

République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

Université des Frères Mentouri Constantine 1

Faculté des lettres et des langues

Département de langue et littérature françaises

N° de série :

N° d'ordre :



Thèse de Doctorat LMD

en vue de l'obtention du diplôme de Doctorat en " Littératures de langue française "

Option : Littérature et analyse de discours

Titre :

Rachid Boudjedra, Yasmina Khadra : Echos de deux parcours littéraires

Présentée par Labeled Fatima Zohra

Sous la direction de Madame le Professeur Logbi Farida

Jury :

M. Boussaha Hassen	Professeur, Université Frères Mentouri Constantine 1	Président
M ^{me} Logbi Farida	Professeur, Université Frères Mentouri Constantine 1	Rapporteur
M ^{me} Benachour Nedjma	Professeur, Université Frères Mentouri Constantine 1	Examineur
M. Dakhia Abdelouahab	Professeur, Université Mohamed Khider Biskra	Examineur
M. Saïdi Saïd	MC A, Université Hadj Lakhdar Batna	Examineur

Année universitaire 2015-2016

Dédicace

À la mémoire de mon père avec lequel je n'aurai pas le plaisir de partager cet événement, mais qui est et qui restera dans mon cœur et à jamais, que dieu l'accueille en son vaste paradis.

À ma mère, pour son amour, son soutien et ses encouragements. Aucune dédicace ne saurait être assez éloquente pour exprimer mon respect et ma reconnaissance pour tous les sacrifices consentis à mon égard.

À mon mari, pour son soutien moral, affectif et financier. Que ferais-je de ma vie sans toi ?!

À mes deux filles, qui m'ont si souvent empêchée de travailler et m'ont obligée à m'occuper de choses plus vitales et sérieuses, c'est-à-dire tout d'abord d'elles. Mes petits anges, merci d'avoir changé ma vie.

À mes frères et sœurs, qui par leur soutien et leurs conseils m'ont aidée et accompagnée dans mon travail.

À mes chères amies, Hafiza, Souheila, Yousra, Oula, Faïza, Meriem, Amina et Soumeya.

Et enfin, à mes collègues de promotion 2009/2010.

Remerciements

Je tiens à remercier de manière très particulière Madame Logbi Farida, Professeure à l'Université de Constantine 1, Directrice de thèse, de m'avoir proposé ce sujet et de l'avoir dirigé. Je lui suis reconnaissante de sa disponibilité et de ses remarques constructives.

J'apprécie fortement ses hautes qualités scientifiques et sa valeur humaine.

Je tiens à remercier de manière très particulière Madame Benachour Nedjma, Professeure à l'Université de Constantine 1, d'avoir contribué à la réussite de notre formation doctorale. Je conserve la mémoire émue de cette étoile brillant tant par son élégance que par la richesse de ses ouvrages.

Mes remerciements vont également à tous les membres de jury, pour l'intérêt qu'ils ont manifesté en acceptant d'être présents pour cette soutenance.

J'adresse aussi mes vifs remerciements à tous mes enseignants de Master, particulièrement à Monsieur, Abdou Kamel, son décès fut pour nous une perte immense, à Monsieur Saïdi Saïd, qui nous a appris que le texte littéraire est inépuisable, à Monsieur Dadci Mohamed Salah, avec qui nous avons apprécié la variété stylistique de la littérature.

J'adresse aussi mes sincères remerciements à Madame Camet Sylvie, Professeure de Littérature comparée, qui m'a accueillie chaleureusement en France et a mis à ma disposition les moyens de l'Université de Lorraine.

L'analyse du discours a ouvert ces dernières années un nouveau programme de recherche en s'attachant à étudier la littérature non pas comme une série de textes pris isolément, coupés de tout contexte, mais comme l'intrication du dedans avec le dehors, du « dit » avec le « déjà dit ». Ceci nous amènera à considérer la pertinence à étudier le texte littéraire en rapport avec ses antécédents et avec ses contextes.

Ce nouveau programme de recherche est imposé, d'une part, par la fermeté des liens que tisse chaque littérature entre ses œuvres et, d'autre part, par la fatalité de l'impact des contextes social, politique, culturel et historique sur l'auteur et sur sa manière d'écrire. De ce fait, la production littéraire d'un écrivain cesse d'être vue comme un ensemble détaché, séparé, elle est dès lors perçue comme une « toile d'araignée ».

À ce propos, Roland Barthes affirmait :

L'écriture littéraire reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. Je puis sans doute aujourd'hui me choisir telle ou telle écriture, et dans ce geste affirmer ma liberté, [...] je ne puis déjà plus la développer dans une durée sans devenir peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de mes propres mots¹.

D'après cette citation, la notion d'écriture se comprend selon deux entrées fort différentes : la *liberté* de l'écrivain et son *emprisonnement*. La liberté de l'écrivain n'est jamais absolue, son écriture reste encore pleine du *souvenir*, de ses usages antérieurs et des usages d'autrui.

Autrement dit, cette écriture, même si son choix est libre, est prisonnière de toutes les écritures précédentes et du passé même de sa propre écriture. Toute écriture se veut donc mémorielle, récurrente et tautologique.

Lors de la première lecture de notre corpus, constitué de romans de Rachid Boudjedra et de Yasmina Khadra, nous avons été décontenancée, intriguée par la permanence des thèmes et des événements racontés. Le héros se retrouve souvent dans des situations et avec des

¹Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éd, Seuil, Paris, 1972, Pp. 19-20.

personnages presque identiques et les scènes se répondent en écho. Les mots, les phrases, les paragraphes, se répètent à maintes reprises.

Dans tous les cas, ce retour et cette répétition bouleversent l'ordre du récit et affectent donc directement le parcours de notre lecture, ce qui implique un questionnement sur « une écriture de la répétition ».

Toutefois, la souvenance de leurs textes antérieurs façonne, affilie, procrée des œuvres et des intrigues différents. La répétition constitue alors leur unité où le nouveau se dit dans le retour du Même.

Cette présente étude se propose donc de traquer les diverses modalités du retour du Même, de voir le mécanisme de la répétition dans les œuvres de chacun de nos deux auteurs, sa valeur et ses significations, puisque nous pensons ici que la répétition « *est une affaire de « pensée » qui affecte l'ensemble de la proposition ; elle n'est pas une simple réduplication du même².* ». Comment cette écriture boudjedrienne, khadraïenne qui répète les mêmes mots, les mêmes énoncés, les mêmes thèmes, les mêmes scènes, qui fait revenir les mêmes figures, les mêmes lieux donne-t-elle perpétuellement du nouveau à lire ? Comment leurs textes recroquevillés et enroulés sur eux-mêmes favorisent-ils pourtant la circulation émouvante du fantasme et produisent-ils une forte sensation de nouveau ? Pourquoi cette répétition et dans quel objectif est-elle adoptée ? Pourquoi constitue-t-elle pour le récit « *une porte d'entrée privilégiée dans la structure du texte³* » ? Et enfin, parce que répétition suppose ordinairement comparaison, qu'est ce qui est différent et nouveau dans cette répétition et qu'est-ce qui rassemble ces deux auteurs, au-delà ou en-deçà de leurs différences ?

Nous nous intéresserons donc à la répétition telle qu'elle apparaît dans le récit de fiction, en tant que mécanisme productif, créatif, par lequel le texte, en s'auto-citant, initie un mouvement régressif mais progressif. Notre champ d'application portera sur l'œuvre de deux

²Marie-Luce Demonet, « *l'Anaphore chez Montaigne* », in *La Répétition*, études rassemblées et présentées par Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon, Association des publications de faculté des lettres et sciences humaines de Clermont- Ferrand, 1994, p.87.

³Jean de Guardia, *Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle*, in *Poétique*, n°132, 2002, p. 490.

auteurs contemporains, Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra, dont les parcours existentiel et littéraire coïncident à plus d'un titre :

- Les deux sont Algériens, ont passé une enfance engagée :

Boudjedra, très jeune, s'est engagé dans le FLN, puis dans l'ALN : « *En tant qu'Algérien, je me suis trouvé très jeune confronté à la résistance anticolonialiste. En 1954, j'avais treize ans. À seize ans je me suis engagé dans le F.L.N ; puis deux ans plus tard dans l'A.L.N. J'ai vu la guerre de très près*⁴[...] »

Cet engagement de Boudjedra dans les rangs du F.L.N lui a montré la réalité de la guerre et lui a « *fait comprendre l'importance vitale de l'Histoire*⁵. »

Yasmina Khadra a été confié, après l'Indépendance, par son père à l'Ecole des Cadets de la Révolution pour faire de lui un futur officier. Cette carrière militaire a permis également à Khadra de voir directement, de vivre réellement « la deuxième guerre de l'Algérie », la guerre contre le terrorisme.

Boudjedra a lutté contre le colonialisme, Khadra a combattu contre le terrorisme, les deux ont plaidé pour l'Algérie et ont raconté cela dans leurs textes. Et c'est dans ces textes que nous pensons que nos deux auteurs adoptent une répétition particulière : celle de l'enfant engagé, « saccagé » qui, en grandissant, sent le besoin et la nécessité de dévoiler la réalité des choses, de raconter ce qu'il a vu et vécu.

Yasmina Khadra a confirmé cela dans son roman autobiographique *L'Imposture des mots* :

Aujourd'hui un autre témoignage impute à l'armée les massacres collectifs revendiqués pourtant, à cor et à cri, par les GIA. Que faire ? Me taire ? [...] Réagir ? [...] Entre deux maux, je choisis celui qui pèsera probablement sur mes chances de romancier, [...] je déclare l'ensemble des massacres, dont j'ai été témoin et sur lesquels j'ai enquêté⁶...

Rachid Boudjedra, lui aussi, confirmait sa responsabilité envers l'Histoire dans cet entretien donné à Hafid Gafaïti :

⁴Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, éd, Denoël, Paris, 1987, p. 35.

⁵*Ibid*, p.35.

⁶Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, éd, Julliard, Paris, 2002, p. 113.

L'Histoire est la préoccupation de l'humain. Une préoccupation quotidienne et obsessionnelle. Le questionnement de cette histoire qui se trouve dans la plupart de mes romans est une chose tout à fait naturelle. Je ne suis pas le premier écrivain à avoir utilisé justement, ce support littéraire, ce créneau qui utilise l'Histoire comme une préoccupation constante. Tout d'abord parce que je suis algérien et que l'Algérie a une histoire particulièrement douloureuse⁷...

- Les deux auteurs provoquent le lectorat et surtout la presse par leurs sujets :

Rachid Boudjedra pratique la littérature d'une manière subversive et transgressive. Il essaye toujours de donner une image inattendue, inacceptable et donc écrasante du monde. Elle est subversive dans son traitement de l'Histoire où elle explore la face cachée de cette dernière, ses silences et ses falsifications, elle permet, entre autres, de véhiculer une idée à contre-courant de la lecture que nous faisons habituellement de l'Histoire. Elle est transgression des tabous de toutes sortes, dont le tabou sexuel qui est peut-être le plus dur de tous les autres tabous dans le monde arabo-musulman. À ce sujet Boudjedra affirmait : « *La sexualité est un élément important dans mon travail* ⁸ » parce qu'elle est « *un tabou dans le monde. J'ai voulu en faire un des thèmes centraux pour essayer de transgresser ce tabou. Et à ce propos, je puis dire que toute ma littérature est une transgression permanente. C'est en cela qu'elle est subversive* ⁹. »

Quant à Yasmina Khadra, sa littérature est provocatrice par ses romans sur le phénomène du terrorisme. En lisant ses textes sur le terrorisme, le lecteur est confronté à des éléments sémantiques qui visent une actualité qu'il est censé différencier du discours journalistique. Il nous semble raisonnable de supposer ici, que les liens à l'actualité et au discours journalistique impliquent une certaine provocation, non seulement, du lecteur qui est obligé de relier le discours littéraire, d'une manière ou d'une autre, au discours journalistique, mais aussi de la presse et de la télévision qui vont analyser et critiquer ses textes parce qu'ils traitent de sujets chauds, des sujets monopolisés par les médias occidentaux.

Il nous paraît nécessaire aussi de rappeler que l'audience que connaît l'œuvre de Yasmina Khadra est née d'abord de son commissaire Llob. Yasmina Khadra s'est fait connaître par et pour ses polars avant que ses textes sur le terrorisme ne soient publiés, et que le pseudonyme

⁷Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 33.

⁸*Ibid.*, p. 105.

⁹*Ibid.*, p.105.

féminin n'ait qu'accentué cette polémique sur ses textes et sur son identité : « ...*Marie-Laure n'exagérerait pas : tout le monde attend l'inconcevable officier romancier. De France Inter à TV5, en transitant par les rencontres imprévues, le même accueil fervent, avenant, sans réserve*¹⁰. »

Ces deux littératures qui transgressent le silence, qui provoquent le lectorat et les médias sont motivées et justifiées par le caractère même de nos deux auteurs. Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra, deux écrivains qui aiment captiver les médias, nous les voyons souvent à la télévision aussi bien arabe qu'occidentale, pour présenter un nouveau roman, animer un plateau littéraire, discuter un débat d'actualité ou répondre à certaines questions. En 2014, nous avons vu Yasmina Khadra se présenter en tant que candidat aux élections présidentielles algériennes.

Dans son récit autobiographique *L'Imposture des mots*, Khadra n'a pas hésité à apprécier ses rencontres médiatiques tout en nommant les journalistes, les émissions ou les journaux auxquels il a donné des entretiens. Il y transcrivait même ces entretiens, d'une part, pour montrer son succès et le mérite d'être l'intérêt des dits médias, et d'autre part, pour éclairer certaines interprétations abusives. Comme c'est le cas dans cet exemple où Khadra transcrit son entretien avec Florence Aubenas de *Libération* :

En Algérie, ajoute-t-elle, rien ne révèle davantage le flic ou l'officier de ce sentiment-là. Plus crûment un autre gradé décrypte : « Quand nous avons su en 1992 que le peuple avait voté FIS, nous avons pensé : les salauds. Ils veulent la guerre, ils l'auront. Dès lors chaque Algérien est devenu ennemi, le peuple tout entier était à mater. » - Ce n'est pas ce que je décrypte, lui dis-je. Et je ne pense pas « salauds » des gens que je défends. [...] Vous avez le droit de penser, madame, mais vous auriez tort de le croire¹¹.

L'enfance engagée, l'esprit provocateur, la volonté de dévoiler la réalité, le désir de transgresser les tabous, les interdits, les silences et de même vouloir susciter l'intérêt, la curiosité des médias et de passionner le lectorat étaient des occurrences suffisantes pour convoquer les deux auteurs et embrasser leurs écrits dans une même analyse.

Afin de mieux systématiser notre étude, nous avons choisi de nous intéresser à quatre romans de Rachid Boudjedra qui sont *Le Démantèlement* (1982), *La Prise de Gibraltar* (1987), *Hôtel Saint-Georges* (2007) et *Les Figuiers de barbarie* (2010). Vingt-huit ans

¹⁰Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op. cit., p. 59.

¹¹*Ibid.*, Pp. 58-59.

séparent ces quatre textes, qui n'appartiennent pas aux mêmes stades scripturaux dans l'itinéraire romanesque boudjedrien. Pourtant, nous avons choisi ici de les rapprocher en raison de l'identité de leurs thématiques centrées sur la biographie familiale et personnelle au cœur de la tourmente historique.

Au cours de la lecture de ces quatre romans, nous nous sommes arrêtée plusieurs fois sur le caractère circulaire de l'œuvre boudjedrienne où la répétition de certains thèmes (le thème de la mère, du père, de la femme, du mûrier, de l'écriture, du sacré, du sexe, du corps, du rêve, du délire, de la réalité historique, etc.) la répétition de certains de ses textes, le retour de certains personnages (Rac, Flo, Zigoto, Yamaha, Tante Fatma, etc.) et le retour de certains lieux (Constantine) jouent un rôle premier et suscitent chez nous, le lecteur, cette impression que Boudjedra réécrit toujours le même roman. Au sujet de la réécriture du même roman, Rachid Boudjedra avait répondu :

C'est une littérature de la mémoire et la mémoire n'est pas organisée d'une façon normalisée et normative. Elle tourne sur elle-même, interminablement. Elle est dans un va-et-vient permanent et il n'y a pas de fin à la mémoire. [...] Maintenant, est-ce que j'écris vraiment toujours le même roman ? D'une certaine façon oui ; mais avec des variantes et des variations. J'utilise des thèmes qui sont souvent les mêmes, mais vus sous des angles différents¹².

Notre démarche est dictée par ce fait que Boudjedra utilise « *des thèmes qui sont souvent les mêmes* » mais comportant « *des variations* ». Il nous faut donc, en premier lieu, repérer les thèmes récurrents chez Boudjedra, marquer, en passant d'un roman à l'autre, les variations, les modifications et leur évolution.

Quant à Yasmina Khadra, nous avons choisi six de ses romans. En fait, nous avons pris un roman de chaque groupe textuel, opération qui n'était possible que dans le cas de Khadra puisque son œuvre peut être divisée en unités thématiques. Contrairement donc à l'œuvre de Boudjedra vue par Hafid Gafaïti comme « *une littérature de l'épuisement. Le narrateur, le récitant n'arrive jamais à un terme comme un voyageur arrive à destination*¹³. »

En examinant l'œuvre de Khadra, nous avons pu former six groupes textuels :

¹²Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op.cit., p. 113.

¹³*Ibid.*, p.112.

1. Le premier groupe comporte ses textes sur les exclus, dans cet ensemble de textes, notre choix s'est porté sur *L'Olympe des Infortunes*.
2. Le deuxième englobe ses romans policiers, nous avons pris dans ce cycle *Morituri*.
3. Le troisième comporte ses romans traitant le terrorisme en Algérie, nous avons choisi dans cette unité *À quoi rêvent les loups*.
4. Le quatrième réunit ses textes sur la période coloniale, nous avons sélectionné dans ce groupe *Ce que le jour doit à la nuit*.
5. Le cinquième groupe est formé de sa trilogie politique sur le monde avec *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad*, ici notre choix s'est arrêté sur *L'Attentat*.
6. Le dernier enveloppe ses deux textes autobiographiques : *L'Écrivain* et *L'Imposture des mots* et ici nous avons retenu *L'Imposture des mots*. Cependant, son roman *Cousine k* (2003) se détache de l'ensemble de l'œuvre de Khadra par sa thématique qui nous laisse perplexe. Pour nous, il semble plutôt un roman autobiographique puisqu'il décèle des similitudes entre la vie des personnages et celle de la famille de l'auteur et de l'auteur lui-même. Ce roman est peuplé de personnages qui ont réellement existé, à commencer par cousine k évoquée dans *L'Écrivain* en ces termes : « *Depuis cousine k, je n'avais plus renoué avec le bonheur d'aimer*¹⁴. » Le personnage principal anonyme dans le roman paraît être aussi inspiré de la famille de Khadra. Nous savons à partir de *L'Écrivain* qu'il a un frère atteint de déficience mentale. Dans ce récit, ce frère fou a une sœur mariée et un frère dans l'armée, élève à l'École des cadets plus exactement. En fait, Khadra a fait endosser à ces deux frères les deux facettes de sa personnalité. Au premier son amour de la littérature et son aspiration à devenir écrivain ; au second, sa carrière de militaire qui lui accorde la considération de sa mère et l'amour de sa future épouse, Amel. Par coïncidence, ce prénom est un des prénoms de la femme effective de Khadra. Ce que l'auteur a confirmé en répondant à la question posée par Slimani Ismail sur *Le Privilège du phénix* dédié à son épouse Amel : « *Les prénoms de mon épouse sont Amal Yasmina Khadra*¹⁵. ». Et sur le caractère autobiographique de *Cousine k*, Yasmina Khadra lui a répondu : « *Cousine k n'a rien à voir avec mon enfance. C'est une œuvre de fiction.*

¹⁴Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, éd, Julliard, Paris, 2011, p.256.

¹⁵ Ismail Slimani, *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : un acte de résilience*, p. 112. Mémoire de magistère (Dir. Dr. Khadraoui Saïd), Univ. Hadj-Lakhder/ Batna, février 2007.

*Superbe, magistrale, magnifique. Certains critiques ont parlé de perfection. J'ai mis 20 ans à travailler le texte*¹⁶.»

Cependant, ce qui retient le plus notre attention dans cet ensemble de textes, est que Yasmina Khadra, dans ses dernières publications, revient sur les thématiques de ses premiers textes, publiés sous son vrai nom, Mohamed Moulessehoul, à l'instar de *Ce que le jour doit à la nuit* et de *L'Olympe des Infortunes*. Ce dernier, traite la question des sans-abri, thème déjà traité dans son roman inaugural, *Amen !* et dans *De l'autre côté de la ville*.

Ce que le jour doit à la nuit revient, une vingtaine d'années après la publication du *Privilège du phénix*, sur l'histoire de l'Algérie coloniale. Thème traité pour la première fois dans ses deux recueils de nouvelles, *Houria*, et *La Fille du pont*.

En effet, même le passage à un autre genre, à savoir le polar, n'a pas empêché Yasmina Khadra de répéter et de continuer son entreprise de création littéraire. Du cycle policier, le commissaire Llob, à la trilogie policière et au diptyque de la décennie noire, Khadra répète les mêmes thèmes à savoir la violence, la corruption et le terrorisme en Algérie.

Toutefois, la production khadraïenne n'est pas confinée au sein de l'espace algérien, *L'Attentat* propose une vision universelle de ce même thème du terrorisme en mettant en scène une femme palestinienne qui orchestre un attentat-suicide dans un restaurant bondé de Tel-Aviv. Dans ce sens, il n'est pas inexact de dire que la continuité chez Khadra ne s'incarne pas uniquement dans la répétition des thèmes, mais elle provient, de plus, de l'extension et de la dilatation du cadre spatio-temporel des sujets traités : du traitement de l'époque coloniale française en Algérie, à l'époque post-coloniale, notamment avec ces années noires du terrorisme en Algérie qui a sévi toute une décennie, et dernièrement, à l'ère d'un hyper-terrorisme mondialisé, Khadra passe à ce sujet d'ordre mondial, particulièrement avec sa trilogie sur le monde où il propose un cadre différent dans la mesure où le lecteur est ici propulsé au cœur du conflit Orient/Occident.

À propos de son texte *L'Attentat*, Khadra y a ajouté qu'il a « voulu écrire LE livre du conflit israélo-palestinien »¹⁷ et jusqu'ici, il a voué toute son œuvre littéraire au terrorisme et

¹⁶ *Ibid.*, p.113.

¹⁷ Farid Ali, « Yasmina Khadra : j'ai voulu écrire LE livre du conflit israélo-palestinien », in Jeune Afrique, Aix-en-Provence, 12/09/2005.

à l'oppression dans le monde arabe. Avec ce roman, Khadra estime avoir ouvert une vue sur cette deuxième *intifada* dont jusqu'alors ni le journalisme ni les autres médias ni les écrits historiques n'ont été capables de fournir une image claire. Khadra veut certainement contribuer à sensibiliser son public large aux problèmes du monde arabe, à l'aider à se mettre à la place des individus qui subissent cette violence quotidienne.

Suite à cela, nous pouvons dire que, si la littérature de Boudjedra est dans un va-et-vient permanent entre ses textes, la littérature de Khadra est dans un va-et-vient incessant entre son pays natal, l'Algérie, l'Orient et l'Occident.

Khadra est d'ailleurs parmi les rares auteurs algériens francophones à aborder des thématiques hors de la sphère algérienne avec Mohamed Dib et sa trilogie Nordique¹⁸ ou Assia Djébar avec ses *Nuits de Strasbourg*¹⁹. Bien au-delà, il est le seul à toucher l'universel en jouxtant l'actualité. Cependant, il faut souligner le fait que face à un monde divisé idéologiquement en Orient et Occident, Khadra dans son engagement littéraire se trouve dans la frontière indécise entre les deux. C'est ce qu'il met en scène dans *Les Sirènes de Bagdad* avec ces deux personnages : Dr. Jalal et l'écrivain Mohamed Seen.

Nous avons un instrument inouï entre les mains : notre double culture. Elle nous permet de savoir de quoi il retourne, où est le tort et où est la raison, où se situe la faille des uns et pourquoi il y a blocage chez les autres [...] Nous intervenons pour remettre les choses à leur place, modérer les tempéraments, réajuster les regards, proscrire les stéréotypes à l'origine de cette effroyable méprise²⁰.

En effet, Khadra s'attaque toujours à des sujets "chauds" qui touchent l'universalité et ébranlent le monde par leur caractère extrêmement complexe et critique. Il les traite d'une manière originale et courageuse. Le choix de ses thèmes est provocateur, il répond à une nécessité de dire les choses que les autres ne veulent pas, n'osent pas et ont peur d'exprimer. Dans ce sens, il est judicieux de dire que la répétition chez Khadra réside aussi dans la l'insistance à choisir des thèmes "chauds", sensibles, condamnés au silence.

Abouali Youssef trouve que la trilogie de Khadra constitue "Une œuvre-limite", dans la mesure où l'auteur y traite « un sujet très sensible, à savoir le phénomène de l'hyper-

¹⁸ *Les terrasses d'Orsol* (Sindbad, 1985), *Le sommeil d'Eve* (Sindbad, 1989) et *Neiges de marbre* (Sindbad, 1990).

¹⁹ Assia Djébar, *Les Nuits de Strasbourg*, éd, Actes Sud, Paris, 2003.

²⁰ Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, éd, Julliard, Paris, 2006, p.286.

terrorisme. Lequel sujet n'est pas seulement difficile à traiter, mais il fait planer sur l'auteur un risque de mort. Ecrire devient dans ces conditions synonyme du franchissement de la barrière de l'interdit²¹.»

En effet, tout comme chez Boudjedra dont l'œuvre romanesque évolue en faisant appel à certains de ses textes précédents, à certains lieux déjà évoqués et à certains personnages déjà mis en scène; la récurrence thématique chez Khadra est soutenue, entre autres, par trois procédés d'écriture à savoir le retour des personnages, le retour des lieux (Alger qui traverse toute la série policière) et l'intratextualité.

Le retour du personnage est un des aspects que nous avons aussi constaté, d'une manière générale, dans certaines œuvres de Khadra (Le commissaire Llob qui anime toute la série policière) et d'une manière particulière, dans son œuvre *L'Imposture des mots*. Dans ce texte et contrairement aux autres textes de Khadra et à ceux de Boudjedra où les personnages qui les poursuivent d'un texte à l'autre ont leur rôle dans le nouveau texte, les personnages qui reviennent dans *L'Imposture des mots* n'ont pas de rôle dans la trame narrative du récit, ils viennent pour rendre visite à l'auteur, le hanter particulièrement à ses moments d'isolement, il discute avec eux et reçoit d'eux des conseils pour la conduite à venir.

Toutefois, il ressort de cette brève présentation des thèmes et des techniques d'écriture chez les deux auteurs de notre étude, une contradiction de taille entre une écriture de la répétition, apparemment soutenue, et un discours qui s'insurge contre la répétition comme représentation et comme principe de reproduction. Ce paradoxe nous conduit certainement à nous interroger sur le sens de la répétition, notamment dans ses rapports avec la représentation et la reproduction du nouveau. Dans la mesure où la répétition s'oppose à l'identité, et comporte en cela une part de différence et d'innovation, pourquoi rationnellement l'apercevoir dans un rapport avec le Même ?

En effet, la répétition connaît un nombre d'acceptions très variées : puissance du langage, contrainte linguistique, figure de style, refoulement psychique, reprise inter(tra)textuelle ou reproduction, réécriture. C'est pourquoi la tâche qui consiste à délimiter les recherches et les approches concernées par ce domaine nous semble bien difficile.

Les définitions de ce concept seront données, abordées dans le courant du travail en tête de chaque partie.

²¹Abouali Youssef. *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite*, in Sciences Humaines Combinées, numéro 5, 1 mars 2010.

Par son effet de transformation et de renouvellement, nous pouvons rapprocher la notion d'intertextualité, et particulièrement d'intratextualité, de celle de répétition qui implique, à son tour, variation. En ce sens, la répétition est voisine de l'inter(tra)textualité et ne se contente pas de reprendre et de répéter passivement, elle est un véritable travail d'écriture, voire de réécriture. Néanmoins, la différence réside dans la nature de l'élément répété, réécrit : dans l'inter(tra)textualité, il s'agit d'un texte, dans la répétition, il est question d'un son, d'un graphème, d'un mot, d'un syntagme, d'une phrase, d'un sens, d'un thème, d'un être, d'un lieu, D'ailleurs, dans son ouvrage, M.-L. Bardèche aborde la répétition d'abord sous l'angle de l'intertextualité qu'il définit comme « *la répétition d'un texte dans un autre*²². »

Ainsi, symétriquement, que nous nous plaçons du point de vue intertextuel (lorsque l'auteur reprend des textes écrits par d'autres auteurs) et intratextuel (lorsque l'auteur reprend ses propres textes), il paraît tout à fait judicieux d'imaginer une répétition interne ayant pour objet des éléments qui se répètent, non seulement, à l'intérieur d'un texte, mais aussi, au sein d'un même énoncé, et une répétition externe, faisant reprendre des éléments extérieurs au texte considéré, des éléments déjà parus dans des textes antérieurs.

