suicide. Ces situations pénibles réveillent les souvenirs (oubliés ?) tout aussi cruels du suicide du frère aîné, de la répudiation de la mère, des rapports délicats avec le père distant et enfin la correction que lui inflige le maître de Coran parce qu'il a « refusé d'écrire sur la planche coranique : [...] Et s'ils t'interrogent sur les menstrues ; dis c'est une malédiction... » (P, 43). Des situations visitées, revisitées, à travers lesquelles l'auteur tente de « réparer » sa vie démantelée, son enfance, son adolescence, sa grande solitude...

Le choix du Sahara comme décor au roman est une tentative d'effacer ce qui existe déjà, qui fait mal, donne la nausée : « Dehors, à droite et de face : le désert. [...] Toujours ce désert qui se déroule » (P, 16). Le désert devient un espace à partir duquel le narrateur extériorise sa douleur. Il devient un véritable exutoire : « En fait, il n'y a que dans le désert que j'arrive à évacuer le trop-plein de sentiments étrangers, de désirs d'automutilation et de sensations pénibles » (P, 133). Quelques lignes plus loin, nous pouvons lire :

Toutes ces visions désertiques s'entassent depuis une dizaine d'années les unes au-dessus des autres et me permettent de survivre, parce que, à vrai dire, j'ai toujours été stupéfait devant n'importe quel paysage du Sahara. Parce que j'ai toujours pensé que c'est le lieu idéal pour souffrir ; le lieu où se révèle toute la mesquinerie humaine ; le lieu où tous les repères s'effacent à une vitesse prodigieuse. (P, 114)

Dans cette traversée par delà les dunes et les sables à la recherche d'un pays perdu, le protagoniste dessine un itinéraire à rebours. Une phrase emporte le narrateur dans un voyage vers un « retour à soi » et une investigation des profondeurs de sa propre existence. La nuit qui tombe et s'infiltré dans le

car favorise la poursuite du voyage intérieur du narrateur/auteur, déjà entamé dans son œuvre antérieure. Les souvenirs resurgissent aussi réalistes que si le temps se répétait. C'est là une plongée dans le passé individuel de quelques personnages obsessionnels, présents dans l'œuvre de l'auteur, notamment le frère aîné mort à l'âge de vingt ans. C'est en même temps une immersion dans l'histoire actuelle de l'Algérie, chargée de violence et de conflits. Le déplacement dans le désert est parsemé d'extraits de journaux qui s'insèrent ici et là, décrivant ainsi la situation dramatique qui sévit dans le nord. Par ces évocations l'auteur communique très bien ses émotions intenses vis-à-vis de la situation qu'il endure. Ce qui est paradoxal c'est que le narrateur part avec pour mission de guider les autres alors que lui-même, héritier d'une identité éclatée et refoulée, cherche à trouver, dans l'errance, un chemin, un point d'eau dans le néant. Mais qu'essaye-t-il de se prouver ? Qu'il peut défier les pièges du sable ? Or on peut aussi mourir dans le désert et le plus rusé d'entre les hommes risque de s'y égarer. Lieu de perdition, le désert est aussi un « lieu pour souffrir » (P, 55). Théâtre où il connaît les pires humiliations amoureuses, le rejet par l'autre et la désillusion, lui qui envisageait une renaissance. Il s'abandonne dans cette immensité qui est devenue, avec ses « cinq capsules de cyanure » (P, 37) son alternative au suicide. Capsules qui, en cas d'enlèvement par les terroristes, lui éviteraient une mort épouvantable, bien qu'il sache que « c'est fade le néant » (P, 33).

***Timimoun* : Récit de l'espoir ou réconciliation avec soi**

Timimoun est aussi un roman de l'espoir d'un pays qui a toujours douté de lui-même. Bouleversé et anéanti par sa découverte troublante et tardive, le personnage se reconnaît et s'accepte, à l'image de l'État algérien qui reconnaît et accepte son entité plurielle. Cela se passe dans le dernier chapitre, le seul qui ne comprend aucune nouvelle d'attentats ou d'assassinats. En fait, les problèmes actuels de l'Algérie ont, pour ainsi dire, pour origine le déni de son histoire, de son passé millénaire, de son héritage berbère, juif ou chrétien. Immense pays qui a, depuis l'indépendance, regardé le désert comme étant cette « partie utile » à l'Algérie et rien de plus. Il évoque ses oasis, « [...] qui ont vu durant des siècles des vagues de réfugiés berbères, Zénètes, juifs, noirs et arabes s'y cacher, s'y agglomérer, et s'y installer définitivement pour créer à force de travail et d'ingéniosité, une sorte d'Eden » (P, 95). C'est en ce sens là que Rachid Boudjedra semble dire que le désert est le cœur de l'homme et celui de son pays, qui à l'image d'« Extravagance », est entièrement reconstitué, généreux et pluriel (n'excluant pas le désert). L'horreur sort le narrateur d'un sommeil profond, elle le ramène à sa raison d'être. Quant à Sarah, qui n'est autre que le Sahara personnifié, elle cesse à la fin d'exercer sa magie sur le chauffeur, qui enfin se retrouve en harmonie avec lui-même. Sa relation tant fantasmée finit par s'annihiler à la dernière page du récit : « Elle a l'air plus garçon raté que jamais. [...] Sarah est comme frigorifiée. Son visage est livide. Elle est laide, tout d'un coup. Comme morte, pour moi, maintenant » (P, 157-159). C'est dans ce texte, en effet, que Rachid Boudjedra s'attaque à l'exclusion

que l'homosexualité engendre au sein de la société. Or quoique la présence de celle-ci en Algérie soit indéniable, elle est néanmoins vécue sous le mode de l'interdit pendant « des années de refoulement de solitude et de refus de mon propre corps » (P, 146).

Timimoun se révèle être un regard sur soi, une introspection, une tentative d'essayer de corriger les erreurs du passé. Le roman se veut aussi dénonciation de l'idéologie de l'horreur et de l'humiliation. Il est, par cet aspect, une tentative d'amener une société à se regarder en face, à s'accepter pour ne plus retourner la violence contre elle-même. Le car « Extravagance » représente l'Algérie reconstituée après d'innombrables conquêtes et de guerres violentes, le foyer menacé devenu itinérant. En réalité, les « destins émouvants » qui s'y trouvent décrivent ceux qui, « engloutis dans un sommeil sans profondeur » (P, 84) se laissent manipuler par les illusions du FIS. Tandis que les faisceaux lumineux que tracent les phares sur la piste sans fin symbolisent les femmes algériennes qui veillent à ce que l'intégrisme ne triomphe pas. *Timimoun* c'est aussi un voyage au bout de l'espace. Les phares d'« Extravagance » maintiennent la conscience du narrateur en éveil. Les dix années passées à errer dans le désert représentent la période « mythique » de la montée de l'islamisme intégriste dans un pays « la mère » abandonné par le Système « le père » autoritaire/totalitaire, incapable d'assumer ses responsabilités.

La présence de Sarah, femme belle et jeune, fait entrevoir au narrateur l'écart – temporel – grand désormais, existant entre lui et sa jeunesse. Ceci peut en effet renvoyer à l'écart qui sépare l'Algérie et la France dans leur relation. En ce sens *Timimoun* est une histoire d'amour et une tentative de rapprochement entre deux pays liés par un passé commun et douloureux. C'est une passerelle au-dessus de l'immense fossé amour/haine que les deux nations n'arrivent pas à franchir. Le roman est aussi un appel de l'auteur à son pays pour une réconciliation avec lui-même. Quant à Sarah, elle représente ce souffle qui a su emporter les grains de sable et aidé à dévoiler le moi ensablé de l'auteur.

Conclusion

À la lecture de *Timimoun*, on se rend compte qu'on est bien loin de l'écriture dure et touffue qui a fait de Rachid Boudjedra « l'enfant terrible » de sa génération. La technique adoptée dans ce texte est le recours à un ordre chronologique, rythmé par la pensée Boudjedrienne, des réminiscences entremêlées, des méditations sur soi et des contemplations (enfance, dunes, étoiles). Ce roman est une sorte de prolongement, voire de relecture par l'auteur lui-même. Nombre de récits obsessionnels, en effet, sont ici modifiés et retravaillés, comme c'est le cas du suicide du frère aîné à Constantine. Force est de constater qu'on est devant un livre qui est en quête perpétuelle de ce passage secret vers la vie meilleure. Il est aussi un appel au dialogue, à une générosité réelle d'un père (l'État algérien) en abandon de poste, à une réconciliation avec l'autre et soi-même, c'est-à-dire à l'acceptation d'une pluralité identitaire et culturelle en Algérie. La force caractérisée par la clarté de l'écriture et la

simplicité de l'intrigue, entraîne le lecteur dans un voyage mystique à la découverte des profondeurs de deux existences, à savoir celle de Sarah d'une part, et celle du narrateur de l'autre. Or, pour Rachid Boudjedra l'écriture est « une signification, une explication du monde »⁸.

Pour surmonter les peurs et réparer les erreurs passées, Rachid Boudjedra adopte une relecture et un renouvellement de l'acte d'écrire. Il s'identifie au vieux tacot. Il stipule qu'« au fond, Extravagance me ressemble ».⁹ En parfaite logique avec la construction de l'œuvre, Rachid Boudjedra propose le façonnage d'un homme, d'un type nouveau, qui a le courage et la volonté de renouer avec le passé. Un homme qui découvre et accepte (sans honte) son identité multiple, et qui est capable de suivre la dynamique du présent vers un avenir à la dimension universelle. « Toute l'histoire de la souffrance crie vengeance et appelle récit », affirme le philosophe Paul Ricœur¹⁰ pour souligner le rôle déterminant de l'écriture pour la compréhension de l'histoire présente à laquelle celle de Rachid Boudjedra ne se soustrait pas.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

ANZIEU Didier, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 53.

BONN Charles, « Imaginaire et discours d'idées. La littérature algérienne d'expression française à travers, ses lectures », *Compte rendu*, dans « Études littéraires Maghrébines », n° 9, Automne 1974.

BOUDJEDRA Rachid, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p. 67.

_____, *FIS de la haine*, Denoël, 1992.

_____, *Timimoun*, Paris, Denoël, 1994.

LECERCLE Jean-Jacques, *La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996, p. 259.

MAHFOUDI Ahmed, « Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra », dans *IBLA*, t. 59, 1996, p. 272.

Ricœur Paul, *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Paris, CNRS, 1993, p. 13.

SIBLOT Paul, « Retour à "L'Algérie heureuse" ou les mille et un détours de la nostalgie », dans « Le Maghreb dans l'imaginaire français », Edisud, coll. « Maghreb Contemporain », Centre de Recherches et d'Études sur les Sociétés Méditerranéennes, 1985, p. 154. Imprimé.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

⁸ Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, p. 67.

⁹ Rachid Boudjedra, *op.cit.*, p. 88.

¹⁰ Paul Ricœur, *Écrire l'histoire du temps présent. En hommage à François Bédarida*, Paris, CNRS, 1993, p. 13.

« GRAND DIALOGUE » DES ROMANS DE RACHID BOUDJEDRA

Vladimir SILINE

Université nationale de Tauride, Crimée

Les romans de Boudjedra ont surpris par la critique sociale violente et par l'abondance de sexualité qu'ils contiennent. Ce sont les deux aspects les plus évidents de ses œuvres. Mais au-delà, elles possèdent les structures plus profondes du « grand dialogue » qui élève le conflit social à un niveau *universel*. Le romancier ne le cache pas, lorsqu'il dit dans une interview : « Tout écrivain tend vers l'universalité. Peu de gens y arrivent »¹. Le « grand dialogue » (ou le macrodialogue) est défini par Mikhaïl Bakhtine comme une forme particulière de discussion sur le conflit idéologique qui traverse l'œuvre, rassemblant toutes les idées exprimées dans les dialogues des personnages et dans les « microdialogues », c'est-à-dire dans les réactions diverses des personnages aux « voix » des Autres. C'est ainsi que « le dialogisme finissait par pénétrer dans chaque mot du roman, le rendant bivocal »². Le macrodialogue décrit par Bakhtine est donc un dialogisme idéologique, intersubjectif, intratextuel et se réalise *entre les personnages*, comme dans les romans de Dostoïevski. Mais chez Boudjedra les rapports dialogiques sont établis *entre les narrateurs*. Ce genre de dialogue n'est possible que dans les œuvres allégoriques dans lesquelles le contenu indirect se trouve en *opposition binaire* avec le contenu direct. Le premier étant personnifié par le narrateur *implicite*, le deuxième, par le narrateur *explicite*. C'est l'exemple de l'ironie décrite par Philippe Hamon comme étant « un petit drame » qui permet d'imaginer le fonctionnement de ce macrodialogue. Dans son article, il présente l'ironie comme « un discours double, émis par un énonciateur lui-même dédoublé, pour un public également dédoublé »³. Le discours ironique est donc double parce qu'il possède un contenu direct explicite adressé à l'interlocuteur visé par le procédé et un contenu indirect implicite adressé au complice. Les deux contenus sont donc face à face : si le contenu explicite dit que celui dont on se moque est bon, beau ou intelligent, le contenu implicite suggère le contraire.

1. Le contenu implicite du macrodialogue est formé selon les critères du *néomythologisme*, nouvelle approche des mythes dans les genres contemporains qui ne les considère plus comme sacrés ou faux, mais comme offrant une conception idéologique digne de considération et de confrontation avec d'autres idées. Comme l'a noté You.N. Davydov, « une certaine conception de l'homme » est très importante dans l'art, et le mythe la possède⁴. Le premier modèle de macrodialogue chez

¹ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 123.

² Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, éditions du Seuil, 1970, p. 77.

³ Philippe Hamon, *L'Ironie*, dans « Le grand atlas des littératures », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 56.

⁴ Youri Davydov, *L'Évasion de la liberté*, Moscou, Khoud. lit., 1978, p. 174.

Boudjedra est une réplique de celui élaboré par James Joyce dans *Ulysse* (1921). Dans ce roman, la fidélité (implicite) qui lie Ulysse, Pénélope et Télémaque est opposée à l'infidélité (explicite) de Léopold Bloom, Marion et Stephen. La dimension mythologique est personnifiée par le narrateur implicite, et le cours du récit, une journée de vie de trois habitants de Dublin, est assumé par le narrateur explicite qui représente les « courants de conscience » des trois personnages.

Dans *La Répudiation* (1969) de Boudjedra, le mythe d'Œdipe présente implicitement l'inceste comme un tabou majeur. La puissance de ce tabou est incarnée par le roi Œdipe qui s'est aveuglé en apprenant qu'il avait épousé sa mère sans le savoir. Mais dans la conception contemporaine, la violation de cet interdit devient une arme de résistance contre la domination des pères. Rachid séduit la jeune femme de son père pour venger la mère répudiée. Dans le mythe de la nymphe Sinopé, que l'on découvre dans *L'Insolation* (1972), la virginité est présentée comme vertu et emblème de la dignité de la jeune fille. Sinopé a refusé de partager le lit de Zeus qui l'avait enlevée, et pour exaucer son vœu il n'a pas osé la violer. Mais dans la société contemporaine, la virginité est devenue une marchandise, et Samia préfère s'en priver pour restaurer sa dignité et sa liberté. Dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (1975) le mythe du labyrinthe incite à secourir son prochain, principe qui est contraire à l'indifférence, la haine et le racisme de la société contemporaine. Si Thésée a réussi à trouver l'issue du labyrinthe du Minotaure grâce au fil d'Ariane, le paysan algérien, lui, anonyme, entouré d'une foule d'hommes insensibles, n'a pas pu sortir du métro parisien et a été tué par une bande de racistes. Dans *L'Escargot entêté* (1977), le mythe d'Hermaphrodite exige le respect pour l'Autre, pour celui qui est différent, parce que le héros de ce mythe est le fruit d'un grand amour. La nymphe Salmacis a été tellement enchantée par la beauté du fils d'Hermès et d'Aphrodite qu'elle a demandé aux dieux de l'unir avec lui pour toujours. À l'inverse, le héros du roman, bureaucrate et misanthrope, écrase l'escargot parce qu'il est hermaphrodite. Dans *Les 1001 années de la nostalgie* (1979) les contes de *1001 nuits* développent l'hypothèse que la civilisation arabe a connu une longue période de prospérité et, que par conséquent, son modèle socio-économique mérite d'être imité. Mais cette vision traditionaliste est inconciliable avec celle d'un retour en arrière indésirable, car Mohammed SNP découvre qu'il n'y a pas eu de prospérité dans l'histoire des peuples arabes. « J'ai tenté de renverser ce mythe », disait Boudjedra⁵.