En effet, cette dichotomie répétition interne/répétition externe, inspirée de ce dispositif intertextuel/intratextuel, constitue une trame nécessaire au tissage constitutif de notre travail.

Notre première partie sera consacrée à l'étude de la répétition interne au sein de notre corpus, constitué de dix textes, six de Khadra et quatre de Boudjedra.

Ici, il nous a paru nécessaire de faire l'inventaire précis des modalités, des marques qui relèvent de la répétition interne dans les textes qui constituent notre corpus.

Le repérage de diverses figures, de différentes marques de la répétition interne au sein de notre corpus, constituera donc l'objet d'étude de la première partie de notre travail, toutefois, leur repérage est loin d'être exhaustif vu leur nombre au sein de notre corpus qui est en soi un jeu de mots, de textes, ouvert.

L'objectif de cette première partie consiste à expliciter et catégoriser les différentes modalités de répétition, de décrire les effets produits, de mettre en évidence certains aspects caractéristiques du style de Boudjedra et de Khadra.

²² Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.15.

L'outil stylistique et rhétorique permet donc de relever plus aisément les figures de la répétition et d'en analyser alors l'effet sémantique et esthétique.

En effet, cette première partie sur la répétition comme effet de style, n'est qu'un relais vers d'autres formes de répétition plus puissantes qui dépassent le cadre textuel et l'insèrent dans un enchaînement et dans une linéarité.

Notre deuxième partie correspondra donc logiquement à l'étude de la répétition externe. Ici, nous avons reconnu quatre pratiques : la répétition des thèmes, le retour des personnages, le retour des lieux et la répétition des textes, qui se déploient sur l'ensemble de l'œuvre de chacun de nos deux auteurs. Cependant, nous avons écarté de cette présente partie, l'étude de la répétition des auteurs de leurs propres textes parus auparavant (l'intratextualité) parce qu'elle peut faire l'objet d'une étude plus précise, qui va plus loin que le simple repérage des intratextes.

L'objectif de l'étude de la répétition des thèmes, du retour des personnages et des lieux est d'éprouver la valeur de la variation que le texte procède quant au déjà-écrit : il s'agira de démontrer les spécificités d'une écriture de la répétition au sens puissant de la différence.

Parce que, et comme nous l'avons déjà vu, en philosophie et en linguistique, il est question de l'inévitable différence dans la répétition, la répétition « stricte », « pure », « stérile » n'existe pas. Nous savons avec Saussure que « *dans la langue, il n'y a que des différences*²³. ». Le titre même choisi par G. Deleuze *Différence et répétition*, dit assez combien le même ne revient que pour apporter du différent. Dans cet ouvrage, G. Deleuze affirme contre toute la tradition rhétorique et philosophique, pour qui la différence et la création sont des indices et des principes de la répétition, sa propre approche paradoxale de la répétition. Cette dernière s'impose ainsi dans toute sa puissance, qui va de pair avec sa malléabilité, nous savons que Georges Molinié a fait de la répétition « *la plus puissante des figures*²⁴ », Barry Alpha Ousmane affirme de même que « *la répétition est certainement la figure la plus efficace de la rhétorique*²⁵ [...] ». La répétition, en tant que figure de style,

²³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 166.

²⁴ Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, éd. P.U.F, Paris, 1987, p.136.

²⁵ Barry Alpha Ousmane, *L'épopée peule du Fuuta Jaloo, de l'éloge à l'amplification rhétorique*, éd. Karthala, Paris, 2001, p.315.

s'est trouvée au centre de la recherche rhétorique, amplement travaillée par M. Frédéric. Ces questionnements présents dans le champ de la philosophie, de la linguistique et de la rhétorique ont des échos dans le domaine littéraire, nous assistons d'ailleurs à une prolifération des études de phénomènes relevant de la répétition pendant le XXe siècle, surtout depuis les années soixante, lorsque la « *littérature de second degré* » dont parle Gérard Genette dans *Palimpsestes*, commence à être théorisée. Gérard Genette, a repris la position des théoriciens de tous bords sur la répétition, a ainsi baptisé la répétition « *l'autre du même* » car « *toute répétition est déjà variation* »²⁶. Après ce passage récapitulatif des courants de la réflexion théorique, nous pouvons dire que la répétition est une pratique éminemment littéraire. Elle suggère une dynamique, un mouvement. Elle contient un va-et-vient dans le mot et un aller-retour dans l'écriture. Et c'est là que réside l'énigme de l'écriture de la répétition : d'une part, elle redit le même mot, ou le même groupe de mots, elle répète le même thème, elle fait revenir le même être, le même lieu et d'autre part, elle part de sa propre recherche et assure sa progression et sa variation.

Afin de mieux démontrer la répétition et les variations dans cette deuxième partie de notre étude, nous allons élargir notre corpus pour qu'il inclue un grand nombre de textes.

L'élargissement du corpus nous a paru nécessaire afin de saisir fortement le processus dans son ensemble.

Somme toute, la mise au même niveau d'analyse de nos deux auteurs, nous permettra de distinguer, à la fin de cette présente étude, la façon dont ils adoptent, dont ils gèrent cette répétition productive, créative, nous pourrons alors mesurer l'enjeu du phénomène dans chacune des productions littéraires.

En effet, chez Khadra et Boudjedra la reprise de thèmes et de personnages permettrait d'exploiter la lecture psychanalytique de la répétition. Ce serait un travail à part entière. Nous nous appuierions surtout sur les théories freudienne et lacanienne pour ce qui est d'affiner l'étude des enjeux de la répétition dans nos deux exemples ; cela parce qu'habituellement l'observation se fonde essentiellement sur l'objectif de cette répétition plutôt que sur son origine. Pourquoi cette répétition ? Et quels effets produit-elle ?

²⁶ Gérard Genette, « *L'autre du même* », *op.cit.*, p.101.

La répétition ne fait pas partie, *a priori*, des notions ou des faits qu'un linguiste se donne à étudier¹, puisque dans son objet de prédilection, la langue, « *il n'y a que des différences*² », ainsi que l'a observé Ferdinand de Saussure.

La différence est donc, selon Saussure, précisément ce qui constitue la langue en système. Afin d'éclaircir cette conception de la langue agissant comme un principe *différentiel*, Bardèche explique :

Aussi la langue agit-elle comme principe différentiel : elle réunit deux objets distincts qui ont en commun leur caractère « amphore », « chaotique », indifférencié, dans lesquels elle introduit des « divisions ». Ce sont les phonèmes et les concepts, entités « purement différentielles », qui appartiennent à un système « dont tous les termes sont solidaires ». Celui-ci fonctionne de telle façon que la valeur de l'une de ces unités ne peut être définie isolément, et ne résulte que de la présence simultanée des autres, auxquelles elle s'oppose³.

Il ressort de cette citation que, c'est par leur rapport avec l'ensemble des termes du système que les sons, les concepts, puis les signes, sont définis. Le système est donc fondé sur une interdépendance des unités entre elles, ce qui confère à chacune d'elles la caractéristique « *d'être ce que les autres ne sont pas*⁴. »

Pour Ferdinand de Saussure, la valeur d'une unité se définit selon cette logique combinatoire : « *1° par une chose dissemblable susceptible d'être échangée contre celle dont la valeur est à déterminer ; 2° par des choses similaires qu'on peut comparer avec celle dont la valeur est en cause*⁵. »

Ainsi selon Saussure, un mot peut être échangé contre quelque chose de différent (une idée), et il peut être comparé à quelque chose de même nature (un autre mot). La valeur d'un mot ne correspond, voire n'équivaut pas à un contenu donné, à une charge sémantique stable.

¹ Dubois (1973), Mounin (1974), Ducrot et Todorov (1972) puis Ducrot et Schaeffer (1995) n'ont pas offert d'entrée à ce terme dans leurs dictionnaires de linguistique.

² Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd, Payot, Paris, 1972, p. 166.

³ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.36.

⁴ *Ibid*, p.36.

⁵ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale, op.cit.*, p.159.

Dans une série de parasyonymes, par exemple, un terme tire sa valeur du rapport significatif qu'il entretient avec les autres : connotations, associations paradigmatiques, distributions syntaxiques spécifiques, etc. L'identité d'un élément ne se saisit donc que dans son rapport au système tout entier. Elle se conçoit nécessairement sur fond de ressemblance (entre unités de même nature) et de dissemblance (entre unités d'un ordre différent).

Dans la langue, la différence est première, mais elle est indissociable de la ressemblance. C'est l'articulation de ces deux principes qui permet, par réciprocité, de définir les unités constitutives de la langue. Algirdas-Julien Greimas invite aussi à concevoir la différence en relation avec la ressemblance et il considère que la différence est la condition même de l'émergence du sens :

La saisie intuitive de la différence [...] constitue, pour la tradition sémiotique depuis Saussure, la première condition de l'apparition du sens. Toutefois, la différence ne peut être reconnue que sur un fond de ressemblance qui lui sert de support. Ainsi, c'est en postulant que différence et ressemblance sont des relations [...] susceptibles d'être réunies et formulées en une catégorie propre, celle de altérité / identité, qu'on peut construire, comme un modèle logique, la structure élémentaire de la signification⁶.

L'apparition du sens dépend donc de la saisie préalable d'une différence et d'une ressemblance entre plusieurs termes. Nous voyons bien ici que la ressemblance et la différence, pensées l'une par rapport à l'autre, sont toujours rapportées à l'identique.

Marie-Laure Bardèche constate que « *la différence et la ressemblance fonctionnent, au niveau de la langue, comme des principes constitutifs qui, lui donnant sa cohérence, permettent l'émergence et la perception d'un sens.*⁷ »

⁶ Algirdas-Julien Greimas, 1979 : art. DIFFÉRENCE. Cité par Marie-Laure Bardèche, in *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.37.

⁷ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.38.

Pour ce qui est de la répétition, le dictionnaire de linguistique de J. Dubois⁸ en discerne, dans le domaine de la langue toujours, des manifestations de divers types, qui s'appliquent au signifiant – *redondance, réduplication, redoublement, récursivité* – comme au signifié – valeur aspectuelle de l'*itératif*.

Ces formes de répétition sont repérables dans la langue, et par conséquent dans le langage dont la langue n'est qu'une des représentations possibles. Il en ressort que la répétition existe bel et bien dans la langue.

Madeleine Frédéric, dans son livre intitulé *La répétition, étude linguistique et rhétorique*⁹, s'est aussi interrogée sur la notion de « répétition linguistique ». Selon l'étude de l'auteur – qui donne à voir l'ampleur du phénomène – la répétition n'est qu'une facette d'un phénomène de langage : « *La répétition en tant que fait de langage, consiste dans le retour, la réapparition au sein d'un énoncé – réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue – soit d'un même élément formel, soit d'un même contenu signifié, soit encore de la combinaison des deux éléments*¹⁰. »

L'auteur définit ici avec précision la répétition. D'abord, il est question d'un *énoncé*, donc d'une énonciation : la répétition se produit à l'intérieur d'un énoncé et elle impliquerait un unique énonciateur en contexte ; ensuite, il est question d'une *contrainte du langage*, la répétition est imposée par n'importe quelle coercition de l'unité de langage. En outre, la répétition est ici flexible et assouplie puisqu'elle ne se borne à aucun « élément » bien défini. Toutes les distinctions touchant le phénomène de la répétition, témoignent de l'extraordinaire variété et souplesse des formes possibles. Ce classement rigoureux, qui prend comme critère, entre autre, la nature des éléments impliqués, dégage des répétitions formelles, sémantiques et morpho-sémantiques.

Affectant tour à tour les phonèmes, les lexèmes, la construction, le signifié, la répétition se manifeste donc de manière diverse et en des points tout aussi divers du texte.

⁸ Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, éd, Larousse, Paris, 1973.

⁹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, éd, De Gruyter, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1985, 283 pages.

¹⁰ *Ibid.*, p.231.

Avant de commencer son étude, M. Frédéric a précisé : « *L'investigation rhétorique apparaît de toute première importance, non seulement parce que c'est la rhétorique qui a régi l'art decrire et en certaines circonstances de parler, [...], mais surtout parce que l'on constate très rapidement que bon nombre de faits de répétition du langage ont déjà été inventoriés par elle*¹¹. »

Ainsi, la première partie de sa recherche visera, d'abord, à resituer l'apport de la tradition rhétorique – « *je me propose seulement d'opérer un rapide survol de cette tradition*¹². », précise l'auteur en bas de page – ensuite, à inventorier les diverses modalités de répétition relevées par cette dernière.

Convaincue que l'étude de la répétition « *offre à la rhétorique, à la linguistique, à la stylistique un champ d'étude d'une très grande richesse*¹³. », Madeleine Frédéric ne recense pas moins de quarante-quatre procédés de répétition. Les procédés sont classés par familles. Elle distingue entre les répétitions phoniques ou phonétiques (*allitération, assonance, homéotéleute, etc.*), les répétitions lexicales (*anaphore, anadiplose, polyptote, réduplication, etc.*), les répétitions syntaxiques (*parallélisme, polysyndète, hyperbole, etc.*) et les répétitions sémantiques (*synonymie, pléonasma, etc.*)

Ici, M. Frédéric parle de « *figures de répétition* », et attribue à celles-ci des fonctions très différentes, qui sont à l'origine le mobile et l'objectif de cette répétition, ces fonctions sont descriptives, intensives, formelles, liturgiques, incantatoires et autres.

Nous signalons ici que les définitions et les classifications de ces figures seront représentées et prises en considération lors de notre analyse.

Dans l'art de la rhétorique, la répétition est une figure de style, reconnue aussi par d'autres termes : la reprise, la tautologie, etc. La rhétorique ancienne¹⁴ a montré souvent la

¹¹ *Ibid.*, Préambule, p. XIII.

¹² *Ibid.*, p.XIII.

¹³ *Ibid.*, p.246.

¹⁴ Pour définir la rhétorique ancienne, nous nous penchons sur cette citation de Françoise Douay-Soublin, dans son article « *Les Figures de rhétorique : actualité, reconstruction, remplio* », in *Langue française*, volume 101, numéro 1, 1994 : « Il existe une tradition occidentale ancienne, qui court de l'Antiquité grecque jusqu'au XIX^{ème} siècle, et qui s'appelle la Rhétorique. Cette tradition s'attachait à « régler l'art de parler pour persuader » ; au fil des siècles, elle a analysé, c'est-à-dire inventorié, classé,

condamnation et la lassitude du fait de la répétition, comme le dit Madeleine Frédéric : « *La répétition est une des figures de mots les plus appréciées des auteurs de traité de rhétorique, mais elle tombe ensuite en disgrâce, pour ne plus être considérée, aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, que comme un défaut de style, que l'écrivain doit éviter soigneusement*¹⁵. »

Anne-Marie Clinquant, dans son article « *La répétition, une figure de reformulation à revisiter* » rappelle aussi, pour sa part, les sens négatifs associés à la répétition : « *La répétition des termes est associée à une inutile répétition des idées, enfermant le couple signifiant/signifié dans une relation strictement monosémique*¹⁶. »

Il existe néanmoins des rhétoriciens qui revendiquent la répétition et qui vont donc contre la norme, contre ce qui est considéré comme la correction, en cela l'effort est largement nouveau et participe d'une autre perception esthétique par les lecteurs.

Par exemple, dans son dictionnaire de rhétorique, Georges Molinié affirme même qu'il s'agit de « *la plus puissante de toutes les figures*¹⁷ ». Elle est même pour la tradition un principe créateur : « *La répétition est donc la figure qui conditionne tout discours*¹⁸. »

Si « *en lisant des textes français du Moyen Âge, on est vite frappé par la tendance très prononcée qu'ont les auteurs à accumuler des mots ou des expressions*¹⁹. », la littérature moderne fait également un large usage des figures de la répétition, néanmoins, la forme et la raison en sont différentes. Les auteurs comme Franz Kafka, Samuel Beckett, Claude Simon, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet, Raymond Queneau, Maurice Blanchot, sont ceux à

étiqueté, relié entre elles dans un système raisonné, un grand nombre de formes linguistiques, distinguant certaines d'entre elles sous le nom des « figures ». De ces figures il existe, sous formes d'exemples canoniques munis d'une grille d'analyse, un ensemble de référence, auquel renvoie légitimement l'expression, les figures de rhétorique. En France, on admet en général que l'on peut accéder à cet ensemble de référence par deux traités français marquant « l'aboutissement » de cette longue tradition rhétorique : les Tropes de Dumarsais et les Figures du discours de Fontanier. »

¹⁵ Madeleine Frédéric, 1985. *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op. cit., p. 5.

¹⁶ Anne-Marie Clinquant, *La répétition, une figure de reformulation à revisiter*, in *Répétition, altération, reformulation*, Jean-Marie Viprey, François Migeot, colloque international, in Semen 12, n°702, Besançon, 1998, p.323.

¹⁷ Georges Molinié, *Problématique de la répétition*, in *Langue française*, n°101, février 1994, p. 102.

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ Anders Malkersson, *L'Itération lexicale : étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XIIe et XIIIe siècle*, in *Acta Universitatis Gothoburgensis*, XLI, 1992, p.1.

qui nous attribuons facilement une forme d'écriture à répétition. Par exemple, la prégnance de la répétition dans l'œuvre de Simon a fait l'objet de nombreux travaux précis : Claire Guizard, « *Claude Simon : La répétition à l'œuvre* », Stéphanie Orace, « *Le chant de l'arabesque : Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon* », Dina Sherzer, « *Ubiquité de la répétition dans Les Géographies de Claude Simon* », Anthony Cheal Pugh, « *Retours et répétitions dans L'Acacia de Claude Simon* »... Nous pouvons noter aussi Marie-Laure Bardèche qui, dans son ouvrage, *Le principe de la répétition, Littérature et modernité*, a évalué l'impact de la répétition sur les composantes du roman français contemporain, et cela à travers les romans de R. Queneau, de A. Robbe-Grillet, de M. Duras et de Claude Simon. Cependant, dans la poésie, nous retrouvons Madeleine Frédéric avec l'étude de *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*²⁰.

Dans son étude sur Kafka, Alain Montandon concluait qu'un certain nombre de textes du XX^{ème} siècle « *utilisent la répétition de manière de plus en plus consciente au point que l'on pourrait parler d'une véritable poétique de la répétition, partie intégrante d'une conscience de la modernité*²¹. »

Même si c'est avec ces écrivains que la répétition a pris toute son ampleur, nous voudrions ici, par notre présente étude sur Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra, mettre en valeur le fait que le phénomène de la répétition n'est pas limité aux récits dits occidentaux, les écrivains de la littérature algérienne, eux aussi, ont fait de la répétition leur « principe fondateur », ils refusaient tacitement tout ce qui pourrait briser ce cercle de la répétition et de la continuité.

Si la tradition rhétorique l'a longtemps assimilée à une faiblesse stylistique, les études et les recherches dans le domaine de la littérature et de la poésie ont toujours salué en elle un principe de création : « *Présenter, à ce titre, la répétition comme un principe de production littéraire, c'est estimer qu'elle peut être l'origine d'un discours, et la placer au fondement de sa constitution*²². [...] »

La répétition, en tant que figure rhétorique et stylistique, a donc été au centre de nombreuses recherches dans la littérature ancienne et moderne.

²⁰ Madeleine Frédéric, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, éd, Gallimard, Paris, 1984.

²¹ Alain Montandon, « *La Répétition chez Kafka* », in *La Répétition, op.cit.*, p.263.

²² Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.9.

En effet, cette étude trouve sa source dans une constatation au départ purement empirique : la répétition dans le langage romanesque (au sens large) fait office de révélateur de l'épaisseur du texte, grâce à elle, il devient possible de cerner de façon précise les divers réseaux qui s'interpénètrent et les effets de sens qui peuvent se dégager d'un texte.

L'importance considérable de la répétition dans l'œuvre de Khadra et de Boudjedra est soulignée par l'extraordinaire diversité des éléments qu'elle fait intervenir : presque tous les faits répétitifs décelés par Madeleine Frédéric, dans son étude linguistique et rhétorique de la répétition, se trouvent convoqués et à des degrés variables par les deux auteurs que ces faits soient d'ordre formel, sémantique ou morpo-sémantique.

Ce que les œuvres de Khadra et de Boudjedra font rapidement apparaître, c'est que ces diverses reprises s'interpénètrent, qu'elles viennent véritablement s'enchevêtrer, s'entrelacer en un tissu extrêmement serré et complexe. De surcroît, elles sont l'indice d'une combinaison interne. Ces reprises, ou plutôt ces constellations répétitives, confèrent à l'œuvre son rythme, parce que la répétition y est distribuée avec la plus grande souplesse – et non selon un système contraignant.

Née de ce constat, l'analyse qui va suivre ne se présente pas comme une tentative exhaustive visant à repérer toutes les modalités de la répétition et cerner leur rôle dans les textes qui constituent notre corpus. Le présent travail voudrait montrer comment les différents faits de répétition décelés dans notre première partie viennent s'organiser au sein du texte littéraire, lui conférant flexibilité et cadence.

Ces dernières remarques visent à montrer que la présente partie ne constitue nullement un point d'aboutissement, mais au contraire un point de départ permettant d'aboutir à un polyptyque, examinant tantôt la répétition dans le langage narratif (spontané et élaboré – avec option poétique), tantôt la répétition dans le domaine poétique, mais

encore dans le domaine théâtral, dans le discours politique, dans le discours publicitaire, dans la presse, etc.

Ce travail portant ainsi sur l'aspect stylistique de la répétition permet de penser que les résultats sur lesquels débouchera l'analyse ne seront pas de simples effets du hasard ; en outre, ils pourront peut-être s'appliquer à d'autres œuvres que celles de Boudjedra et de Khadra.

En réalité, lorsque nous avons commencé la lecture des textes qui constituent notre corpus, nous avons pu identifier deux pratiques de la répétition : la première au sein de l'énoncé et la seconde au sein du texte.

La première regroupe les "figures de répétition" telles qu'elles ont été décrites par Madeleine Frédéric. Dans son ouvrage majeur, *La Répétition, étude linguistique et rhétorique*, Madeleine Frédéric distingue la répétition formelle de la répétition sémantique et morpho-sémantique. C'est trois sortes de répétitions constitueront chacune la matière d'un chapitre de cette première partie.

La deuxième correspond à la répétition des phrases et de structures narratives au fil des pages dans le texte considéré, c'est ce qui fera l'objet du dernier chapitre.

Mais de cela, nous retenons ceci : que la répétition interne se pratique selon deux modalités différentes : l'une se limite à des phénomènes en contexte et l'autre se déploie sur l'ensemble du texte. Chacune d'entre elles autorise en outre une ouverture spécifique vers une autre problématique. Ainsi, l'analyse des figures de répétition nous permettra de repérer certains aspects caractéristiques du style des deux auteurs, toutefois, la répétition d'une page à l'autre, nous mènera vers le domaine de la construction et de la chronologie du texte : dans quelle mesure une écriture romanesque peut-elle se prévaloir de la répétition de séquences, de structures narratives ? Comment désigner alors le texte qui répète ses phrases, ses épisodes d'une page à l'autre, qui ne progresse pas linéairement ?

Madeleine Frédéric définit la répétition formelle comme suit :

La répétition formelle peut porter sur des graphèmes (répétition graphique) ou sur un type d'impression du texte (répétition typographique) – ces deux types de reprises sont limités au langage écrit ; sur des phonèmes (répétition phonique), des mots (répétition lexicale), ou des moules syntaxiques (répétition syntaxique) [...] ou encore, sur des éléments suprasegmentaux (répétition suprasegmentale) – cette dernière catégorie de répétition ressortit essentiellement, mais pas uniquement, au langage oral¹.

En effet, dans cette présente analyse, nous avons décidé de ne pas aborder l'aspect acoustique (répétition phonique et suprasegmentale²), graphique et typographique, ce qui ne veut pas dire qu'il n'a aucun rôle dans le roman, mais l'objectif ultime de cette analyse n'est pas de décrire toutes les figures de répétition, mais d'examiner celles-ci comme l'un des éléments participant à la construction du sens, voire du thème.

Cette première étude stylistique sera un premier aspect important qui ouvre la porte à un autre plus important, à savoir la récurrence thématique, qui dépasse le cadre du texte pour englober toute l'œuvre.

C'est suite à cela que nous avons préféré étudier les schémas linguistiques qui sont directement liés aux schémas thématiques, c'est-à-dire le lexique et la syntaxe.

1.1. Les figures lexicales

D'après Madeleine Frédéric, la répétition lexicale « *peut toucher : - un terme unique [...] un syntagme [...] une proposition [...] une phrase [...] un groupe de phrases*³. »

La répétition d'un seul ou de plusieurs termes, est parmi les plus nombreuses. Les romans de Khadra et de Boudjedara sont ornés de mots identiques suffisamment frappants pour s'inscrire dans nos mémoires – soit dans la même œuvre, soit d'une œuvre à l'autre – et cela sous des formes et des figures très variées.

¹Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.130.

²Selon Madeleine Frédéric, l'analyse des faits suprasegmentaux est menée « sur trois plans différents : le plan articulatoire, la plan acoustique et le plan auditif. », *Ibid.*, p.165.

³*Ibid.*, p.155.

Pour relever les différentes figures de la répétition de mots, nous nous appuyerons, comme nous l'avons déjà dit, sur l'inventaire qu'a fait M. Frédéric dans *La répétition, étude linguistique et rhétorique* ; cependant pour leur définition, nous nous référerons également à ces deux dictionnaires : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier et *Dictionnaire de rhétorique* de Michel Pougeoise et à cet ouvrage théorique, récemment paru, sur le phénomène de la répétition dans le langage écrit et oral : *Le bon usage de la répétition dans l'expression écrite et orale* de Léandre Sahiri.

1.1.1. La palilogie (X/X)

Dans son *Dictionnaire de rhétorique*, Michel Pougeoise, définit la palilogie comme étant « *la figure qui redouble dans le même membre de phrase, quelques mots d'intérêt plus marqué*⁴. »

L'objectif premier de cette répétition peut être simplement d'attirer l'attention du lecteur. Toutefois, les effets que nous pouvons tirer de ce redoublement sont variés d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre. Nous pouvons voir par exemple chez Yasmina Khadra :

Le fumier, le fumier. Rageait Sonia. Petit arriviste⁵.

Je ne suis pas un lâche, criait-il. Je n'ai trahi personne, tu entends ? Ne me regarde pas comme ça. Je t'interdis de ricaner. Je n'ai donné personne, moi, personne, personne⁶...

Ma femme est allée dans ce restaurant pour déjeuner. Déjeuner. Ni plus ni moins⁷...

Dans ces exemples, il s'agit d'une répétition lexicale « immédiate », parce que selon M. Frédéric, « *lorsque le mouvement de reprise suit immédiatement le terme ou le groupe de termes répété, nous nous trouvons en présence d'une RÉPÉTITION LEXICALE IMMÉDIATE*⁸ ». Dans les exemples cités ci-dessus, la répétition est littérale, elle constitue le cas le plus visible, elle n'entraîne pas de modification formelle de l'élément répété, le caractère insolite de la construction renvoie à l'insolite de l'énoncé lui-même. Par exemple, la répétition du mot « fumier » dans *À quoi rêvent les loups*, met en exergue l'arrogance,

⁴Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, éd, Armand Colin, Paris, 2001, p.124.

⁵ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, éd, Julliard, Paris, 1999, p.65.

⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, éd, Julliard, Paris, 2008, p.206.

⁷ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, éd, Sédia, Alger, 2006, p.65.

⁸*Ibid.*, p.156.

l'orgueil, et l'irrespect de Sonia (fille des Rajas "Grande famille d'Alger") envers son chauffeur, Nafa Walid, un pauvre de la Casbah : un tel traitement justifierait son exaspération et sa métamorphose, à la fin du récit, en terroriste. Dans cet exemple, le désir d'émouvoir le lecteur, de le toucher jusqu'au fond de l'âme, est particulièrement explicite. Un peu plus loin, l'auteur, toujours à travers le personnage de Sonia, sur un ton de plus en plus dur, passe du redoublement du mot « fumier », au triplement, afin de mieux insister sur la discrimination ostensible que pratique cette fille des Raja à l'égard du peuple : « -...*Quand je dis tourne à droite, tu t'exécutes, compris ?*

-Bien, mademoiselle.

-Fumier ! fumier ! fumier⁹!»

Malgré le rapport de synonymie qui existe entre palilogie et épizeux¹⁰, nous préférons ici parler d'une épizeux plutôt que d'une palilogie, parce que, si cette dernière *redouble*, l'autre est « *basée sur la répétition contiguë d'un même terme, sans mot de coordination, pour l'accentuer*¹¹. ». D'après cela nous pouvons dire que l'épizeux est un type particulier de palilogie.

Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, la duplication du mot " personne " vient de la difficile situation de l'oncle Mahi, tourmenté par l'idée que ses frères Algériens voient en lui l'image d'un traître à cause de son mariage avec une Européenne et son installation dans un village colonial (Rio Salodo). Recroquevillé sur lui-même, perdu dans des monologues intérieurs, il s'adresse à sa conscience, il essaie de se justifier et de justifier sa situation.

Le mot " personne " est ici plus qu'un élément répété, il constitue le centre dynamique de cet énoncé. L'oncle Mahi se trouve, devant cette situation, contraint, forcé de dire et de redire son innocence, pour ôter toute suspicion.

Dans le dernier exemple tiré de *L'Attentat*, la répétition du mot " déjeuner " produit un effet d'insistance. Le narrateur répète ce mot pour mettre l'accent sur le fait que Sihem est

⁹Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.65.

¹⁰« Les termes palilogie et épizeux sont des synonymes et peuvent s'employer l'un pour l'autre. », Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite*, éd, Mon Petit Editeur, Paris, 2013, p. 205.

¹¹*Ibid.*, p.204.

innocente, qu'elle est allée dans ce restaurant simplement pour déjeuner et non pour se faire exploser.

Quant à Rachid Boudjedra, les palilogies sont peu nombreuses dans ses textes, mais dans la plupart des cas, elles sont expressives, elles démontrent l'origine de l'angoisse et de la douleur intérieure du narrateur, et communiquent son souci et sa tension face aux tribulations de sa vie. En voici quelques exemples :

[...] et Saïda qui hurlait du sommet de l'arbre : « Je les vois... Je les vois¹² ...

Ce pauvre type, qu'est-ce qu'il était venu faire dans l'Histoire ? Il s'y était intercalé.

Fourré. Il n'avait rien à y faire. Le con ! Le con ! Rien ! Rien¹³!

[...] ses beaux costumes, ses voitures de sport et ses filles superbes, surexcitées par le sexe, le champagne et le sang. Le sang¹⁴!

Dans ces trois exemples, la répétition peut être dirigée consciemment vers le lecteur et être destinée à lui faire comprendre nettement quelque chose ou à le faire réagir. La répétition est ici un moyen d'attirer l'attention.

Dans le premier exemple tiré du *Démantèlement*, et à l'opposé de tous les exemples précédents, la palilogie ne se limite pas à un seul mot, il s'agit d'un syntagme.

Elle est le moyen de faire comprendre au lecteur que la mort du frère aîné de l'héroïne, Selma, n'est pas un simple incident, mais une obsession qui ne cesse de la hanter. Dans cet extrait du *Démantèlement*, Selma se souvient du jour de l'enterrement du frère aîné et du hurlement de Saïda, assise sur le mûrier, lui apprenant que cette dernière est témoin des funérailles : « *Elle (Selma) ne cesse pas d'être surprise, à chaque fois, et elle souvient de ce fameux jour de l'enterrement de son frère aîné,* ¹⁵[...]»

Au-delà de la palilogie, l'adverbe « à chaque fois » qui contient en lui-même une idée de répétition, vient accentuer le phénomène et montrer combien pèse cet événement, infiniment ressassé, à l'origine d'une monomanie devenue progressivement douloureuse et incoercible.

Dans le deuxième exemple tiré d'*Hôtel Saint-Georges*, la palilogie est le moyen d'outre l'expression et le ton, d'y mettre de l'emphase. Quand le narrateur qualifie Kader, le harki, de

¹² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, éd, Denoël, Paris, 1982, p.85.

¹³ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, éd, Dar El Gharb, Oran, 2007, p.14.

¹⁴ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, éd, Barzakh, Alger, 2010, p.102.

¹⁵ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.85.

con, ajoute qu'il n'a *rien* à faire dans l'Histoire, il vise, en répétant ces deux mots, *le con* et *rien*, à amplifier et renforcer un message portant sur une qualification péjorative du harki.

Dans le dernier exemple des *Figuiers de barbarie*, la répétition du mot "le sang", à côté d'une série de mots, reflétant luxe et vie prestigieuse (beaux costumes, voitures de sport, filles superbes, champagne...), vise à exposer de façon flagrante la situation critique, problématique, de Salim, chef de l'OAS¹⁶, pendant l'époque coloniale et souligne, entre autres, la tonalité acerbe de l'auteur, en rapport direct avec son émotivité, quand il cherche à dénoncer les traîtres (harkis, OAS...). Ici, la palilogie est le moyen dont se sert l'auteur pour exprimer, d'une manière brute, son sentiment, son but est d'interpeller le lecteur et de focaliser son attention sur la gravité du rôle joué par Salim pendant la guerre de libération, qui a osé gagner sa vie au détriment du peuple algérien, laissé à son triste sort.

1.1.2. L'anaphore (X.../X...)

Selon Madeleine Frédéric, l'anaphore est « *le retour, au début de deux ou plusieurs groupes rythmiques ou de deux ou plusieurs groupes syntaxiques, d'un même terme ou d'un même groupe de termes*¹⁷ ». Autrement dit, nous parlons d'anaphore lorsque le même mot ou le même groupe de mots (expression) est répété en tête de phrase ou membres de phrases (paragraphe).

Très appréciée par les rhétoriciens comme moyen pour insister sur toutes sortes de sentiments, Yasmina Khadra fait abondamment usage de la tournure.

L'anaphore est parfaitement indiquée dans les exemples de Khadra évoqués ci-dessous. Stylistiquement, et dans chacun des cas, l'anaphore est cette figure qui rythme la phrase, provoque un effet musical, suggère une incantation et produit un effet de symétrie, un effet de mouvement.

H. Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* estime que « [...] *dans l'anaphore, la répétition revêt un caractère essentiellement dynamique, la position finale des éléments répétés leur confère volontiers un aspect duratif et plaintif*¹⁸. »

¹⁶L'OAS est une organisation armée secrète, une organisation politico-militaire clandestine française, créée pour la défense de la présence française en Algérie.

¹⁷Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.160.

¹⁸ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, éd, P.U.F, Paris, 1961, 1^{ère} édition, 5^{ème} édition revue et augmentée, 1998, p.162. C'est la cinquième édition à laquelle nous ferons référence dans notre étude.

Contextuellement, elle permet de créer un effet de sens différent d'un texte à l'autre, d'un auteur à l'autre. Par exemple, dans ce premier extrait tiré de *L'Attentat* : « [...] tellement stupide, tellement absurde...À votre avis, y avait-il une chance de la dissuader¹⁹ ?», l'anaphore traduit la perplexité et l'incompréhension de Moshé (officier israélien) devant l'attentat-suicide de Sihem qui ne relève pas de la logique immédiate. Tellement surpris et étonné par le renoncement de Sihem à une vie aisée, facile, par l'engagement de celle-ci, Moshé, dialoguant avec Amine, use non seulement, de l'adverbe *tellement* qui marque l'intensité, mais le répète à plusieurs reprises pour le renforcer encore. La bonne situation de Sihem, le confort matériel dans lequel elle vivait, l'intriguent beaucoup, l'obligeant à toute une réflexion abstraite, tâchant de cerner les motifs d'un acte apparemment injustifié, c'est ce que suggère d'ailleurs ce passage : « *Comment peut-on renoncer à un luxe pareil ? [...] J'essaie de comprendre, mais il y a des choses que je ne comprendrai jamais*²⁰. »

De la même façon, l'anaphore dans ce deuxième exemple tiré de *L'Imposture des mots* : « *Quand on prend les armes, on les dépose pas. Question d'honneur ?... Question de vie ou de mort simplement*²¹. » reflète l'excitation et l'enthousiasme de l'auteur. Par le biais de cette figure, l'auteur insiste sur la gloire et la sainteté qu'il y a à prendre les armes pour défendre la patrie. Rendre hommage à son engagement au service de l'armée nationale, est pour l'auteur implicitement envoyer un message à la presse occidentale qui soupçonne ses motivations politiques et littéraires.

Dans ce troisième exemple de *À quoi rêvent les loups* : « [...] toi la mère immense, le premier sourire, le premier mot, le premier amour de l'homme²². », l'anaphore affirme une évidence immédiatement perceptible, celle de l'importance de la mère dans ce monde et dans la vie de chaque être humain. Dans cet extrait, Khadra parle de la question de façon très poétique.

¹⁹ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.44.

²⁰ *Ibid*, p.44.

²¹ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.12.

²² Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., p.115.

Même dans son roman policier, *Morituri*, Khadra poétise sa douleur et son discours sur Alger : « Alger vit à l'heure des idées fixes. [...] Alger est un malaise, on y crève le rêve comme un abcès²³. »

L'anaphore dans ce quatrième exemple permet de mettre en exergue une ville chère à l'auteur, mais de dire en même temps le souci, la déception de voir Alger s'abîmer dans la boue et le désespoir de la décennie noire.

Ce dernier extrait de *L'Olympe des infortunes* : « - Ici, sur la terre des Horr. Ici, où tout est permis, où rien n'est interdit²⁴... » est tiré d'un dialogue se déroulant entre Junior et Ach, deux clochards volontaires vivant en marge de la ville. Auprès de ce dernier, Junior s'initie à la philosophie des Horr²⁵. En répétant l'adverbe « ici », Ach insiste sur l'endroit précis où ils se trouvent pour enraciner cette idée, ce thème dominant que Junior n'est pas un SDF, mais un Horr. Dans ce dialogue, la répétition de l'adverbe « ici » et les accumulations associatives qui en découlent ont pour visée non pas de présenter le lieu comme un espace habité mais plutôt comme un espace qui définit l'identité des deux hommes.

L'anaphore est aussi massivement présente dans les textes de Boudjedra. Nous pouvons relever plusieurs exemples :

L'écriture est un brouillage de données du réel [...] L'écriture de l'histoire exige de déplacer les meubles et d'aller voir derrière²⁶ [...]

Derrière Jeanne, il y avait la guerre d'Algérie, [...] Derrière Jeanne, il y avait l'intolérable souffrance de son père Jean. [...] Derrière Jeanne, il y avait le vide²⁷!

Constantine donc avec ses vertiges, [...]. Constantine, suspendue comme ça [...]

Constantine donc ; c'est-à-dire, ce que mon œil voyait d'abord monter vers lui, [...]

Constantine donc, c'est-à-dire ces rangées de fenêtres²⁸ [...]

²³ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, éd, Gallimard, Paris, 2008, p.594.

²⁴ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, éd, Média-Plus, Constantine, 2010, p.21.

²⁵ Horr est un mot arabe qui signifie « homme libre ».

²⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.148.

²⁷ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op.cit., p93.

²⁸ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, éd, Denoël, Paris, 1987, Pp.70-71.

Dans ces exemples, la formule revenue est beaucoup plus puissante que l'expressivité. L'anaphore est ici inhérente à l'évocation des obsessions.

Le premier exemple tiré du *Démantèlement* est illustratif du mot « écriture », dans la mesure où, comme nous allons l'étudier plus tard dans la deuxième partie de ce travail, c'est l'un des termes récurrents, l'un des thèmes les plus fréquents, dans l'œuvre boudjedrienne. Nous pouvons noter en outre que ce paragraphe est réécrit dans *Hôtel Saint Georges*. La répétition de ce mot crée chez le lecteur l'impression qu'une image, une conception, voire une obsession, celle de l'écriture, lui sont imposées et particulièrement, l'écriture de l'Histoire qui hante toute la production romanesque de Boudjedra. L'anaphore marque alors ici une espèce d'exaltation, de transe énonciative.

La répétition dans le deuxième exemple tiré d'*Hôtel Saint Georges* vise à obtenir un effet d'écho qui met en valeur l'expression « *derrière Jeanne, il y avait* », qui, à son tour, construit dans chaque nouvelle phrase un écho rigoureux, un raisonnement déductif qui part de la guerre d'Algérie, de l'intolérable souffrance de Jean pour en déduire que « *derrière Jeanne, il y avait le vide* ». C'est justement ce vide qui ne laisse pas l'auteur tranquille, concerné qu'il est par l'Histoire et l'écriture de l'Histoire.

Pour révéler l'intensité d'un sentiment de tristesse et de deuil, le narrateur de *La Prise de Gibraltar*, dans le dernier exemple, utilise l'anaphore pour souligner une juxtaposition de caractéristiques et de déductions relatives à sa ville natale, Constantine, qui fait apparaître l'image d'une ville antique mais malade et malheureuse à cause des guerres.

Cette tournure reflète, entre autres, l'attachement du narrateur à cette ville et son appréciation à son égard.

Constantine – ville dans laquelle se trouvait la maison ancestrale de l'auteur, où ce dernier a grandi – est un thème récurrent que nous analyserons plus tard dans la deuxième partie.

Somme toute, nous pouvons dire que les anaphores repérées ici ont fait surgir et ont exalté les trois obsessions qui ont marqué la vie et les textes de Boudjedra, à savoir l'Histoire, l'écriture de l'Histoire et Constantine. L'étude de leur répétition constituera l'objet d'étude de la prochaine partie.

1.1.3. L'épiphore (...X/...X)

Madeleine Frédéric définit l'épiphore comme la « répétition d'un ou des derniers termes d'un membre à la fin du ou des membres suivants²⁹. »

Il en résulte que l'épiphore est une figure proche de l'anaphore, une sorte d'anaphore renversée, puisque les termes repris le sont en fin de phrase, alors que, dans l'anaphore, la répétition se produit en début de phrase.

Néanmoins, l'épiphore, dans les textes de notre corpus, est moins présente par rapport à l'anaphore qui occupe une place privilégiée dans les textes.

L'épiphore est d'abord visible dans les exemples cités ci-dessous, tirés de textes khadraïens. Hormis ses qualités d'ornement du beau langage et sa capacité à produire des assonances – les phrases se terminent par les mêmes mots, voire les mêmes sons, engendrent un retour de sonorités semblables pour que la répétition soit sensible à l'oreille – crée différents effets d'une phrase à l'autre, d'un texte à l'autre.

Dans ce premier exemple de *À quoi rêvent les loups* : « *Je ne permettrais pas même au bon Dieu de toucher à un seul cheveu de Junior. C'est mon Junior. Il est à moi, rien qu'à moi. C'est mon Pérou, mon bled à moi. Il est toute ma raison d'être³⁰.* », l'épiphore est utilisée dans l'idée de produire une vraie révélation, qui résonne elle-même comme une conclusion. En s'adressant à Nafa Walid – qui refuse de l'aider à enterrer, dans la forêt, une prostituée morte par overdose dans la chambre du Junior, Hamid, lui aussi chauffeur des Raja, associé et répète dans cet exemple, les deux mots « Junior et moi » pour révéler une possession, de laquelle dépend sa « raison d'être », conséquence de plusieurs impressions juxtaposées auparavant. Après avoir dévoilé sa rigueur envers celui qui « touche à un seul cheveu de Junior » et révélé qu'il est son Junior, qu'il est à lui, rien qu'à lui, est son Pérou, son bled à lui, Hamid conclut que Junior est « toute (sa) raison d'être ». L'épiphore produit ainsi un effet ascensionnel, un élan vers quelque chose de plus absolu.

²⁹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.53.

³⁰ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., p.77.

Cet exemple de *L'Attentat* : « *Les uns meurent pour le salut des autres. Tu ne crois pas au salut des autres ?*³¹ » est tiré d'un dialogue entre Amine Jaafari et son neveu, Yasser, à Bethléem, là où Amine s'est rendu afin de découvrir le motif de l'attentat-suicide commis par sa femme, Sihem. Pour sensibiliser Amine et le mettre en face de la réalité amère, celle des Autres, qui n'ont jamais connu de salut, Yasser, dans son discours, répète à la fin des deux phrases le « salut des autres » et passe de l'affirmative à l'interrogative pour impliquer davantage Amine dans la discussion et le conduire à respecter leur logique, voire à apprécier le geste de sa femme. L'épiphore vise ainsi à obtenir un effet de sensibilisation, dans l'idée de convaincre les témoins et les lecteurs.

Dans ce troisième exemple tiré de *L'Imposture des mots* : « *Je ne comprends pas pourquoi j'ai mal, ne localise pas où le bât me blesse. Est-ce cela l'exil ? Ai-je connu autre chose que l'exil*³² ? », la répétition du mot « exil », qui clôt successivement deux phrases interrogatives, traduit un état de désarroi et d'incompréhension de la part de l'auteur, qui subordonne son mal à cet « exil ».

Il est important de noter que tout le texte relate l'« exil » et l'accueil tantôt chaud, tantôt louche de l'auteur en France. Plus qu'un mot répété, l'« exil » constitue l'épine dorsale de ce texte.

Dans cet exemple, la première phrase s'interroge sur les signes de l'exil, qu'elle associe au mal qu'a l'auteur, suggéré dans la phrase qui précède, tandis que la deuxième, malgré sa forme interrogative, affirme que l'auteur n'a connu que l'exil, faisant référence ainsi à son parcours à l'école des cadets et dans les états-majors. Ce que confirme cette phrase, encore interrogative, venant juste après : « *À l'école des cadets, dans les bataillons, dans les états-majors, n'avais-je pas été l'hérétique, la bête à part*³³ ? »

L'épiphore dans ce quatrième exemple tiré de *Morituri* : « *Si vous avez du fric, vous êtes chics. Tout à fait chics. Absolument chics*³⁴. » crée un effet d'homéotéleute³⁵ et d'insistance.

³¹ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.139.

³² Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.96.

³³ *Ibid*, p.96.

³⁴ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, op.cit., p.586.

³⁵ L'homéotéleute « est une figure de style qui consiste en la répétition d'une ou de plusieurs syllabes finales homophones, soit de mots, de vers ou de phrase. », Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite*, op.cit., p. 204. Il en résulte que cette figure se distingue de l'épiphore par le fait que la répétition porte seulement sur des sonorités, des syllabes.

Créant un rythme poétique, un tout phonique cohérent, la répétition du mot « chic » renforce l'effet de sens, contribue à la mise en relief par l'emploi successif de deux adverbes synonymes « tout à fait chics/absolument chics », qui visent, à leur tour, à une accentuation.

L'avant-dernier exemple tiré de *Ce que le jour doit à la nuit* : « *Personne n'a le droit de douter de moi. Si ton fumier d'oncle ne donne pas cher de ma peau, c'est qu'il ne vaut guère plus que moi*³⁶. » est une partie d'un discours moral que le père, Issa, adresse à son fils Younes/Jonas, dans lequel il tente de sauvegarder le respect de sa dignité, après avoir perdu ses champs de blés et quitté son village pour la ville d'Oran. Dans cette ville, Issa rencontre son frère, Merahi, qui a essayé de l'aider en lui donnant de l'argent et lui demandant de lui confier son fils. Issa a considéré cette aide comme une offense. Sur ce, il se place auprès de son fils et d'une voix aiguë lui fait un long discours pour le persuader de son honneur et de sa capacité de les faire sortir de ce trou qui les a ingurgités. L'épiphore utilisée traduit son accès de colère et produit un effet mélancolique, sombre. De surcroît, le terme « moi », répété dans cet exemple, dépasse sa fonction et sa position de pronom personnel, il est la personne humaine en tant qu'elle a conscience d'elle-même, et qu'elle est à la fois le sujet et l'objet de ce discours.

L'épiphore dans ce dernier exemple : « *Il creuse !... Ses mains n'ont presque plus de peau et ses poignets sont en capilotade : il creuse !... On a beau le supplier de laisser tomber, lui dire qu'il va finir par se tuer à la tâche et que ce n'était pas la peine d'insister, il creuse*³⁷ !... » permet de créer un effet de continuité et de prolongation. La répétition de « il creuse !... », à la fin de chaque phrase, offrirait le moyen de prolonger l'action de creuser et de mettre en lumière tout nouvel élément d'information. Toutefois, la reprise graphique de « !... » - un point d'exclamation suivi de trois points de suspension - qui est, selon M. Frédéric, « à la base de ce qu'on appelle la RIME POUR L'OEIL³⁸ [...] » voit le retour d'un même type d'impression. Haroun est surnommé dans le texte le Sourd parce qu'il « n'écoute pas³⁹ », il se moque de son avenir et passe tous son temps à creuser. Il est comparé à Sisyphe, personnage de la mythologie grecque figurant dans l'Odyssée d'Homère, qu'Hadès a condamné pour l'éternité à faire rouler un rocher jusqu'au haut d'une colline sans jamais pouvoir atteindre le

³⁶ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., Pp.46-47.

³⁷ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, op.cit, p.28.

³⁸ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.131.

³⁹ Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, op.cit, p.27.

sommet de celle-ci. « [...] *Haroun est un Sisyphe valétudinaire aux côtes saillantes sous la fine pellicule cendrée qui lui sert de peau*⁴⁰. »

Quant à Rachid Boudjedra, l'épiphore est aussi utilisée par lui pour amplifier la proposition de fin, imposer une présence abstraite, une insistance toute particulière. En voici quelques exemples :

« *Le père, lui, continua à la surnommer de la sorte : « Viens ici, l'écervelée ! », « Va-t'en l'écervelée ! », « Où est l'écervelée⁴¹ ? » »*

Dans ce premier exemple du *Démantèlement*, le narrateur répète le mot « l'écervelée » pour marquer davantage le mépris à l'égard de Selma, le rejet de celle-ci, les humiliations infligées par son père, le comportement féodal de ce dernier, et affirmer, entre autres, que la perte de son prénom constitue pour cette jeune fille son premier traumatisme.

« *Jaune. Puis jaunâtre. Puis jaune à nouveau. Rouge. Puis rosâtre. Puis rouge à nouveau*⁴². ». Dans ce deuxième exemple tiré de *La Prise de Gibraltar*, l'épiphore utilisée permet que le regard glisse insensiblement d'une nuance colorée à une autre, du « jaune » vers la couleur « rouge ». En effet, « *Jaune. Puis jaunâtre. Puis jaune à nouveau*⁴³. », constitue la première phrase de *La Prise de Gibraltar*, plaçant ainsi le roman sous le signe d'une ambiguïté qui rendra difficile de décider si le motif de la couleur jaune, par exemple, fonctionne comme élément référentiel, fictif ou esthétique. Mohamed Salah-Zelich, dans *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, réfléchit sur cet incipit et trouve que cette couleur « *va servir de générateur où mieux de diluant à une peinture qui s'attachera à lier le présent au passé et en dire les résonances* », il ajoute que c'est la couleur « *d'une grue s'élançant dans l'air. [...] Cette même couleur va, par un glissement et de proche en proche, générer des souvenirs. Souvenirs d'une miniature représentant des cheveux jaunes*⁴⁴. »

⁴⁰ *Ibid.*, p.27.

⁴¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.48.

⁴² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op.cit.*, p.294.

⁴³ *Ibid.*, p.11.

⁴⁴ Mohamed Salah-Zelich, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, éd, Karthala, Paris, 2005, p.164.

De manière progressive et systématique, le jaune rappelle donc la grue jaune, qui rappelle à son tour les cheveux jaunes prêts à s'élaner dans la bataille de Gibraltar. Toutefois, cette figure de l'épiphore fait passer le jaune au rouge, que nous pouvons associer au sang, caractérisant l'idiome des textes boudjedriens, avec ses connotations de violence, de guerre et de mort.

Il s'avère par conséquent que cette figure est utilisée pour que le jaune des cheveux rappelle le rouge-sang des deux batailles (la prise de Gibraltar, 20 août 711, et la prise de Constantine, 20 août 1955). Une couleur en évoque une autre. Une date évoque une autre date. Un détail évoque d'autres détails, et ainsi de suite. Le récit se développe, s'avance et l'abîme se creuse et progressivement devient énorme.

Cet avant dernier exemple tiré d'*Hôtel Saint-Georges* : « *Ta mère voulut un autre enfant, un garçon, bien sûr. J'ai dit non, Jeanne est unique. Elle doit rester unique. Comme tout ce qui est rare et beau*⁴⁵. » est un extrait de la lettre-confession que Jean, agonisant sur son lit de mort, a rédigée à l'intention de sa fille, Jeanne. Dans cette lettre, Jean exprime son amour d'un pays sublimé, l'Algérie, et l'amour qu'il éprouvait pour Jeanne. L'épiphore ici utilisée traduit le grand amour que Jean voue à sa fille, au point qu'il ne veut pas avoir d'autres enfants et veut qu'elle reste unique. En effet, la reprise du mot « unique » offre à ce mot deux sens, deux fins : Jeanne doit rester *seule* dans sa famille parce qu'elle est *exceptionnelle*, seule dans son genre « comme tout ce qui est rare et beau ».

Dans ce dernier exemple : « *Nous avons peur. Peur de tout. De l'adversaire impitoyable. De nos chefs aussi impitoyables*⁴⁶. », la répétition du mot « impitoyable » vise à intensifier le mot répété, insister sur le même caractère cruel de colons français et de chefs algériens, renforcé, entre autres, par l'ajout de l'adverbe « aussi » qui indique une addition et exprime une relation d'égalité.

Toutefois, l'épiphore, dans cet exemple, est combinée à l'anaphore (« De l'adversaire impitoyable. De nos chefs aussi impitoyables ») pour former une figure nouvelle : « la symploque ». Appelée aussi « complexion », cette figure est « *un procédé de style qui consiste*

⁴⁵ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op.cit.*, p.100.

⁴⁶ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.29.

à répéter un mot ou un groupe de mots en début de phrase et un autre en fin de phrase : le commencement et la fin des phrases sont identiques dans des paragraphes ou vers successifs⁴⁷. ». Madeleine Frédéric schématise cette figure comme suit : X...Y/X...Y, et la présente comme la « *Convergence des figures 20 (X.../X...) (l'anaphore) et 21 (...X/...X) (l'épiphore)*⁴⁸. »

La symproque est ici utilisée d'abord pour participer de l'éloquence ou de la stylistique, ensuite pour imposer à la phrase une insistance particulière, voire une véhémence.

Les figures de répétition dans cet extrait ne s'arrêtent pas là, les deux premières phrases constituent une anadiplose parce que nous commençons la deuxième phrase par le mot qui termine la première : « Nous avons peur. Peur de tout ».

D'après Léandre Sahiri, l'anadiplose « *consiste à reprendre un mot ou une expression figurant à la fin du vers ou de la phrase précédente au début du vers suivant ou de la phrase suivante*⁴⁹. »

En effet, cette figure est ici employée pour relier logiquement ces deux mots en vue d'apporter une précision, encore mieux délimitée par la suite, par la symproque.

Cette figure de l'anadiplose sera vue et analysée en détail chez les deux auteurs dans le point suivant.

1.1.4. L'anadiplose (...X/X...)

L'anadiplose constitue aussi l'une des figures privilégiées de la répétition. Elle se définit par un contact direct des termes repris, bien que ceux-ci appartiennent à deux phrases ou membres de phrases différents. Le *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* de Morier reconnaît à l'anadiplose le statut de : « *figure de pensée consistant dans la reprise (au début d'une phrase, d'un vers, ou d'un membre de phrases) d'un mot qui se trouvait à la fin ou presque à la fin du vers ou de la phrase précédente*⁵⁰. »

⁴⁷ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite, op.cit.*, p. 300.

⁴⁸ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique, op.cit.*, p.54.

⁴⁹ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite, op.cit.*, p. 56.

⁵⁰ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op.cit.*, p.24.

Le dynamisme et l'énergie de cette figure n'ont pas échappé à la finesse d'Henri Morier qui ajoute « *L'anadiplose peut traduire un rebondissement [...], la répétition d'un bruit, la reprise d'un argument, l'écho*⁵¹. »

Gérard Genette, dans *Figures IV*, présente l'anadiplose comme un « *point de contact*⁵² » Il résulte de ces deux dernières citations de Genette et de Morier que l'anadiplose, sur le plan phonique, fonctionne comme un écho entre deux énoncés, sur le plan constructif, intervient à un moment charnière entre deux énoncés, au moment où quelque chose se termine et quelque chose d'autre commence.

Pour examiner le phénomène de près, nous nous proposons de relever quelques exemples et quelques effets de l'anadiplose, destinés à démontrer l'importance de cette figure dans la construction du sens et dans l'organisation du texte, d'abord chez Khadra, ensuite chez Boudjedra :

Afin de faciliter le repérage de cette figure, nous nous sommes basée sur ces remarques de Léandre Sahiri, données dans son ouvrage, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite* : « *Fondée sur le dédoublement, l'anadiplose est parfois une sorte de symétrie en miroir des mots répétés, qui se démarquent, en général, par une ponctuation ou par un signe de conjonction de coordination. [...] Ainsi, on peut parfois avoir des éléments relativement étendus, coordonnés ou modifiés par des déterminants*⁵³. »

-Exemples d'anadiplose chez Khadra :

Dans tous les exemples qui seront cités ci-dessous, l'anadiplose a pour fonction d'introduire la suite du développement. Elle permet de marquer la liaison entre les deux phrases qui se suivent, former un enchaînement pour accentuer l'idée. Toutefois, d'un exemple à l'autre, nous pouvons reconnaître d'autres fonctions. Par exemple, dans ce premier extrait de *À quoi rêvent les loups* : « – *Ça se voit que tu ne les connais pas. Pas une once d'humanité, je te dis, juste une pompe en fonte à la place du cœur*⁵⁴.», l'anadiplose a pour fonction de persuader, de convaincre l'interlocuteur de la justesse du propos. En effet, ce

⁵¹ *Ibid*, p.24.