Après *Les 1001 années de la nostalgie* Boudjedra ne recourt plus aux mythes, mais aux symboles. Comme les mythes, ils divulguent des sous-entendus qui sont également confrontés aux parties explicites du récit. Son deuxième modèle de macrodialogue imite celui de la nouvelle *La Métamorphose* (1916) de Franz Kafka. Dans cette nouvelle, l'image du scarabée évoque l'oppression et l'humiliation de l'homme. Il est possible que Gregor Zamza, métamorphosé en scarabée, se réconcilie avec son existence absurde et meurt de maladie. Mais il est aussi probable qu'il refuse de

⁵ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité, op.cit.*, p. 19.

manger pour mourir, et que son suicide se lise alors comme une manifestation de révolte contre le mal. Dans *Le Vainqueur de coupe* (1981), sur une carte postale, l'athlète étrusque qui porte une coupe entre ses mains symbolise la victoire. Cette image est l'inverse de celle de Ben Sadok qui, lorsqu'il commet un attentat contre Ali Chekkal, condamné à la mort par le FLN, est considéré comme un terroriste par la justice française et comme un héros par ses proches. L'opposition binaire caractéristique du macrodialogue se dévoile dans la double interprétation du même événement et elle démontre la complexité du terrorisme, quand la frontière entre une exécution et un meurtre⁶ est devenue imprécise.

Dans *La Prise de Gibraltar* (1987), on retrouve un procédé identique : une miniature ancienne d'Al Wasiti en jaune et rouge rappelle la dualité. La même image est reprise avec les deux grues : l'une jaune, celle de Potain et l'autre rouge qui appartient à Bouygues. Dans le roman, la dualité renvoie à la perception des faits historiques : la prise de Gibraltar le 20 août 711 et la manifestation réprimée à Constantine le 20 août 1955. Tout à la fois présentés comme une victoire ou comme une défaite, selon le parti pris des historiens. Le roman de Boudjedra pose donc une question : doit-on continuer à expliquer l'histoire de deux façons ou bien peut-on en proposer une seule interprétation ? La complexité du problème est exposée par Tarik : « Mais je me rends compte encore aujourd'hui que je n'ai toujours pas compris grand-chose à tout ce fatras et à toute cette mélasse qu'on appelle communément – histoire »⁷.

Dans *Le Démantèlement* (1982), l'image des vases communicants suggère la présence d'un équilibre. Mais El Gomri surestime les données objectives, alors que Selma attache trop d'importance au facteur subjectif. Comme en chiasme, le comportement des héros est contradictoire. El Gomri agit subjectivement : il s'isole et meurt en signe de protestation, et Selma, malgré tous ses efforts, est incapable de changer l'histoire. Dans *La Pluie* (1987), la pluie représente la sexualité, propriété inhérente à la nature humaine. Mais l'héroïne anonyme de ce roman fait beaucoup d'effort pour réfréner la sienne, parce qu'elle pense toujours à de nombreux cas de crimes sexuels et de perversions. Elle préfère ainsi demeurer « au sec » parce que chaque liquide, pluie, larmes ou hémorragie, la lui rappelle. Mais un beau jour elle ne peut plus retenir les larmes. Et le conflit entre la sexualité et l'abstinence reste sans solution.

La Macération (1984) et *Le Désordre des choses* (1991) décrivent l'histoire d'un monde peu ordinaire dans lequel les personnages et les images semblent empruntés aux romans précédents : père commerçant pervers, sa jeune femme impubère, mère répudiée, frère homosexuel, chat érotique, mûrier centenaire, etc. Dans ces romans, la signification des mots des titres se heurte aux éléments du récit. Une acception du terme « macération » correspond bien à la description des souffrances humaines et de la dégradation sociale du premier roman, mais dans la mesure où il renvoie

⁶ Rachid Boudjedra, *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981, p. 189.

⁷ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, p. 311.

sémantiquement au perfectionnement, il est possible de supposer a contrario que la « macération » contribue également à la transformation de la société en la rendant plus parfaite. La dégénérescence de la société décrite dans le deuxième roman est présentée comme anormale, ce qui correspond à la suggestion contenue dans le titre. Mais comme l'expression « désordre des choses » n'est qu'une inversion ironique du groupe de l'« ordre des choses », alors cette dégénérescence devient une règle sociologique. Les deux romans posent donc une même question, mais sans vouloir y répondre : les mutations sociales mènent-elles à la purification et la résurrection de la société ou bien à la décadence totale ?

2. Selon le principe de « personnification des idées » de la théorie bakhtinienne, l'opposition des idées doit corrélérer celle des narrateurs qui leur donnent chair⁸. Elle est obtenue grâce à la poétique du *néopsychologisme* défini par E.M. Mélétienski comme « psychologie universelle du subconscient qui a écarté la caractérologie sociale du roman du XIXe siècle » et qui se manifeste dans l'*aliénation* des personnages⁹. Dans les romans de Boudjedra, l'aliénation des personnages est toujours motivée par des phénomènes sociaux qui sont eux-mêmes critiqués. Par exemple, dans *La Répudiation* Rachid est traumatisé par la tragédie vécue par sa mère répudiée, par la mort du frère et de la sœur ; Mehdi, dans *L'Insolation*, prend à cœur les souffrances de sa mère violée par le mari de sa sœur et de son élève Samia, toujours enfermée. Ben Sadok dans *Le Vainqueur de coupe* doit accomplir un attentat dangereux et il est absolument seul, dans un stade de football rempli de supporters. Dans *Le Démantèlement* les réflexions d'El Gomri et de Selma sur l'histoire sont animées par leur mécontentement lié aux conséquences de la révolution nationale.

Il est très facile de mettre à jour l'aliénation des personnages dans les romans de Boudjedra parce qu'ils sont des *narrateurs* qui dévoilent leurs problèmes psychologiques dans des « courants de conscience ». Par exemple, l'auteur présente Rachid comme un « malade mental » ou un « fabulateur » et admet que « le narrateur simule le délire pour ne pas être torturé. Peut-être aussi la torture l'a-t-elle vraiment rendu fou »¹⁰. Selon Isaac-Célestin Tcheho, le bureaucrate de *L'Escargot entêté* « est, sans nul doute, un personnage névrosé » qui « recherche avant tout la solitude »¹¹. Valérie Lotodé affirme que la jeune femme de *La Pluie* est « atteinte de troubles psychiques »¹². Les « courants de conscience » sont exposés le plus souvent d'une manière prolixe, embrouillée, avec de nombreuses énumérations et tautologies. Seuls *L'Escargot entêté* et *La Pluie* font exception, parce que

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 46.

⁹ Eléazar Mélétienski, *La Poétique du mythe*, Moscou, Naouka, 1976, p. 296.

¹⁰ Monique Martineau, « Rachid Boudjedra : *La Répudiation* est une critique de la société algérienne, mais de l'intérieur », dans « L'Afrique littéraire et artistique », Paris, 1969, n° 8, p. 16.

¹¹ Isaac-Célestin Tcheho, *Les Paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années soixante-dix et quatre-vingt*, (D.N.R., éd. Charles Bonn), Paris, Université de Paris-13 – Villetaneuse, 1999, p. 108.

¹² Valérie Lotodé, *Le Lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*, (D.N.R., éd. Guy Dugas), Montpellier, Université de Montpellier-3, 2005, p. 36.

leurs narrateurs aliénés préfèrent confier leurs pensées « secrètes » aux journaux intimes sous une forme laconique, parfois réduite aux phrases nominatives.

Illimitée, chronologiquement et spatialement, la narration évolue à partir d'un point qui joue le rôle fondamental de catalyseur, puis ne cesse d'y revenir pour se relancer dans une autre direction. Par la suite un autre point prendra le relais. Ces catalyseurs servent à sauvegarder la cohésion du texte. Boudjedra avoue qu'il est très intéressé « par la manière de ligaturer un texte et de l'organiser »¹³. Mais ils permettent aussi de nourrir la réflexion sur les interprétations idéologiques et de provoquer la narration : Céline interroge Rachid, car elle veut tout savoir sur sa famille, mais son récit se transforme vite en « courant de conscience » parce que, comme le note Lotodé¹⁴, elle est une « interlocutrice fictive ». L'infirmière Nadia pose aussi des questions à Mehdi, mais comme il la déteste, il ne lui donne pas de réponses.

Dans *Topographie idéale*, ils sont de nature spatiale. Le métro est un espace fermé et dangereux qui incite le narrateur aliéné à produire des « courants de conscience », et la narration est « déclenchée » par les cinq lignes de métro que prend le héros. Dans *Les 1001 années*, elle est amorcée par les événements historiques étudiés par Mohammed SNP. Mais le plus souvent les catalyseurs sont temporels. Dans *Le Vainqueur de coupe*, les « courants de conscience » sont répartis sur 90 minutes d'un match de football. Dans *L'Escargot entêté* et *La Prise de Gibraltar* le texte se compose de six parties correspondant aux six jours de la vie du héros, dans *La Pluie*, six nuits. *Le Désordre des choses* est divisé en trois parties conformes aux trois jours de la vie du héros. Cependant, dans les romans de Boudjedra, les narrateurs aliénés ne sont pas des idéologues, car ils ne sont pas conscients du conflit universel présent dans le macrodialogue. Leur comportement sert uniquement à illustrer le conflit idéologique suscité par leurs tentatives de résoudre leur problème personnel. Il est impossible, par exemple, d'imaginer que le paysan illettré de *Topographie idéale* ou le bureaucrate paranoïaque de *L'Escargot entêté* soient des idéologues puisque l'objectif du premier est de trouver une sortie de métro, et que le deuxième est obsédé par un gastéropode. Même El Gomri et Selma ne se rendent pas compte de leurs contradictions.

Chez Boudjedra, on observe une instance narrative plus essentielle que le personnage ; il s'agit du narrateur *omniscient* qui transmet tout à la fois les « courants de conscience » des personnages et un certain point de vue objectif. Lotodé le confirme en découvrant dans *La Répudiation* « deux niveaux diégétiques ou narratifs (extra et intra-diégétiques) »¹⁵. C'est ce narrateur qui personnifie le point de vue explicite du récit. Quant à l'aliénation des personnages, elle accomplit une fonction de coordination. Dans le premier modèle de Boudjedra, l'aliénation organise les conceptions négatives et irrationnelles des récits, opposées aux conceptions mythologiques positives. Dans *Topographie idéale*

¹³ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 49.

¹⁴ Valérie Lotodé, *Le Lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra*, op.cit., p. 320.

¹⁵ *Ibid.*, p. 30.

c'est l'aliénation de l'Algérien anonyme qui ne lui permet pas de trouver la sortie du métro et qui pousse le bureaucrate de *L'Escargot entêté* à détruire l'animal innocent. Dans le deuxième modèle de Boudjedra, l'aliénation des personnages s'appuie sur une attitude antinomique vis-à-vis des représentations allégoriques. L'héroïne de *La Pluie*, par exemple, veut maîtriser sa sexualité, mais n'y arrive pas. Tarik de *La Prise de Gibraltar* est embarrassé par les interprétations doubles de l'histoire.

3. Bakhtine a précisé que dans le macrodialogue de Dostoïevski « le héros jouit d'une autorité idéologique et d'une parfaite indépendance »¹⁶. Dans les romans dialogiques de Boudjedra, les narrateurs sont aussi indépendants de l'auteur. Une telle indépendance est impossible dans les genres allégoriques traditionnels où un seul narrateur assume le récit visible et la pensée cachée de l'auteur. Et lorsque les deux instances se contredisent, comment savoir ce que pense l'auteur ? Par exemple, on ne peut préciser si l'auteur de *La Répudiation* appelle à respecter le tabou d'inceste, ou à le transgresser par désir de vengeance. Dans le macrodialogue l'auteur se « distribue » entre deux niveaux de récit et deux narrateurs. En outre, Bakhtine a souligné que le macrodialogue de Dostoïevski est « structuré de façon à laisser l'opposition dialogique sans solution »¹⁷. Le dénouement du conflit est inadmissible dans le macrodialogue, car il transmettrait la pensée monologique de l'auteur. C'est pour cette raison que dans les romans dialogiques de Boudjedra les conflits idéologiques ne sont jamais résolus. La position de l'auteur devant le conflit discuté demeure incertaine et il ne donne pas de réponses aux problèmes. Mais cette incertitude produit un effet pragmatique en créant les conditions d'une lecture *plurielle*. L'effet produit ressemble à celui de la littérature fantastique. Il est défini par Tzvetan Todorov dans son livre « Introduction à la littérature fantastique » (1970) comme une « hésitation du lecteur » due à l'ambiguïté sémantique née de la position médiane du fantastique entre l'étrange et le merveilleux¹⁸. C'est donc bien l'affrontement entre l'étrange et le merveilleux, présenté par Todorov comme une propriété génétique du fantastique, qui entraîne l'hésitation du lecteur. La présence de deux approches antagoniques dans un conflit irrésolu produit une hésitation semblable. C'est elle qui libère une lecture multiple en offrant au lecteur la possibilité de choisir ses propres interprétations. On retrouve ici les critères de caractérisation de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco, qui la définit comme « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »¹⁹. Le macrodialogue vise donc le maximum d'ouverture.

On trouve dans l'œuvre de Rachid Boudjedra deux modèles du macrodialogue formés sur la poétique du néomythologisme qui fournit à ses romans des idées implicites. Dans le premier modèle, une conception mythologique, positive et implicite, est opposée dans une structure binaire à la

¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op.cit., p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970, p. 36.

¹⁹ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, éditions du Seuil, 1965, p. 3.

conception explicite et négative du récit. Ce modèle se révèle dans cinq romans de Boudjedra, de *La Répudiation* au livre *Les 1001 années de la nostalgie*, sur une période de 1969 à 1979. Dans le deuxième modèle, l'opinion implicite, soutenue par une image symbolique, illustrée par les éléments du récit qui permettent de la formuler, affronte une donnée explicite du récit. Ce modèle est détecté dans six romans, depuis *Le Vainqueur de coupe* jusqu'au livre *Le Désordre des choses*, sur une période de 1980 à 1991.

Le macrodialogue de Boudjedra s'appuie en même temps sur la poétique du néopsychologisme qui permet de présenter le personnage du récit comme un individu aliéné. L'aliénation du personnage accomplit une fonction de coordination importante : dans le premier modèle elle justifie l'aspect négatif de la conception explicite du récit, dans le deuxième elle motive l'expression d'un explicite irrationnel. Les conceptions présentes dans les deux modèles sont personnifiées par le narrateur explicite omniscient qui relate la vision du monde du personnage aliéné et le point de vue objectif du narrateur implicite. Aucun des narrateurs n'émet réellement les opinions de l'auteur, mais tous deux transmettent l'incertitude de sa position devant un conflit idéologique qui reste sans solution. L'effet pragmatique produit par cette incertitude ressemble à « l'hésitation du lecteur » que Tzvetan Todorov emploie pour caractériser le fantastique qui se trouve dans une position instable entre l'étrange et le merveilleux. Le macrodialogue offre donc une lecture plurielle de l'œuvre, et par cette qualité correspond parfaitement aux critères de « l'œuvre ouverte » d'Umberto Eco.

Le refus du macrodialogue observé depuis *Timimoun* (1994) est difficile à expliquer. Peut-être, provient-il du désir de Boudjedra de renoncer au néopsychologisme dont il a parlé dans une interview : « Cela commence à devenir une sorte de cliché, dans la littérature du Maghreb. On voit qu'il y a toujours *le fou*, dans les romans nord-africains ! »²⁰ Mais c'est probablement le conflit civil des années quatre-vingt-dix qui l'a incité à être monologique pour protester personnellement contre la montée du FIS et de l'intégrisme. Si dans *Timimoun* on ne trouve que des extraits des articles de journaux qui évoquent les attentats intégristes, *FIS de la haine* (1992), *Lettres algériennes* (1995), *La Vie à l'endroit* (1997) et *Les Funérailles* (2003) réagissent nettement aux atrocités du conflit civil algérien. Mais malgré ce tournant vers le monologisme, Rachid Boudjedra reste sans doute l'unique auteur de onze romans macrodialogiques dans la littérature mondiale.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BAKHTINE M.M., *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, éditions du Seuil, 1970, 347 p.

BOUDJEDRA Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987, 311 p.

²⁰ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 86.