⁵² Gérard Genette, *Figures IV*, *op.cit.*, p.101.

⁵³ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite*, *op.cit.*, p. 57.

⁵⁴ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.63.

fragment faisait partie d'un dialogue entre Nafa, ex-chauffeur des Raja et Yahia, ex-chauffeur des Bensoltane, dans lequel ce dernier parle de la cruauté et du caractère animal de cette grande famille algéroise, les Bensoltane ; catégorie que Nafa reconnaît aussi.

Dans cet exemple, l'anadiplose est immédiate, séparée par un point dont il ne faut pas négliger l'importance. Dans les deux séquences successives, le mot « pas » marque la négation, néanmoins le point permet de juxtaposer les deux phrases dont le contenu sémantique ne semble pas identique : le premier « pas » est relatif à Nafa et signifie « manque de connaissance », le deuxième est associé à la famille Bensoltane et désigne l'« absence d'humanité ». Le *rebondissement* dont parle Morier est très expressif ici puisque l'interlocuteur passe d'une idée à l'autre mais d'une manière très fluide.

L'anadiplose utilisée contribue ainsi à la fluidité et à la nervosité du discours, destinées à la persuasion, à la conviction.

L'anadiplose, dans ce deuxième exemple : « – *Mais non, t'es mort. Mort pour de vrai*⁵⁵. » remplit une fonction d'insistance et va dans le sens d'une métaphorisation. Llob, s'adressant à son fidèle lieutenant, Lino, répète le mot « mort » pour insister sur le fait que Lino est bel est bien mort, l'ajout de cette locution « pour de vrai » renforce justement cette idée. Toutefois, nous ne pouvons pas nous adresser à une personne réellement morte et lui dire « t'es mort ». L'aspect de la mort est ici métaphorisé, il connote une idée de soumission et de subordination, explicitée juste après, lorsque Llob pense que Lino est mort depuis la signature de son contrat de travail avec lui et dans le commissariat : « *Ton certificat de décès a été signé en même temps que le contrat. J'ai la réputation d'enterrer mon gibier avant qu'il vienne au monde*⁵⁶. »

La fonction de l'anadiplose dans ce troisième exemple tiré de *L'Attentat* : « *Sihem était plus proche de son peuple que de l'idée que tu te faisais d'elle. Elle était peut-être heureuse, mais pas suffisamment pour te ressembler*⁵⁷. » consiste à faire progresser l'échange entre Amine Jaafari et Adel, membre de l'organisation, complice de Sihem et cousin d'Amine, qui tente de le convaincre de la légitimité de l'attentat-suicide de sa femme, Sihem.

⁵⁵ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.576.

⁵⁶ *Ibid*, p.576.

⁵⁷ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p.254.

Dans la première phrase de cet exemple, le pronom personnel « elle » est un COI : « l'idée que (Amin) se faisai(t) d'elle », tandis que dans la seconde, « elle » devient un sujet, qui permet à l'interlocuteur, Adel, non seulement de parler de Sihem, mais aussi, de passer d'elle à Amine, pour lui dire, en fin de compte, que Sihem ne lui ressemblait pas, comparaison qui lui applique un jugement réducteur, voire péjoratif.

Contrairement aux exemples précédents, la répétition du mot « fatigué » dans ce quatrième exemple tiré de *L'Imposture des mots* : « Je ne suis pas en colère ; je suis fatigué, fatigué de devoir convaincre encore et encore⁵⁸ [...] » est séparée, non pas par un point, mais par une virgule, qui, par sa fonction coordonnante, renforce l'enchaînement et l'effet de continuité établis par l'anadiplose. Cette figure fait de cette reprise de l'adjectif « fatigué » le point de départ d'un développement prédicatif, d'une clarification et d'une énumération des causes de sa fatigue.

L'effet de liaison et de continuité produit par l'anadiplose dans cet exemple est encore affiché et attesté par l'ajout de « et » dans ces deux derniers exemples cités ci-dessous où la reprise n'est pas rigoureusement parfaite et les deux mots répétés ne sont pas contigus ; les deux termes sont reliés par cette conjonction de coordination, qui, par son sens et sa capacité coordinative, sert à les unir en établissant entre eux un lien logique :

Entre mon père et moi, tout était question d'honneur ; et l'honneur ne se mesurait qu'en fonction de notre aptitude à surmonter les épreuves⁵⁹.

– Exactement ce que ça veut dire... La femme est amour. Et l'amour est la plus belle tuile qui puisse tomber sur quelqu'un. Avant l'amour, y a pas grande chose. Après l'amour, il reste plus rien⁶⁰.

En effet, il s'agit ici d'une répétition lexicale « différée » et non « immédiate », parce que selon M. Frédéric, « Lorsque la seconde occurrence du terme ou du groupe de termes est séparée de la première par la présence d'un ou plusieurs autres termes, nous avons affaire à une RÉPÉTITION LEXICALE DIFFÉRÉE (ou répétition en contact interrompu)⁶¹. »

⁵⁸ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.97.

⁵⁹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., p.59.

⁶⁰ Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, op.cit., Pp.199-200.

⁶¹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.158.

Dans ces deux exemples, l'anadiplose assure ainsi la suite, la progression des idées et les transitions entre chacune, comme dans le dernier exemple, le narrateur passe de la femme à l'amour, de l'idée que « la femme est amour », à l'idée que l'amour « est la plus belle tuile qui puisse tomber sur quelqu'un. »

Si l'anadiplose chez Khadra relie les mots, fait progresser le sens et le clarifie, chez Boudjedra, et particulièrement dans cet exemple tiré de *La Prise de Gibraltar* précédemment cité, elle vise moins une *jonction* qu'une rupture, cherche moins une clarification qu'une mise en valeur de l'élément ressassé.

[...] ce père qui avait tous les pouvoirs et possédait un énorme cachet à son nom avec le lequel on marquait les caisses d'œufs et les cageots d'oranges, de dattes et de figues exportés vers tous les pays du monde, y compris Gibraltar. Gibraltar, c'est-à-dire cette sorte de mot magique qui avait pourri ma vie, m'avait hanté, s'était transformé en une fixation éreintante⁶².

L'anadiplose, dans cet exemple, est moins au service de la clarté générale du paragraphe que d'une mise en avant et en valeur d'un mot, voire d'un lieu important. Dans la première séquence, Gibraltar est l'un des pays, auquel le père vend certains produits alimentaires, tandis que dans la seconde, Gibraltar est un lieu *magique*, qui *avait hanté* le narrateur, auquel l'auteur de ce fait a consacré une œuvre énorme, de 311 pages.

Toutefois, nous avons pu relever d'autres exemples, où l'anadiplose, comme chez Khadra, permet de rétablir une *continuité* dans le discours, destinée à la clarification du sens :

Du coup, Selma n'a plus envie de rentrer chez elle. Elle tourne en rond, sur elle-même, se dit qu'elle en marre de cette saleté de ville, de ces salauds de mâles⁶³...

Il se mettait en colère. Une colère froide, effrayante. Même après avoir vidé quelques bouteilles de vin ou une bouteille de scotch, il restait cinglant dans sa colère⁶⁴ [...]

⁶² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op.cit.*, p.97.

⁶³ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.27.

⁶⁴ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.14.

Dans cet exemple, cité ci-dessous, et contrairement aux autres, l'anadiplose ne consiste pas en la reprise d'un seul mot, mais d'une expression, qui, par le fait du réemploi, atteste et témoigne du désarroi de Rac, prisonnier, tiraillé, déchiré par tout ce qui s'agite en ce pays : « À moi, il (Rac) se confia un jour : « Putain de pays ! Pourquoi je l'aime tant. Pourtant il m'emmerde. Il m'emmerde Mic, tu sais pas combien⁶⁵. » »

Cet examen ne prétend pas avoir épuisé tous les faits de répétition inventoriés lors de l'étude linguistique et rhétorique de Madeleine Frédéric. En réalité, nous nous sommes contentée d'en déceler les modalités élémentaires. Toutefois, il se pourrait que de nouvelles figures apparaissent par le fait de *convergence* dont parle M. Frédéric, qui combine les composantes minimales de la répétition et donne naissance à des structures répétitives de plus en plus complexes : c'est ce que nous avons vu avec l'exemple de la symploque chez Rachid Boudjedra, combinaison entre l'anaphore et l'épiphore.

Un autre apport se situe au niveau de l'analyse des effets : le présent examen a permis d'en dégager plusieurs.

À côté des effets généraux – dus à la nature même de la structure qui les fait naître (magie, esthétique, rythme, assonance, écho...) – il en existe de plus particuliers : ils sont dus essentiellement au contexte, une structure identique dans un autre contexte pourra s'accompagner d'effets tout différents.

Une structure comme l'anaphore convient, nous l'avons vu chez Boudjedra, pour faire émerger et célébrer certaines figures récurrentes et obsessionnelles chez l'auteur/narrateur, à savoir l'Histoire, son écriture et Constantine. L'effet produit dépasse ici le contexte du récit pour exhiber les funestes hantises qui ont marqué la vie de l'auteur; tandis que chez Khadra le procédé semble tourné plutôt vers de vastes ensembles : effets multiples (insistances, soulignement du mot ou du groupe de mots répété), bruits répétés ou continus, allures régulières.

⁶⁵ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op.cit.*, Pp.66-67.

La palilogie, du fait de reprises qui se succèdent l'une après l'autre : « [...] *le sang. Le sang !* » convient très bien chez Boudjedra pour suggérer « un sentiment irrésistible » qui élevait, ravissait son cœur surtout quand il est question de l'Histoire et de l'honneur de son pays, pour mettre également en valeur « une obsession », celle du sang qui hante tous les textes ; tandis que chez Khadra, elle permettra de signifier, par exemple dans *À quoi rêvent les loups*, le comportement violent de la fille des Raja, Sonia : « *Le fumier, le fumier* », ou encore dans *L'Attentat*, l'insistance que met Amine Jaafari à certifier l'innocence de Sihem : « *Ma femme est allée dans ce restaurant pour déjeuner. Déjeuner.* »

Il va de soi que ces structures n'impliquent pas automatiquement de tels effets. Elles ne créent pas l'effet stylistique, elles ne font que le souligner, elles contribuent à le rendre sensible au lecteur dont l'esprit a été préalablement guidé, orienté par le contenu référentiel évoqué dans le passage : « [...] *l'effet naît avant tout du contexte, les faits ou les structures de répétition n'étant jamais que des adjuvants, on voit combien était illusoire l'essai, tenté par Thiébauld dans son Traité du style, de classer les figures d'après les effets qu'elles engendraient et ceci, en dehors de tout contexte*⁶⁶. »

C'est ce qui explique que les figures de répétition puissent concourir, avec l'aide du contexte, à la production d'effets qui ne semblent pas être directement influencés par leur nature même.

C'est ce qui explique enfin la différence d'effets produits par les figures qui ont été décelées dans l'œuvre de Boudjedra et de Khadra.

Ainsi, une première distinction, qui ressort de l'examen simultané des figures précédentes chez Khadra et chez Boudjedra, est que la répétition lexicale chez Boudjedra peut concourir à des effets plus larges : effets qui dépassent le niveau du texte pour souligner et mettre en valeur les figures obsessionnelles et récurrentes chez l'auteur afin de relier l'ensemble de son œuvre romanesque. La mort du frère aîné, l'écriture de l'Histoire, l'image du Constantine suspendue et triste, l'image du sang du peuple algérien, versé pendant le colonialisme

⁶⁶ Madeleine Frédéric, *La répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, op.cit., p.225.

français, jalonnent, dès 1969⁶⁷, les textes ainsi que l'esprit de l'auteur. Henri Morier, dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, trouve que l'épiphore convient « *aux formes obsessionnelles du sentiment. Le désir langoureux, les soupirs, les supplications, les remords la sollicitent*⁶⁸. »

Chez Khadra, la répétition lexicale apparaît comme un des moyens les plus efficaces pour consolider le sens en contexte, et pour lutter, entre autres, contre *l'arbitraire du signe linguistique*. Elle rejoint en cela l'une des démarches essentielles de la poésie, parce que, précise M. Frédéric, « *plusieurs auteurs avaient déjà noté que la poésie pouvait s'interpréter, entre autres, comme une vaste protestation contre l'arbitraire du signe linguistique, comme un mouvement de remotivation systématique des signes*⁶⁹. »

En réalité, ces figures de répétition sont, dans certains cas, mêlées, ce qui multiplie les effets observés plus haut. Toutefois, nous les avons examinées séparément pour la clarté et la facilité de l'analyse. Pour illustrer notre propos, nous avons choisi un texte de Boudjedra et un autre de Khadra :

Est-ce que les paysans comprennent ce que tu **leur** dit... Ils doivent être très méfiants... Il faudra les sauver, Tahar... Tu es un des **leurs** et tu es le **mieux** placé pour réussir... Parle-leur... Dis-leur que la misère n'est pas une fatalité, ni l'exploitation une façon de vivre... Parle-leur... Dis-leur qu'on ne peut pas aller au paradis le ventre vide et les poumons infectés par les champignons... Tu t'y connais **mieux** que moi ! Tes deux roses vont beaucoup **mieux**... Tu seras bientôt guéri... Mais les autres ? Qui-sont-ils ? Et ce groupe au deuxième rang... Tous pris de fou rire... Ce sont des militants ? Il ne répond pas mais tousse, tousse. L'ombre du cierge vacille et fait des vagues sur le mur. Puis soudain, au sortir de la quinte qui le secoue : « Des camarades ! Des communistes ! Ils sont tous morts... Sous les balles de l'ennemi pour la plupart, mais certains ont été égorgés... égorgés⁷⁰ !

– Parce que tu as choisi de vivre parmi nous. C'est-à-dire : **Ici**... Dons notre **patrie**. Où pas une bannière ne nous cache l'horizon. Où pas un slogan ne nous met au pas. Où pas

⁶⁷ Date de publication de son roman inaugural, *La Répudiation*.

⁶⁸ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, op.cit., p.162.

⁶⁹ *Ibid.*, p.226.

⁷⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., Pp.88-89.

un couvre-feu **ne nous** oblige à éteindre le feu de **notre** bivouac à des heures fixes. D'ailleurs, il n'y a pas d'heures chez nous. Il y a le jour, il y a la nuit, et c'est tout. On se lève **quand on** veut, on dort **quand on** en a envie, et on ne permet à personne de **nous** dicter **notre** conduite. On est chez nous. Même si on n'a pas de drapeau, ni d'hymne ni de projet de société, on a une **patrie** bien à **nous** et elle est **ici**, sous nos yeux, sous nos pieds, aussi vrai qu'on peut se passer du reste⁷¹...

Les mots soulignés constituent les figures de répétition, tandis que les mots en gras forment l'ensemble de mots prolongés dans le texte par le fait de leur répétition.

Dans le premier texte de Boudjedra, la répétition prolongée d'un mot modifie le sens et la catégorie grammaticale initiaux : le premier « leur » est un pronom personnel et signifie « à eux », aux paysans, le second est un adjectif possessif et signifie que Tahar El Ghomri fait partie de ces paysans. Par la suite, le premier « mieux » est un superlatif, utilisé pour démontrer que Tahar El Ghomri est le mieux placé par rapport aux autres paysans, le second est un adverbe comparatif, Tahar El Ghomri s'y connaît aussi bien que Salma, le dernier est un adjectif, les deux roses (les poumons) de Tahar El Ghomri sont bien meilleurs qu'avant.

En revanche, la répétition prolongée d'un mot dans le cas de Khadra, ne modifie pas le sens initial : le mot répété désigne, d'une phrase à l'autre, la même personne et signifie la même chose. Cela peut-être interprété comme suit : la répétition, dans le premier texte de Boudjedra, vise une discontinuité, voire un *rebondissement* dans l'intrigue ; tandis que chez Khadra, elle vise une continuité, voire une extension, un développement de la même idée. Pour exprimer une pensée, Khadra rédige bien souvent plusieurs paragraphes, sans interruption et sans passer à une autre, afin de la rendre visible aux lecteurs ; quant à Boudjedra, cette technique est pratiquement absente, pour pouvoir comprendre une idée, nous devons lire toute l'œuvre et revenir, au fur à mesure, en arrière, et parfois nous ne finissons par comprendre qu'après la lecture de trois ou quatre de ses œuvres antérieures ou postérieures.

⁷¹ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, op.cit, Pp.20-21.

Il est judicieux de dire ici que, les résultats obtenus dans cette première partie seront la préoccupation de la seconde qui se souciera de les illustrer, de les vérifier, pour les confirmer à la fin.

Toutefois, il ne faut pas perdre l'idée que la répétition n'est ici ni ressemblance, ni analogie, ni similitude, mais déplacement, parcours, cheminement entre des points qui se trouvent dans une telle relation. La répétition est un dynamisme, un retour en avant qui invite le lecteur à revenir sur ses pas, chaque phrase reste constamment liée à l'ensemble pour une répétition qui à la fois donne et redouble le sens.

Le mot répété, amplifié par le processus répétitif, peut évoquer, suivant l'intentionnalité du texte, la constance d'une souffrance, le désir d'avoir une patrie et le sentiment d'infériorité chez les Horr ; la volonté de Selma de tout savoir, ralentie ou arrêtée par le silence de Tahar El Ghomri, provoque chez elle le dégoût et la nervosité, la poussant à répéter et à répéter jusqu'à ce qu'elle obtienne une réponse.

L'écriture énergique qui résulte de cette répétition réclame de la part du lecteur non point une lecture primaire mais un vrai travail de liaison et d'interprétation permanent, comme l'explique François Migeot pour la lecture des œuvres de Robbe-Grillet :

Un parcours linéaire va se substituer une écoute tabulaire dont le texte a naturellement préparé les conditions. Ce sont les répétitions et les altérations du texte par lui-même, le retour de ce que Robbe-Grillet nomme "les générateurs thématiques", qui vont faire événement dans le texte. La lecture fait en quelque sorte "interprétation", elle met le texte en communication avec lui-même, en faisant jouer le système d'équivalence – au sens jakobsonien – que le texte a ménagé⁷².

Nous avons présenté séparément les figures de la répétition. Nous avons donc dégagé l'impact de la répétition dans l'énoncé, elle joue un rôle important dans plusieurs parties. À vrai dire, il s'agit aussi de cycles, de structures rythmiques bouclées sur elles-mêmes et la répétition de ces boucles est une progression à très large envergure, plus ouverte, et fondatrice de la composition du sens.

⁷² François Migeot, *De l'altération à l'Autre du texte, sur La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, in *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, op.cit., p.199.

En définitive, nous pouvons dire que l'œuvre romanesque n'est plus un objet clos, figé, mais un objet en construction permanente et en constante redéfinition, ce qui demande une participation complète de la part du lecteur. Ici émergent les répétitions lexicales de mots ou de groupes de mots comme un réseau d'échos et de sens qui empêche le texte de se refermer sur lui-même. Il est par conséquent incorrect de les réduire à de simples répétitions de formes.

1.2. Les figures syntaxiques

D'après M. Frédéric, qui lui consacre un bref chapitre, la répétition syntaxique « *consiste dans la distribution de formes (moules, matrices) syntagmatiques similaires, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases / de deux ou plusieurs membres de phrase ou encore, pour la définir plus simplement, elle consiste dans le retour d'un même type de construction, à l'intérieur de deux ou plusieurs phrases / de deux ou plusieurs membres de phrase*⁷³. »

Nous nous proposons d'examiner certaines de ces figures, celles du moins qui semblent remporter le plus de succès dans nos textes. L'inventaire de ces figures sera loin d'être exhaustif, mais permettra de comprendre leur importance, leur valeur dans les récits considérés.

1.2.1. Le parallélisme

En tant que figure de style, le parallélisme consiste en la reprise d'une même structure syntaxique. Comme le précise Henri Suhamy : « *Le parallélisme peut désigner toute forme de construction qui reproduit un même schéma*⁷⁴ ». Nous voudrions étendre cette définition et rejoindre Jean Molino qui pense que le parallélisme se place entre deux pôles, « *à l'un des pôles, nous avons la reprise d'un invariant, qui est pure répétition ; à l'autre pôle, l'absence de l'invariant, qui est pure différence ; le parallélisme s'étend entre les deux*⁷⁵. »

Il ressort de cette définition que le parallélisme peut être symétrique de la comparaison car on compare, généralement, deux objets en les rapprochant l'un de l'autre pour mieux faire ressentir leur valeur, leurs rapports, leurs oppositions...

⁷³ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.163.

⁷⁴ Henri Suhamy, *Les figures de style*, éd, P.U.F, Paris, 2004, p. 77.

⁷⁵ Jean Molino, *Sur le parallélisme morpho-syntaxique*, in *Langue française*, volume 49, n°1, 1981, p.77.

La suite de cette définition, nous permet d'observer que Jean Molino élargit le nombre de séquences mises en parallèle. En effet, le parallélisme ne se limite pas seulement aux deux énoncés, il est « *la reprise dans 2 ou n séquences successives, d'un même schéma morpho-syntaxique, accompagné ou non de répétitions ou de différences rythmiques, phoniques ou lexico-sémantiques*⁷⁶. »

De cela il résulte que le repérage du parallélisme se fait selon deux critères : pour qu'il y ait parallélisme, il faut qu'il y ait deux ou plusieurs séquences qui se succèdent, et qu'il y ait des similitudes syntaxiques entre les phrases, des rapports sémantiques entre les termes ou des répétitions sonores.

Conformément à ces critères, nous pouvons relever plusieurs exemples :

Et nous savons que vous êtes un croyant récalcitrant, presque un renégat, que vous ne pratiquez pas la voie de vos ancêtres ni ne vous conformez à leurs principes, et que vous êtes désolidarisé depuis longtemps de leur Cause en optant pour une autre nationalité...
[...] Pour moi, vous n'êtes qu'un pauvre malheureux, un misérable orphelin sans foi et sans salut qui erre tel un somnambule en pleine lumière⁷⁷.

Le parallélisme, dans *L'Attentat*, est à l'évidence la plus importante figure de construction utilisée. Elle contribue en outre à faire du roman l'une des œuvres khadraïennes les plus riches, en effet, *L'Attentat*, met en place un parallélisme entre l'État israélien et la résistance palestinienne, entre la violence perpétuelle et la réaction éventuelle, entre Amine (un chirurgien arabe naturalisé israélien, tournant le dos au drame de son peuple) et Sihem (son épouse, refusant de vivre en paix tant que les siens n'auront pas obtenu reconnaissance). Le phénomène existe donc à l'échelle de la macrostructure comme à celle de la microstructure de l'œuvre.

Dans l'exemple cité au-dessus, le parallélisme met en évidence la comparaison d'Amine avec ses ancêtres, ainsi qu'avec les Palestiniens d'aujourd'hui. La répétition de la structure « que vous êtes », dans sa voix affirmative et négative, opère un rapprochement entre les termes et accentue le contraste entre eux. Les deux parties sont opposées dans leur point de

⁷⁶ *Ibid*, p.77.

⁷⁷ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, Pp.168-169.

vue, leur mode de vie, mais coïncident dans leur origine et dans leur aboutissement puisque le roman finit par la mort d'Amine Jaafari à Janin, avec ses frères palestiniens, aux mains des autorités israéliennes.

En effet, les motifs que constituent l'affront subi par Amine, son humiliation, seront repris ensuite, et de manière encore plus poussée. Par exemple, Zaccaria, le deuxième commandeur rencontré, lui explique :

J'ose espérer que tu as appris à haïr. Sinon cette expérience n'aura servi à rien. Je t'ai enfermé là-dedans pour que tu goûtes à la haine, à l'envie de l'exercer. Je ne t'ai pas humilié pour la forme. Je n'aime pas humilier. Je l'ai été, et je sais ce que c'est. [...] Je crois que la meilleure école de la haine se situe à cet endroit précis. [...] J'ai voulu que tu comprennes pourquoi nous avons pris les armes, [...] pourquoi [...], [...] pourquoi [...], [...] pourquoi [...], [...] pourquoi [...], pourquoi ton épouse est allée se faire exploser dans un restaurant⁷⁸.

Ce triple parallélisme entre Amine, Zaccaria et Sihem, d'une part reproduit la logique générale inhérente à l'ordre des choses (le meilleur moyen pour apprendre à haïr est de subir et de vivre la haine), d'autre part remonte aux origines de cette haine (qui justifie l'attentat commis par l'épouse Sihem, se heurte à l'incompréhension d'Amine), ou encore, joue comme rappel à l'ordre (dénonçant les déviations contemporaines qui se complaisent dans la neutralité).

Il est judicieux ici de postuler que ces parallélismes et ces dialogues entre Amine et les résistants palestiniens sont aménagés par Khadra dans le but d'éveiller les Occidentaux à des particularités étrangères à leur système d'interprétation du monde. Ainsi, sans pour autant justifier le terrorisme, le roman s'engage à repérer l'une des ses principales sources, d'un autre ordre que celles habituellement avancées par les politologues.

Le parallélisme permet aussi d'établir des liens inattendus. Il s'agit de jouer sur la polysémie d'un terme ou encore sur ses possibilités d'emploi. À la page 80, Amine affirme : « *Le jour se lève et dans la rue et dans l'esprit* ». Le verbe « se lever » régit deux compléments

⁷⁸*Ibid.*, p.245.

très éloignés sur le plan sémantique mais rapprochés sur le plan syntaxique : et dans+N. Le narrateur souligne à travers ce parallélisme la coïncidence entre l'apparition de la lumière du jour et l'amélioration de son état psychique.

Ce même exemple peut aussi être décrit comme une polysyndète, parce qu'elle, selon Léandre Sahiri, « *accumule les mots de liaison de même nature tout au long du développement. On peut la schématiser ainsi : et A et B et C*⁷⁹...»

Ici, nous pensons qu'elle confère un rythme accéléré à la phrase et une dimension plus solennelle.

L'Attentat consiste essentiellement en un parallélisme entre la Palestine et Israël ; entre ceux qui se détournent pour ne point voir la vérité, et ceux qui s'impliquent et sentent qu'ils peuvent changer leur destin. *La Prise de Gibraltar* de Boudjedra allie également deux données contradictoires – la conquête de l'Andalousie par Tarik Ibn Ziad et le massacre d'une manifestation de femmes à Constantine par l'armée française –, faisant évoluer en parallèle deux événements historiques (20 août 711 / 20 août 1955), éloignés dans le temps et dans l'espace mais présentant des similitudes frappantes, notamment du fait du caractère violent et atroce des deux guerres :

Le laissant traduire le texte de lui-même Ne se rendant pas compte de l'astuce du gamin qui n'avait plus qu'à attendre des longues séances ennuyeuses se terminent 40 000 Wisigoths s'opposèrent à Tarik Ibn Ziad Mais le 20 août 1955 à Constantine les femmes [...] étaient elles aussi sorties dans la rue Ce qui n'était pas d'ailleurs dans leurs habitudes Mais une guerre c'est avant tout une rupture avait commenté le patriarche⁸⁰.

Nous aimerions ici ouvrir une parenthèse concernant l'absence de ponctuation dans cet extrait. Nadine Le Duff dans son étude intitulée, *Rachid Boudjedra, auteur de La Bataille de Pharsale de Claude Simon*, estime qu'au-delà de la reproduction du titre « *on peut aussi trouver des particularités de composition, également présentes dans le roman de Claude*

⁷⁹ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite, op.cit.*, Pp.278-279.

⁸⁰ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op.cit.*, p.46.

*Simon, qui semblent concerner de près l'écriture de Boudjedra : l'absence systématique de ponctuation*⁸¹. »

L'absence de ponctuation semble donc effectuer « un clin d'œil »⁸² à Claude Simon, de qui s'inspire Boudjedra pour la construction de ses romans.

De surcroît, dans *La Prise de Gibraltar*, est maintenu continuellement un parallélisme narratif entre Tarik, personnage de papier et Tarik Ibn Ziad, figure arabe historique, dont le nom est à l'origine de celui du Détroit de Gibraltar : « *Mais peut-on visiter une ville étrangère [...] au bord du Détroit ? Tu es vraiment con Tarik tout cela parce que ton père t'a affublé du même prénom que celui du conquérant berbère ou numide [...] (Tarik Ibn Ziad) qui a pris cette ville et lui a même donné son prénom (djebel Tarik)*⁸³. »

Le parallélisme, figure de construction, est aussi présent dans ce texte, nous pouvons relever par exemple : « *[...] pour vous Tarik Ibn Ziad ce n'est qu'un sale colonialiste qui a réussi son coup tandis que le général Bugeaud n'est qu'un sale colonialiste qui a raté son coup [...] Pour toi les Français qui nous massacrent aujourd'hui valent bien les Arabes d'hier qui nous ont débarrassés de ces hordes de Wisigoths*⁸⁴! »

Cet extrait est tiré d'un dialogue entre Tarik et son père, personnage contextuellement lié à l'Histoire, le texte mentionne souvent son engagement politique, il est le seul dans sa famille à pouvoir raconter des événements historiques.