- _____, *Le Vainqueur de coupe*, Paris, Denoël, 1981, 245 p.
- DAVYDOV You. N., *L'Évasion de la liberté*, Moscou, Khoud. lit., 1978, 366 p.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, éditions du Seuil, 1965, 317 p.
- GAFĀĪTI Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, 152 p.
- HAMON Philippe, *L'Ironie*, dans « Le grand atlas des littératures », Paris, Encyclopaedia Universalis, 1990, p. 56-57.
- LOTODÉ Valérie, « Le Lecteur virtuel dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra », (D.N.R., éd. Guy Dugas), Montpellier, Université de Montpellier-3, 2005.
- MARTINEAU Monique, « Rachid Boudjedra : *La Répudiation* est une critique de la société algérienne, mais de l'intérieur », dans « L'Afrique littéraire et artistique », Paris, 1969, n° 8, p. 13-19.
- MÉLÉTINSKI E.M., *La Poétique du mythe*, Moscou, Naouka, 1976, 407 p.
- TCHEHO Isaac-Célestin, *Les Paradigmes de l'écriture dans dix œuvres romanesques maghrébines de langue française des années soixante-dix et quatre-vingt*, (D.N.R., éd. Charles Bonn), Paris, Université de Paris-13 – Villetaneuse, 1999.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970, 188 p.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LA RELIGION DANS L'ŒUVRE ROMANESQUE DE RACHID BOUDJEDRA

Moulay Hicham BOUCHAIB
Université Ibn Zohr, Maroc

Dans l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra, est mise en évidence la grande place qu'occupe la religion dans la société algérienne et, par extension, arabo-musulmane. L'auteur nous décrit une religion imposante et écrasante. Les deux caractéristiques principales de la religion pourraient être réparties en deux volets. *Primo*, la mégalomanie ; *secundo*, l'enfermement sur soi qui se manifeste par le rejet et donc la persécution de l'Autre. Nous pourrions qualifier cet enfermement de non-altérité.

La non-altérité religieuse apparaît, dans le texte boudjedrien, à travers la répression de différentes catégories de la société, femmes et enfants notamment. Dans les récits de l'auteur, l'islam est une puissance coercitive dont les représentants tels que les « cadis » et les « muphtis » pratiquent le harcèlement vis-à-vis des femmes, alors que le mari est omnipotent. Le sentiment de toute-puissance de l'homme algérien vient du soutien sans faille de la religion. Face à la femme, il a « tous les droits », puisqu'« allié [...] à Dieu »¹. C'est la religion qui lui octroie toutes les prérogatives pour asseoir sa domination sur la femme qui « n'a rien »². Le fait que Si Zoubir ait « le bon Dieu de son côté »³ lui permet de s'arroger le droit de répudier Ma, sans lui laisser l'occasion de manifester une quelconque contestation. Car, « pour répudier Ma, Si Zoubir se fondait sur son bon droit et sur la religion »⁴. Le Coran est perçu par les personnages comme source d'avilissement, lorsqu'il assimile les menstrues à une « souillure ». De même, la lecture du châtement réservé à « Abi Lahab » démontre la place subalterne de la femme, confirme l'idée de sa soumission et rappelle la problématique Coran/sexualité :

Sa propre femme portant le bois du bûcher dans lequel Abi Lahab⁵ allait être brûlé. C'est ça la situation de la femme ! Elle fuse intraitable. C'est ton Coran qui est la cause de notre asservissement et de notre malheur, tu ne peux pas le nier... Cette sourate est édifiante... Elle se passe de commentaires !⁶

¹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, [Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles », 1969], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 34.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, *loc. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ Abou Lahab est l'un des oncles du prophète Mohamed. Il est réputé ainsi que sa femme pour leur méchanceté à l'égard de leur neveu, d'où le châtement divin prononcé à leur encontre, dans cette sourate.

⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, Paris, Denoël, 1982, [tr. fr. Rachid Boudjedra, titre original : *Ettafakouk*, Beyrouth, Ibn Rochd et Alger, SNED, 1981], p. 149. Il s'agit ici de la cent-onzième sourate du Coran intitulée : *Al Massad*.

Dans les romans de l'auteur, tout ce qui évoque l'islam, de près ou de loin, est générateur de peur. Dans *La Pluie*, la voix du muezzin paraît menaçante ; « elle éclate avec une violence inouïe⁷ ». Elle a des répercussions dévastatrices sur la psychologie du protagoniste qui en a une « chair de poule » et en éprouve un « effroi » et une « stridence »⁸. Dans *La Répudiation*, c'est le « *taleb*⁹ » qui incarne la répression religieuse. En effet, ce dernier fait subir de nombreux sévices corporels aux enfants indociles et particulièrement à Rachid. Enfants qui endurent une autre exaction, édictée par la religion musulmane : la circoncision. Elle est qualifiée par Mehdi de « massacre »¹⁰.

Par ailleurs, les représentants de la religion musulmane rejettent tout courant intellectuel ou autre ne s'inspirant pas d'elle directement. C'est une « multitude abreuvée du Coran et des préceptes du prophète, totalement ignorante de la culture profane des ancêtres »¹¹. Les intellectuels ayant des opinions différentes des « frères de la religion » sont assimilés à « des ennemis de la religion » et sont « dénoncés [...] par le Cadi lors de son prêche solennel, du haut de la chaire »¹². Ils sont considérés comme des « philosophes [...] échappés, certainement [...] de quelque asile d'aliénés »¹³. Ils constituent une sorte de « misérable minorité barricadée derrière des raisonnements hérétiques »¹⁴. L'arme dont use le pouvoir religieux pour réprimer toute velléité d'insurrection de leurs opposants est l'accusation d'hérésie. C'est le cas de Tahar El Ghomri, qui ayant voulu défendre les pauvres paysans face aux « gros propriétaires terriens », fut condamné pour cause « d'hérésie et d'athéisme »¹⁵.

Mais le paroxysme est atteint avec le fanatisme macabre des terroristes intégristes qui désavouent, systématiquement, tous ceux qui ne font pas partie de leur camp. Le rejet de l'Autre se manifeste par la violence. Celle-ci prend différentes formes. Tout d'abord la menace, dans *La Vie à l'endroit*, Rac fait l'objet d'une sentence de mort. Aux aguets en permanence, dans la crainte d'être repéré par ses ennemis déclarés, Rac régule toute sa vie sur leur horloge. La peur est devenue un sentiment qu'il doit supporter au quotidien. Ce traumatisme lui rappelle les séquelles d'un passé particulièrement pénible : « Depuis que Rac s'était trouvé dans cette situation difficile où la menace de mort planait constamment sur lui, il avait de fréquentes et obsessives bouffées de souvenirs. Son passé familial lui remontait à la tête et parfois presque à la gorge »¹⁶. Sa compagne Flo subit le même sort et doit se calfeutrer. Sa vie se réduit à son travail à l'hôpital et à de rares visites rendues à Rac. Cette diminution existentielle des deux personnages se traduit, dans le texte, par l'emploi des diminutifs. Nous assistons

⁷ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, Paris, Denoël, 1987, [tr. fr. Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur, titre original : *Leilat imraatin arik*, Enal-Alger, 1985], p. 35.

⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁹ Un instituteur religieux qui enseigne, généralement, le Coran et les préceptes fondamentaux de l'islam.

¹⁰ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, [Denoël, 1972], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 35.

¹¹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 166.

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁴ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁵ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 90.

¹⁶ Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, Paris, Grasset, 1997, p. 36-37.

à une réduction des sujets par la simplification de leurs prénoms. Rac et Flo correspondraient, respectivement, à « Rachid » et « Florence ». Le narrateur l'a d'ailleurs suggéré en mentionnant que « Flo n'était, en effet, qu'un pseudonyme ou quelque chose de semblable en tout cas »¹⁷.

L'autre forme de violence la plus répandue et la plus cruelle exercée par les terroristes intégristes est l'exécution physique. Pour arriver à leur fin, ils emploient tout un arsenal : des « armes à feu, des armes contondantes, des matraques, des coups de poing américains ; et surtout, des couteaux à cran d'arrêt, des épées, des haches, des scies de boucherie, etc. »¹⁸ Les victimes de leurs exactions sont les catégories sociales les plus pacifiques, les plus démunies ou les plus instruites. Rac et ses amis sont tous poursuivis parce qu'ils prêchent autre chose que les dires de leurs bourreaux. De même pour les « prêtres musulmans, chrétiens ou juifs »¹⁹ dont les croyances et la vision de la religion ne concordent pas exactement avec celles des tortionnaires. Ils expriment ainsi une intolérance poussée à l'extrême. La plupart du temps, les assassinats commis à l'encontre de la population sont dénués de tout fondement. Ce sont « des hordes sauvages qui s'attaqu[ent] à des hameaux pauvres et isolés »²⁰. Ainsi, des « femmes [sont] décapitées, des « bébés [sont] égorgés rituellement après une brève prière pour les recommander à Dieu »²¹ et des fillettes sont sauvagement violées. Les agressions criminelles des intégristes dépassent l'entendement et relèvent du pathologique. Ils ne se contentent pas de tuer leurs victimes, mais ils trouvent un certain plaisir à les mutiler. Rac n'arrive pas à comprendre la cause de « tout ce sadisme, cette démence et cette cruauté des intégristes qui ne tuent pas, mais égorgent, décapitent [...] mutilent leurs victimes avec perversité, ouvrent les corps des bébés »²². Parfois on découvre « des cadavres sans tête. Têtes qu'on retrouvait dans le ventre d'autres cadavres ouverts à coups de couteau et recousus avec du gros fil de fer »²³. En outre, la perversion sexuelle des intégristes s'accompagne d'une pratique macabre. Après le viol des filles, ils découpent « les clitoris pour les coudre sur les lèvres », tandis que les « organes génitaux [des hommes sont] arrachés avec les mains et enfoncés dans leurs bouches »²⁴.

La gratuité de la barbarie se manifeste également par l'assassinat du fervent supporter du club de football de Belcourt : Yamaha. La mise en relief de l'invalidité de Yamaha et l'insistance sur sa marginalité visent à accentuer l'absurdité des atrocités commises. Ce sont des actes aberrants. L'insertion du discours journalistique²⁵ dans le discours narratif va aussi dans ce sens. L'horreur et le

¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰ *Ibid.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 108.

²² *Ibid.*, p. 159.

²³ *Ibid.*, *loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁵ Voir : p. 16, 83, 150, 193.

caractère irrationnel des agissements surgissent sans qu'il y ait ni source énonciative ni commentaires.

Selon Robert El Baz :

[...] Tous ces énoncés journalistiques [...] aspireraient à rapporter le réel sans aucune médiation discursive – une sorte de langage de l'immédiat sans médiation énonciative. Bref, un langage du corps qui manifesterait les choses pour ce qu'elles sont sans même les énoncer (si cela était possible), un langage qui tendrait vers le silence, car ce dicible demeure enfermé dans sa propre immanence. Il n'y a aucune possibilité de s'y mesurer, d'en extraire une signification quelconque.²⁶

Le narrateur entoure la citation journalistique d'un silence terrifiant qui exige un instant de méditation. Par ce procédé, il tend à exprimer la vacuité devant une telle férocité. Dans la mesure où le roman peut aussi refléter la réalité historique, nous sommes amenés à nous interroger sur la nature réelle du phénomène de l'intégrisme religieux. Les intégristes algériens ont, en effet, emprunté la même voie et ont utilisé les mêmes méthodes que la secte des « hashashin ». Ayant pour cibles, depuis l'année 1993, les intellectuels, les résidents étrangers et les populations les plus déshéritées constituées souvent de villageois isolés et désarmés. Personne n'est épargné. Les victimes se comptent par milliers et appartiennent à toutes les couches sociales, toutes tranches d'âge confondues. Même les enfants en bas âge et les vieillards font les frais de l'engrenage de la machine meurtrière intégriste. Parmi les victimes les plus célèbres, on trouve l'écrivain Tahar Djaout (tué devant ses enfants le 26 mai 1993), le dramaturge Abdelkader Alloula (le 16 mars 1994), le sociologue Mohammed Boukhobza (le 22 juin 1993), le psychiatre Mahfoud Boucebsi ainsi que des hommes politiques comme l'ex Premier ministre Kasdi Merbah et l'ex-ministre de l'Enseignement supérieur Djilali Lyabes. À ce propos, Benjamin Stora dit que :

[...] le pays s'est habitué à vivre dans l'angoisse et dans l'attente [...] Les attentats devaient se poursuivre, visant des hommes politiques, des journalistes, des universitaires. [...] Les enlèvements de ressortissants étrangers [...] devaient plonger le pays dans le doute et le désarroi.²⁷

Rien qu'en l'espace d'une année et demie, « entre l'instauration de l'état d'urgence en février 1992 et la fin de l'année 1993, le bilan se solde par quelque 3000 morts, et plus de 12 000 personnes avaient fait l'objet d'internement dans des camps et des prisons »²⁸. On s'aperçoit qu'en soulignant, dans son récit, les crimes perpétrés, le romancier nous décrit la terreur à laquelle sont confrontés les Algériens. Les scènes évoquées dans *La Vie à l'endroit* sont la transcription d'une cruauté véritable, imprégnée de sang et d'inhumanité. Rachid Boudjedra veut y dénoncer ce que les intégristes infligent à la population algérienne. *La Vie à l'endroit* est une sorte de cri, un roman-témoignage d'une situation volcanique et chaotique qui régnait naguère en Algérie.

²⁶ Robert El Baz, « Roman et Histoire chez Rachid Boudjedra », dans Redouane, Najib, *et al*, 1989 en Algérie, *rupture tragique ou rupture féconde*, Toronto, La Source, coll. « Agora », 1999, p. 240.

²⁷ Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance. 1. 1962-1988*, Paris, éditions La Découverte, coll. « Repères », 1994, p. 98-99.

²⁸ Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit, op. cit.*, p. 99.

L'autre aspect dénigré par l'écrivain, dans ses romans, est la place prépondérante qu'occupe la religion dans la sphère privée et publique des Algériens. « tous les muphtis [...] mènent [le peuple] démagogiquement en bateau »²⁹ à tel point que la religion devient monnaie courante puisqu'elle est « récupérée par tout le monde »³⁰. La domination de la religion se manifeste par l'attachement de la société aux préceptes de l'islam ; à tel point que le personnage-narrateur Rachid qualifie ses proches de « famille bourgeoise restée clouée aux mots coraniques »³¹. La demeure paternelle est « une maison où l'islam est l'alibi permanent »³² et où Dieu est glorifié à toute occasion. Rachid cherche à fuir la maison familiale, car il n'arrive pas à comprendre l'attitude des adultes qui n'arrêtent pas de dire « dans toutes les chambres que Dieu est grand et que sa gloire est immense »³³, alors que son frère aîné est injustement supprimé. En outre, le vendredi est un jour où les croyants sont invités à faire leur prière en commun à la mosquée et où « tout le pays est agenouillé vers La Mecque illuminé par la ferveur et mystifié par les prêches des muphtis »³⁴. C'est également le moment où toute critique à l'égard de la religion et de ses représentants est vivement condamnée par la société « car le peuple a le sens du sacré et ne comprendrait pas qu'on puisse attaquer les chefs religieux, le jour de la grande prière »³⁵. D'autant qu'à cette occasion, les incitations sont permanentes à « cause des haut-parleurs qui diffusent un coran tonitruant »³⁶ et qui répandent « la parole de Dieu dans l'éther azuré »³⁷. L'impact de la religion sur la société algérienne est particulièrement perceptible dans *La Répudiation* et *L'Insolation*, où sont décrits les mariages religieux, la circoncision, la fête de l'Aïd el Kébir ou encore le ramadan. Présence obligatoire des instances pour bénir les cérémonies. Célébration de « ripailles gigantesques »³⁸ où les « rencontres se déroul[ent] à mi-chemin et donn[ent] lieu à des embrassades fraternelles et enthousiastes, à des bénédictions mutuelles puisées dans le Coran et dans la vie du prophète, à des formulations toutes faites pour la circonstance »³⁹. Cycle de jeûne où « le peuple [est] assiégé par un quotidien exigeant »⁴⁰ et où la ville change « de rythme, retrouv[e] une allure démoniaque dans laquelle elle s'enferm[e] pour un mois, reniant ceux qui l'[ont] connue autre, rejetant ceux qui n'os[ent] pas l'investir »⁴¹. L'adjectif « démoniaque » souligne l'emprise majeure en cette période de ramadan où prières et lecture du Coran sont encore amplifiées.

²⁹ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., p. 249.

³⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 197.

³¹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 136.

³² *Ibid.*, p. 148.

³³ *Ibid.*, p. 162.

³⁴ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., p. 122.

³⁵ *Ibid.*, p. 113.

³⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 155.

³⁷ Rachid Boudjedra, *La Macération*, Paris, Denoël, 1984, [tr. fr. Antoine Moussali en collaboration avec l'auteur, titre original : *Al Marth*, Alger, Enal, 1984], p. 81.

³⁸ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 198.

³⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

Le pouvoir de l'islam en Algérie nous est aussi révélé par la description des pratiquants les plus dévots. Ainsi, dans *La Macération*, le demi-frère du narrateur nous est présenté comme un fanatique religieux dont l'attitude est ostentatoire :

[Il] persistait à assister à la prière solennelle du vendredi à la grande mosquée, se mettant au premier rang, à la place de choix, et ce, eu égard à sa position sociale, à son fanatisme religieux et à sa passion exhibitionniste, voire narcissique.⁴²

Sans oublier la mégalomanie du muezzin qui semble être d'« une intransigeante fatuité »⁴³ à un point tel, qu'en entendant sa voix, la narratrice de *La Pluie* se l'imagine « plein de certitude de morgue d'arrogance. Content de lui. Heureux d'avoir le Bon Dieu de son côté. Sûr. Certain »⁴⁴. La multitude des lieux de culte renforce la mainmise de la religion, le nombre des « maisons de Dieu » est impressionnant. Elles « pouss[ent] comme des champignons »⁴⁵, alors que « les hommes [...] manqu[ent] terriblement [de maisons] »⁴⁶. Ainsi, « tout le monde vit à l'étroit, sauf Dieu dont les mosquées se sont multipliées et agrandies »⁴⁷. Mosquées saillantes dont l'architecture est qualifiée d'« emphatique[s] »⁴⁸. L'expression « minarets allongés »⁴⁹ ne se limite pas au sens littéral, elle fait allusion à une puissance d'un autre ordre qui renvoie au machisme. Ainsi, les mosquées sont dotées d'une vigueur sexuelle ; elles sont « phalliques »⁵⁰ et le minaret semble toujours être en « érection »⁵¹.

Mais, c'est l'État qui donne autant de poids à la religion musulmane. Le « Clan » ne s'est pas contenté de la construction d'innombrables mosquées : il lui a réservé tout un ministère. Ce qui a fini par révolter Tahar El Ghomri : « Bon Dieu de bon Dieu, même Dieu, ils l'ont pourvu d'un ministère avec ses fonctionnaires, ses paperasses, ses secrétaires et ses bureaux poussiéreux ! »⁵² Cette politique religieuse de grande envergure porte ses fruits, puisque « le peuple rendait grâce au Clan de son programme religieux et de son mysticisme débordant ! »⁵³ Ainsi l'État a fini par « renforç[er] tous les croyants dans leur conviction inébranlable que la seule issue aux problèmes économiques était de se consacrer à Dieu et à sa dévotion totale »⁵⁴. Faisant partie à la fois de la bourgeoisie et du « Clan » politique, le père de Rachid est le personnage qui exprime le mieux cet endoctrinement. En effet, il « rêvait d'un État théocratique où les Ulémas⁵⁵ tiendraient les rênes du pouvoir »⁵⁶. Le chef de l'État

⁴² Rachid Boudjedra, *La Macération*, op. cit., p. 14.

⁴³ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, op. cit., p. 49.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 142-143.

⁴⁵ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 197.

⁴⁶ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 244.

⁴⁷ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 271.

⁴⁸ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, op. cit., p. 35.

⁴⁹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 271.

⁵⁰ *Ibid.*, 197. Dans *La Pluie*, c'est le minaret qui est qualifié de phallique (voir p. 35).

⁵¹ *Ibid.*, p. 180.

⁵² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 28.

⁵³ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 244.

⁵⁴ *Ibid.*, loc. cit.

⁵⁵ Docteurs et juristes de la loi musulmane.

donne l'exemple à ses compatriotes en se consacrant à la religion et en vivant en ascète, loin de la réalité du monde :

Le chef suprême⁵⁷ passait d'ailleurs pour un véritable anachorète que seul le danger d'un glissement du pays vers une idéologie importée avait fait sortir d'une longue méditation métaphysique entreprise au lendemain de l'indépendance nationale, sur une montagne du pays⁵⁸

Le « Clan » a sacralisé la religion par la répression. Les « autorités du pays » sont toujours « promptes à arrêter [...] cette misérable minorité barricadée derrière des raisonnements hérétiques, et qui ne voulait pas en démordre »⁵⁹. La coalition des deux instances, religieuse et politique, inspire la méfiance. Celle de Mehdi qui demande à « rester vigilant face aux M.S.C.⁶⁰ et autres frères de la religion »⁶¹ et celle du personnage Djoha qui remarque « qu'il y [a] encore trop de M.S.C. Il n'aimait pas trop ça. Il n'aimait pas trop, non plus, cette démagogie faite autour de la religion des ancêtres, exacerbée jusqu'au fanatisme »⁶². L'État a fini par asseoir son autorité dans la société algérienne par le biais d'une politique en étroite relation avec la loi islamique.

Mais qu'en est-il vraiment ? Le poids de la religion, si fortement dénoncé dans les romans de Boudjedra, est-il aussi écrasant dans la réalité ? En écrivant *La Répudiation*, Rachid Boudjedra avait l'intention d'alerter l'opinion publique sur le danger que présente la domination de la religion sur le pays. À ce propos, il avait déclaré : « Je voudrais que ce roman [*La Répudiation*] soit l'occasion d'une prise de conscience pour les femmes et les hommes, de la nature non pas féodale, mais archaïque de notre société où la religion exerce une emprise trop forte »⁶³. Cette mainmise de la religion sur le système social de l'Algérie est confirmée par Lahouari Addi. Ce dernier va encore plus loin en affirmant que l'islam est le pilier de la société algérienne, notamment parce qu'il crée des liens communautaires. Selon lui, en Algérie :

[...] le communautaire est si exigü, si étroit que la religion le prend en charge, le gère jusqu'à s'y confondre. De ce point de vue, l'islam n'est pas la religion de la société civile, il est la société civile dans la mesure où il soude des groupes familiaux repliés sur leur passé lignager. Support de solidarité mécanique, il se révèle être l'épine dorsale d'une société recomposée avec des débris épars de vecteurs généalogiques d'horizons divers⁶⁴

⁵⁶ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit.*, p. 243.

⁵⁷ Ici, Boudjedra fait un clin d'œil à l'ancien président algérien Houari Boumediène.

⁵⁸ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁰ Les M.S.C. sont les initiales de Membres Secrets du Clan qui composent l'organisation secrète de la police militaire.

⁶¹ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, *op. cit.*, p. 169.

⁶² *Ibid.*, p. 122.

⁶³ Rachid Boudjedra, cité par Jean Déjeux, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Canada, Naaman, 1973, p. 398.

⁶⁴ Lahouari Addi, *La Mutation de la société algérienne, famille et lien social dans l'Algérie contemporaine*, Paris, La Découverte, 1999, p. 160.

L'islam marque les comportements des Algériens, car il est magnifié. La *chari'a*⁶⁵ est « perçue comme un idéal de justice puisqu'elle se réfère à la parole divine »⁶⁶. L'État a laissé le champ libre à la religion dans le domaine de la gestion des relations familiales, notamment entre la femme et l'homme. « Ainsi, en donnant à la polygamie et à la répudiation une base légale, L'État renonce à s'immiscer dans la sphère domestique, laissant à la conscience religieuse la responsabilité de définir le contenu du lien social dans le premier lieu de socialisation : la famille »⁶⁷. En outre, le pouvoir politique a procédé à l'islamisation de la société algérienne en prenant plusieurs dispositions. Ainsi, l'islam devient une « partie intégrante de l'État comme “composante fondamentale de la personnalité algérienne”. De plus, il est “la religion de l'État” [...] »⁶⁸. Parmi les autres mesures, nous pouvons citer l'instauration du vendredi comme jour de « repos obligatoire (considéré comme le jour sacré en islam) au lieu du dimanche »⁶⁹ ; l'interdiction des paris, de la vente de boissons alcoolisées aux musulmans et de l'élevage du porc⁷⁰ et la construction exponentielle des mosquées dont le nombre « passe de 2200 en 1966 à 5829 en 1980 »⁷¹. En vue d'atteindre le même objectif, un décret

[...] demande au ministère des affaires religieuses de « veiller à développer la compréhension de l'islam, tout en expliquant et diffusant les principes socialistes du régime ». Des séminaires de la pensée islamique se déroulent chaque année, depuis 1968, en présence des personnalités officielles et des représentants religieux et politiques.⁷²

En outre, pour assumer les hautes responsabilités de l'État, la Charte nationale a émis des conditions strictes sur la nature confessionnelle et idéologique du guide de la nation :

[La Charte nationale] ajoute que le président de la République doit être de « confession musulmane » (art. 107), qu'« il prête serment [...] doit respecter et glorifier la religion musulmane » (art. 110) et « qu'aucun projet de révision constitutionnelle ne peut porter atteinte à la religion d'État » (art. 195)⁷³.

C'est pourquoi Bruno Étienne démontre la non-altérité de cet islam. Pour lui :

[C'] est un islam moniste (système philosophique selon lequel il n'y a qu'une seule sorte de réalité sur le plan religieux). Cette version s'exprime par le monopole étatique des affaires religieuses et la répression des croyances et pratiques jugées déviantes par rapport à des normes officielles⁷⁴

Cette souveraineté basée sur l'exclusion totale de l'Autre et le repli de l'État algérien sur lui-même corrobore donc bien l'image de la religion et de l'État donnée par le romancier.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

⁶⁵ Corps coranique des lois de la religion islamique.

⁶⁶ Lahouari Addi, *La Mutation de la société algérienne*, op. cit., p. 163.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁸ Benjamin Stora, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance*, op. cit., p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 68.

⁷⁰ *Ibid.*, loc. cit.

⁷¹ *Ibid.*, p. 69.

⁷² *Ibid.*, p. 68.

⁷³ *Ibid.*, p. 68-69.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 69.

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LA POÉTIQUE DU CORPS FÉMININ CHEZ BOUDJEDRA : FANTASME OU CATHARSIS SOCIALE ?

Edmond Kessé N'GUETTA
Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

L'exploitation de l'image de la femme n'est pas un fait nouveau dans la littérature romanesque algérienne d'expression française¹. Ce qui marque une rupture notable d'avec les errements des autres romanciers algériens francophones, c'est la mise en situation subversive du corps par Rachid Boudjedra dans une perspective érotique. Le romancier justifie lui-même ce choix : « Toute littérature, tout agencement des mots doit provoquer la volupté et l'émotion tant en amont chez l'écrivain, qu'en aval chez le lecteur. »² En effet, la traversée de ses romans dévoile un traitement particulier réservé au corps de la femme dans une écriture crue, jubilatoire, où érotisme et sexualité investissent sans cesse la diégèse dans une fièvre sensuelle à l'extrême. La présente contribution, exploitant un corpus de cinq romans (*La Répudiation*, *L'Insolation*, *Les 1001 années de la nostalgie*, *La Macération* et *Timimoun*), entend analyser les modalités et les discours de l'écriture-désir/jubilatoire adoptée par Boudjedra. Dans son *Essais de psychanalyse*, Freud souligne que « l'objet d'art comme produit de l'imaginaire est révélateur d'une vie profonde, d'une conduite sous-jacente, d'un fragment oublié de notre archéologie. »³ L'œuvre d'art serait alors le fruit de l'accouchement des désirs latents, refoulés dans le subconscient. Ces désirs sublimés s'expriment généralement à travers la récurrence des images et des thèmes obsédants dans l'œuvre produite par l'écrivain. Or, la lecture des romans de Boudjedra fait découvrir une image récurrente : le corps féminin présenté dans ses moindres détails, depuis sa superficialité érotique jusqu'à son intimité sexuelle. Une telle orientation scripturale suscite des interrogations : comment le corps de la femme subit-il la subversion sous la plume de Boudjedra dans une société arabo-musulmane maghrébine qui se veut pudibonde, réservée sur les questions de sexualité ? S'agit-il d'une expression fantasmatique, d'un défoulement de l'écrivain ou tout simplement d'une écriture-catharsis devant libérer la société arabe du tabou sexuel ? Afin d'aborder ces problématiques dans leur ensemble, la réflexion fera recours aux acquis de la narratologie, de la psychanalyse et de la socioanthropologie pour déceler les différents aspects et fondements de la poétique du corps féminin

¹ Des romanciers comme Kateb Yacine, Mohammed Dib, Mouloud Mammeri et Mouloud Feraoun ont traité le thème de la femme dans la plupart de leurs romans. On pense, notamment à *Nedjma* de Kateb, à la trilogie « Algérie » de Dib, *La Colline oubliée* de Mammeri et *La Terre et le sang* de Feraoun. Mais contrairement à Boudjedra, ceux-ci n'ont pas abordé l'aspect de la sexualité féminine d'une manière violente et immédiate.

² Gafaïti Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, coll. « Documents Actualité », 1987, p. 66.

³ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, [tr. fr. André Bourguignon et coll.], Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1981, p. 129.

chez Boudjedra. Après avoir abordé le corps féminin et ses modes de représentation, la réflexion interrogera les enjeux de l'écriture-corps chez Boudjedra.

I. Le corps féminin et ses modes de représentation

Le tabou du corps, celui de la femme en particulier, dans la société maghrébine subit avec Boudjedra un bouleversement, une subversion totale. Chaque mot, chaque phrase, liés à la description du corps libèrent « une force de destruction qui choque le lecteur, et lui ouvre de nouvelles profondeurs »⁴ sensuelles. L'écriture crue, où le désir charnel se mêle à l'abject, met volontairement en exergue certains détails. Cette stratégie, consistant en une excitation de l'esprit, est perceptible dans l'usage à profusion du vocabulaire érotique se rattachant au champ lexical de la superficialité du corps. Des expressions dans *La Répudiation* telles que : « fesses volumineuses » (P, 12), « seins banals » (P, 19), « poitrine splendide » (P, 107), et dans *L'Insolation* : « seins flasques, bleutés aux abords du téton volumineux » (P, 11), « la poitrine houleuse » (P, 15) de Nadia, la « douceur de son corps » (P, 15), sont, entre autres, représentatives de ce vocabulaire corporel. Au-delà de ces unités sémantiques, des métaphores comme « chair molle » (P, 11), « ample chair nourricière ouverte » (P, 11), « trou de la vie » (P, 50), « chair déchirée » (P, 64), « la douceur de l'entre-cuisse » (P, 64), « la plaie longitudinale » (P, 110), « chairs molles et fuyantes craquelées de poils et de plis » (P, 134) (*La Répudiation*), « la plaie longitudinale » (P, 60), « la chair tuméfiée et saccagée jusqu'à la rougeur » (P, 123), « la chair molle » (P, 123), « le triangle poilu » (P, 190), « le gouffre de la vie » (P, 190) (*La Macération*) sont utilisées pour nommer le sexe féminin.

Ces exemples constituent des paradigmes de la monstration du corps érotique/sexuel de la femme dans son intimité. Ils confirment que le corps habite les textes qui se font mémoire de la substance charnelle. En somme, « Ce besoin de pénétrer, d'aller à l'intérieur des choses, à l'intérieur des êtres »⁵ pousse Boudjedra à imposer une certaine souveraineté au corps, notamment au sexe, de par son écriture violente, symptomatique de l'effervescence d'une pulsion refoulée. Tous ces procédés descriptifs, métaphoriques ou non, peuvent s'appréhender, dans leur ensemble, sous un angle ambivalent : corps-désir/corps-abject. Le corps est tantôt présenté comme un corps valorisé qui suscite l'envie tantôt comme un corps-répulsion, déprécié.

I.1 Le corps féminin : un corps du désir

Le corps de la femme est ici un lieu de refuge, un foyer vital de tensions où se cristallisent les désirs masculins. Réifiée, la femme est un instrument de plaisir, un corps signifiant, qui n'existe que comme réceptacle de la jouissance. Déséquilibrés, « les rapports sexuels conjugaux sont ressentis

⁴ Alhem Mostheganemi, *Algérie, Femme et écritures*, [préface Jacques Berque], Paris, L'Harmattan, 1985, p. 68.

⁵ Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949, p. 75.

comme des abus de confiance, sinon comme des viols, du fait du manque sexuel et érotique du mari, de son inhibition émotionnelle, dont triomphe son seul besoin de décharger. »⁶ En d'autres termes, il s'agit d'un plaisir unilatéral. La scène entre le patriarce Si Zoubir et Ma l'illustre bien :

Le repas terminé, elle attend un ordre. Elle se déshabille en silence et très lentement, comme on va à l'échafaud. Corps lourd et que la sieste rend plus lourd encore. Trente ans. Si Zoubir lui caresse vaguement le pubis, net comme la paume de la main. [...]. Une chute ? Un spasme banal ! La communication presque évidente devient bâclée. Prise. Elle aurait passionnément hurlé, mais un seul soupir d'aise s'échappe de la bouche de mon père. La chair s'amonce. Un peu de sperme sur la cuisse de Ma atteste l'acte-rot. Ma prise d'une hébétude onctueuse, risque une somnolence. Il faudrait s'habiller et quitter la chambre. Le père dort déjà.⁷

Ces actes faits à la hâte en méconnaissance des règles élémentaires de la sexualité (absence de préliminaires par exemple) interdisent l'épanouissement des « épouses ». Elles sont souvent obligées de se masturber (Ma dans *La Répudiation*), de commettre l'adultère (Zoubida dans *La Répudiation* et Kamar dans *La Macération*), d'avoir des rapports forcés avec des patients (Nadia, infirmière dans un hôpital psychiatrique) ou tout simplement de se faire « tripoter » par des gamins comme dans *La Répudiation*. La violence masculine liée au besoin de possession est mise en avant, en particulier lorsque Hassan El Djazaïri (41 ans), le père du narrateur, dépucelle Kamar, sa deuxième épouse âgée de moins de quinze ans :

Chaque soir, il (Hassan) demandait à sa jeune épouse si elle avait eu ses premières règles, jusqu'au jour – plus d'un an après le mariage – où le sang menstruel remplit la culotte de la gamine. Ce fut l'inondation et ce fut le déluge. Il s'empressa aussitôt de la dépuceler et la pénétrer en profondeur, avec une violence inouïe, baignant dans le sang des règles et celui de la plaie ouverte, démembrée ; s'enfonçant du coup dans une solitude atroce dont il ne sortit plus jamais, ce qui ne l'empêcha pas de tricher avec lui-même, et de se mettre à enfoncer son sexe dans la fillette d'une façon ininterrompue et sans relâche, alors qu'elle sanglotait, souffrait, avait mal et le suppliait d'arrêter de la pénétrer [...]. Il ne cessa pas même lorsque sa jeune épouse perdit connaissance ; au contraire ! Il en profita pour la retourner sur le ventre et la sodomiser pris de fureur et de folie, ayant perdu sa patience après plus d'une année d'attente et d'abstinence totale.⁸

L'auteur soulève la problématique de la sexualité au sein du monde arabo-musulman, où se préparer à satisfaire le mari, constitue le fondement du devoir féminin, comme le souligne Rachid : « Les rapports qui régissent notre société sont féodaux ; les femmes n'ont qu'un seul droit : posséder et entretenir un organe sexuel. »⁹ Cette conception encourage inévitablement les exactions. Dans *L'Insolation*, Mehdi évoque le viol de sa mère Selma, lorsqu'elle avait quinze ans, par Siomar, un riche propriétaire terrien et mari de sa sœur :

⁶ Françoise Dolto, *Sexualité féminine*, [préface de Muriel Djéribi-Valentin], Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [Scarabée, 1982], 1996, p. 376.

⁷ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1969, p. 34-35.

⁸ Rachid Boudjedra, *La Macération*, [tr.fr. Antoine Moussali et Rachid Boudjedra], Paris, Denoël, [ENAL-Alger, 1984], 1984, p. 52-53.

⁹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op. cit.*, p. 93.

Il l'avait coincée au moment où elle se baissait pour remonter le seau d'eau qu'elle avait jeté dans le puits. Et là, dans une plaque de soleil, il l'avait violentée et pénétrée, sans prendre le temps de la déshabiller, ni même de lui ôter complètement sa culotte restée accrochée à mi-cuisse, lui donnant un air saugrenu que le satyre n'avait même pas remarqué. Il lui avait mordu la langue et l'avait tant terrorisée qu'il avait fini par la déposséder de son précieux atout pour un éventuel mariage.¹⁰

L'accumulation des lexèmes verbaux se rapportant au champ lexical de la violence : « coincé », « violentée », « déshabiller », « pénétrée », « mordu », « terrorisée », « déposséder », montre de quelle manière la jeune adolescente a été maltraitée et abusée impunément par son bourreau : « pouvait-elle renverser l'ordre des choses ? Elle le croyait, car elle oubliait qu'elle était une femme qui ne pouvait grand-chose – pour le moment – contre la mainmise des hommes, des cadis, des démagogues. »¹¹ On est ici de plain-pied dans la réalité existentielle de la femme arabo-musulmane, reléguée au rang de paria, d'être inférieur, n'ayant qu'« un rôle de victime, puisque son statut social et culturel lui interdit toute action. Elle est esclave, objet du désir sexuel. »¹² Tout ce qui se rattache à la « matière » féminine (odeur, voix, cuisses, etc.) est susceptible d'éveiller l'appétit. Mohamed S.N.P. s'enivre au contact des effluves : « Il s'endormit dans son odeur et eut l'impression qu'il planait au-dessus de très hauts vents, qu'il avait toute la vie pour enfouir sa prodigieuse virilité dans le sexe de Messaouda la Bienheureuse. »¹³ Quant au narrateur de *La Macération* il savoure cette friandise qu'il faut déguster avec délectation :

Elle colla le triangle poilu de son sexe tout contre son nez. Il y entra comme s'il s'agissait du gouffre de la vie. Il sentit, renifla. Puis il leva le regard, quelque peu gêné. Ensuite, il commença une lente succion, n'épargnant rien, léchant tout ce qu'il y avait entre les deux cuisses écartées : le clitoris, les lèvres, la fente, le duvet et l'eau, toute cette eau épaissie et âcre, tout cet écoulement gélatineux.¹⁴

Image d'un corps qui souffre, qui attire et séduit, mais qui pourtant coexiste avec celle négative d'un corps qui inspire le dégoût.

I.2 Le corps de la femme : un corps abject

Dans l'imaginaire arabe, « La génitalité et la sexualité féminine sont encore très mal connues. Elles restent pour les hommes signes d'effroi et d'abjection. »¹⁵ Cette dimension péjorative est saisie dans le traitement dévalorisant, dont il fait l'objet dans les romans de Boudjedra. L'abject du corps féminin est révélé par la présence récurrente des menstrues qui hantent les différents narrateurs mâles. En effet, ils ont une peur notoire de ce sang, qui apparaît ici comme une source de malédiction. Comme le souligne Rachid :

¹⁰ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972, p. 80.

¹¹ *Ibid.*, p. 197.

¹² Mariannick Schöpfel, *Les Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau », 2000, p. 48.

¹³ Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1979, p. 99.

¹⁴ Rachid Boudjedra, *La Macération*, op. cit, p. 190.

¹⁵ Ghita El Khayat-Bennai, *Le Monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 40.

Mais au centre du complot se trouvait cette désespérance (innée, ou acquise grâce à l'enseignement de Zahir ?) à ne pas comprendre le désordre que mettait en nous le sang des femmes. Elles ne jeûnaient pas, à cause de leurs règles mensuelles, et pour nous, elles étaient irrémédiablement perdues ; il fallait alors les fuir...¹⁶

Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*, exprime également son angoisse sur un ton emprunt d'hallucination :

À nouveau, le mythe du sang m'assaillit de toutes parts. [...]. Jamais, le sang n'avait cessé de me hanter ; et voilà qu'occupé à jouir sournoisement avec mon amante, il fallait que le dégoût me prît, que j'eusse les membres glacés et que j'allasse dans la tinette vomir toutes mes tripes, avec dans ma tête des images de massacres collectifs. Il n'y avait plus aucun espoir.¹⁷

Si, selon Durand¹⁸, la vision péjorative des menstruations est liée au tabou du sang, dans la sphère maghrébine d'obédience musulmane, le fondement religieux en est la cause majeure. « ... Et s'ils t'interrogent sur les menstrues ; dis c'est une malédiction... »¹⁹ déclare le maître de l'école coranique²⁰ aux élèves. L'organe à l'origine de ses écoulements devient un objet d'effroi, de sacrilège. En témoignent les traits qualificatifs péjoratifs s'y rattachant comme « atroce tuméfaction » (P, 10), « sexe renfrogné » (P, 38), « ignoble chose » (P, 50), « sexe grotesque à l'entrebâillement rouge » (P, 52), « l'énorme triangle velu » (P, 52) dans *La Répudiation*, « la chair tuméfiée comme saccagée » (P, 31), « un fourre-tout » (P, 31), dans *L'Insolation*. Les romans présentent une autre image négative du corps féminin. Il s'agit, en l'occurrence, de la chosification du sexe féminin. Dans *La Macération*, le clitoris d'une putain est comparé à « un tube de robinet » (P, 60), et le vagin de Maria (Myriam), son amante, à instrument de jeu :

J'enfonçai mon index dans son vagin, tout en étant assis à mon bureau, ma main droite posée dessus. Je sortis mon index de son trou. Je pris un crayon. Je le fis entrer dedans. Je sentis qu'il tournait sur lui-même une fois et une autre fois. [...]. J'augmentais la vitesse de mon mouvement. [...]. J'allais de plus en plus vite, en tournant le crayon dans le vagin qui donnait l'impression de s'évaser et de s'évider... Elle balbutia : la sève... l'encre violette... ce mouvement qui s'amplifiait touchait de plein fouet cette passion dont j'étais victime.²¹

¹⁶ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 24.

¹⁷ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., p. 124.

¹⁸ Selon Durand, « Chez la plupart des peuples, le sang menstruel, puis n'importe quel sang, est tabou ». Voir Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », [Dunod, 1963], 1992, p. 119.

¹⁹ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, [tr. fr. Rachid Boudjedra], Paris, Denoël, coll. « Folio », [El Ijtihad. Alger, 1984], 1984, p. 43.

²⁰ Dans *Le Coran*, Sourate 2, Al-BAQARAH (LA VACHE), 286 versets, v. 222, Post-Hégire, il est écrit : « Et s'ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : c'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues et n'en approchez qu'elles n'en soient purifiées... » *La Bible* ne déroge pas à cette règle. On lit ainsi dans le Livre du Lévitique, chapitre 15 versets 19-33 : « La femme qui aura un flux, un flux de sang en sa chair, restera sept jours dans son impureté. Quiconque la touchera sera impur ».

²¹ Rachid Boudjedra, *La Macération*, op. cit., p. 228.

De même le lait maternel subit l'effet de cette conception dépréciative. Comme le prouve la description du sein de Zoubida par Rachid :

Yamina sortit alors un sein banal de fillette précoce que je m'empressai de malaxer, pour faire quelque chose ; mais la chaude mamelle minable me rappela [...] le pis des chèvres qu'il m'était arrivé de traire dans les fermes de mon père. [...]. Pendant quelques instants, l'envie me prit de gambader à travers l'énorme triangle velu, mais l'idée du lait, qui pouvait arriver jusque sous le lit de ma mère et dont l'odeur âcre la réveillerait, gâchait ma sublime joie de gamin assis sur le sommet d'un cul.²²

« Sein banal », « mamelle minable », « odeur âcre », toutes ces désignations sont symptomatiques des stéréotypes dans une société partagée entre modernité et tradition. Les aspects du corps et leurs modes de représentation traduisent la portée érotique des romans de Rachid Boudjedra. Dans une écriture subversive où érotisme et sexualité s'imbriquent constamment, les œuvres se font, elles-mêmes, moyens de dévoilement, de viol du triangle interdit²³ maghrébin. Dès lors, on est en droit de se demander s'il s'agit d'une stratégie inavouée de défoulement fantasmatique opérée par le romancier ou d'une volonté de réaliser une certaine catharsis sociale.

II. Écriture-corps : fantasme ou catharsis ?

Répondre à une telle question sans porter un regard sur la vie du romancier serait une gageure, dans la mesure où la complexité de ces deux concepts ne peut être abordée sans une analyse de l'auteur en relation avec sa création romanesque. C'est pourquoi, on s'intéressera d'abord au fantasme, en tant qu'expression du Moi profond dans le jeu de l'écriture, et ensuite à la catharsis comme un procédé de purgation, de libération de la société de son Moi fantasmatique.

II.1. La question du fantasme

Dans son ouvrage *Littérature maghrébine d'expression française*, Dejeux souligne que « L'écrit, en tant qu'excès, débusque l'homme "immergé", révèle un non-dit refoulé, complexé. »²⁴ La littérature devient dès lors une sublimation des désirs par le jeu de l'écriture. En ce sens, l'œuvre est une forme de littérisation du comportement psychique profond, c'est-à-dire des désirs inconscients. Le dessein de l'écrivain n'est donc pas de communiquer, mais d'exprimer son état second, son être intérieur. Il s'agit ainsi d'une ruse pour exprimer sa réalité psychique sublimée, sa pulsion refoulée. Et c'est là que se manifestent les fantasmes qui « se définissent [...] de plus en plus clairement comme

²² Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 51-52.

²³ Ce que l'on appelle « triangle interdit » constitue trois domaines de la société arabo-musulmane considérés comme tabous (la religion, la politique, la sexualité). Toute critique, ne serait-ce que contre l'un de ces trois pans, est sacrilège. Boudjedra a été condamné à mort par fatwa en 1965 et en avril 1983 par le F.I.S (Front Islamique du Salut).

²⁴ Jean Dejeux, *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, p. 108.

des expressions de désir. »²⁵ Or, ces « fantasmes, en tant qu'actions imaginaires, naissent et s'alimentent sans cesse des souvenirs d'actions passées, et qu'ils préparent les actions futures. »²⁶

Considérons maintenant certains pans de la vie de Boudjedra et ses propos. L'écrivain algérien a eu une enfance difficile par la faute d'un père répressif, despote qui a répudié sa mère aimée. Cette situation familiale a créé une fracture chez lui : « Dans la mesure où j'ai eu personnellement des problèmes avec mon père quand il a répudié ma mère, j'en ai énormément souffert. Mon père a épousé trois femmes. J'ai une vingtaine de frères et de sœurs. »²⁷ L'atteinte portée à l'objet/sujet désiré (la mère) provoque, chez Boudjedra, un traumatisme qui va parcourir l'ensemble de ses romans de part en part. « En écrivant mes romans, j'ai toujours été obsédé par cette enfance qui m'a permis justement de faire jouer la mémoire comme une donnée essentielle de mon travail ; et cette mémoire évidemment passe par l'enfance »²⁸ souligne-t-il. Dans le complexe d'Œdipe, l'amour est dirigé vers la mère, et l'envie de la posséder se trouve contrariée par les interdits moraux. Le refoulement qui en découle génère des fantasmes qui peuvent se reporter vers d'autres individus. Ce n'est donc pas un hasard si la plupart des narrateurs sont obnubilés par le sexe ou commettent des incestes. Dans *La Répudiation*, Rachid (qui a le même prénom que l'écrivain) a des rapports avec Zoubida, la deuxième épouse de son père. La situation est la même chez le narrateur de *La Macération* qui convoite Kamar, sa jeune marâtre, et qui tente de violer sa demi-sœur. En outre, on note que dans le complexe d'Œdipe, l'imaginaire projette souvent la libido contenue dans des expositions crues, subversives du corps féminin. Michelle Perron le précise :

Une fonction majeure de ces fantasmes serait alors de sexualiser, c'est-à-dire tout à la fois de mettre en représentations sexuelles et d'investir libidinalement ce qui menace de la manière la plus essentielle les besoins du Moi : besoins de sécurité, d'amour, de reconnaissance narcissique par autrui. (P, 110)

La surabondance de la sexualité et de la nudité dans les romans de Boudjedra pourrait s'expliquer comme une des manifestations de ce désir refoulé. En effet, tous les narrateurs masculins ne peuvent se passer des attributs des femmes, à l'image de Rachid :

Dimanche : jour de repos des colons. J'attends une femme. Lubricité. Membres gourds. Les choses se font au ralenti. Femmes. Parfois, il en entre une. À l'intérieur du magasin, elles se sentent à l'abri et [...] n'hésite pas à se dévoiler. Derrière le bureau, je caresse mon sexe. La femme parle. Volupté. Demande un article. Érection. Je fais semblant de ne pas comprendre, prolonge l'entrevue. Présence précaire des femelles à l'orée des cauchemars brûlés et torsadés. [...] Et l'envie de violer, même les plus laides et les plus vieilles, n'est qu'un prétexte à la fureur qui pend aux lobes des yeux ratatinés par le délire fallacieux.²⁹

²⁵ Michelle Perron-Borelli, *Les Fantasmes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, p. 20

²⁶ *Ibid.*, p.126

²⁷ Jean Dejeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, p. 382.

²⁸ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 9.

²⁹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op. cit., p. 109.