Le parallélisme met ici en évidence la comparaison du conquérant arabe avec le conquérant français. La répétition de ces expressions soulignées renforce d'ailleurs ce rapprochement imagé. Ici, le parallélisme suggéré produit un effet de contraste, suraccentué par l'utilisation de la conjonction « tandis que » qui exprime l'opposition et par l'emploi de paires antonymiques (a réussi/a raté) qui affectent une valeur étalonnable (valeur haute/valeur

⁸¹ Nadine Le Duff, *Rachid Boudjedra, auteur de La Bataille de Pharsale de Claude Simon*, in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn, éd, L'Harmattan, Paris, 2004, p.156.

⁸² L'expression est de Kangni Alemdjrodo qui parle d' « un clin d'œil à Claude Simon » pour ce qui est de l'incipit. *Rachid Boudjedra, La passion de l'intertexte*, éd, P.U.F, Bordeaux, 2001, p.89.

⁸³ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op.cit.*, p.85.

⁸⁴ *Ibid.*, p.303.

basse) et rapprochent deux situations éloignées dans le temps (aujourd'hui/hier) afin de construire un pont surmontant les différences entre le présent et le passé.

De cet exemple, résulte que le parallélisme n'est pas un pur jeu d'amplification rhétorique. Il permet de progresser, de ménager des transitions et de rythmer le texte par le retour des mêmes vocables. Nous pouvons lire encore : « *Une pièce nue dans une ferme isolée près de Tétouan. Une corde qu'on lui a passée par-derrière, pour l'un. Et une pièce nue dans une ferme, près d'Alger. Une corde qu'on lui a passée au cou pour l'autre*⁸⁵. »

Dans cette citation tirée des *Figuiers de barbarie*, nous sommes face à un parallélisme anaphorique puisque les mêmes termes sont employés au début de chaque phrase.

Boudjedra rapproche ici deux réalités, les met en parallèle, il s'agit de deux assassinats très semblables dans l'Histoire algérienne, celui d'Abane Ramdane et celui de Larbi Ben Mhidi, le premier garroté à Tétouan par ses propres frères de combat, le deuxième guillotiné à Alger par la France durant la période coloniale en Algérie. Cette figure a ainsi pour visée première de nous fasciner par la concordance des faits, par le rapprochement du destin semblable de ces deux hommes, tous deux allant être pendus dans des fermes isolées.

Tout comme les exemples de Khadra, le parallélisme entre Tarik Ibn Ziad et Bugeaud, entre les Arabes et les Français, la similitude établie entre Abane Ramdane et Larbi Ben Mhidi renvoie à une réalité historique, douloureuse, et non pas à un contexte linguistique.

En effet, si le parallélisme à travers ces exemples comporte une limite minimale, dans la mesure où il doit au moins confronter deux éléments, il existe une autre figure de construction, appelée l'hypozeuxe, propre à mettre en parallèle plusieurs éléments. Elle peut aller jusqu'à se radicaliser en énumération. Toutefois, c'est la fonction et la relation entre ces éléments énumérés qui doivent être prises en compte, comme nous allons le voir tout de suite après.

1.2.2. L'hypozeuxe

Pour identifier les hypozeuxes, nous nous appuyerons sur la définition qu'en propose Léandre Sahiri : « *L'hypozeuxe est une figure de style reposant sur un parallélisme et sur la*

⁸⁵ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.122.

*reprise des groupes syntaxiques. Autrement dit, c'est une succession de propositions construites ou disposées rigoureusement en parallélisme, le plus souvent juxtaposées*⁸⁶. »

L'hypozeuxe s'avère ici être particulièrement dotée d'une valeur esthétique bien sûr, mais au-delà, et constamment, d'une valeur noétique. Cette dernière valeur sur laquelle s'appuie l'hypozeuxe, et que l'écrivain prête à la répétition au début de chaque phrase, a pour vocation la « *mise en relief du message transmis*⁸⁷ ». Tel est le cas dans le paragraphe suivant : « *Je reviens des maquis, des villages blessés, des villes traumatisées ; je reviens d'un cauchemar qui m'aura définitivement atteint dans ma chair et dans mon esprit ; je reviens de ces nuits où des familles entières sont exterminées en un tournement*⁸⁸. »

Dans cet exemple de Khadra, nous avons affaire à une hypozeuxe, car les séquences qui se suivent commencent par la même structure « je reviens de+N ». En effet, cette structure a fait l'objet de trois reprises fondées sur des relations sémantiques, fondées elles-mêmes sur l'énumération des éléments dont le narrateur a été témoin et sur lesquels il a enquêté.

Le narrateur traduit ici une expérience existentielle dans l'idée d'insister sur ce qu'il a vécu ce *cauchemar* de l'intérieur, au plus profond de lui-même. En effet, la reprise lexicale (Je reviens de) met en valeur le parallélisme syntaxique et révèle dans sa forme même l'image de cet enfoncement et de cette intériorité ; le témoignage garantit une certaine crédibilité et établit une relation de confiance mutuelle entre l'auteur et son lecteur qu'il soit oriental (maghrébin) ou encore plus, occidental.

Toutefois, malgré leur similitude, il ne faut pas confondre anaphore et hypozeuxe. Dans le premier cas, « a) *l'anaphore consiste en un seul mot répété au départ de chaque vers, strophe ou paragraphe, même si la construction syntaxique est différente ; b) l'hypozeuxe, quant à elle, joue seulement et uniquement sur le parallélisme des constructions syntaxiques*⁸⁹ ». Léandre Sahiri ajoute qu'« *une phrase peut être constituée à la fois d'anaphore et d'hypozeuxe*⁹⁰. »

⁸⁶ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite, op.cit.*, p. 237.

⁸⁷ Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, éd, Champion, Paris, 2005, p. 172.

⁸⁸ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots, op.cit.*, p.115.

⁸⁹ Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite, op.cit.*, Pp.238-239.

⁹⁰ *Ibid.*, p.239.

Dans cet exemple, il y a bien anaphore du fait des « je reviens de » répétés au début des phrases, mais il y a aussi hypozeux du fait que cette expression est suivie d'un nom dans chaque phrase. Ces trois noms « maquis, cauchemar, nuits » sautent même davantage aux yeux que l'expression répétée parce qu'ils prennent une autre valeur que celle du vocabulaire, et éveillent dans l'esprit du lecteur une foule d'idées et d'impressions relatives à l'expérience sombre et funèbre de l'auteur.

Un exemple similaire d'hypozeux se trouve dans *Hôtel Saint-Georges* qui permet à Boudjedra d'exprimer son potentiel, d'énumérer les tracas avec lesquels il compose de manière à ne pas s'y noyer irréversiblement : « Je fais avec Sidi Mohamed qui se plaint de vivre trop longtemps. Je fais avec Nabila qui s'enfonce dans sa solitude et dans ses soliloques. Je fais avec mes cauchemars où l'épouvante me laisse noyer dans ma sueur⁹¹. »

La figure procède ici d'une triple reproduction et joue sur deux niveaux syntaxiques légèrement distincts : Je fais avec+nom propre+qui+verbe pronominal, dans les deux premières phrases ; Je fais avec+ N, dans la dernière phrase. La structure présente impliquant donc d'abord une anaphore de « Je fais avec », ensuite une hypozeux impliquant bien trois éléments : Sidi Mohamed (père du narrateur Rac) / Nabila (sœur du narrateur Rac) /les cauchemars.

L'hypozeux est si étendue qu'il n'y a plus lieu ici de supprimer les éléments qu'elle comporte. Elle permet de faire entendre les soucis de l'auteur et par là de mettre d'autant plus en valeur les origines de son chagrin, à savoir la famille, *le fatras familial*⁹², et les cauchemars.

Les membres de la famille, les rêves et les cauchemars constituent chez l'auteur des éléments obsessionnels et récurrents dont nous nous occuperons dans la deuxième partie.

Voici un autre exemple venu du roman de Khadra : « *Et arrivera le 8 mai 1945. Alors que la planète fêtait la fin du Cauchemar, en Algérie un autre cauchemar se déclara, aussi foudroyant qu'une pandémie, aussi monstrueux que l'Apocalypse⁹³. »*

⁹¹ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op.cit.*, p.178.

⁹² L'expression est de Boudjedra. *Ibid.*, p.6.

⁹³ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, *op.cit.*, p.194.

La proposition comporte trois figures : un parallélisme, une anaphore et une hypozeuxe. Les deux premières phrases constituent un parallélisme antithétique entre le cauchemar en Europe et le cauchemar en Algérie ; les deux dernières phrases forment une anaphore et une hypozeuxe.

Le parallélisme structure l'opposition entre deux continents, permettant de mettre à jour leurs divergences, mais il introduit aussi la date qui autorise leur rapprochement, celle du 8 mai 1945. Une même date témoigne de deux événements historiques : la fin de la seconde guerre mondiale en Europe, d'une part, le commencement de la guerre en Algérie (les massacres de Sétif, de Guelma et de Kherrata), d'autre part.

L'effet le plus saisissant de ce parallélisme consiste dans l'accouplement de réalités qui prennent sens par contraste. Ce double mouvement d'opposition/appariement régit à la fois l'organisation de la réflexion et sa progression, il permet juste après de formuler une hypozeuxe qui décrit le deuxième cauchemar.

L'hypozeuxe est ici évidente et crée un effet de sens semblable et symétrique entre Foudroyant/Monstrueux ; Pandémie/Apocalypse. Dans la première phrase, la description de ce cauchemar comme une *pandémie foudroyante* et dans la deuxième comme une *apocalypse monstrueuse*, suggère, par l'intermédiaire et la répétition de l'adverbe "aussi", une même connotation et une même impression sémantique, celle du caractère impitoyable de l'événement du 8 mai 1945 qui a provoqué la mort de plusieurs milliers d'Algériens. De surcroît, ce même schéma de construction syntaxique (aussi+adjectif+que) qui sert à exprimer une comparaison et un degré d'intensité, prouve dans sa forme même l'effet de cette équivalence.

La co-présence du parallélisme, de l'anaphore et de l'hypozeuxe est aussi présente dans les textes de Boudjedra. Nous pouvons relever à cet égard : « *Une fois sa tâche accomplie. Une fois le bachagha Ali Chekkal abattu. Une fois arrêté. Une fois condamné à mort, il ne cesse jamais de penser à Ahmed Zabana le premier guillotiné et à Fernand Yveton, le militant communiste qui fut exécuté le 6 février 1957, le jour même où Omar adhère à l'Organisation en France*⁹⁴. »

⁹⁴ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.97.

Dans cet exemple, le parallélisme fait ressortir une similitude entre les trois hommes comparés, liés l'un à l'autre du fait de leur mort tragique aux mains des autorités françaises : Ali Chekkal *abattu*, Ahmed Zabana *guillotiné*, Fernand Yveton *exécuté*, lié lui aussi à Omar, qui adhère à l'Organisation en France, le jour même de l'élimination du militant. Un peu plus loin, page 123, Boudjedra souligne une autre coïncidence à travers la mise en parallèle de la mort de Fernand Yveton et celle de Larbi Ben Mhdi qui ont été exécutés le même jour : « *Larbi Ben Mhidi avait été pendu en cachette par l'armée française le 11 février 1957 [...]. Fernand Yveton [...] avait été guillotiné le 11 février 1957 [...]. Le même jour que l'exécution de Ben Mhidi !* ». Toutefois, nous avons constaté que le jour de l'exécution de Fernand Yveton n'est pas identique dans les deux exemples, le 6 février 1957 dans le premier, le 11 février 1957, dans le second. Nous ne savons pas si Boudjedra change les dates par besoin de créer des parallélismes et des harmonies, ou s'il s'agit d'une faute de frappe, ou si le chevauchement de souvenirs entraîne la confusion.

Or c'est précisément là que nous touchons à ce qu'il y a de plus original, voire de plus fascinant, dans la réflexion et l'écriture de Rachid Boudjedra : les événements racontés, réels ou fictifs, sont saisis comme des rapports, des tensions, des polarités, et non pas seulement comme des « faits narrés ». Plutôt que de se présenter sous la forme d'un enchaînement conceptuel et dialectisé, ces romans de Boudjedra s'offrent à nous comme dispositif à faire œuvrer ces relations, à faire jouer ces interactions, à faire surgir ces coïncidences.

Revenons maintenant à notre exemple, à savoir l'hypozeuxie et l'anaphore. Cette dernière, du fait du début identique de quatre phrases juxtaposées, « Une fois... » fait l'objet de deux hypozeuxies : la structure « Une fois+N+ p. passé » constitue la première, la structure « Une fois+ p. passé » forme la seconde. Les quatre participes passés, employés ici comme adjectifs « accomplie, abattu, arrêté, condamné » se trouvent entretenir une relation sémantique qui met en évidence la signification commune de la fin. D'abord, nous distinguons une relation générique entre « accomplie » et « abattu », l'un représente la fin d'une chose et l'autre la fin d'une personne ; nous distinguons ensuite une relation hiérarchique entre « arrêté » et « condamné », classification dans laquelle les deux participes passés sont juxtaposés selon un critère de succession, il a été condamné à mort, après avoir été arrêté. Cette classification

ordonne les deux participes passés dans une relation de subordination, chaque terme dépendant du précédent et commandant le suivant.

Néanmoins, il existe une autre figure de construction proche de l'hypozeuxe, appelée la paradiastole, qui utilise elle aussi une structure syntaxique semblable pour deux ou plusieurs énoncés. Toutefois, cette figure exige de plus l'alignement de segments de même longueur et de même rythme. La distinction qu'a faite Henri Suhamy et les exemples suivants vont éclaircir ce que nous venons de dire.

1.2.3. La paradiastole

Henri Sumahy, « *distingue entre la paradiastole, qui aligne des segments de même syntaxe, rythme et longueur, et l'hypozeuxe ou subnexion, qui se contente d'un parallélisme perçu intellectuellement, sans support sonore*⁹⁵. »

L'exemple suivant de Boudjedra montre la nécessité de recourir à la paradiastole qui grossit les idées et « *distingue en séparant les idées qui se rapprochent*⁹⁶ » : « *Jaune donc. Puis jaunâtre. Puis jaune à nouveau. Rouge donc. Puis rosâtre. Puis rouge à nouveau*⁹⁷. »

La paradiastole employée ici invite le lecteur à distinguer entre le jaune et le rouge, à s'interroger sur leur rapprochement.

En effet, cet exemple a été déjà repéré lors de l'étude de l'épiphore qui se fonde sur la fin identique de deux énoncés. Nous en avons conclu que le jaune des cheveux amassés devant le Détroit de Gibraltar rappelle le rouge, couleur du sang versé au cours des deux batailles, la prise de Gibraltar et la prise de Constantine.

Cependant, l'exemple suivant de Khadra, démontre qu'il existe quelque autre valeur de la paradiastole ; mais c'est toujours dans l'objectif de créer un rapprochement, lors même qu'elle semble allier les idées opposées. Cela est sensible dans ce discours tiré de *L'Olympe*

⁹⁵ Henri Suhamy, *Les figures de style, op.cit.*, Pp.67-68.

⁹⁶Ronald Landheer, Paul- Julian Smith, *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, éd, Librairie Droz, Paris, 2000, p.234.

⁹⁷Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op.cit.*, p.154.

des infortunes : « *Junior n'est pas ta marionnette de ventriloque... Junior n'est pas ton ANIMAL de compagnie*⁹⁸. »

Cette figure, pour exprimer la même chose, Junior n'est pas le serviteur, le subordonné d'Ach, rapproche deux mots de valeur et d'espèce différentes, *marionnette de ventriloque* et *animal de compagnie*. Au sens propre, rien ne peut les rapprocher, l'un est une figurine que l'on fait parler sans bouger les lèvres, l'autre est un être vivant, organisé, doué d'une sensibilité et capable de mouvement. Toutefois, dans le sens figuré, les deux termes connotent servilité, soumission et dépendance : marionnette signifie une personne que l'on manœuvre facilement ; animal de compagnie est un animal dont l'homme se sert à différentes fins : protection, jovialité, chasse ou encore pour ses talents (oiseaux chanteurs, parleurs...).

Cette figure de construction – qui fait suivre les phrases comme des vagues, semblables les unes aux autres ou s'accroissant progressivement – auxquelles s'ajoutent les autres figures syntaxiques qui viennent d'être évoquées, annoncent l'étude suivante : celle-ci traite des répétitions qui ne se limitent pas à la répétition formelle, mais se manifestent comme variantes de la répétition sémantique. L'intrication entre répétition formelle et répétition sémantique donne naissance à la répétition morpho-sémantique.

⁹⁸ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, *op.cit*, p.180.

2.1. Les figures sémantiques

D'après M. Frédéric, la répétition sémantique « *recourt essentiellement à la reprise d'un noyau sémico-connotatif – soit totale (répétition synonymique), soit partielle (répétition fondée sur la superposition de sens) – à celle d'un thème (répétition thématique)*¹ [...] »

Dans l'étude qui va suivre, nous n'examinerons pas le cas particulier de la répétition thématique, celle-ci devant faire l'objet de la prochaine partie. Ainsi, nous nous contenterons d'étudier la répétition synonymique et la répétition fondée sur la superposition de sens.

2.1.1. La répétition synonymique

M. Frédéric définit la répétition synonymique comme suit :

La répétition synonymique consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie. Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie si elles sont senties comme équivalentes pour le locuteur, tantôt en toute situation (synonymie linguistique), tantôt dans une situation ou un contexte donnés (synonymie situationnelle²)³.

L'auteur précise aussi que :

[...] la synonymie linguistique exploite une parenté sémantico-logique donnée en langue et codifiée dans les dictionnaires ; alors que la synonymie situationnelle exploite toujours des données indépendantes de la langue : intention, fait ou événement d'univers, référence – la relation existant entre ces données n'étant jamais codifiée dans les dictionnaires⁴.

Suivant M. Frédéric, le phénomène de la répétition synonymique est subdivisé en deux sous-types : les répétitions fondées sur un rapport de synonymie naturelle (synonymie linguistique), et celles fondées sur un rapport de synonymie créé par une situation donnée (synonymie situationnelle). Maintenant, nous allons tenter de voir dans quelle mesure ces

¹Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique, op.cit.*, p.188.

²Madeleine Frédéric précise que « l'adjectif situationnelle est pris, ici, dans un sens large : la synonymie situationnelle relève avant tout du domaine de l'oral, mais elle se rencontre aussi dans le domaine de l'écrit (le contexte). » *Ibid*, p.188.

³*Ibid*. p.188.

⁴*Ibid.*, p.196.

deux sous-types de répétition synonymique peuvent avoir une effectivité dans les œuvres de notre corpus.

2.1.1.1. Synonymie linguistique

M. Frédéric en donne la définition suivante :

La synonymie linguistique consiste dans la présence au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie linguistique. Dans un environnement linguistique donné, deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de synonymie linguistique si elles ont le même sens dénotatif (c'est-à-dire, si leur noyau sémique est identique) et la même valeur connotative ; de sorte que, pour tout locuteur et en toute situation, la substitution d'une unité à l'autre (d'une unité à une autre) n'entraîne aucune altération du message. [...] Les unités synonymiques en présence dans la répétition peuvent être : – des mots [...] – deux ou plusieurs groupes des mots⁵.

Nous parlons donc de synonymie linguistique lorsque deux ou plusieurs formes différentes ont le même sens – il y a deux ou plusieurs signifiants, mais un seul et même signifié – lorsque les unités concernées sont susceptibles de se substituer l'une à l'autre dans n'importe quel contexte. Cette relation peut affecter des mots et des groupes de mots.

Toutefois, en citant le linguiste Hans-Martin Gauger, M. Frédéric soulève le problème de l'inexistence de la complète synonymie : « *En comparant les contenus des mots dits synonymes, on découvre toujours entre eux des différences plus ou moins marquées, quoique souvent difficilement exprimables. Jusqu'ici, personne [...] n'a fourni un exemple convaincant de parfaite identité de contenu*⁶. »

La synonymie dite totale, complète ou absolue est dans ce cas rarissime et inexistante.

Pour notre part, nous adhérons à cette thèse parce qu'il arrive très souvent que deux unités lexicales ayant même signification n'appartiennent pas au même niveau ou au même registre de langue : par exemple, la langue française dispose d'une série d'expressions pour exprimer

⁵ *Ibid.*, p.188.

⁶ *Ibid.*, p.189. M. Frédéric note en bas de page : Gauger (H.M), *Apport au problème de la synonymie*, dans Mera, t.15, n° 3, sept. 1970, Pp.148-149.

l'indifférence envers une personne, un objet ou une situation : je n'en ai rien à battre, je n'en ai rien à cirer, je n'en ai rien à faire, je n'en ai rien à foutre, je m'en moque ; cependant les verbes *battre*, *cirer*, *faire*, *foutre*, *se moquer* ne présentent aucun rapport de synonymie entre eux.

La synonymie linguistique est donc l'accumulation de plusieurs mots pour peindre une même idée, ainsi en va-t-il, de ce premier exemple de Khadra qui juxtapose deux unités synonymiques : « *Beaucoup d'assassinats, de tueries, d'enlèvements ne sont pas près d'être élucidés*⁷. »

Dans cet exemple, le lien sémantique rapproche les unités en présence (assassinats – tueries) que nous pouvons considérer comme synonymes.

Nous pouvons lire encore : « *Je hais les guerres et les révolutions, et ces histoires de violences rédemptrices*⁸ [...] »

En fait, cette synonymie linguistique est proche formellement de la polysyndète en “et” sauf que, dans notre exemple, la coordination en “et” établit une synonymie entre “guerres”, “révolutions”, sans que ces termes soient tout à fait synonymes. De façon à faire apparaître les éléments de sens qui sont communs aux deux unités, leur caractère violent et leur valeur libératrice, l'auteur enchaîne par une définition qui peut s'appliquer aux deux termes précédents : “*histoires de violences rédemptrices*”.

En effet, cette dernière expression correspond à une réalité non-linguistique, parce qu'elle décrit et définit la réalité des ces deux unités de telle sorte qu'elle ne puisse être confondue avec une autre.

Ainsi, nous pouvons parler de synonymie linguistique entre “guerres” et “révolutions” et de *synonymie référentielle* entre ces deux derniers mots et “histoires de violences rédemptrices”.

En fait, cette dernière n'a pas besoin d'être expliquée. Elle est la conséquence nécessaire d'une identité entre des choses. Cette idée est développée par la lexicographe et la sémiologue française Josette Rey-Debove, qui démontre que l'équivalence est « *une identité de signifiés référentiels correspondant en fait à une identité de choses. Ainsi on dit qu'une librairie, ou un magasin où l'on vend des livres sont une seule et même chose. [...] c'est l'identité des choses*

⁷ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.112.

⁸ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.187.

dénommées qui implique la synonymie et non l'inverse⁹ ». Elle ajoute à cette idée page 23 : « C'est en parlant des choses que la définition établit une synonymie qu'on peut rapporter à une analyse du signifié. »

Il ressort de cela qu'il faut comprendre le "signifié" dans son rapport avec le référent et non avec le signifiant. Les deux termes "guerres" et "révolutions" en réfèrent à la même chose : *histoires de violences rédemptrices*. Ici le rapport est établi entre ces deux signes et la chose que ceux-ci dénotent.

Quant à Rachid Boudjedra, la synonymie linguistique est omniprésente dans son œuvre et y occupe une place si importante que nous en trouvons des occurrences presque à chaque page. Ainsi, pouvons-nous examiner quelques exemples parmi d'autres : « *Qu'est cette guerre féroce que la France menait d'une façon impitoyable, Inhumaine, Pernicieuse*¹⁰. »

Ces trois unités sont "synonymes" les unes des autres, même si nous pouvons noter une gradation de la première à la dernière, passant de "sans pitié" à "cruel", pour aller jusqu'à "diabolique".

Le point qui les sépare et la synonymie qui les accole tendent ici à dissoudre, par une exploitation de leurs dimensions pertinentes et significatives, le lien entre ces trois termes, entendus comme essence et non pas comme sens, comme effet et non pas comme fait, parce qu'ils formaient la substance indissociable d'une expérience douloureuse et d'un vécu malheureux.

Par synonymie et par association, l'auteur veut aussi créer un effet stylistique et indiquer l'aspect intentionnel contenu dans toute similitude d'expression. Comme le montre l'exemple suivant : « [...] *la vie est un ensemble d'éléments soudés les uns aux autres, sans aucune faille, ni trou, ni fente, ni interstice*¹¹. »

⁹ Josette Rey-Debove, *Le domaine du dictionnaire*, in Langages, 1970, Pp.19-24.

¹⁰ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.34.

¹¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.297.

Dans cet exemple, l'interchangeabilité ou la *substitution* dont parle M. Frédéric se sont montrées intéressantes. La synonymie est si développée qu'il est permis ici de remplacer un mot par un autre sans détruire ou transformer l'effet de l'énoncé, par exemple, fente par faille ou interstice par fente.

Nous voyons aussi que l'identique structure syntaxique ni+N forme une hypozeuxie minimale, avec cette particularité que *trou*, *fente* et *interstice* se trouvent entretenir une relation de similitude, qui repose sur une relation lexicale de synonymie entre ces termes.

La synonymie linguistique, l'appartenance à la même catégorie grammaticale et la reprise de la même forme syntaxique se trouvent amplifiées dans l'exemple suivant, comme si nous voyions le narrateur, voire l'auteur, en train de réfléchir et d'écrire son texte : « *Ce n'était plus un homme, un être humain, mais un tas de nerfs, de membres, d'organes, et d'éléments, tout mous, tout fanés, tout fissurés, tout fendillés, tout flasques, tout flapis, tout froissés, tout floches, tout dépareillés, etc*¹². »

Dans cet exemple, la synonymie atteint son apogée. Tout le texte est construit autour des possibles exploitations du phénomène.

Nous avons affaire à trois synonymies linguistiques : la première entre *homme/être humain* ; la seconde entre *membres/organes/éléments*, tandis que la dernière est constituée de plusieurs unités, qui, par leur lien sémantique, forment un groupe synonymique (*tout mous, tout fanés, tout fissurés, tout fendillés, tout flasques, tout flapis, tout froissés, tout floches, tout dépareillés*).

Tout comme l'exemple précédent, ce groupe synonymique est aussi une hypozeuxie minimale de type tout+adjectif. La construction selon la même structure syntaxique et la capacité de ces unités d'accomplir la même fonction syntaxique semblent consolider et mettre en valeur les mots synonymes choisis.

Toutefois, la surabondance de mots synonymes dans cet exemple suscite un questionnement à l'égard de cet excès.

¹² Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.27.

Le concept de « *synonymie pathologique* », que nous pouvons emprunter à Per Peter Lauwers, peut très bien s'appliquer à Boudjedra. En effet, ce linguiste, dans son étude linguistique et biologique du langage autour de Jules Gilliéron, parle de « *synonymie pathologique*¹³ », déclenchée par « *une causalité aveugle*¹⁴ » qui ne peut rien être d'autre « *que la liberté créatrice*¹⁵ »

À partir de l'observation de cette conception de Per Peter Lauwers et de cet exemple de Boudjedra, nous pouvons tenter d'identifier les facteurs qui déclenchent une surcharge de mots synonymes. Le facteur primaire est l'objet ou la personne désignés qui provoquent une masse de mots synonymes possibles. Dans cet exemple, le narrateur décrit son oncle Hocine, personnage récurrent, pervers et haï partout où il fait son apparition dans les romans. Si Peter Lauwers parle d'une *causalité aveugle*, nous préférons parler dans notre cas d'une *causalité psychique* où se concentre la relation entre ce Moi, l'auteur, et les Autres, particulièrement les membres de la famille qu'anime tout le mouvement dialectique de l'écriture. En outre, dans *La Prise de Gibraltar* d'où cet exemple est extrait, l'oncle Hocine est complice des militaires français ce qui excite un peu plus la nervosité du narrateur. Nous savons déjà que l'auteur, quand il cherche à dénoncer les traîtres, accentue la tonalité amère de son propos par le recours à la palilogie, *répétition immédiate* d'un mot (cf. exemple p. 40).

Cette surabondance synonymique peut donc trouver son origine dans le sentiment de haine éprouvé envers cet oncle hypocrite et traître.

Le facteur secondaire est la mise en jeu de la structure du texte, de la fonction de l'écriture, comme *liberté créatrice*, ainsi que des propriétés formelles et sémantiques des mots synonymes. Il s'agit d'une manière subtile d'exhiber les intentions, les sentiments et le pouvoir expressif de l'auteur, qualités qui ressortent notamment du choix opéré entre les synonymes, l'emploi d'un synonyme au lieu d'un autre, comme dans ce groupe synonymique (*fanés, fissurés, fendillés, flasques, flapis, froissés, floches*) où le lien sémantique se double

¹³Per Peter Lauwers, Marie-Rose Simoni-Aurembou, Pierre Swiggers, *Géographie linguistique et biologique du langage : Autour de Jules Gilliéron*, éd, Peeters, 2003, p.90.