Même la voix de Maria suscite la concupiscence dans *La Macération* : « Sa voix ne cessait pas de changer au fur et à mesure qu'elle parlait, enflait et s'évanouissait comme l'éclair brouillé. Soudain, je la pénétrais sans ôter complètement sa culotte » (P, 99). Le recours à l'érotisme peut provenir de la révolte contre le père, symbole de l'autorité morale de la société. La rupture du lien œdipien (répudiation de la mère), engendre un autre complexe : celui de castration « véritable traumatisme qui appartient pleinement au complexe d'Œdipe lui-même, au sein duquel il représente une blessure narcissique intense et douloureuse. »³⁰ Il consiste à s'opposer à tout ce qui se rattache au père phallique. Pour atteindre cet objectif, Boudjedra met en scène les actes les plus intimes. Quant au mythe du sang qui hante ses personnages, il pourrait se référer au tabou religieux (le sang menstruel) ; à la tradition sacrificielle (l'Aïd El Kabîr) ; à la circoncision, qui est une sorte de mutilation. Mais, la blessure³¹ de Boudjedra (pendant la guerre d'indépendance), à cause de laquelle il a failli être amputé, semble constituer un élément probant du fantasme du sang transposé dans son écriture.

À partir des données biographiques, psychanalytiques et des propos tenus par le romancier, on peut donc considérer que l'écriture-corps de la femme qui traverse tous les romans n'est qu'un tremplin permettant à Boudjedra d'exprimer ses obsessions personnelles. C'est ce qui amène Abdellatif Laâbi à écrire : « Je trouve assez faible de la part de Boudjedra de ne pas avoir réussi parfois à isoler (et peut-être à éliminer) ce qui relève des troubles psychoaffectifs individuels. »³² Cependant, ces fantasmes individuels sont liés à ceux de tout un groupe social, car « l'œuvre littéraire importante est, non pas exclusivement, mais nécessairement, un univers cohérent et structuré et que cette structure n'est pas une création individuelle, mais la création collective d'un sujet transindividuel privilégié. »³³ Cela revient à dire que le « je » de l'écrivain est celui de toute la collectivité qui le mandate pour parler en son nom. Aussi la vision du monde qu'il dévoile n'est-elle pas seulement un Moi subjectif, particulier, mais un Moi collectif, transindividuel mis en situation par l'écriture, et qui débouche allègrement sur une catharsis sociale.

II.2. L'écriture du corps féminin comme catharsis³⁴ sociale

S'exprimant sur la responsabilité de l'écrivain dans la société, Jean-Paul Sartre écrit que « Si l'écrivain fait de la littérature, c'est-à-dire s'il écrit, c'est parce qu'il assume la fonction de perpétuer,

³⁰ Claude Le Guen, *Dictionnaire freudien*, [préface Claude Le Guen], Paris, PUF, 2008, p. 273.

³¹ En 1959, Boudjedra prend le maquis dans la guerre de libération et est blessé. Mal soigné, il faillit perdre sa jambe. Cela marque sa vie. Rétabli, il voyage dans les pays de l'Est, puis en Espagne, où il devient le représentant du F.L.N. (Front de Libération Nationale). Il ne rentre au pays qu'après l'indépendance en 1962.

³² Cité par Jean Dejeux, *Littérature maghrébine de langue française*, op. cit., p. 392.

³³ Lucien Goldmann, *Sciences Humaines et Philosophie*, Paris, Gonthier, coll. « Méditations », 1966, p. 160.

³⁴ La catharsis est un concept forgé par Aristote pour exprimer la purgation des passions, c'est-à-dire le plaisir éprouvé au spectacle d'une tragédie théâtrale. Ici, elle est envisagée comme la vision boudjédrienne de déstructuration des préjugés taboutiques relatifs à l'image de la femme dans la société arabe et une quête libertaire de celle-ci. Il s'agit de purger les fantasmes contenus dans la pensée collective maghrébine pour une reconsidération du corps féminin.

dans un monde où la liberté est toujours menacée, l'affirmation de la liberté et l'appel de la liberté. »³⁵ C'est dans cette optique que Boudjedra dévoile le corps féminin, dans une perspective cathartique de la société arabo-islamique. Dans la société arabo-musulmane, le corps a toujours été un objet tabou. Comme le note Gafaïti : « Le corps arabe a été biffé dans la société arabo-musulmane. Il a été caché, camouflé et castré. Et malgré l'évolution certaine vers la modernité, le corps reste fondamentalement un préjugé et un non-lieu » (P, 48-49). Dans le cas spécifique de la femme arabe, le corps est foncièrement devenu une propriété privée, un objet de mythe, un tabou qui empêche sa révélation, son épanouissement. Boudjedra s'insurge contre cet état de fait en l'exposant dans ses moindres détails, par le biais d'une langue triviale : « vagin », « clitoris », « menstrues », « orgasme ».

La mise à nu du sacré constitue une sorte de profanation, qui repose sur une idéologie précise chez Boudjedra : L'émancipation du corps. Car « nommer, c'est montrer et que montrer, c'est changer »³⁶ écrivait Sartre. Pour Boudjedra, dans une société sans cesse en mutation, les valeurs rétrogrades, archaïques, qui maintiennent la beauté de la femme doivent être battues en brèche. Exprimer donc le fantasme du Moi individuel/collectif, c'est en même temps se purger, se libérer et libérer les esprits des garde-fous instaurés par la crainte de l'objet/sujet sacré (corps féminin). Dans cette perspective, loin d'être un misogyne, Boudjedra se comporte en féministe, militant pour la cause des femmes. Il ne manquera pas de le confirmer au cours d'une invitation en 2002 à Blida : « J'aime la femme dénudée, son corps tend à être castré, il est assassiné, caché, honni. »³⁷

La quête cathartique passe aussi par une prise de conscience sexuelle. Face à la doctrine arabo-musulmane qui impose à la femme « de n'assouvir sa féminité et sa sexualité que dans le cadre du mariage, corolaire de l'édification d'une famille. »³⁸, Boudjedra oppose une sexualité débridée. Keltoum, dans *Les 1001 années de nostalgie*, est « devenue une vraie femme exigeante sur le chapitre d'amour » (P, 79), et dans *La Macération*, Maria ou Myriam savoure son orgasme « le va-et-vient flagrant, s'écartelait encore plus, prête à engloutir dans sa certitude de femme [...], l'immensité globale, non pas pour en jouir seulement, mais pour lui donner, aussi l'ample base et appui de la chair nourricière ouverte à toutes les maternités. » (P, 123) La quête d'une véritable sexualité renvoie bien au besoin d'une jouissance partagée et non égoïste.

Les violences (noces ensanglantées de Zoubida dans *La Répudiation* et de Kamar dans *La Macération* ; sodomie forcée de Kamar par son mari), le viol de Selma par Siomar dans *L'Insolation*, les mariages précoces (Kamar avait moins de quinze ans, Zoubida, quinze ans et Ma, neuf ans) se donnent à voir comme des preuves visant à pourfendre les fondements du mariage maghrébin et les relations entre les couples marqués par une réification de la femme, devenue une véritable

³⁵ Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, coll. « Philosophie », 1998, p. 29.

³⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948, p. 105.

³⁷ C. Koriche, « Rachid Boudjedra, hôte de la ville de Blida, émotion aux senteurs de roses », dans « Le Quotidien d'Oran » du 5 mars 2002. <http://www.librairie-mauguin.com/pop28022002.htm>.

³⁸ Ghita El Khayat-Bennai, *Le Monde arabe au féminin*, op. cit., p. 46.

marchandise. Un des personnages de *La Répudiation* observe que : « Les femmes se vendent sur la place publique, enchaînées aux vaches, et les bordels sont inaccessibles aux petites bourses » (p, 95). Au-delà de ces critiques, ce sont les pratiques traditionnelles et religieuses qui conditionnent les pensées et relèguent la femme dans la sphère infrahumaine, qui est passée au crible par Boudjedra ; d'où cette analyse de Mimouni :

On superpose les coutumes préexistantes, les dispositions coraniques et les interprétations restrictives pour limiter les droits des femmes au plus petit espace commun. [...] La barbarie, c'est vouloir réduire les femmes à une condition infrahumaine.³⁹

En somme, en partant du Moi subjectif/collectif fantasmatique, Boudjedra aboutit à une visée cathartique de sa société, en s'attaquant à tout ce qui fait obstacle à la libération du corps féminin. Ce procédé démystificateur permet à l'écrivain algérien de se situer d'emblée, selon les termes de Ginette, dans les métaphores de l'acte d'écrire :

Écrire = désir pour la mère.
Écrire = tuer le père, s'identifier à lui et affronter ses pairs.⁴⁰

Conclusion

L'analyse du corps féminin à partir des romans de Boudjedra a révélé un corps érotique et sexuel dans une écriture subversive suggérée par les fantasmes de l'auteur, nés de la répudiation de sa mère et des rapports conflictuels qui s'en sont suivis avec son père. Son dessein, en posant la réalité dichotomique de l'image de la femme à partir de son Moi, était d'affranchir les consciences aliénées qui ont marqué la mémoire collective arabo-musulmane sur les tabous sexuels et érotiques féminins. Cependant, la portée du dévoilement va au-delà du cadre maghrébin pour évoquer une situation plus universelle, car, si selon la Déclaration universelle des Droits de l'Homme, les êtres humains sont tous égaux, la femme continue toujours, dans certains pays, de subir la domination masculine. Au demeurant, l'écriture du corps féminin, en combinant fantasme et catharsis, fait de Boudjedra l'un des plus grands écrivains féministes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BACHELARD Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1949, 190 p.
BOUDJEDRA Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1969, 252 p.

³⁹ Rachid Mimouni, *De la Barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le Prés aux Clercs, coll. « Pamphlet », 1992, p. 39.

⁴⁰ Ginette Michaud, « Jouissance et inhibition à l'écriture », dans « Sexualité et politique, Actes du colloque de Milan, 1975 », Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », [Giangiacoimo Feltrielli Editore, 1975], 1977, p. 391-408.

- _____, *L'Insolation*, Paris, Denoël, 1972, 236 p.
- _____, *Les 1001 années de la nostalgie*, Denoël, coll. « Folio », 1979, 436 p.
- _____, *La Macération*, Paris, Denoël, 1984, 293 p.
- _____, *Timimoun*, Paris, Denoël, coll. « Folio », 1994, 126 p.
- DEJEUX Jean, *Littérature maghrébine de langue française*, Ottawa, Naaman, 1973, 495 p.
- _____, *Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1992, 125 p.
- DOLTO Françoise, *Sexualité féminine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1996, 600 p.
- DURAND Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, coll. « Psycho Sup », 1992, 560 p.
- EL KHAYAT-BENNAI Ghita, *Le Monde arabe au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1985, 325p.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1981, 275 p.
- GAFÄITI Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, coll. « Documents Actualité », 1987, 152 p.
- GOLDMANN Lucien, *Sciences Humaines et Philosophie*, Paris, Gonthier, coll. « Méditations », 1966, 176 p.
- LE GUEN Claude, *Dictionnaire freudien*, Paris, PUF, 2008, 1719 p.
- MICHAUD Ginette, « Jouissance et inhibition à l'écriture », dans « Sexualité et politique, Actes du colloque de Milan, 1975 », Paris, Union Générale d'Édition, coll. « 10/18 », 1977, 446 p.
- MIMOUNI Rachid, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier*, Paris, Le Pré aux Clercs, coll. « Pamphlet », 1992.
- MOSTHEGANEMI Alhem, *Algérie, Femme et écritures*, Paris, L'Harmattan, 1985, 316 p.
- PERRON-BORELLI Michelle, *Les Fantômes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2001, 128 p.
- SARTRE Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, coll. « Philosophie », 1998, 63 p.
- _____, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1948, 380 p.
- SCHÖPFEL Mariannick, *Les Écrivains francophones du Maghreb*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau », 2000, 127 p.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

**IMAGE(S) DE L'ÉTRANGÈRE DANS
LE ROMAN ALGÉRIEN DE LA POST-INDEPENDANCE
LE CAS DE LA RÉPUDIATION DE RACHID BOUDJEDRA**

Amel MAAFA

Université de Guelma, Algérie

Comment définir l'étrangeté de l'étranger ? Qu'est-ce qui la constitue ? À cette question, le philosophe Alain, citant le célèbre « Journal intime » d'Amiel, répondait : « Ce qui est étrange dans l'étranger, c'est qu'il n'est pas moi. » Dans une tentative d'Unité, l'étranger est souvent rejeté ou manipulé pour qu'il devienne ce *moi*. Il n'en est pas moins considéré comme un Autre, une entité qui ne fait pas partie de *nous*, condamnée à être repoussée ou assimilée. Se l'approprier, en lui attribuant des caractères qui nous sont propres, revient toujours à métamorphoser l'Autre en *moi*. L'étymologie le renvoie au grec *allos*, « l'autre », *allélos*, « l'un l'autre », par opposition à *hétéros*, « différent ». De son côté, le latin le rattache à *alter*, « l'un des deux », à *alius*, « autre », à *alienus*, « qui appartient à un autre ». Autant d'origines que de significations, « comment *l'autre* est-il arrivé à constituer un souci ? » Écrit Cyrille Deloro¹. « *Dasein ist Mitsein* » répond Heidegger². Cette phrase intraduisible comprend en elle toute la relation de l'être avec l'autre, l'étranger : la présence est coprésence, être-là est toujours être-avec³. Comment le penser sans le réduire au même, à soi ? Comment le dire sans pour autant vouloir le (dés) aliéner, le (dé)posséder ?

Dans la littérature algérienne, l'image par excellence de l'étranger est le *roumi*. Colonisateur, agresseur, violeur, l'Autre est présenté ici comme la source de tous les maux et l'origine de tous les conflits entre les membres de la même communauté. Malgré la force de cette image souvent péjorative, utilisée par les écrivains algériens s'inspirant de l'histoire de leur pays, notre travail s'intéressera à la représentation de l'étrangère, particulièrement de la Française, dans le roman algérien de la post-indépendance, *La Répudiation*. À travers l'aventure singulière du narrateur, nous analyserons l'univers qui fait se confronter deux femmes issues de deux mondes régis par des systèmes sociaux opposés, relevant de deux cultures totalement différentes. Rachid Boudjedra met en scène un monde complexe, composé de deux entités : d'une part, l'Algérie, encore attachée à une tradition patriarcale représentée par cette unité fondamentale qu'est la famille, et d'autre part la France, qui pose toujours un regard orientaliste sur une Algérie autrefois française. Dans ce livre, qui renvoie à un conflit tout aussi extérieur, historico-social, celui d'une Algérie en quête d'une identité propre après une indépendance nouvellement acquise, qu'intérieur, fruit d'un vécu qu'on ne peut que qualifier de troublant pour l'auteur lui-même, cristallisé autour de *la haine du père*, sujet récurrent

¹ Cyrille Deloro, *L'Autre*, Paris, Larousse, 2009, p. 16.

² *Ibid.*, *loc. cit.*

³ *Ibid.*, *loc. cit.*

dans son œuvre romanesque, R. Boudjedra tente de briser les tabous et décrire le mal qui ronge la société de l'époque. Pour cela, l'auteur use d'une poétique provocatrice, dénonçant une déliquescence généralisée et énonçant ce qui devrait être tu : « J'avais ma propre vision des choses ; j'ai fait *La Répudiation* pour dire la subversion sociale et psychologique des MSC, de dire ce qui ne se dit pas, la sexualité, la religion, l'amour, la femme »⁴. Dans l'un de ses entretiens, il relate une anecdote liée à la réaction des autorités algériennes à la publication de son premier écrit :

Lorsque Taleb El Ibrahimy avait interdit *La Répudiation* tout en me torturant « gentiment », un officier de la sécurité me disait « on vous tuera par l'indifférence. » C'est vrai, ils nous ont tués. Dans mon pays, nous sommes aujourd'hui isolés avec une minorité. Cette Algérie n'a pas bougé. Nous avons une société complètement conforme, castratrice⁵

La trame romanesque prend appui sur cette sclérose et développe deux aspects antagoniques : l'introspection comme outil narratif et la rétrospection diachronique où « le bien et le mal sont donnés dans leur bipolarité et dans l'impossible dialogue d'êtres antinomiques »⁶, déphasés, en continuel affrontement, dans un projet de démantèlement⁷ d'un ordre jugé oppressif et injuste. Rachid, le personnage principal, qui possède « des tendances à la mythomanie »⁸, raconte à Céline, dans son studio situé en face du port, son enfance gâchée par la répudiation de sa mère et le reniement des enfants par son père autoritaire, tout puissant, et pourtant respecté par ses pairs. Rachid dénonce cette injustice de la société patriarcale avec virulence. Il témoigne aussi de la violence subie par sa mère. En perçant le mur du silence qui enveloppe le monde féminin, le narrateur donne une voix à ces êtres réprimés. Nous prenons conscience dans ce roman du fait que le port du voile par la femme n'est que l'aboutissement d'un long processus de nivellement, d'effacement de tout ce qui fait l'originalité de la personne⁹. L'écriture boudjedrienne insiste sur les privilèges accordés à l'homme dans la société algérienne, enfermée dans la tradition. Au sein de la famille, la mère du narrateur, « Ma »¹⁰, subit cette domination masculine : « Si Zoubir » décide de prendre une deuxième femme, plus jeune qu'elle et plus attirante. Elle est condamnée au silence :

Ma mère est au courant. Aucune révolte ! Aucune soumission ! Elle se tait et n'ose dire qu'elle est d'accord. Aucun droit ! Elle est très lasse. Son cœur enfle. Impression d'une fongosité bulbeuse. Tatouage qui sépare hargneusement le front en deux. Il faut se taire : mon père ne permettrait aucune manifestation. (P, 33-34)

⁴ Rachid Boudjedra, « Rachid Boudjedra, hôte de la ville de Blida Émotion aux senteurs de roses », dans « Le Quotidien d'Oran » du 5 mars 2002.

⁵ *Ibid.*, loc. cit.

⁶ Mohammed-Salah Zeliche, *L'Écriture de Rachid Boudjedra*, éditions Karthala, 2005.

⁷ *Le Démantèlement* est le titre de son septième roman publié en 1982 chez Denoël.

⁸ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, Denoël, [1969] 1983, p. 30.

⁹ Claude Revault d'Allonnes [Préface], *Voilées, Dévoilées. Être femme dans le monde arabe*, Noria Allami, Paris, L'Harmattan, 1989, p.10.

¹⁰ L'équivalent de maman dans le langage populaire algérien.

Par la répétition du mot « aucune », les points d'exclamation et l'absence d'articles devant « impression » et « tatouage », ces quelques phrases mettent en relief le sentiment d'impuissance de la mère auquel fait écho celui du fils/narrateur. Dans ce paragraphe, très important pour l'intrigue, les deux êtres sont présentés de manière dichotomique ; l'un est en position de force (le père) et l'autre en position de faiblesse (la mère). La relation ne peut aller que dans un seul sens : du haut vers le bas. N'est-ce pas ainsi que s'organise le rapport entre Dieu et ses créatures ? Or, peut-on tolérer une quelconque désobéissance à la loi de Dieu ? Boudjedra le confirme :

Lamentable, ma mère qui ne s'était doutée de rien ! [...] La peur lui barre la tête et rien n'arrive à s'exprimer en dehors d'un vague brouhaha. Elle est au courant. Une angoisse bègue. Elle se déleste des mots comme elle peut et cherche une fuite dans le vertige ; mais rien n'arrive. [...] Elle ne sait pas cerner le réel. [...] Lâcheté surtout.

Elle est debout et lutte contre l'envie de s'évanouir. L'indifférence rutilante dans la pièce fraîche. Le père continue à manger, très lentement comme à son habitude. Pour lui, tout continue à couler dans l'ordre prévisible des choses. [...] Ma hésite. Une gêne... La banalité des mots qu'elle va prononcer. Elle ne sait pas se décider. Et les fantasmes ! Surtout pas d'insolence pour ne pas rebuter les ancêtres. Se taire... [...] (Dans la ville, les hommes déambulent. Ils crachent dans le vagin des putains, pour les rafraîchir. Chaleur... Les hommes ont tous les droits, entre autres celui de répudier leurs femmes. [...] Ma mère ne sait ni lire ni écrire. [...] Elle reste seule face à la conspiration du mâle allié aux mouches et à Dieu.) (P, 34)

Cette femme ne sait que faire face à une loi qui la condamne au silence. Rachid, ce fils/témoin de son malheur, souligne un semblant de résistance: « Je voyais Ma se mordre les lèvres et se tordre le corps » (P, 39). Son corps se révoltait alors qu'« elle se taisait » (P, 39). Mais elle ne faisait rien. Le narrateur n'a qu'une explication à proposer quant à l'attitude décevante de sa mère : « Lâcheté surtout » (P, 33). Face à ce personnage féminin asservi se dresse celui de Céline, l'amante de Rachid « doublement étrangère, par son sexe et par sa langue » (P, 34), qui arrive à restaurer un équilibre dans le récit. Mais au fur et à mesure que le roman progresse Céline change de statut pour ne former plus qu'un avec la mère répudiée. Charles Bonn souligne cet effacement progressif de Céline en lui donnant une certaine dimension politique. En effet, « dans le dernier chapitre, l'hôpital réel est remplacé par l'évocation sévère du “pays – hôpital”, cependant que Céline, comme la mère morte, ont disparu. »¹¹

La présence de Céline est cruciale, car si elle n'existait pas, Rachid ne pourrait trouver l'occasion de raconter ses souvenirs. Elle a pour fonction de délivrer la parole du narrateur : « Inutile de remâcher tout cela, disait-elle, parle-moi plutôt de ta mère... » (P, 14) ; « Parle-moi encore de ta mère. » (P, 16) ; « Raconte, disait-elle » (P, 41). Bien que dans ces passages, l'amante semble désirer connaître la suite de l'histoire entamée, elle est loin d'être dévorée par la curiosité et donne l'impression de vivre un conte sans s'y impliquer, affichant même son ennui ou son insouciance. Elle, la Française qui

¹¹ Charles Bonn, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985, p. 244.

travaille dans un lycée, s'exprime peu et jamais sur elle-même. Elle n'est pas *sujet parlant*¹². D'ailleurs, elle ne prononce jamais « je », hormis à la forme passive de la première personne lorsqu'elle dit : « parle-moi ». L'attention de Céline donnée au récit est contradictoire, mais significative :

Céline n'était pas quelqu'un qui savait écouter, mais elle savait garder sa rectitude originelle et rien ne l'en détournait, pas même l'intérêt qu'elle faisait semblant de porter à mon récit tentaculaire dont elle ne voyait pas le danger, car elle me croyait à la fois lamentable et vociférant. (P, 28)
Dans notre mansarde, je lui racontais ma vie comme on moule du café (au fond, elle s'ennuyait). (P, 132)

Plus loin, Rachid continue à relater le comportement de Céline :

Céline écoutait. Elle ne pouvait déceler dans mon récit aucune extravagance, et pour quelque temps l'état d'agressivité cessait entre nous ; elle m'aidait à reconstituer les événements qui avaient précédé ma rencontre avec le Clan et notre poursuite commune, à travers les nopals et les arbousiers foudroyés par le soleil ; nous haletions, avides de pouvoir et de possession, qui se révélaient hasardeux à cause du mythe éclaté et brisé auquel personne ne croyait plus. (P, 183-184)
Céline écoutait et il était de plus en plus évident que l'agressivité avait cessé de nous miner et de pourrir nos rapports ; elle aimait m'entendre évoquer cette période précaire – images douteuses et gros plans méticuleux, si clairs dans ma mémoire. (P, 185)

Dans les deux derniers passages, le narrateur souligne l'agressivité présente dans le couple mixte que seul le récit a pu faire disparaître. Céline « aimait [l'] entendre » parler de son passé. Se sentant étrangère à cette partie de la vie de son amant, elle ne manifestait nullement son désintérêt, bien au contraire, « elle ne pouvait déceler dans [son] récit aucune extravagance ». Céline ne manifeste jamais son opinion sur le récit de Rachid, et ce dernier ne lui laisse aucune occasion de prendre la parole. Son discours qui apparaît *a priori* comme un dialogue n'est, en fait, qu'un monologue, mais pas au sens classique du terme : « Je la voulais pantelante et elle tombait dans mon piège ; elle me voulait proie, mais pas n'importe quelle proie, elle me voulait vivant et ne rêvait que de me prendre mes souvenirs » (P, 16).

La relation de ces amants est ambiguë ; ils s'observent dans le petit studio « comme deux boxeurs prêts non pas à se battre, mais à se mordre jusqu'au sang » (P, 9). Dans une telle relation, l'écoute paradoxale de l'interlocutrice apparaît, pour Rachid, comme « la spoliation » de langage¹³. Si la mise à l'écart de Céline semble être voulue par le narrateur, il est toutefois important de souligner que toujours elle paraît étrangère à la trame du récit qu'elle appréhende comme un conte des mille et une

¹² Dans son ouvrage *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dominique Maingueneau définit le sujet parlant comme suit : « (le sujet parlant) joue le rôle de producteur de l'énoncé, de l'individu (ou des individus) dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé », Paris, Bordas, 1986, p. 71.

¹³ Mayumi Shimosakai, « La Présence de l'interlocuteur dans *La Répudiation, L'Insolation, Le Démantèlement, La Macération* de Rachid Boudjedra », Mémoire de DEA, sous la direction de M. Charles Bonn, Université Lumière Lyon 2, 2001. <http://www.limag.refer.org/Theses/ShimosakaiDEA.htm>

nuits où les femmes sont protégées par les hommes et où elles sont enfermées dans leurs châteaux loin des yeux avides de plaisir charnel.

Céline, entre la mer et le délire, ne savait plus à quel éblouissement se vouer et, à défaut d'un choix crucial, elle s'abandonnait à l'un et à l'autre, conquise bien avant de s'être rendue, contrariée par la cohérence interne d'un récit fictif dans lequel je la tenais prisonnière et haletante. (P, 177)

Rachid, conscient du pouvoir qu'ont ses paroles sur son amante, ne cessera pas de parler. Il l'enchantait par son éloquence pour mieux la retenir : « Je restais avec cette envie de la faire souffrir en l'enfermant dans un voile blanc où elle se fût trémoussée comme une pieuvre tentaculaire » (P, 18). Captiver Céline, dans les deux sens du terme : « séduire » et « faire prisonnier » devient la raison qui l'incite à poursuivre :

Je rêvais de la cloîtrer, non pour la garder pour moi et la préserver de la tutelle des mâles qui rôdaient dans la ville abandonnée par les femmes, à la recherche de quelque difficile et rare appât (non, je ne pouvais pas être jaloux dans l'état d'extrême confusion où je végétais depuis, ou bien avant, ma séquestration par les Membres Secrets dans une villa bien connue du peuple ; non ce n'était pas du tout là mon but), mais pour lui faire toucher du doigt la réalité de la ville dans laquelle elle avait l'illusion de vivre (P, 12)

Si selon Shimosakai, le discours de Rachid incarne une concrétisation de son rêve « la cloîtrer », faute de le faire physiquement¹⁴ : « O ! matérialiser ce songe qui me lancinait dans l'antre où Céline était libre de ses gestes » (P, 18). Il a aussi pour but de l'éclairer sur son monde environnant et sur le mode de vie imposé aux femmes depuis des siècles. « Par la mandibule d'un tram qui amenait le laitier jusqu'à notre mansarde où je te cloîtrais pour te raconter comment mes sœurs l'avaient été » (P, 132). Réalité qui échappe à Céline étant donné le décalage culturel, les deux amants ayant grandi dans des sociétés tellement différentes. Malgré tout, elle est bien captive.

La lecture de *La Répudiation* de Rachid Boudjedra nous entraîne donc vers un espace de désillusion intimement lié à l'éternelle confrontation entre Tradition et Modernité, entre *l'ici* et *l'ailleurs*, entre le *nous* et le *ils*, les *étrangers*. À travers une œuvre subversive, l'auteur arrive à tracer la complexité de l'être. Par une voix masculine, il marque un tournant dans l'écriture de *l'Autre*, un *Autre* qui se définit par son extranéité/étrangeté aussi bien à sa langue et à sa culture, mais également à son sexe, à sa manière de voir le monde et de le subir. Dans un jeu de dédoublement narratif, Rachid devient tantôt fils tantôt amant. Les deux statuts qu'il occupe ne cessent de se croiser et de se mêler pour finalement ne faire qu'une seule entité, révoltée contre un machisme social oppressant. La haine éprouvée pour ce père pervers obnubilé par le sexe, pourtant considéré socialement comme un homme respectueux, n'a d'égale que la colère ressentie contre sa mère, soumise à l'ordre ancestral. Face à elle, La Française aurait dû être la véritable étrangère du roman et symboliser la modernité. Mais les deux femmes étrangement reliées par le récit semblent évoluer dans la même sphère et occuper la même

¹⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

fonction, deux revers d'une même médaille. Tout se tisse dans une Algérie qui trace une voie vers la modernité, mais qui ne peut se détacher des dogmes encombrants ni d'un passé colonial pesant. Dit et non-dit, explicite et implicite, parole et silence, image d'une étrangère séduite par un récit perçu comme exotique sont autant d'éléments de réflexion sur le chemin qu'il reste à parcourir vers l'Autre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

DELORO Cyrille, *L'Autre*, Paris, Larousse, 2009.

BOUDJEDRA Rachid, *La Répudiation*, Denoël, [1969] 1983.

_____, « Rachid Boudjedra, hôte de la ville de Blida Émotion aux senteurs de roses », dans « Le Quotidien d'Oran » du 5 mars 2002.

BONN Charles, *Le Roman algérien de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1985.

REVAULT D'ALLONNES Claude [Préface], *Voilées, Dévoilées. Être femme dans le monde arabe*, Noria Allami, Paris, L'Harmattan, 1989.

MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

SHIMOSAKAI Mayumi, « La Présence de l'interlocuteur dans *La Répudiation*, *L'Insolation*, *Le Démantèlement*, *La Macération* de Rachid Boudjedra », Mémoire de DEA, sous la direction de M. Charles Bonn, Université Lumière Lyon 2, 2001.

<http://www.limag.refer.org/Theses/ShimosakaiDEA.htm>.

ZELICHE Mohammed-Salah, *L'Écriture de Rachid Boudjedra*, éditions Karthala, 2005.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

LE DISCOURS IDÉOLOGIQUE DANS LE ROMAN *JOURNAL D'UNE FEMME INSOMNIAQUE* DE RACHID BOUDJEDRA

Rachida BENGHABRIT-BOUALLALAH
Université d'Oran, Algérie

Aucun texte n'est absolument neutre. Quel que soit le thème dont il est question, la dimension subjective est toujours présente. Selon Jouve : « Si le texte propose sa propre vision du bien et du mal, il le fait en jouant sur des représentations qui existent hors de lui et indépendamment de lui – faute de quoi – il serait illisible. »¹ Il précise que le terme « illisible » qu'il emploie est pris dans le sens de Hamon. Ce théoricien considère que cette notion se base sur la reconnaissance : « Serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu ou déjà dit) par le texte ou par l'extratexte diffus de la culture. »² Notre étude lexicosémantique, vise à révéler un non-dit que l'auteur lui-même dénonce dans le roman *Journal d'une femme insomniaque* et qui échappe à son contrôle. Pour Jouve : « Il est vrai que, dans les valeurs affichées par un texte, on trouve, à la fois, des valeurs revendiquées et des valeurs héritées. »³ L'idéologie se trouve dans le texte à l'insu de l'auteur, Duchet parlera d'un « *inconscient social du texte* ». ⁴

Bien que Jouve ne s'intéresse qu'aux valeurs affichées ouvertement par l'auteur, sa méthodologie nous semble applicable à notre objet. Pour lui, tout acte de parole se fonde sur deux éléments : la sélection et la combinaison. Nous nous limiterons à la sélection qui démontre la dimension subjective dans la mesure où elle détermine le choix de termes dans le capital langagier pour exprimer des intentions et des pensées qui ne peuvent pas être neutres. Après ces deux opérations, sélection et combinaison, vient une hiérarchisation par une évaluation selon des références préexistantes prises dans la réalité sociale ou selon une mise en place de valeurs personnelles esthétiques pour énoncer un discours bien déterminé. Greimas écrit :

En raison de l'existence de ces valeurs extratextuelles (qu'elles soient d'origine culturelle ou anthropologique), le texte peut, pour qualifier qualitativement un personnage ou un événement, se contenter de les reprendre à son compte : s'il ne s'affirme pas explicitement contre ces valeurs reçues.⁵

Comment Boudjedra qui s'oppose justement à ces « valeurs reçues » peut-il « oublier » sa culture ; ses références idéologiques ? Les mots qu'il utilise sont-ils « purs » de sens ?

Laideur du corps féminin

¹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF/Écriture, 2001 p. 15.

² Vincent Jouve cite Ph. Hamon p. 15.

³ Vincent Jouve, *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, loc. cit.

⁵ Vincent Jouve cite Greimas, *op. cit.*, p. 11.