¹⁴*Ibid*, p.90.

¹⁵*Ibid*. p.90.

d'un lien phonique. Cette répétition « *combinée d'un élément formel et d'un contenu signifié*¹⁶ » est appelée par M. Frédéric « répétition morpho-sémantique ».

En effet, c'est la ressemblance que produit l'idée générale qui fait de ces mots des synonymes. La différence, qui vient de l'idée particulière accompagnant l'idée générale, nous oblige à comprendre que, synonymes, ils ne le sont pas parfaitement, et que nous les distinguons comme les diverses nuances d'une même couleur.

Une étude de la synonymie chez Boudjedra nous montre finalement à quel point le romancier utilise la langue française non comme un matériau préétabli dans ses signifiants et ses signifiés, mais comme une perpétuelle construction, l'écriture produit à partir des mêmes mots un sens toujours différent.

La synonymie linguistique fait place ici à une synonymie situationnelle, contextuelle, variant son sens en fonction de chaque mode de mise en œuvre stylistique.

2.1.1.2. Synonymie situationnelle

Elle consiste « *dans la présence au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de synonymie situationnelles*¹⁷ ».

Pour plus de démonstration et de visibilité, M. Frédéric en donne trois types :

1. Pj est en relation de synonymie situationnelle avec Pi « si, dans une situation donnée, Pj se réfère à la même intention que Pi [...] »
2. Pj est en relation de synonymie situationnelle avec Pi « si, dans une situation donnée, Pj renvoie aux mêmes faits ou aux mêmes événements d'univers que Pi [...] »
3. Pj est en relation de synonymie situationnelle avec Pi « [...] si, dans une situation donnée, les arguments de Pj sont les mêmes que les arguments de Pi, c'est-à-dire si leur référence est identique¹⁸[...] »

L'auteur en conclut que « *dans la synonymie situationnelle, la relation d'équivalence des éléments en présence – phrases ou constituants – n'est possible que dans une situation donnée,*

¹⁶ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique, op.cit.*, p.218.

¹⁷ *Ibid.*, p.190.

¹⁸ *Ibid.*, p.191.

pour des interlocuteurs déterminés. (Ce qui lui vaut, précisément, son nom de synonymie situationnelle¹⁹.) »

D'ailleurs, l'expression « dans une situation donnée » revient comme un leitmotiv dans la démonstration, mentionnée plus haut, de chacun des trois cas de synonymie situationnelle. La synonymie dite situationnelle, s'entend comme provoquée par une situation donnée, voire par un contexte donné. Ainsi, nous pouvons lire dans les deux extraits suivants tirés de *Ce que le jour doit à la nuit* :

(Jelloul) : – C'est comme ça que vivent les nôtres, Jonas. Les nôtres qui sont aussi les tiens. Sauf qu'ils n'évoluent pas là où tu te la coules douce... [...] tourne le dos à la vérité des tiens et cours rejoindre tes amis... Younes... (Pp.200-201)

(Jelloul) : – La guerre ne te concerne pas. Tu (Jonas) continues de te la couler douce pendant que l'on se casse les dents dans les maquis... (p.360)

Cet exemple correspond au troisième type de synonymie situationnelle explicité plus haut par M. Frédéric, lorsque « dans une situation donnée », les arguments sont les mêmes et ont une même référence.

À chaque fois qu'ils se rencontrent, Jelloul adresse à Younes/Jonas des reproches, l'accusant d'insouciance envers son peuple, d'indifférence à sa misère, d'éloignement à l'égard de la guerre, il établit une comparaison entre Younes et le peuple, comparaison accentuée par l'emploi de *tu vs on*, et de *nôtres vs tiens*.

D'abord, ces deux extraits se trouvent, linguistiquement, en relation d'implication converse – dans les deux cas il s'agit d'un dialogue – les phrases ne deviennent des « phrases synonymiques » qu'à la faveur de cette situation (rencontre et conversation entre Jelloul et Younes) au cours de laquelle les arguments donnés sont les mêmes : reprocher l'indifférence de Jonas et comparer ce dernier à son peuple.

Ensuite, l'ignorance de la vérité et la différence de la situation sont accentuées par la répétition de cette locution « se la couler douce ». Une locution qui place ces deux exemples dans un rapport d'analogie sémantique favorisé par le contexte.

¹⁹*Ibid.*, p.191.

Enfin, ces deux fragments sont pragmatiquement équivalents, parce qu'ils ont le même référent, ils renvoient au même sujet, à savoir Jonas.

Le deuxième type de synonymie situationnelle donné par M. Frédéric apparaît nettement dans cet extrait de Boudjedra tiré des *Figuiers de barbarie* : « *Ben Mhidi avait été pendu en cachette par l'armée française le 11 février 1957 [...] Fernant Yveton [...] avait été guillotiné le 11 février 1957*²⁰ [...] »

Dans cet exemple, les phrases en présence renvoient, l'auteur s'en souvient, « *aux mêmes faits ou aux mêmes événements d'univers* ». Il s'agit donc de données extralinguistiques. Dès lors, si le lecteur ignore ces données, il ne sera pas en mesure d'établir une relation de synonymie situationnelle là où pourtant l'auteur en établissait : ainsi Boudjedra rapproche-t-il Larbi Ben Mhidi de Fernant Yveton à travers l'identité de leur date de mort, ce que tout le monde ne saisit pas immédiatement.

Pour illustrer le premier type de synonymie situationnelle fourni par M. Frédéric, nous proposons, successivement, ces deux exemples de Khadra et de Boudjedra :

{ [...] un homme qui croit qu'il suffit de tourner le dos à un drame pour s'en laver les mains²¹? [...]
[...] quelqu'un qui, en tournant sa veste, croit retourner sa peau et réussir la plus parfaite des mues²²?

{ Qui a prétendu que l'histoire était produite par les hommes ? Non l'histoire ne se fabrique pas... On ne la voit pas se fabriquer²³[...]
L'histoire c'est comme l'herbe... On ne la voit jamais pousser, puis un beau jour la terre est recouverte de gazon²⁴.

²⁰ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.123.

²¹ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p.179.

²² *Ibid.*, p.180.

²³ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.210.

²⁴ *Ibid.*, p. 202.

Dans ces deux exemples, l'intention qui se dégage des deux phrases mises en accolade est la même. Dans le premier exemple de Khadra, la relation entre *tourner le dos* et *tournant sa veste* est une donnée indépendante de la langue, elle n'est pas codifiée dans les dictionnaires : le dos n'est pas la veste, mais, grâce à cette même situation dans laquelle se trouve Amine – fuir la vérité des siens – ces deux phrases sont senties comme étant en relation de synonymie situationnelle. Les deux phrases rappellent l'expatriation d'Amine et la croyance en son déracinement du monde arabo-musulman. Ici, il n'est pas question d'exil, il s'agit de départ voulu, de rupture intentionnelle pour raison de survie, l'intention est de *se la couler douce*.

Dans l'exemple de Boudjedra, Tahar El Ghomri, pour fuir la curiosité de Selma, son désir de lever le rideau de silence épais sur certaines vérités cachées, lui confirme que l'histoire n'est pas « le produit de l'homme » et que les hommes « ne font pas l'Histoire », elle « *naissait spontanément (ex nihilo²⁵ ?)* ». Cette définition établit une relation de synonymie situationnelle entre les deux extraits, provoquée, à tous coups, par les questions impossibles de Selma, « *lourdes de malices et d'ironie²⁶* »

Ainsi, en comparant les exemples et les différences qui viennent d'être évoqués dans ces quelques pages, nous pouvons résumer l'opposition de nature entre synonymie linguistique et synonymie situationnelle de la manière suivante : la synonymie linguistique exploite une relation sémantique donnée en langue et codifiée dans les dictionnaires, existant donc une fois pour toutes, quelle que soit la situation ; la synonymie situationnelle exploite une relation extra-linguistique, indépendante de la langue, se référant donc à « une situation donnée ».

²⁵ *Ibid.*, p.206.

²⁶ *Ibid.*, p.194.

2.1.2. Répétition fondée sur la superposition de sens

De nouveau, nous nous appuyerons sur les définitions et l'appareil théorique de M. Frédéric qui définit un troisième type de répétition synonymique sous le nom de « *Répétition fondée sur superposition de sens* » :

La répétition fondée sur la superposition de sens consiste dans la présence, au sein du discours, de deux ou plusieurs unités lexicales en relation de superposition sémantique. (Superposition de sens S.L.).

Dans un environnement linguistique donné, deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de superposition sémantique S.L., si elles sont senties comme proches mais non équivalentes pour le locuteur, soit qu'elles n'aient pas exactement la même valeur connotative (A), soit qu'elles n'aient pas exactement le même sens dénotatif (B), de telle sorte que la substitution d'une unité à l'autre (d'une unité à une autre) entraîne une altération – de degré variable suivant les cas – du message²⁷.

La superposition de sens résulte donc d'une similitude établie entre deux ou plusieurs unités lexicales ; cette similitude introduisant soit une connotation – les deux mots n'ont pas le même sens mais ont une même signification –, soit une dénotation – les deux mots ont le même sens mais n'ont pas la même désignation –. C'est ce manque d'équivalence ou d'analogie sémantique qui fait que la substitution d'un mot par l'autre entraîne une dégradation, voire une altération du sens.

Toutefois, nous pouvons rapprocher cette répétition fondée sur la superposition de sens de « l'expolition », figure rhétorique essentielle pour Pierre Fontanier, une figure « *qui est pour les pensées ce que la synonymie est pour les mots, elle reproduit une même pensée sous différents aspects ou sous différents tours, afin de la rendre plus sensible ou plus intéressante*²⁸. »

Ainsi, la superposition de sens opère une transformation morpho-syntaxique à l'identique : elle reprend des idées, des arguments sous une autre forme, dans le même syntagme ou le même contexte sans y ajouter pour autant une nouvelle information.

²⁷ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.196.

²⁸ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd, Flammarion, Paris, 1977, p.130.

Toutefois, nous allons suivre la segmentation qu'a accomplie M. Frédéric et commencer d'abord par la superposition de sens par variation connotative, afin de pouvoir ensuite voir la superposition de sens par variation dénotative.

2.1.2.1. Superposition de sens par variation connotative

« Deux ou plusieurs unités lexicales sont dites en relation de superposition sémantique par variation connotative si, présentant le même sens dénotatif, elles diffèrent par la valeur connotative²⁹. »

De cela, nous pouvons repérer quelques exemples :

« Ach froisse un bout de chiffon. On dirait qu'il cherche à étrangler un serpent. Son bras vibre d'une force effarante et ses lèvres frétilent comme si elles luttaienent contre l'évacuation des colères qu'il rumine et qui risqueraient, en une seule giclée, d'engloutir le terrain vague³⁰. »

Dans cet exemple, *frétilent* reprend le sens dénotatif de *vibre*, toutefois, si le premier verbe connote *la force*, le second connote *la colère* ; figurent alors deux termes (des verbes en l'occurrence) en relation de superposition sémantique en langue, que M. Frédéric appelle la *superposition de sens linguistique*. Dans l'exemple suivant de Boudjedra, les unités en relation de superposition sémantique apparaissent indépendamment de la langue, il s'agit alors de *superposition de sens situationnel* : « [...] ma mère est pure... elle ne porte aucune impureté. [...] elle ne porte aucune trace ni souillure³¹. »

La répétition dans cet exemple est fondée sur la superposition sémantique situationnelle du premier type : les syntagmes « *elle ne porte aucune impureté* » et « *elle ne porte aucune trace ni souillure* » reprennent le sens dénotatif de *pure*, se réfèrent à la même intention que *ma mère est pure* ; mais y ajoutent la tournure poétique, véhiculée, d'abord, par l'antonymie (*pure – impureté / pure – souillure*), ensuite, par la rime. Dans cet exemple, le lien sémantique

²⁹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., Pp.196-197.

³⁰ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, op.cit., p.185.

³¹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.94.

qui rapproche les unités en présence (*pure – elle ne porte aucune trace ni souillure*) se double d'un lien phonique (la rime unissant *pure – souillure*) ; nous sommes une nouvelle fois en présence d'une répétition morpho-sémantique, déjà marquée plus haut dans la synonymie linguistique.

Il est vrai que les trois expressions ont le même sens, mais la seconde et la dernière sont connotées négativement, infléchissant ainsi le sens de "pure" vers une possible bassesse de la personne concernée, la mère du narrateur, Tarik. Pour plus de visibilité, il est important de préciser ici que Tarik répète cette phrase "*ma mère est pure*", plusieurs fois dans le roman, lorsque son maître coranique lui demande de réciter cette Sourate : « *Et 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. [...] » (Sourate de la Vache, verset 222³²) ».*

Tarik avait « *la conviction que (sa) mère était pure malgré les versets coraniques*³³ [...] »

2.1.2.2. Superposition de sens par variation dénotative

Dans le cas de la superposition de sens due à la non-identité du sens dénotatif, l'identité des noyaux sémiqes qui caractérisait la synonymie linguistique se réduit à une simple parenté de degré variable ; la superposition de sens linguistique exploite, en effet, toutes les nuances de parenté sémantique comprises entre la synonymie et l'antonymie. Aussi le passage de la synonymie [...] à la superposition de sens [...] est-il presque imperceptible car, plus la parenté des termes en présence sera étroite, plus la superposition de sens tendra à se rapprocher de la synonymie³⁴.

La définition par M. Frédéric du concept de *superposition de sens*, les différentes interprétations de celui-ci, conduisent l'auteur à dégager quatre procédés : le pléonasma, la gradation, la métasémie et l'antonymie.

³² *Ibid.*, p.44.

³³ *Ibid.*, p.99.

³⁴ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., Pp.203-204.

- Le pléonasme – « *figure de zone de transition*³⁵ » – est dit d’insistance dans les deux exemples suivants de Boudjedra et de Khadra. Il y a ici identité sémique entre les unités en présence (je – moi) ; le pléonasme apparaît alors comme un fait de répétition synonymique.

Je ne suis qu’un paysan pauvre, moi ! Je n’ai jamais eu à faire avec les arpenteurs, moi³⁶ !

– J’suis triste [...]

– Ça crève les yeux. Ça va durer jusqu’à quand ? Parce que, moi, j’en ai plein le dos³⁷.

- La gradation qui, « *non loin de la répétition synonymique* » naît d’une « *série groupant des unités lexicales sémantiquement proches, mais au sein de laquelle le poète (l’auteur) introduit une gradation*³⁸ [...] »

La gradation – comme *procédé d’enrichissement du vocabulaire*, comme *figure d’amplification du discours* – est fréquemment employée dans les textes de Boudjedra et de Khadra, non seulement, en raison de son importance dans la progression d’une idée, dans la construction d’un sens, mais aussi, pour son effet d’insistance et d’emphase. Nous pouvons en relever quelques exemples typiques :

« *Ces mêmes feuilles de mûriers que nous utilisons pour nourrir nos milliers de vers à soie voraces, avec leurs peaux si fines, si transparentes, comme froissées, fripées, rosies, annelées*³⁹[...] ». Dans cet exemple, les adjectifs juxtaposés servent, en général, à décrire les vers à soie, et connotent, en particulier, leur finesse et leur fragilité. Toutefois, leur succession s’exprime par paliers décroissants⁴⁰, passant de la qualité des peaux des bombyx

³⁵ *Ibid.*, p.204.

³⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.29.

³⁷ Yasmina Khadra, *L’Olympe des Infortunes*, *op.cit.*, p.188.

³⁸ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, *op.cit.*, p.205.

³⁹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op.cit.*, Pp.99-100.

⁴⁰ Théoriquement, pour décrire un animal, nous commençons d’abord par sa forme, puis sa couleur, puis la qualité de sa peau, son allure et nous finissons par citer une ou plusieurs de ses caractéristiques particulières qui permettent de le distinguer d’autres animaux d’une même espèce ou d’espèce différente. Cependant, dans cet exemple, l’auteur Boudjedra commence par une des spécificités des vers à soie, à savoir « *vorace* » et finit par la description de leur forme « *annelées* ».

du mûrier (*finés, transparentes*), à leur apparence (*froissées, fripées*), à leur couleur (*rosies*) et enfin à leur forme (*annelées*).

Du point de vue du sens dénotatif, *transparentes* et *fripées* pourraient apparaître, en ordre, comme synonyme de *finés* et de *froissées*, ce qui illustre la conception, citée dans la page précédente, de M. Frédéric lorsqu'elle rapproche la superposition de sens de la synonymie, parce qu'il y a une *parenté étroite* entre les termes.

La gradation est encore plus nette dans l'exemple suivant du *Démantèlement*, où la superposition du sens s'éloigne progressivement de la répétition synonymique : « *Il (Hamid) n'était plus lui-même, affamait sa famille, corrigeait sa femme sous le moindre prétexte, martyrisait ses enfants* ⁴¹[...] ».

Avec les verbes *affamait, corrigeait, martyrisait*, nous voyons se dessiner la même idée d'un caractère dur, coléreux et névrotique chez Hamid (frère de l'héroïne Selma). La gradation est ici ascendante : *affamait, corrigeait, martyrisait*, sont classés selon une gradation ascendante parce qu'ils expriment une intensité croissante.

À distance de la répétition synonymique, nous trouvons cet exemple de Khadra, tiré de *L'Olympe des infortunes* : « [...] *Junior n'est pas un objet fétiche, ni une mascotte, ni un grigri qui te protégerait contre toi-même, ni ta marionnette de ventriloque, ni ce miroir dans lequel tu te vois malheureux, pauvre, aveugle et nu... Junior n'est pas ce que tu veux qu'il soit... Junior est Junior, Ach, il n'est que lui* ⁴². »

Dans cet exemple, il y a deux gradations, l'une relative à Junior, composée de : *objet fétiche, mascotte, grigri, marionnette de ventriloque, miroir* ; l'autre concernant Ach, constituée de : *malheureux, pauvre, aveugle et nu*. Néanmoins, nous considérons la première comme principale, parce que c'est elle qui a engendré la seconde.

En effet, les termes de la première et de la seconde gradation ont la même valeur connotative et n'ont pas le même sens dénotatif, ce qui n'implique pas de réelle différence

⁴¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.167.

⁴² Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, *op.cit.*, p.200.

car, pour qu'il soit possible de parler de superposition de sens, il faut un certain degré de parenté sémantique, degré variable, selon les cas.

Les premiers termes ont en commun l'image ignoble, docile et servile de Junior aux yeux d'Ach. Ici, la gradation est montante, les termes sont de plus en plus forts, significatifs et représentatifs de la réalité. La gradation et la négation avec ni... ni sont allées jusqu'à dire et affirmer enfin que *Junior est Junior, il n'est que lui*.

Les seconds termes ont en commun la situation difficile et triste dans laquelle se trouve Ach, situation à cause de laquelle, le personnage rejette toujours ses soucis et ses souffrances sur Junior. Ici, le degré de parenté sémantique est plus élevé qu'au point précédent, les unités en présence sont toutes des adjectifs qui produisaient une impression négative et misérable.

Ou encore nous pouvons lire dans *À quoi rêvent les loups* : « *J'ai rien vu, je ne suis au courant de rien. J'ai jamais mis les pieds ici, ce soir*⁴³. »

Les deux premières expressions révèlent la même idée, celle de « ne pas en être informé ». Néanmoins la troisième expression, qui note une précision – *Nafa n'a jamais mis les pieds, ce soir-là* – peut être aussi liée sémantiquement et associée aux deux précédentes parce que c'est toujours la même *valeur connotative* de « ne pas connaître quelque chose ».

En outre, nous passons progressivement de l'état de « *ne rien voir* », à « *ne savoir rien* » à l'action de « *ne jamais mettre les pieds* ». Nous ne pouvons donc pas rigoureusement parler de synonymie, mais bien d'un « rapport de synonymie ». Il est évident qu'il est appuyé par la pression de la situation, le narrateur Nafa, par peur de la police, devra prouver son ignorance des faits, s'agissant de la gravité d'un assassinat, de l'enterrement clandestin d'un cadavre la nuit, dans la forêt. Les trois énoncés juxtaposés ont pour point commun la négation renforcée elle-même par les adverbes « rien » et « jamais ».

- La métasémie, tout comme la gradation, se caractérise elle aussi par « *la présence de sèmes communs en nombre variable*. B. Pottier la définit comme « un concept qui permet de réunir plusieurs mots sous un même intitulé⁴⁴. »⁴⁵

⁴³Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., p.73.

⁴⁴ Madeleine Frédéric note en bas de page : Pottier (B.), *Présentation de la linguistique*, Paris, Klincksieck, 1967, p.60.

Lors des jeux sur la métasémie, auxquels se livrent parfois Khadra et Boudjedra, le nombre de sèmes communs est réduit par rapport à la gradation, comme nous allons le voir dans les exemples suivants :

[...] une période où l'opacité régnait encore et que tout était flou pour moi, encore sous le choc de se qui venait de se passer, de ce que j'avais enduré pendant six ou sept ans. Voire pendant huit ans⁴⁶.

– T'as beaucoup de chance, Junior. Beaucoup, beaucoup de chance d'être parmi nous. Tu peux pas savoir le veinard que t'es⁴⁷.

Dans ces deux citations, les noyaux sémiques des mots soulignés se recouvrent largement. Il y a véritablement projection de la parenté sémantique sur l'axe de l'étymologie : (flou/opaque -d'opacité-) ; (veinard/chanceux -de chance-).

Ce jeu sur l'étymologie est très proche de celui que nous rencontrons dans le cas des paronymes appartenant à une même famille étymologique ; mais, dans ces derniers, le lien sémantique est inexistant.

M. Frédéric parle aussi de répétition métasémique, « *ce procédé de réduction sémique [...] se rencontre notamment dans les titres d'œuvres – dans certaines limites bien entendu, comme le fait remarquer B. Pottier⁴⁸.* »

En effet, dans tous les titres de romans qui constituent notre corpus, nous voyons s'établir entre le titre et l'œuvre une relation de superposition sémantique – superposition qui sera « *plus ou moins large selon que le titre reprendra un nombre plus ou moins important des sèmes véhiculés par le texte⁴⁹* » – dès lors, pour en donner des exemples précis, il est possible de tracer deux colonnes, l'une regroupe les titres établissant avec leur texte une superposition de sens *large*, l'autre *réduite* :

⁴⁵ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.206.

⁴⁶ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op.cit., p.5.

⁴⁷ Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, op.cit., p.19.

⁴⁸ Madeleine Frédéric note en bas de page : Pottier (B.), op.cit., Pp. p.60-61 : « Les titres des œuvres jouent « souvent » et non « toujours » ce rôle », in *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.206.

⁴⁹ *Ibid.*, p.206.

Superposition de sens large	Superposition de sens réduite
<p><i>La Prise de Gibraltar.</i></p> <p>Dans le roman, il est question de Gibraltar et de sa prise par <i>le génial stratège berbère</i> Tarik Ibn Ziad.</p>	<p><i>Le Démantèlement.</i></p> <p>Dans toute l'œuvre, c'est l'histoire de l'Algérie, enchevêtrée avec celle de Selma et de Tahar El Ghomri, qui est mise en question. Toutefois, ces deux mots-clés : démantèlement versus enchevêtrement se manifestent comme marqueur d'organisation. Enchevêtrement des réalités historiques et du texte romanesque, qu'il faut démanteler si nous voulons le comprendre. De même Selma, aux prises avec le journal de Tahar El Ghomri, doit « <i>démembrer certaines énigmes et certains symboles</i>⁵⁰ »</p>
<p><i>Hôtel Saint-Georges.</i></p> <p>Dans l'œuvre, <i>Saint-Georges</i> est l'hôtel où s'est réfugié Jean et a rencontré Nabila (sœur du narrateur, Rac) pendant son séjour en Algérie lors de la période coloniale. Leurs rencontres dans cet hôtel ont fait naître de longues narrations-confessions dans le roman.</p>	<p><i>L'Imposture des mots.</i></p> <p>Dans ce texte, la dérision et la duperie sont entretenues, essentiellement, par le pseudonyme féminin de l'auteur(e), par un coup de théâtre, cette femme écrivain s'avère être un homme, un ex-militaire ! <i>le choc</i> et <i>le doute</i> s'établissent à cet égard, par l'infusion-confusion des faits rapportés extra-littéraires (interviews questions-réponses, articles de presse, discussions télévisées,...) et des faits fictionnels. Ces dédoublements de « je » – je /Yasmina Khadra, je/Mohamed Moulessehoul et je/narrateur, et cette béance que constitue infusion/confusion ne relèvent-ils pas de l'imposture ?</p>

⁵⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.306.

<p><i>Les Figuiers de barbarie.</i></p> <p>Dans le texte, les figuiers de barbarie est un signifiant réécrit à maintes reprises dans le récit, tantôt, il connote un aspect négatif «<i>Les figuiers de Barbarie vont nous exploser au visage et nous lacérer les joues de leurs épines colorées</i>⁵¹ », tantôt, un aspect positif lorsque «<i>[...] les figuiers de Barbarie symbolisaient les sentinelles qui veillaient depuis toujours sur le pays</i>⁵² »</p>	<p><i>Ce que le jour doit à la nuit.</i></p> <p>Dans ce texte, Younes/Jonas – homme double, binarité structurelle – pose une question essentielle pour l’Algérie d’hier et la France d’aujourd’hui : comment se réconcilier avec l’Autre, conçu comme une partie inséparable de soi-même ? De ce point de vue, nous pouvons reformuler le titre et dire : Ce que l’Algérie d’hier doit à la France d’aujourd’hui.</p>
<p><i>À quoi rêvent les loups.</i></p> <p>Dans le récit, “ les loups ” se réfèrent à trois types humains : les grandes familles d’Alger «<i>Tu as été chez les grosses fortunes. [...] Un peu comme les loups, ils opèrent en groupe pour se donner de l’entrain</i>⁵³<i>[...] »</i> ; les gens qui militent dans l’AIS⁵⁴ «<i>Ce ne sont que des opportunistes déguisés en bon samaritains, des loups sous des toisons de brebis</i>⁵⁵<i>[...] »</i> et enfin, les terroristes au fond de leur casemate : «<i>Et là, en écoutant le taillis frémir au cliquetis de nos larmes, je (Nafa), m’étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière</i>⁵⁶<i>[...] »</i></p>	
<p><i>L’Attentat.</i></p> <p>Dans ce roman, la plus grande partie de</p>	

⁵¹ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.32.

⁵² *Ibid.*, p.103.

⁵³ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., p.85.

⁵⁴ (Armée Islamique du Salut), la branche armée du parti politique FIS (Front Islamique du Salut), dissous à l’insu de l’arrêt du processus électoral en Algérie en 1992.

⁵⁵ *Ibid.*, p.227.

⁵⁶ *Ibid.*, p.264.

<p>l'intrigue se résume à un attentat-suicide, perpétré par Sihem dans un restaurant de Tel-Aviv.</p>	
<p><i>Morituri.</i> "Morituri" est un mot latin signifiant "ceux qui vont mourir". C'est exactement la position du commissaire Llob, un policier intègre. Mais dans ce début des années 90, en Algérie il ne fait pas bon être flic, et encore moins intègre.</p>	
<p><i>L'Olympe des infortunes.</i> Dans tout ce texte, il s'agit de la question sur les SDF, sur les <i>infortunés</i>, sur leur vie, leur souffrance et surtout leur rejet.</p>	

- L'antonymie «*repose elle aussi sur la présence d'un ou de plusieurs sèmes en commun*⁵⁷. »

Afin de permettre l'accès au sens selon une formule plus frappante, Khadra et Boudjedra sont enclins, parfois, à créer une alliance de mots contradictoires. Nous pouvons repérer quelques-uns de leurs emplois à tous deux :

[...] cette terreur et cette cécité dues à ce trop de soleil rouge, ce trop de ciel bleu, ce trop de neige blanche, ce trop d'eau de lacs cristallins, ce trop de pluie, ce trop de canicule et ce trop de verglas⁵⁸.

Le père jetait l'anathème. La mère souriait, soumise et obséquieuse, acquise d'avance, de toutes les manières⁵⁹.

⁵⁷ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.207.

⁵⁸ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.30.

⁵⁹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.49.

Dans le premier exemple de Boudjedra, *soleil, neige, pluie, canicule, verglas*, ont en commun les sèmes de causation, de sensation, de température : mais les uns supposent une température élevée, *soleil, canicule* (qui cause une sensation tactile de chaleur), les autres, *neige, pluie, verglas* une température basse. En ce qui concerne le deuxième, *père* et *mère*, ils ont en commun les sèmes “personne” et “qui a un ou plusieurs enfants”. Cependant, *père* s’oppose à *mère*, non seulement, par le couple sémique masculin/féminin, mais surtout, et dans ce contexte précis, par *jetait l’anathème/ souriait*, oppression/ soumission.

Dans l’exemple cité ci-dessous de Khadra, *jour* s’oppose à *nuit* par l’antonymie de clarté/obscurité, toutefois, la relation entre *jour* et *nuit* apparaît forte et évidente : comment définir le jour sans tenir compte de la nuit ? Comment définir la lumière sans tenir compte de l’obscurité ? Ainsi, *jour* et *nuit* ont en commun le sème “phénomène”.

En ce qui concerne *se lève* et *dort* – couple antonymique dérivé, entre autres, du premier – les sèmes communs sont ceux de “créature”, “signe de vie”, “rythme biologique”, en outre, dans ce contexte précis, ‘il s’agit des êtres humains’ ; tandis qu’ils s’opposent par les couples sémantiques ‘se réveiller /sommeiller ; monde clair de bruit et d’activité/et monde sombre, de calme et de sérénité. « *D’ailleurs, il n’y a pas d’heures chez nous. Il y a le jour, il y a la nuit, et c’est tout. On se lève quand on veut, on dort quand on en a envie⁶⁰ [...] »*

Néanmoins, dans l’exemple suivant de Khadra, l’opposition dépasse le simple fait de l’antonymie, il s’agit de rapprocher deux pensées pour mettre en valeur un contraste fort. Cette figure est appelée “antithèse”, dite “figure de pensée”, “figure macrostructurale”, à la différence donc de l’antonymie, connue aussi sous le nom de “l’oxymore”, qui est une figure microstructurale : « *Les pauvres accusent les riches d’être à l’origine de leurs souffrances. Les riches pensent que les pauvres ne doivent s’en prendre qu’à eux-mêmes⁶¹.* »

⁶⁰Yasmina Khadra, *L’Olympe des Infortunes*, op.cit., p.20.

⁶¹ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., p.272.

D'après cet exemple, l'antithèse a un sens plus large que l'antonymie, elle ne concerne pas seulement l'alliance de deux mots dont le sens est opposé, elle exige que les tournures se correspondent en opposant les idées.

Pour clore cet examen des figures sémantiques, signalons que la possibilité de rattacher l'antonymie à la répétition par le biais de la présence d'un ou plusieurs sèmes communs est singulière, propre à M. Frédéric et qu'elle semble avoir complètement échappé à la rhétorique traditionnelle.

2.2. Les figures morpho-sémantiques

Selon M. Frédéric, la répétition morpho-sémantique consiste, nous nous en souvenons, « *dans la répétition combinée d'un élément formel et d'un contenu signifié*⁶². »

Nous ne reviendrons pas ici à l'examen de certains cas qui ont déjà été envisagés en même temps que la répétition sémantique (synonymie linguistique), l'élément dominant était l'élément sémantique.

Il y a cependant une espèce de répétition morpho-sémantique qui « *n'a pu se voir réduire ni à une espèce de la répétition formelle, ni à une espèce de la répétition sémantique, sous peine de faire éclater une classe fondamentalement unitaire : il s'agit de la répétition affixale*⁶³ [...]. »

La répétition affixale, à son tour, consiste « *dans la réapparition d'un même affixe (a) (préfixe, infixé ou suffixe) ou dans la présence de deux ou plusieurs affixes synonymiques (b), au sein d'un même énoncé*⁶⁴. »

Exemples de répétition affixale chez Khadra et Boudjedra :

⁶² Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique, op.cit.*, p.218.

⁶³ *Ibid.*, p.218.

⁶⁴ *Ibid.*, p.218.

Présenter le soldat algérien comme un mercenaire sans foi et sans conscience est injuste et inhumain, indigne d'hommes éclairés et supposés défendre la vérité et les valeurs fondamentales au nom de toute l'humanité⁶⁵.

Je le vis s'approcher de moi un jour. Tout cauteleux. Vicieux. Visqueux⁶⁶.

Dans le premier exemple de Khadra, la répétition du préfixe *in-* a pour conséquence la réapparition de la valeur dénotative attachée à ce préfixe, à savoir la négation et la privation.

Dans le deuxième exemple de Boudjedra, la répétition porte sur le suffixe *-eux* véhiculant une valeur dénotative qui indique, dans ce cas, un défaut et non une qualité, une manière d'être négative.

Dans les deux exemples, il y a donc répétition d'un contenu signifié, répétition réalisée au travers de la réapparition d'un même signifiant.

La présence d'affixes synonymes dans un même énoncé peut être illustrée par cet exemple tiré des *Figuiers de barbarie* de Boudjedra : « [...] jumelles [...] incestueuses, dévergondées et impudique⁶⁷. »

Dans cet exemple, c'est au travers de deux signifiants (préfixe *in-* et *dé-*) que se réalise, cette fois, la reprise du même contenu signifié (valeur dénotative privative). Ici, nous considérons le préfixe *im-* comme variante de *in-* devant un mot commençant par b,m,p.

Par ce très rapide examen de la répétition morpho-sémantique, nous clôturons le repérage et la description de diverses répétitions à effets possibles, telles qu'elles ont été présentées et classifiées par M. Frédéric qui donne, à la fin de son ouvrage, un schéma récapitulatif de ce classement (cf. annexe 1)

En définitive, si dans les deux premiers chapitres de cette première partie, nous avons étudié la première modalité de la répétition interne, à savoir les figures de répétition, se situant aux niveaux formel (lexical, syntaxique), sémantique et morpho-sémantique de l'énoncé, dans

⁶⁵ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.115.

⁶⁶ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.95.

⁶⁷ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.33.

le suivant, nous serons attentive à l'étude de la deuxième modalité de la répétition interne qui consiste dans la répétition des énoncés et de certaines structures narratives en plusieurs endroits dans le récit. Dans la narration, quel rôle la répétition joue-t-elle ? En reproduisant plusieurs fois une séquence narrative, engendre-t-elle un effet de bégaiement qui suspend la linéarité de la lecture ? La répétition d'une situation ou d'une action interrompt-elle de même la succession des événements, l'enchaînement des séquences dans le récit ?

3.1. La répétition phrastique

En repérant les phrases récurrentes dans les textes qui constituent notre corpus, nous avons constaté d'abord que chez Khadra la répétition phrastique est moins présente que chez Boudjedra, chez qui elle est présente en abondance, ensuite les expressions répétées au sein du texte peuvent garder leur identité grâce à une répétition exacte ou au contraire peuvent travailler leur différence soit par addition soit par réduction de la taille de la phrase. À la lumière de cela, nous pouvons fragmenter cette présente étude en deux temps : 1) répétition identique, 2) répétition par variation.

3.1.1. Répétition identique

Lorsqu'un énoncé se répète littéralement ou quasi-littéralement au cours de plusieurs pages du roman, nous considérons qu'il s'agit d'une répétition identique.

Nous pouvons par exemple relever la phrase suivante citée à deux reprises dans *À quoi rêvent les loups* : « *Nous sommes faits comme des rats.* » (p. 12 et p.247)

En fait cette phrase est prononcée par le narrateur, Nafa Walid, quand lui et ses compagnons terroristes ont été encerclés et abattus par les policiers. Cette phrase a été dite une première fois pour introduire et résumer les principaux épisodes du récit et une dernière fois pour conclure et clôturer le roman, il convient d'ailleurs de noter qu'elle est la dernière phrase du récit. Nous pouvons interpréter la fermeture du récit par cette phrase en précisant que Khadra a voulu créer un lien entre le titre et la clôture, nous dire que les loups dont parle le titre ne seront, à la fin, que des rats, et établir, par conséquent, par ce rapport un parallélisme de contraste entre ces deux animaux : *les loups* sont des animaux sauvages qui symbolisent la férocité, la force brutale et sauvage ; *les rats* symbolisent la faiblesse, sont souvent mangés par les chats. Cependant, « *le loup* », comme le montre généralement la fin des contes et des fables, par le fait de sa lourdeur et de sa stupidité, tombe fréquemment dans les pièges tendus par des bêtes plus intelligentes et plus rusées que lui. C'est ce qui arrive justement à Nafa Walid et ses compagnons vers la fin du roman. En faisant confiance à un sympathisant de leur idéologie qui les a dénoncés à l'armée algérienne, ils sont tombés dans leur propre piège et sont « *faits comme des rats* ».

Voici un autre exemple d'une répétition à l'identique tirée de l'œuvre de *L'Attentat* : « *D'après les premiers éléments de l'enquête, le démembrement que le corps de votre épouse a subi présente les blessures caractéristiques des kamikazes intégristes* » (p. 40 et p.41)

Cette phrase est redite dans deux séquences différentes : la première c'est lorsque le capitaine Moshé déclare à Amine que la femme qui s'est fait exploser dans le restaurant est sa femme et la deuxième est une phrase rapportée par Amine, limitée par des guillemets, qui ne cesse, en fait, d'alterner dans son esprit : « *J'ai le sentiment que ces révélations me hanteront jusqu'à la fin de mes jours*¹. »

Dans ce roman qu'est *L'Attentat*, la répétition des énoncés identiques a atteint son apogée, c'est toute la scène initiale qui est répétée en fin du récit. Ce procédé, déjà connu sous le nom de mise en abyme (analysé ultérieurement), est aussi une figure de style, nommée « épanadiplose narrative », ou « anaplodiplose » en rhétorique.

L'anaplodiplose est donc une figure de style consistant à achever une œuvre comme nous l'avons commencée. Autrement dit, elle consiste en la reprise, à la toute fin d'une œuvre, du motif, de l'événement ou de la configuration initiale décrite dans l'incipit. Comme le montre l'exemple suivant : « *Laissez passer, s'il vous plaît. S'il vous plaît, écartez vous.* » *Les fidèles se donnaient du coude pour voir le cheikh de plus près, effleurer un pan de son kamis. [...]* *À quelques mètres- ou bien à des années-lumière le véhicule du cheikh flambe* » (Pp. 3/4 et p.283)

Le récit débute abruptement sur cet attentat dirigé contre le cheikh Marwan. Le narrateur, dont nous ne connaissons pas encore l'identité, fait partie des victimes et décrit son agonie. Après ce préambule de quelques pages, commence le récit central dans lequel Amine occupe à la fois la place du personnage principal et celle du narrateur. Après l'attentat-suicide de son épouse Sihem et après avoir identifié son cadavre déchiqueté, Amine quitte temporairement son emploi et se consacre à prouver l'innocence de sa femme, menant son enquête en retournant sur les derniers lieux fréquentés par sa femme. À Janin, Amine part à la poursuite de sa nièce Faten Jaafari, craignant qu'elle suive le même chemin que Sihem, et pense la retrouver à la mosquée où le cheikh Marwan livre son sermon. Pendant le prêche, l'alerte est

¹ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p.41.

déclarée et on entraîne le cheikh à l'extérieur. Alors qu'il pénètre dans une voiture, escorté de ses gardes, un drone s'abat sur la place, à ce moment-là, la scène initiale du roman est reprise presque in extenso à l'exception d'un changement dans l'ordre des mots à la fin (« *Laissez passer, s'il vous plaît. S'il vous plaît, écarterez vous.* » / dans l'incipit : « « *Écartez vous, s'il vous plaît* », *crie un milicien.* «*Laissez passer, le cheikh...* » ») et un changement dans les temps des verbes. Dans la scène initiale, le narrateur emploie l'imparfait tandis que dans la scène finale, il emploie le présent. Cela peut signifier que l'imparfait dans la scène initiale sert tout simplement à décrire, à mettre en place un décor, nous ne savons alors ni quand commence l'action ni quand elle se termine ; le présent dans la scène finale est un présent d'énonciation, ici nous savons que l'agonisant est Amine lui-même racontant ses derniers instants.

Cette répétition affirme la spécificité circulaire de l'œuvre et souligne surtout le caractère récurrent, incoercible de la violence. Ce récit commence par un attentat-suicide et se termine par un lancer de missiles pour dire que la violence n'engendre que haine et violence.

Nous pouvons relever encore une autre scène de *À quoi rêvent les loups*, écrite deux fois dans le roman, une première fois dans la partie introductive du roman et une deuxième fois dans l'ouverture de la troisième et dernière partie qui porte pour titre « L'abîme » : « *J'ai tué mon premier homme le mercredi 12 janvier 1994, à 7h35. C'était un magistrat. Il sortait de chez lui et se dirigeait vers sa voiture. [...] je venais de basculer corps et âme dans un monde parallèle d'où je ne reviendrais jamais plus.* » (Pp. 15-16 et Pp. 183-184)

Ce passage qui décrit le premier assassinat d'un homme appelé Nafa Walid – anonyme dans le préambule mais révélé dès la première phrase du premier chapitre – est répété littéralement, il n'a subi aucune modification d'un passage à l'autre ; le premier cas est cependant plus frappant que le second dans la mesure où l'intervalle séparant les deux occurrences est de plusieurs pages. De page en page, l'auteur nous invite à réfléchir aux causes qui ont conduit ce jeune homme à tout abandonner pour s'adonner à la violence extrême, il nous guide vers une réflexion utile relative au mécanisme social, politique et psychologique qui mène cet homme ordinaire à se transformer en *loup*, en tueur sanguinaire. Au dernier chapitre, dans ce passage qui clôt l'ouvrage, le lecteur découvre toutes les informations relatives à la manière dont Nafa Walid s'est fait endoctriner par les islamistes,

apprend comment il a adhéré à un groupe d'opposition au régime qui lui a fait perdre la raison, l'a poussé à tuer et tuer encore... En fait, ce dernier chapitre ne fait qu'accentuer le caractère violent et inhumain de Walid en inventoriant ses attentats et ses exécutions sommaires : il passe en revue toutes les exactions du personnage, depuis la première exécution commise et qui est racontée minutieusement, jusqu'à ce qu'il finisse lui-même assassiné par la force armée algérienne. Or le roman s'était ouvert sur cette même fin et la narration par le protagoniste de ses pensées, de ses souvenirs, tandis que lui et son groupe se sont retranchés, à Alger, dans un appartement assiégé par la force armée algérienne, et qu'il sait qu'il va mourir. Le prologue est beaucoup plus détaillé que la clôture, le narrateur procède à la suppression de plusieurs propositions, seule une proposition est répétée telle quelle : « *nous sommes faits comme des rats* » (déjà évoquée). Une ouverture détaillée et une clôture sommaire caractérisent la visée même du roman, sont placés en opposition l'explication possible du destin individuel et intime et le flou de l'histoire collective encore à élucider.

Dans ce roman, la guerre fratricide est traitée comme un événement au second degré puisque tout l'éclairage est porté sur le parcours, la personnalité et sur la psychologie de Nafa Walid. *À quoi rêvent les loups* est donc soutenu par deux types de narration : celle conduite par le protagoniste lui-même, celle menée par le narrateur omniscient.

En définitive, nous pouvons dire que ce procédé, qui permet d'entendre les voix en écho, contribue à donner une cohérence narrative à l'ensemble de l'œuvre, organise celle-ci de manière cyclique, comme en témoignent les exemples ci-dessus, où début et fin du roman se répondent. En analysant l'incipit de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, qui reprend de manière littérale l'incipit, Marie-Laure Bardèche confirme que « *la mise en relation du début et de la fin peut se traduire par un effet de boucle* ²[...]. »

L'impression de cycle, de boucle, d'éternel retour est fortement ressentie dans les textes de Boudjedra. Dans tous ses romans et sans exception, l'agencement des séquences narratives selon un schéma régressif est très fréquent : ainsi la mort du frère aîné de l'héroïne Selma dans *Le Démantèlement*. Cet événement narratif se retrouve régulièrement, au chapitre 3 de ce roman : « *le décès de mon frère aîné* » (p.93), puis au chapitre 4 : « [...] *la mort de son frère*

²Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.218.

aîné » (p. 116), « [...] *la mort de mon frère aîné* » (p. 127 et p.128), puis au chapitre 6 : « [...] *son frère aîné et sa mort* [...] » (p. 185) et encore au dernier chapitre, numéroté 11, à la dernière page : « [...] *la mort de son frère aîné* [...] » (p. 267)

Chez Boudjedra ces répétitions prennent un tout autre sens et une toute autre importance, elles n'ont ni une fonction explicative, ni introductive, ni conclusive, comme nous l'avons vu chez Khadra. Elles viennent sacraliser un événement passé et mettre en relief le flux temporel, le ressouvenir qui permet son émergence. Cette répétition autorise alors l'émergence d'un événement qui n'a pas pu être oublié, voire d'un sens demeuré mystérieux et méconnu. C'est ce qu'atteste le narrateur du *Démantèlement* à propos de l'héroïne Selma : « *Une façon comme une autre de fuir dans de nouvelles digressions affolantes, de nouvelles échappées fulgurantes, des descentes torrentielles vers l'abîme de la mémoire. Ainsi son frère aîné et sa mort mystérieuse* ³[...] »

De la même manière, le héros de *La Prise de Gibraltar*, Tarik, répète maintes fois dans ce texte que sa mère est pure : « *Ma mère est pure* [...] » (p. 94), (p.98), (p.116), (p.226), « [...] *maman est pure maman est pure* [...] » (p. 115), « [...] *maman est pure* [...] » (p.117)

Nous pouvons interpréter cette répétition, et particulièrement l'avant-dernier exemple qui répète successivement et sans marque de ponctuation l'expression en question, comme un effet du ressassement obsessionnel de la même scène, des mêmes détails, par un narrateur maladivement amoureux de sa mère, convaincu de son idéalité.

La scène qui a fait l'objet de cette reprise est toujours cette demande du maître coranique à Tarik de réciter le verset 222 de la sourate de la Vache « *C'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses pendant les menstrues* ⁴[...] ». Tarik a découvert sa mère qui *étend son linge intime* au fond du jardin, il est frappé par la netteté de ses aisselles, celle-ci, pour cacher la honte d'avoir été surprise en train d'*étendre son linge intime*, le gifle. Telle est la scène qui précède l'épisode de la sourate et en explique le contenu.

En répétant cette phrase, le narrateur ne nous apporte aucune information supplémentaire, il ne tente que de nous persuader que la menstruation n'est pas une souillure : « *Ma mère est*

³ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p. 185.

⁴Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.226.

pure. J'en avais la preuve irréfutable avec la netteté de ses aisselles [...]. Je l'avais donc surprise. Elle me gifla parce que je l'avais prise en flagrant délit [...] en train d'étendre ces chiffons ridicules. Je lui dis ça ne fait rien maman ta gifle ne m'a pas fait mal je sais que tu es pure je le sais⁵. »

Il est important de signaler ici que la mort du frère et l'image de la mère pure ne constituent pas des événements répétés dans ces seuls textes, ils sont au contraire des éléments récurrents que nous trouvons pratiquement dans tous les ouvrages de Boudjedra. (Ils seront analysés parmi d'autres éléments dans la prochaine partie).

En ce sens, il nous paraît judicieux de généraliser et de dire que le texte de Boudjedra bascule entre le "récit répétitif" et le "récit anaphorique". Le "récit répétitif", tel que l'a défini l'auteur de *Figures III*, Gérard Genette, raconte : « *n fois ce qui s'est passé une fois*⁶ », la mort du frère aîné est produite *une fois* mais racontée *n fois* ; le "récit anaphorique" raconte « *n fois ce qui s'est passé n fois*⁷ », l'insistance sur la pureté de la mère est corrélative de l'insistance du maître coranique à faire réciter la sourate de la Vache à l'enfant Tarik, chaque fois qu'il fréquente l'école.

Néanmoins, le texte de Khadra n'est considéré comme un "récit répétitif" que dans la mesure où l'énoncé, voire l'événement raconté est repris au fil des pages du texte considéré, et non d'un texte à l'autre. Tandis que chez Boudjedra, la répétition touche aussi bien les histoires que les énoncés, les actes et les situations, leur retour est perçu, non seulement, d'une page à l'autre, mais surtout d'une œuvre à l'autre.

Toutefois, ces répétitions littérales dans les œuvres de Khadra ou de Boudjedra n'empêchent pas que ces récits progressent vers une fin (la mort d'Amine dans *L'Attentat*, la mort de Nafa Walid dans *À quoi rêvent les loups*, la mort de Tahar El Ghomri dans *Le Démantèlement*, le voyage de Tarik à Gibraltar sans pouvoir repérer des indices de l'ancienne colonie musulmane...). Le lecteur continue malgré tout à distinguer des scènes et des événements différents, parmi lesquels un au moins ne se répète pas. C'est par ce phénomène

⁵ *Ibid.*, p.116.

⁶ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.147.

⁷ *Ibid.*, p.146.

que se perçoit le mieux l'originalité de cette répétition et la naissance d'une poétique de la variation.

3.1.2. Répétition par variation

Dans plusieurs cas, les répétitions phrastiques entraînent des variations morpho-sémantiques importantes. La variation se fait soit par addition lexicale, soit par réduction qui se manifeste par le fait de supprimer certains composants.

Pour la répétition corrélatrice d'une addition, nous pouvons trouver par exemple dans *À quoi rêvent les loups* : « -Et là, je dis vivement le FIS kho, absolument... » (p. 59)

« -Alors, vivement le FIS kho. » (p. 60)

« -Vivement le FIS. Avec les islamistes, au moins, nous serons égaux. » (p. 63)

En effet, il existe un noyau lexical commun aux trois phrases : «Vivement le FIS». La troisième répétition met en exergue ce slogan par l'ajout de « *Avec les islamistes, au moins, nous serons égaux.* ». Cette phrase, explique en effet pour quel motif soutenir ce mouvement, l'espoir qu'il apporte avec lui la justice. Cette amplification met en évidence l'évolution de la pensée de Nafa Walid à propos de ce mouvement, renforcée, entre autres, par l'adjonction de l'adverbe «absolument» et «alors».

L'absence de papiers d'identité de Tahar El Ghomri dans *Le Démantèlement* est mise en exergue par sa répétition au fil des pages. Cet événement narratif, qui constitue, comme nous allons le voir avec la mise en abyme inaugurale, l'incipit de ce roman, revient d'un chapitre à l'autre pour donner plus de précisions, comme :

Il ne portait même pas une carte d'identité ni aucun autre papier sur lui [...] à l'exception de la photographie qu'il faisait semblant d'oublier [...] (Chapitre 1, p. 7)

[...] il n'a jamais possédé une carte d'identité ni aucun autre document de ce genre, rien d'autre à l'exception – évidemment – de cette photographie toute fritee, fanée, lézardée [...] (Chapitre 1, p. 17)

Tahar El Ghomri n'avait aucune pièce d'identité, mais portait constamment sur lui une photo au milieu de laquelle il trônait une arme à la main, [...] entouré par quelques dizaines de personnes dont il était le seul rescapé [...] (Chapitre 4, p. 114)

Il ne portait sur lui aucun papier d'identité ni aucune attestation officielle [...] tout en feignant d'oublier la photographie [...]. Toutes les personnes qui y figuraient étaient mortes et enterrées à l'heure qu'il était. (Chapitre 5, p. 129)

Je ne portais plus aucune pièce d'identité [...] faisais semblant d'oublier cette maudite photographie que je m'entêtais à ignorer [...] (Chapitre 10, p. 267)

Le premier événement est raconté par le narrateur à la troisième personne, un " il " qui reste anonyme jusqu'à la page 13. Il nous informe que " il " ne portait pas de papiers qui auraient permis de l'identifier à l'exception d'une photographie *qu'il faisait semblant d'oublier*. Puis il (le narrateur), un peu plus loin, s'arrête à un détail : il ne portait rien parce qu'il ne possédait rien, *à l'exception*, d'une photographie dont il précise cette fois l'état, elle est ancienne et vieillie. Au chapitre 4, le narrateur dévoile ce " il " dont l'identité est celle de Tahar El Ghomri, et nous informe qu'il trône sur la photo *une arme à la main*, seul rescapé au milieu d'autres personnes. Au chapitre 5, le narrateur reprend le " il " et réutilise ses premières expressions, toutefois il apporte une nouvelle information : les victimes de la photographie sont désormais *mortes et enterrées*. Enfin, à l'avant dernier chapitre, " il " devient " je " qui répète quasi-littéralement les propos du narrateur mais en feignant cette fois d'oublier cette photographie parce qu'elle est *maudite*. Tout au long du récit, Selma a voulu déchiffrer cette énigme, en dénouer les fils.

En effet, cette reprise quasi-littérale par le personnage, Tahar El Ghomri, témoigne de la communication de l'auteur-narrateur avec son personnage et *vice versa* et appelle forcément une nouvelle instance narrative. Deux instances narratives sont imputables à l'articulation de ces extraits. Une première raconte « il », pour reprendre Genette, c'est *la focalisation zéro*. L'instance change, nous ne parlons plus du personnage, c'est lui qui parle, le texte est en *focalisation interne*⁸.

Ce procédé de répétition par addition est courant chez Boudjedra, le narrateur introduit, sans transition, un ou des éléments nouveaux par rapport à l'événement narré, les abandonne tout aussi brusquement qu'il les a introduits et reprend naturellement le cours de la narration.

En contrepartie, la répétition/variation peut être aussi réductive, plus ou moins intéressante, comme nous le montre cet extrait de Khadra, tiré de *L'Attentat* :

Le chauffeur de **l'autocar** a formellement identifié votre épouse [...]. Il a dit qu'affectivement elle était montée à bord de son bus en partance pour **Nazareth**, le mercredi à 8 h 15. Mais qu'au sortir de Tel-Aviv, à moins de vingt kilomètres de la gare routière, elle avait demandé à **descendre, prétextant une urgence**. Le conducteur a été contraint de s'arrêter sur le bas-côté. Avant de repartir, il a vu votre épouse monter dans une **voiture qui suivait derrière**. C'est ce détail qui l'a interpellé. Il n'a pas relevé le numéro d'immatriculation de la voiture, mais il dit qu'il s'agit d'**une Mercedes ancien modèle, de couleur crème**... (p. 54)

[...] L'autocar Tel-Aviv-Nazareth... elle a prétexté une urgence et est descendue du bus pour remonter dans une voiture qui suivait derrière... Une Mercedes ancien modèle, de couleur crème. (p. 202)

Nous remarquons que la deuxième occurrence n'a repris que les mots clés, mis en gras par nous, dans la proposition précédente. La suppression de certains événements du discours du capitaine Moshé (soulignés par nous) est justifiée par le fait que le lecteur connaît ce détail ; la seconde occurrence s'entend donc comme un discours récapitulatif et rétrospectif dont la source est déjà identifiée et ne requiert pas une reprise intégrale.

⁸ Pour les définitions, voir *Figures III*, chapitre 4 « *Le Mode* ».

Nous avons pu remarquer également la modification du temps des verbes : « elle avait demandé à descendre, prétextant une urgence » transformée en « elle a prétexté une urgence et est descendue ». La première proposition est structurée selon ce modèle : plus-que-parfait + infinitif (précédé de la préposition « à ») + gérondif (préposition « en », +participe présent). Le plus-que-parfait utilisé ici est requis car il se situe après l'action de monter dans le bus exprimée à l'imparfait « elle était montée ». Nous voyons clairement l'antériorité de l'action de monter dans le bus avant de pouvoir descendre par la suite. Le gérondif sert ici à définir deux actions qui se passent en même temps : elle descend et prétexte simultanément une urgence. Dans la deuxième proposition, le narrateur utilise uniquement le passé composé parce qu'il évoque une action accomplie, située dans le passé par rapport au temps de l'énonciation. C'est pourquoi, tout à l'heure, nous avons qualifié cette deuxième occurrence de discours rétrospectif. La répétition phrastique par réduction est donc l'outil par excellence au moyen duquel enchaîner sur le discours antérieur.

C'est sur ce même principe de réduction, d'économie liée à la reconnaissance, que fonctionne ce deuxième exemple des *Figuiers de barbarie* de Rachid Boudjedra :

Pourquoi Boussouf, le chef des services secrets de l'Organisation, avait-il garroté son frère d'armes Abbane avec la complicité de Krim Belkacem ?
(p. 39)

[...] L'assassinat d'Abbane Ramdane garroté par un des chefs les plus prestigieux de la résistance, avec la complicité de Krim Belkacem. (p. 114)

Le narrateur semble vouloir exclure de son second propos le nom de celui qui a *garroté* Abbane Ramdane, il fait en même temps profession de dissimulation.

Ainsi, l'effet de suspense sur lequel repose le romanesque traditionnel est cassé par cette répétition qui dévoile puis dissimule.

Quel que soit le type de la répétition, identique ou entraînant des variations, elle entraîne le texte très loin et finit par égarer le lecteur toujours en quête de la narration de faits enchaînés chronologiquement.