Dans *Journal d'une femme insomniaque*, le corps féminin est représenté comme une « plaie », une « béance », une « douleur », ces qualificatifs faisant partie de l'imaginaire de la société conservatrice. Cependant, la virulence du vocabulaire de l'écrivain renforce cette perception. Tout au long de ce roman, il est assimilé à la disgrâce, à l'horreur, comparé à une « enflure », une « boursoufflure ». Un passage fait singulièrement exception à cette laideur récurrente :

Son visage était resté intact. Minuscule et précieux petit visage de porcelaine [...] Visage paradoxalement serein de la jeune fille [...] J'étais restée longtemps sous le charme [...] Visage lisse, Modiglianien. Propre. Délavé. Mort. (P, 48)

Beauté encensée certes, mais il s'agit du cadavre d'une jeune fille assassinée. Ce n'est que dans la mort qu'elle devient fascinante, car « – *Plus humaine. Ou – plutôt – plus accessible à l'humain* » (P, 48). De plus, elle est dénuée de tout attrait sexuel. Hormis cet exemple, le répertoire désignant la morphologie féminine renvoie plus à la maladie « *Tumeur obscène* » (P, 27-28) ; « *Sorte de dévastation scrofuleuse* » (P, 36) et à l'excroissance « *Sorte de gibbosité abracadabrante* » (P, 36). Même si le corps masculin est aussi dénigré :

S'exhiba. Se virilisa. [...] qu'il se comportait en vandale qui souille les femmes [...] Lui devenant tout mou. Avec cette chose bistrée comme une sorte de viscère flétri froissé frileux frivole frisant baveux odieux baveux [...] Pas la peine d'entrer dans les détails sordides (P, 75-76)

Il y a un déséquilibre entre les descriptions de l'un et de l'autre. En effet, la récurrence et la diversité des vocables pour qualifier le corps féminin sont plus importantes que pour le corps masculin qui n'apparaît que sur deux pages. D'un point de vue sémantique les maux les plus terribles (le cancer, la syphilis) voire une sorte de sorcellerie malsaine « abracadabrante » sont convoqués dans le premier cas, alors que le second n'est pas dépeint de façon entièrement négative, peut-être ridicule (s'exhiba et se virilisa), mais il n'est atteint d'aucune affection honteuse. Il est décrit dans une situation naturelle, défavorable, mais saine : le corps masculin est indemne. N'oublions pas la dernière phrase lourde de sens « Pas la peine d'entrer dans les détails sordides ». C'est bien l'unique situation où la narratrice reconnaît un destinataire (lecteur/narrataire), mais aussi veut le protéger en lui évitant d'aller plus avant dans la description qui pourtant est bien moins insoutenable que ce qui est effectivement appliqué à l'anatomie féminine. Qui appréhende ces éléments comme « sordides » : l'auteur ou le lecteur ? Boudjedra a recours à une même ellipse lorsque Hafid Gafaiti le questionne :

[...] Je veux en donner pour preuve le tout dernier roman « La Pluie » qui a paru en 1987 [...] Le regard que les femmes portent sur nous les hommes, n'est pas dénué d'ironie, de dégoût, de refus, de répulsion et en même temps d'attraction et de fascination. Cela se passe de commentaires.⁶

Cette mise sous silence : « cela se passe de commentaires » rejoint celle du personnage de *Journal d'une femme insomniaque*. L'écrivain est impliqué en tant « qu'homme », un processus se déclenche à

⁶ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987, p. 99.

son insu pour le faire taire. Il reste conforme à la vision sociale qui fait de la femme un être imparfait, contrairement à l'individu masculin qui, bien que sujet à quelques railleries, reste irréprochable.

Dévoilement/Recouvrement

Ce roman dévoile le corps. Il n'est plus un secret pour personne, exposé, décortiqué, blessé, ligaturé, fouillé dans les profondeurs de l'intime physique et moral. Mais la nudité est hideuse, repoussante, contagieuse. Cette divulgation vise à provoquer la société conservatrice qui, à l'inverse, voile les attributs féminins parce qu'ils sont considérés comme « fitna » : propices au « désordre social ». Or l'auteur qui « recouvre » ce corps d'une épaisseur constituée de mots drus et denses, d'une opacité aussi puissante que les tissus eux-mêmes, finit lui aussi, par le dissimuler.

Hierarchisation

Un autre passage du roman nous semble exprimer cet inconscient social de l'auteur :

Me disant il est quand même temps que les hommes de ce pays fassent le tri dans ce fatras et la mélasse de leurs idées, se débarrassent de leurs préjugés. Je suis une femme. Réelle. Fendue. Excitante [...] Je me trouvais vulgaire. Ce n'est pas mon genre. (P, 74)

La narratrice a choisi de s'extérioriser, alors pourquoi ce revirement ? « Je me trouvais vulgaire ». Nous sentons un regard social qui se glisse incidemment dans son inconscient (ou celui de l'auteur). Elle cherche à se libérer, sans pour autant s'assumer complètement, elle s'autodéprécie rejoignant ainsi les préjugés existants à son égard : « ce n'est pas du tout mon genre ». Une sorte d'immixtion de l'auteur pour que l'héroïne devienne peut-être sympathique, mais surtout conforme à son statut de femme-médecin.

Désir et Écriture

Dans ce dernier point de notre argumentaire, nous allons aborder la notion du désir lié à l'écriture. Nous poursuivons la méthode préconisée par Jouve. En effet, il écrit : « Chaque fois qu'il y a dans un roman une manipulation de signes, de lois ou de canons esthétiques, la question à la norme est posée »⁷. Le texte qui affiche le contraire de ce qui est accepté met en place des valeurs personnelles selon une esthétique propre. Il essaye de susciter un intérêt pour créer un objet de convoitise. L'auteur l'investit en le valorisant ou le dévalorisant. Greimas cité par Jouve définit ainsi l'« axe du désir » :

⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 32.

[...] la modalité du vouloir permet la construction d'énoncés modaux à deux actants : le sujet et l'objet. L'axe du désir qui les réunit autorise, à son tour, de les interpréter sémantiquement comme un virtuel sujet performateur et un objet institué en valeur.⁸

Ce qui nous donne nécessairement deux pôles : un sujet désirant et un objet désiré. Il est connu cependant que le désir est « triangulaire ». Un troisième pôle intervient alors pour le maintenir de façon continue. Comme l'envie résulte d'un manque (vouloir un objet que l'on ne possède pas), elle disparaît dès l'obtention de ce dernier. Il faut donc un but inaccessible pour en faire un « vrai » objet de désir, entretenir un état d'éternelle attente, et prendre un substitut pour atteindre celui qui devient tout à fait virtuel. Le désir reste intact puisqu'il ne peut accéder qu'au succédané de l'objet désiré. Il s'éloigne à chaque fois qu'il s'en rapproche sans jamais y parvenir. En littérature, le sujet écrivain qui est à la recherche du premier mot « pur » (objet de désir introuvable), trouve son plaisir en produisant un texte composé d'autres mots (objets de substitution) chargés de sens et « impurs ». Tous les éléments de cette construction tripartite sont bien présents dans les romans de Boudjedra, avec pour conséquence : la mort du désir, puisqu'il est assouvi. L'auteur fondant ses romans autour d'une notion qui est la résultante même du désir :

La sexualité est un élément important dans mon travail parce qu'elle est simplement un élément de la vie ; ensuite parce qu'elle est un tabou dans le monde musulman et dans mon pays. J'ai voulu en faire un des thèmes centraux pour transgresser ce tabou.⁹

Transgression, provocation, subversion d'une écriture qu'Ibn Arabi assimilait déjà à un acte sexuel :

Sache que Dieu te préserve qu'entre l'écrivain et l'écrit, il se produit toujours une opération d'ordre sexuel. C'est ainsi que la plume qui incise le papier et l'encre qui l'imprègne joue le même rôle que la semence mâle qui éclabousse les entrailles de la femelle et les pénètre profondément pour y laisser les marques du divin.¹⁰

Comme ce philosophe arabe du douzième siècle, Boudjedra la considère comme jouissive intellectuellement et sensuellement. En effet, c'est un plaisir partagé entre écriture et lecture. Pour lui, la sexualité produit l'existence. Il dit à Gafaïti : « Il y a dans la littérature comme dans la peinture cette relation au charnel, à la volupté et la sexualité. Peut-être parce qu'il y a un rapport avec le liquide à travers l'encre chez l'écrivain, à travers la peinture chez le peintre »¹¹. Nous retrouvons cette notion de liquidité essentielle dans *Journal d'une femme insomniaque*. Le roman est fondé sur l'élément fluide : encre pour écrire le journal intime ; pluie : eau symbole de la fécondité ; sang : flux vital ; larmes :

⁸ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, op. cit., p. 32.

⁹ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 50.

¹⁰ *Ibid.*, p. 50.

¹¹ *Ibid.*, p. 106.

symbole de la féminité. Ces substances évoluent dans une relation de vie et de mort, dans une circularité dynamique constitutive, puisqu'elles sont la raison d'exister de l'héroïne et du roman. La narratrice ne prend vie qu'au moment de la perte de son sang : ce sentiment de vide crée en elle le besoin de s'écrire et d'être. Elle recourt à la « liqueur noire » pour combler cette vacuité et tracer les mots libérateurs en quête de son âme féminine. Le texte du journal forme le substitut, le transfert de l'objet du désir (devenir Femme) vers lequel la narratrice se tourne. Boudjedra conclut son histoire par les larmes de la narratrice. Son journal s'achève à l'instant où celles-ci apparaissent concrétisant sa féminité enfin révélée. Elles vont lui permettre de « récupérer son fragment en elle-même », car elles viennent de l'intimité très profonde ; d'une intériorité émotionnelle et charnelle :

Je sentis que j'étais neuve. Autonome. [...] Je caressai mon sexe [...] Mes yeux se remplirent de larmes. Je cessai de monologuer. Mes doigts continuèrent à me caresser. Je compris alors que je pouvais plus échapper à l'emprise du mûrier et sa malédiction [...] Encreux [...] Le plaisir m'inonda. Me monta à la tête : encre violette [...] Le monde donc devint plus léger [...] Ma féminité déborda. Se répandit dans l'atmosphère de la chambre. (P, 135)

Ce passage fait penser à Ibn Arabi. Dans tout cet argumentaire, où est le non-dit qui échappe à l'auteur ? Il s'opère dans l'assouvissement de l'objet du désir. Les sanglots de son corps lui font perdre soudainement la mémoire. Boudjedra investit son personnage central d'un pouvoir d'attraction/répulsion le rendant ainsi éminemment humain. Cette fragilité amène à la matérialisation de l'objet du désir par ces gouttes limpides. Féminité et encre se conjuguent pour que cette femme devienne complète et unique. Dès les premiers écoulements, ses souvenirs obsédants s'évaporent :

Le plaisir m'inonda [...] Les râles de tante Fatma s'éloignent. Le hurlement de mon acariâtre grand-mère aussi. Les grincements de la poulie portant le cercueil de mon frère aîné aussi. Le jour se leva. Le mûrier bruit. Le monde changea. (P, 135)

En réalité, cette femme change, elle a un regard nouveau de femme comblée, ses réminiscences naguère angoissantes laissent place à la sérénité et à l'apaisement « *Je n'ai plus envie de ressasser tous ces vieux souvenirs* » (P, 141). La sixième et dernière nuit est un hymne au silence, elle cesse d'écrire :

Puis regardant ma main s'arrêter progressivement m'abandonner c'est-à-dire comme si je pouvais entendre maintenant le silence sortir du papier en lui-même [...] puis l'entendant (ma voix) s'arrêter à son tour m'abandonner à l'instar de ma main qui s'est [...] immobilisée [...] comme inerte. (P, 149)

Il est difficile de couper cette phrase qui se prolonge sur deux pages. Sa fluidité justifie celle du silence, produit par les larmes de la féminité, et dicté par la voix de la narratrice qui l'abandonne à son tour ayant obtenu définitivement son objet de désir, elle ne pense plus et ne communique plus. Le lien encre/larmes/sang est rompu. La naissance de cette femme et son accomplissement la mènent tout droit vers un mutisme qu'elle savoure avec bonheur comme enveloppée de plaisir : « [...] je pouvais alors l'entendre ruisseler (le silence) coulant [...] enrobant mon corps » (P, 150). Elle ne peut plus

écrire ni penser et le roman s'achève sur la disparition des mots. Nous terminons par Bachir-Lombardo citant Charles Bonn qui exprime bien comment l'épanouissement contribue inévitablement à la fin du roman :

Thème et écriture dans « La Pluie » fonctionnent dans un rapport réciproque de camouflage lequel développe à son tour la perte inhérente à tout projet d'écriture [...] Or en le trouvant elle (la narratrice) perd le texte. Par conséquent, pour rencontrer le texte, elle doit perdre le thème. Ce mouvement de perte constitue le mouvement du texte et de sa lecture.¹²

Nous avons tenté de déceler l'inconscient social non revendiqué, voire dénoncé par l'auteur lui-même. R. Boudjedra n'ignore pas que les mots sont trompeurs : « [...] que nous sommes très souvent trahis par les mots. [...] Les mots permettent le déplacement du sens, le jeu de mots, le jeu du mot, le transfert au signifié. »¹³ Ils sont libres et peuvent même aller à l'encontre du sens que l'écrivain leur donne. Loin de lui rester « fidèles », ils deviennent « impurs », chargés de particules qui échappent à leur « concepteur ». Alors « infidèles », ils prennent le chemin de la lecture du moment, dans un mouvement éternel de recommencement du... sens.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

BACHIR-LOMBARDO Ogbia, « Le Bilinguisme dans les œuvres de R. BOUDJEDRA du *Démantèlement* (1982) au *Désordre des choses* (1991) – Comparaison entre les œuvres de langue arabe et leurs traductions », <http://www.limag.refer.org/Theses/Bachir-Lombardo.PDF>, Thèse 1995, 275 pages.

GAFĀĪTI Hafid, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, Paris, Denoël, 1987.

JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF/Écriture, 2001, 172 pages.

[RETOUR AU DÉBUT DE L'ARTICLE](#)

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹² Ogbia Bachir-Lombardo cite Charles Bonn dans « Le Bilinguisme dans les œuvres de R. BOUDJEDRA », <http://www.limag.refer.org/Theses/Bachir-Lombardo.PDF>. Thèse 1995.

¹³ Hafid Gafaiti, *BOUDJEDRA ou passion de la modernité*, op. cit., p. 60.

HOMMAGES POÉTIQUES

ISHÂRA

Emmanuel CHEIRON

Paris, France

Coquille calcaire et brune,
Claire carcasse cassable,
Dont les bandes qui la strient
S'éploient en spirales limpides,
Qui es-tu ?

Tu t'entêtes à tutoyer la folie des hommes,
La furie des hommes,
Le meurtre des hommes.

Orbe oraculaire
Qui luis à la lumière tiède,
Qui es-tu ?

Tu ne dis rien.
Tu t'entêtes.

Tu t'es entêté à tutoyer les ténèbres
À distinguer entre le néant et l'être,
À séparer la femme et l'homme,
À diviser ce qui n'était pas divisible.

Orbe répugnant,
Qui luis et qui baves
Le venin vernaculaire de la haine,
Qui es-tu ?

Tu te tais
Et t'entêtes.

À cause de toi,
Cerveau à circonvolutions bourrelées de borborygmes,
Caïn tua l'autre qui était son frère.

Or, en toi : la nature pliée
Pli sans répit ;

Tu te tais
Et ne t'entêtes plus guère,
Et verras la lampe dans le verre,
La lumière dans la niche,
L'olivier ni d'ici ni de là-bas,

Un jour, toi,
Épiphanie de ce qui est tu,
En mourant, tu mourras de la vie qui ne meurt pas.

IDÉOGRAPHIE MÉTROPOLITAINE

Nicolas GRENIER¹
Paris, France

I.

Soleil à l'envers
Le miroir éblouit l'œil
Au-dessus d'un banc
L'affiche quatre par trois :
Eau turquoise à Marmara

II.

Ligne 9 vert clair
À la croisée des signaux
Porte de Montreuil
Où Eurydice en toilette
Rouge se mire en secret

III.

Au fond du tunnel
La main plonge dans le sable
En station les portes
S'ouvrent sur les vagues folles
Par endroits le ciel craquèle

IV.

Anticyclone mixte
Trente-trois degrés Celsius
Les rails étincèlent
À quai ma valise en cuir
Voyagé-je au bout du monde

V.

C'est le tourbillon
En haut de l'escalator
Les automobiles
Au feu orange et toi l'ange
Traverse la rue Malus

[RETOUR AU SOMMAIRE](#)

¹ Le tanka japonais est un poème respectant une architecture précise : 31 syllabes, 5 lignes, pas de rime. Nicolas Grenier s'en est fait l'ambassadeur en publiant un recueil *Quant à Saint-Germain-des-Prés, trente et un tanka sur la main d'après*.

Les éditions du Tanka francophone [préface Jean Orizet] 2011. <http://www.unjourunpoeme.fr/actualites/tanka-et-saint-germain-des-pres>.