En outre, les mots, les expressions et les motifs qui reviennent d'un chapitre à l'autre, d'une page à l'autre, même s'ils sont identiques, sont différents par la place qui leur est assignée dans l'enchaînement des séquences, leurs significations change à chaque retour comme s'ils portaient l'empreinte de ce qu'il y a entre chaque occurrence. En ce sens, la récurrence du mot « lous » est significative, comme nous avons déjà vu, à trois reprises, ce mot désigne trois types humains différents. Nous pouvons aussi mentionner la récurrence de la couleur « jaune » dans *La Prise de Gibraltar* de Boudjedra. Dans sa première mention, elle est la couleur des robes des chevaliers amassés devant le Déroit de Gibraltar, dans la seconde, elle est la couleur du linceul qui entoure le corps de la défunte mère, et enfin dans la troisième, elle est la couleur des grues qui balayaient la surface de la fenêtre du cabinet médical de Tarik :

Jaune donc ces chevaux en arrêt devant le Déroit. (p. 14)

[...] émanant du cadavre étendu et enroulé dans un linceul jaune (de la même couleur que les robes de la plupart des chevaux amassés devant le déroit de Gibraltar ?) [...] (p. 17)

[...] il n'avait aucune peine à voir, sans bouger de derrière son bureau, les nombreuses grues jaunes [...] (p. 35)

Nous pouvons relever encore la pluralité des allusions aux figuiers de barbarie, dans *Les Figuiers de barbarie*, qui apparaissent d'abord comme l'« emblème de l'écurie de Si Mostafa » (p. 10), puis symbolisent « les sentinelles qui veillaient depuis toujours sur le pays » (p. 103)

Somme toute, nous pouvons dire que toute cette longue description a eu pour objectif de montrer l'extrême complexité et la richesse des réseaux répétitifs pouvant se tisser au sein d'une œuvre littéraire. Toutefois, coupée de tout commentaire stylistique, elle apparaît quelque peu gratuite et fastidieuse ; c'est pourquoi, nous avons multiplié ici les exemples afin de varier les effets et faire ainsi voir et sentir leur ampleur.

3.2. La mise en abyme

À travers l'étude de la mise en abyme, nous aimerions passer à un procédé de répétition extrêmement complexe. Dans *Le Nouveau roman*, Jean Ricardou établit une relation directe entre mise en abyme et répétition : « *Répétition : toute mise en abyme multiple ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant. Condensation : mais elle le dit autrement* »⁹

Dans *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, Madeleine Frédéric considère aussi la mise en abyme comme la « *reprise d'un référent qui doit être un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire* »¹⁰.

En effet, l'expression « mise en abyme », ne sera établie dans la critique littéraire qu'en 1950 par Claude-Edmonde Magny dans *Histoire du roman français depuis 1918*, dans le chapitre intitulé « *La mise en abyme ou le chiffre de la transcendance* ». L'expression sera conservée malgré les équivalents proposés par plusieurs auteurs. Ainsi, dans *André Gide : romancier (1954)*, Pierre La fille propose : « *métaphore spéculaire* », « *miroir intérieur du récit* », « *composition en abyme* », « *construction en abyme* ». Gérard Genette, en 1972, soumet également « *structure en abyme* » dans *Figures III*. Dans cet ouvrage, Genette distingue trois types de relation entre le métarécit et le récit : explicative, thématique (analogie ou contraste) et gratuite. La deuxième fonction, l'analogie thématique, serait caractéristique de la mise en abyme :

Le deuxième type consiste en une relation purement thématique, qui n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : relation de contraste [...] ou d'analogie. La fameuse structure en abyme, si prisée naguère par le « nouveau roman » des années 60, est évidemment une forme extrême de ce rapport d'analogie ¹¹[...]

⁹ Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, éd, Seuil, Paris, 1^{ère} éd, 1973, 1990, p.50.

¹⁰ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.216.

¹¹ Gérard Genette, *Figures III*, op.cit., p.243.

En effet, cette citation fait apparaître deux mots clés : métadiégèse et diégèse. Ces termes ont déjà été proposés dans *Figures II* : « Le préfixe méta-connote évidemment ici, comme dans « métalangage », le passage au second degré¹² » ; dans *Figures III* « le métarécit est un récit dans le récit, la métadiégèse est l'univers de ce récit second comme la diégèse désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du récit premier¹³. »

En combinant les deux citations de Genette, nous comprenons que, pour qu'il y ait *mise en abyme*, il faut qu'il y ait au moins deux récits¹⁴, un récit et un métarécit, pour effectuer le *passage au second degré*, au *récit second*.

Pour une définition plus nette et directe de ce procédé, nous nous basons sur la célèbre définition de Lucien Dällenbach: « *Est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spécieuse*¹⁵. »

Nous voyons dans cette citation que Dällenbach se base sur le terme de *reduplication*, pour définir la mise en abyme.

Ainsi, il nous semble judicieux de dire que, dans la mise en abyme il y a le *passage* d'un récit à un autre et que cet autre, le second, apparaît au moyen d'une *reduplication simple, répétée ou spécieuse*.

Toutefois, il nous paraît maintenant nécessaire de définir ce terme : la reduplication. Celle-ci est ici conçue comme un réfléchissement et non pas comme une analogie. Pour reprendre les mots de Meyer Minnemann et Schlickers, « *ce qui dans un récit apparaît comme réfléchi ne l'est que sous forme d'analogie ou de similitude*¹⁶. »

¹² Gérard Genette, *Figures II*, éd, Seuil, Paris, 1969, p. 202.

¹³ Gérard Genette, *Figures III*, *op.cit.*, p.239.

¹⁴ Gérard Genette parle aussi de « l'éventuel troisième degré (qui) sera un méta-métarécit, avec sa méta-métadiégèse, etc. », *Ibid.*, p.239.

¹⁵ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, éd, Seuil, Paris, 1977, p. 52.

¹⁶ Klaus Meyer- Minneman, Sabine Schlickers, *La mise en abyme en narratologie*, in *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, sous la direction de John Pier, Francis Berthelot, éd, Archives Contemporaines, Paris, 2010, p.95.

Ainsi, il ne faut pas prendre au pied de la lettre l'expression « miroir interne », car ce « miroir » ne peut refléter, renvoyer l'énoncé à l'identique.

Dans cette définition fondamentale, Dällenbach distingue trois types de mise en abyme : simple, répétée ou spéculaire. Dans un second temps, il combine ces types avec trois degrés d'analogie : 1) similitude, 2) mimétisme, et 3) identité.

- **Réduplication simple (similitude)**

Le type simple présente la forme « normale » d'un « *fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude* ¹⁷[...] »

En d'autres termes, il s'agit d'un récit enchâssé dans un autre récit, présentant des points communs avec son contenant, mais sans qu'il s'agisse exactement de la même histoire.

- **Réduplication répétée ou à l'infini (mimétisme)**

Dans ce deuxième type nous retrouvons un « *fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite* ¹⁸. »

La répétition désigne donc un récit dans un récit dans un récit dans un récit, etc. C'est là ce que nous entendons vulgairement par « mise en abyme ».

- **Réduplication spéculaire ou aporistique (identité)**

Enfin, ce troisième type est très complexe, comme le remarque Dällenbach, il s'agit d'un « *fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut* ¹⁹. »

La répétition spéculaire désigne ainsi un récit enchâssé dans un récit qui manifeste une similitude partielle avec son contenant (diégèse analogue, intitulé semblable, personnages identiques).

Autrement dit, il s'agit plus simplement, selon Klaus Meyer-Minneman et Sabine Schlickers, « *d'un auto-enchâssement narratif* ²⁰ ». Pour plus de visibilité, ces derniers citent Kellman qui définit ce type de la façon suivante : « *C'est un récit, en général à la première personne, du développement d'un personnage jusqu'au moment où il est capable de prendre*

¹⁷Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.142.

¹⁸*Ibid.*, p.142.

¹⁹*Ibid.*, p.142.

²⁰Klaus Meyer- Minneman, Sabine Schlickers, *La mise en abyme en narratologie*, op.cit., p.104.

son stylo et rédiger le roman qu'on vient de lire. Comme une succession infinie de boîtes chinoises, le roman auto-engendré recommence là ou il s'achève²¹.»

Somme toute, nous pouvons conclure que, tandis que les types deviennent de plus en plus complexes, les degrés d'analogie diminuent. Dällenbach résume ainsi cette typologie²² :

Type de réduplication / Degrés d'analogie	Simple	À l'infini	Aporistique
Similitude	X		
mimétisme		X	
identité			X

En effet, le repérage et la description qui vont en être livrés dans les pages suivantes, reposent essentiellement sur cette typologie de Lucien Dällenbach.

Nous retenons d'abord comme forme de mise en abyme de premier type simple, le titre du récit « *À quoi rêvent les loups* » qui appelle directement le portrait qui est fait d'abord des riches d'Alger « les grosses fortunes », ensuite des adhérents de l'AIS, et enfin des terroristes. (cf. exemples du tableau p. 90)

En regardant les exemples déjà cités, c'est en effet l'imam Younes, un des personnages principaux du roman, porte parole des islamistes, qui a évoqué pour la première fois "lousps" après que Nafa Walid, lui a raconté son histoire avec « les Raja », la grande famille bourgeoise algéroise dont il était le chauffeur ainsi que le drame dont il a été le témoin dans la forêt de Baïnem.

L'évocation du mot "lousps" pour la seconde fois ne recouvre pas le même système de représentation que la première fois. Le mot "lousps" est cité par "le muphti" du FIS de ce qu'on appelait "l'AIS". Ce qui dénote un certain malentendu voire un conflit entre les profanes de l'action armée lors des moments ensanglantés des années 90. Chacun des groupes armés voulait s'approprier la sympathie du peuple algérien et le faire adhérer à son idéologie.

²¹*Ibid.*, p.105. Klaus Meyer- Minneman et Sabine Schlickers notent en bas de page : « Kellman (1980, p.3) : notre traduction »

²²Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.142.

L'image des "loups" se dessine pour la troisième et dernière fois dans la conscience de Nafa Walid. Après une escapade sanglante dans un hameau misérable enfoui dans le fin fond d'une forêt, qui n'épargna ni les "bêtes" ni les "avortons", Nafa attribue à ces personnages des caractéristiques primitives et barbares et il se demande « *à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière* ». En augmentant le degré d'analogie, Nafa sous-entend sa propre transformation ainsi que celle des hommes sous son commandement en des "hommes-loups".

L'autre type de mise en abyme dite à *l'infini* se trouve dans *L'Imposture des mots*, racontant les rencontres de l'écrivain avec ses personnages, les interviews avec les journalistes français ou algériens, les passages sur les plateaux de télévision, ces expériences par lesquelles, Khadra reflète *l'ombre, l'imposture* et décrit son « *âme en porcelaine* », cette âme que « *la plus insignifiante éraflure suffit à disqualifier*²³. »

La rencontre improbable de l'écrivain avec l'un de ses personnages, Zarathoustra, nous le confirme :

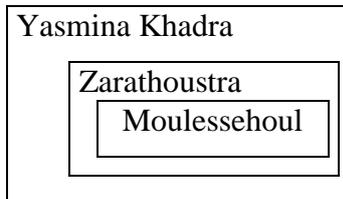
- (Khadra) Pourquoi suis-je obligé de traîner mes textes en dehors de mes livres [...] ?
- T'as une clope ? m'interrompt une ombre répandue sur un tas de chiffons.
 - [...]
 - Ce n'est pas Nietzsche qui te fait de l'ombre, Zarathoustra ; c'est toi qui es devenu l'ombre de toi-même.
 - [...]
 - Zarathoustra, lui lancé-je. Sais-tu pourquoi les phénix renaissent de leurs cendres ? C'est parce que chacune de leurs plumes s'est désaltérée dans un encrier.
 - [...] Désolé pour la tournure que prennent les choses, me souffle le commandant Moulessehoul dans le creux de la nuque.
- [...] Ensemble nous regardons Zarathoustra en train de se diluer dans la nuit²⁴.

Pour répondre à sa question, clarifier les obscurités, Khadra interpelle l'ombre de Zarathoustra, qui interpelle, à son tour, le commandant Moulessehoul qui, tous deux, engagent un dialogue intense avec l'écrivain Khadra, dialogue qui s'étend sur plusieurs pages.

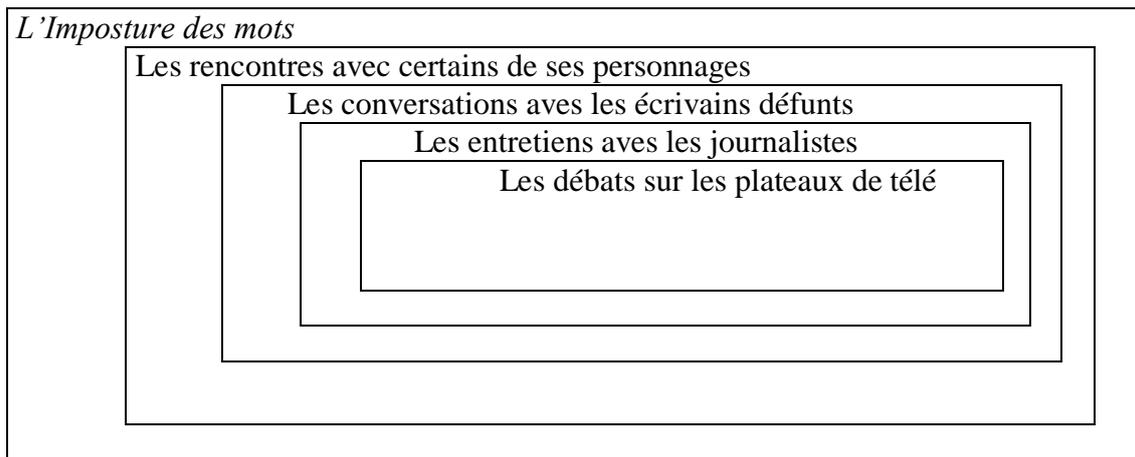
²³ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.62.

²⁴ *Ibid.*, Ppp, 97-102-103.

La construction de ces pages peut être schématisée ainsi :



Néanmoins, tout le texte peut être envisagé comme suit :



Le troisième type de la mise en abyme, aporistique, est absent chez Khadra comme chez Boudjedra parce que, chez tous deux, il s'agit d'un auteur-narrateur qui écrit le roman que nous sommes en train de lire.

Un type particulier de mise en abyme se trouve dans *À quoi rêvent les loups* et *L'Attentat*, appelée toujours par Dällenbach « *la mise en abyme inaugurale* », ou « *prospective* » qui est « *préposée à l'ouverture du récit et réfléchit avant terme l'histoire à venir*²⁵. »

Dans *À quoi rêvent les loups*, Khadra, à la première personne, expose et résume les actions les plus cruelles et barbares de son personnage principal, Nafa Walid : la gorge tranchée d'un

²⁵Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.51.

bébé brûlant de fièvre, l'assassinat de Sid Ali le poète, et le meurtre de son premier homme, un magistrat.

Au fil de la lecture de ce roman, le lecteur identifie facilement les fragments déjà écrits dans l'ouverture parce qu'ils sont réécrits tels quels dans le corps du texte, comme ce paragraphe de trente-six lignes qui raconte la scène du premier homme tué par Nafa, cité dans les pages 15-16 et les pages 183-184. (cf. exemple p.98)

Dans *L'Attentat*, à travers le « je » de son personnage principal, Amine, Yasmina Khadra, dans un préambule de trois pages, annonce le dénouement du récit que le lecteur découvrira à la fin du roman. Plusieurs morceaux sont répétés à l'identique et le repérage est immédiat, comme l'extrait suivant de dix-huit lignes qui décrit la scène de l'assassinat de cheikh Marwan ainsi que celui d'Amine Jaafari, mentionné aux pages 3/4 et à la page 283. (cf. exemple p.97)

Cet extrait de la page 283, qui relate le dénouement de l'histoire, constitue, à son tour, une mise en abyme *rétrospective* qui, selon Dällenbach « *réfléchit après coup l'histoire accomplie*²⁶ ». Dite aussi *terminale*, elle « *n'a plus rien à dire hormis la répétition de ce qui est déjà su*²⁷ ». Comme le souligne Dällenbach, la réflexion sert non plus à dévoiler mais à « *universaliser le sens du récit*²⁸ »

Par conséquent et contrairement à la *prospective*, la *rétrospective* n'a aucun risque de dévoilement intempestif. Ici, il nous paraît nécessaire de nous demander si la mise en abyme *prospective* ne risque pas de révéler avec trop de clarté le déroulement de ce qui va suivre ou le dénouement de l'histoire. La réponse est facile, c'est pour cette raison que l'auteur ou le narrateur ne dévoile souvent qu'un aspect de la diégèse : les opérations cruelles de Nafa dans *À quoi rêvent les loups*, l'assassinat du cheikh Marwan et d'Amine par un missile israélien dans *L'Attentat*.

²⁶ *Ibid.*, p.84.

²⁷ *Ibid.*, p.87.

²⁸ *Ibid.*, p.87.

Le narratologue suisse, Dällenbach, précise aussi que cette réflexion prospective « *double la fiction afin de la prendre de vitesse et de ne lui laisser pour avenir que son passé*²⁹ ». Par conséquent, cette forme de mise en abyme influence le lecteur : « [...] *averti d'un parcours dont il a une connaissance synthétique, le lecteur sait au-devant de quoi il va et peut sans hésitation imposer des scansion à son itinéraire, reconnaître des temps forts dans sa marche, rester maître de son avancée*³⁰. »

Chez Boudjedra, le meilleur exemple de la mise en abyme *prospective/inaugurale* se trouve dans *Le Démantèlement* qui commence ainsi : « *Il ne portait même pas une carte d'identité ni aucun autre papier sur lui [...] à l'exception de la photographie qu'il faisait semblant d'oublier*³¹ ». Cet incipit, qui revient à maintes reprises dans le récit pour en enchâsser d'autres, a fait l'objet d'une réflexion du narrateur lui-même :

Au fond, on aurait pu commencer à raconter toute cette histoire par le début, au lieu de la prendre en son milieu et de la dérouler comme un écheveau de laine qui s'entortille inextricablement, mais tous les chemins aboutissent de la même façon [...] c'est-à-dire que chaque partie se déverse dans l'autre, jusqu'à remplir le monde de son propre remous³².

En fait tous les *métarécits* générés par ce récit se trouvent récapitulés à la fin du roman, à la page 301. Nous sommes ici face à cet autre type de mise en abyme *rétrospective/terminale*, nous sommes confrontée à un travail de synthèse, amorcé par le narrateur, pour faciliter la lecture et le suivi de ces histoires de la part du lecteur qui a dû régulièrement, pendant sa lecture, opérer des relations, et des retours en arrière internes.

Un autre exemple de cette mise en abyme *rétrospective/terminale* se trouve dans *La Prise de Gibraltar* à la dernière page (311), où l'auteur Boudjedra clôt son texte par cette interrogation empruntée au discours célèbre que tint à ses troupes Tarik Ibn Ziad : « *Mais où donc est l'issue ?* » Cette interrogation semble porteuse d'une morale, elle rend le lecteur avide de voir menée une vraie quête de salut, exprimée une réelle volonté d'échapper à

²⁹ *Ibid.*, Pp.83-84.

³⁰ *Ibid.*, p.84.

³¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p. 7.

³² *Ibid.*, p.143.

l'incertain, de trouver des repères, de mettre fin à l'errance. De surcroît, par ce procédé stylistique, nous devons constater l'empreinte de l'auteur qui communique à son personnage-narrateur ses émois et l'espoir qu'il entretient de trouver une solution.

Les autres types de la mise en abyme, *simples* ou *à l'infini*, sont abondantes, toutefois, il n'est guère facile de les cerner dans une œuvre, comme celle de Boudjedra. En effet, il arrive constamment que l'auteur ouvre une parenthèse afin d'amorcer un nouveau récit ou bien une description, à l'intérieur de laquelle il ouvre d'autres parenthèses, sans pour autant jamais projeter de les refermer. L'ensemble du récit se donne alors comme totalement éclaté.

La Prise de Gibraltar apparaît comme une œuvre d'étude particulièrement pertinente pour ce concept de la mise en abyme. Le premier type simple de la mise en abyme peut être très bien illustré par ledit roman. En effet, ce récit, qui relate la conquête de l'Andalousie par les musulmans, s'inscrit dans un second récit narrant la répression sanglante de l'armée française à Constantine. Pour reprendre les termes de Genette, nous pouvons dire que la prise de Gibraltar constitue *le récit-cadre* et les massacres à Constantine le *métarécit*. La relation de similitude qu'entretient ce dernier avec le récit premier qui l'inclut réside dans ces journées identiques du 20 août 711 et du 20 août 1955.

Dans *La Prise de Gibraltar* toujours, nous constatons une mise en abyme *à l'infini* allant des pages 16 à 21 :

La plupart des chevaux sont de couleur jaune [...] Depuis le jour de sa disparition, l'odeur de la mort ne m'avait jamais quitté. [...] Mélanges (Mixtures ?) d'odeurs [...] émanant du cadavre étendu et enroulé dans un linceul jaune [...] Avec cette odeur de sa mort (ma mère) qui me poursuivait jusque-là et l'odeur des massacres, des charniers et des génocides [...] Celle – aussi – des cadavres d'Algériens flottant – à Constantine – sur les eaux bourbeuses et torrentielles du Rhumel.

La phrase qui introduit l'image de la défunte mère du narrateur survient en pleine description des chevaux de la miniature, apparaît sans marque réelle de transition, déstabilisant ainsi un temps le lecteur qui ne retrouve ses repères que plus loin, à l'évocation du "linceul jaune", de la même couleur que les robes de la plupart des chevaux amassés

devant le détroit de Gibraltar. De nouveau, le narrateur revient sur l'odeur de la mort de sa mère qui *capture* l'odeur de la mort à Constantine.

Par ce procédé, le narrateur établit un parallèle entre le flux des événements réels et le flux des souvenirs qui lui permet de remonter le temps, de revenir à l'enfance, afin de tenter de comprendre cette haine ressentie pour le père et de la dépasser par la traduction.

En outre, cette mise en abyme se termine en privilégiant les sensations olfactives qui ont accompagné le narrateur durant sa vie.

Enfin, nous observons que la capacité réflexive de la mise en abyme fonctionne donc sur deux niveaux : celui du récit comme n'importe quel énoncé, mais aussi celui de la réflexion par analogie. Toute la suite du récit va systématiser le procédé.

De surcroît, le même procédé est appliqué à l'objet de la photographie, un des « éléments-clés » du *Démantèlement* parce qu'il permet une mise en abyme intéressante. Selma veut connaître l'histoire, l'adhésion partisane, le motif de la mort de tous les hommes qui figurent sur le cliché, y compris Tahar El Ghomri : « *Tahar El Ghomri se rappelait alors la photographie. [...] En regardant le visage de Bouali Taleb, il se souvenait qu'il avait été tué par l'explosion d'une bombe qu'il était entrain de fabriquer dans l'atelier de soudure [...] – Mais l'Allemand ? Comment est-il mort³³ ?* »

Le récit de ces hommes convoque celui des autres : « *Tu ne cesses de parler du soudeur à l'arc, et de l'Allemand et [...] Mais rien sur le cinquième homme [...] Sid Ahmed³⁴ [...]* »

Le récit de ce dernier enchâsse, à son tour, celui du frère aîné : « *Elle (Selma) s'était mis dans la tête que le cinquième homme figurant sur la photographie ressemblait à son frère aîné. À nouveau, elle était happée par les souvenirs de l'enfance et se rappelait comment elle s'entêtait à ne pas vouloir ouvrir la porte³⁵ [...]* »

En effet, tout le récit peut être lu comme une mise en abyme. Deux *récits* se superposent, ayant chacun leur héros et chacun générant des *métarécits* :

³³ *Ibid.*, Pp.96-97.

³⁴ *Ibid.*, p.118.

³⁵ *Ibid.*, p.137.

récit A	récit B
La vie de Tahar El Ghomri.	La vie de Selma.
Confessions/Rédaction d'un journal intime.	Digressions /quête de la vérité, réécriture de l'Histoire.
Solitude du vieillard.	Émancipation d'une jeune fille.
L'énigme de la photographie.	Les nœuds de l'enfance.
La révolution et la clandestinité.	La marginalité et le spiritisme.
Les activités du maître de l'école coranique.	Les préoccupations d'une directrice d'une bibliothèque centrale.
L'asthme et ses effets (affectant Tahar El Ghomri).	La sénilité et ses effets (affectant le père de Selma).
La ville, privation de papiers d'identité.	La société, misogynie, tabous et hypocrisie.

En fait, tous ces *métarécits* ne s'enchaînent pas chronologiquement dans le roman. Ainsi un événement ou un personnage sont introduits dans le récit, puis le silence est fait autour d'eux. Aussitôt le lecteur les oublie, et, à partir des procédés habituels, la digression ou l'intrusion des éléments étrangers, la narration explique l'événement ou la venue du personnage.

Ainsi, ce bref examen de la mise en abyme chez Khadra ou Boudjedra suffit à mettre en lumière la nécessité d'une étude approfondie portant ce procédé de répétition et d'enchâssement. Nous le voyons, c'est tout un livre et non quelques pages qu'il faudrait consacrer à la question.

En définitive, nous pouvons dire qu'à l'aide des analyses de la répétition phrastique (identique ou par variation) et de la mise en abyme, nous nous rendons compte de l'importance et de l'envergure des phénomènes de répétition au niveau du texte.

La récurrence d'énoncés et la mise en abyme apparaissent ici comme élément essentiel de la constitution du sens à travers l'évolution et le glissement textuel et sémantique. Le texte résulte donc de tournures successives et progressives qui jouent sur des relations allant de l'équivalence jusqu'à la variation.

Quels sont les résultats obtenus dans cette première partie ?

- Le premier est qu'il semble désormais indispensable d'adopter cette définition aussi élaborée que spontanée, concernant la répétition dans le langage, que M. Frédéric donne à la fin de son étude. (cf. définition p.18)

Une telle définition appelle les remarques suivantes :

– La réserve “*réapparition nullement imposée par une quelconque contrainte de langue*” permet de concevoir la répétition comme un geste libre.

– L'expression “*réapparition d'un même élément formel*” permet de couvrir la diversité des formes de répétition : graphiques, phoniques (que nous avons écartées de cette présente étude) lexicales et syntaxiques (que nous avons étudiées).

– L'expression “*réapparition d'un contenu signifié*” appelle la répétition sémantique – (répétition synonymique, répétition fondée sur la superposition de sens et mise en abyme) – que nous avons travaillée ultérieurement.

– Enfin, l'expression “*la combinaison de ces deux éléments*” recouvre la répétition morpho-sémantique, avec laquelle, nous avons clôturé le deuxième chapitre de cette première partie, inspiré intégralement de la classification des diverses répétitions, opérée par M. Frédéric dans *La répétition, étude linguistique et rhétorique*.

De la définition citée antérieurement et de ces remarques, nous voyons se dégager un résultat important : la répétition n'est qu'une facette d'un phénomène de langage plus vaste, celui de la récurrence linguistique, qui consiste dans le retour *libre* d'un même élément (formel, sémantique, morpho-sémantique) à l'intérieur d'un énoncé.

- Le deuxième résultat consiste dans la possibilité de délimiter ces trois types de répétition.

En ce qui concerne la répétition formelle – lexicale et syntaxique – nous avons commencé par les figures lexicales (la répétition d'un mot), nous avons mis en évidence les figures les plus utilisées (la palilogie, l'anaphore, l'épiphore et l'anadiplose). L'inventaire est loin d'être complet mais permet de comprendre l'importance de chacune dans l'ornement du style et l'insistance du sens. Ensuite, nous nous sommes intéressée à quelques figures liées à la répétition syntaxique ; là aussi, nous nous sommes contentée d'analyser les trois figures que

sont le parallélisme, l'hypozeuxie et la paradiastole. Toutefois, ce sont les seules qui aient une importance notable à l'échelle du texte, surtout si nous admettons qu'elles mettent en évidence les procédés de construction, le *moule syntaxique* que décrivait M. Frédéric.

Ensuite, est venu s'ajouter à cet inventaire un autre type de répétition, dit sémantique, qui n'aurait jamais pu trouver place dans le cadre de la rhétorique traditionnelle. En effet, ce type de répétition, est plus sémantique que formel, c'est donc lui qui occupe une part essentielle de l'enchaînement discursif. La répétition sémantique est nécessaire à la clarté et l'univocité sémantique de la diégèse. Milan Kundera, dans son ouvrage *L'art du roman*, récuse la notion même de synonyme : « *Chaque mot a son sens propre et il est sémantiquement irremplaçable*¹ ». Elle permet de créer un réseau de sens, un milieu cohérent dans un univers romanesque menacé par la dispersion et l'éclatement.

Enfin, *la combinaison* de ces deux éléments formel et sémantique donne naissance à un troisième type morpho-sémantique. Ce dernier type nous fait sentir le passage progressif de la répétition d'un mot à un syntagme, à un sens et enfin à leur combinaison.

À côté de ces types retenus par M. Frédéric, nous en avons trouvé un autre se produisant à l'intérieur du texte et non pas à l'intérieur de l'énoncé, à savoir, la récurrence d'énoncés et la mise en abyme. Ici, nous avons vu disparaître les effets purement stylistiques, pour voir apparaître dans le texte, un tissu de répétitions qui maintiennent la subordination, entretiennent l'harmonie et le fonctionnement récurrentiel du texte. Ces procédés qui bouleversent l'ordre traditionnel du roman est sans doute les plus puissants à présenter la récurrence en tant que répétition/variation. À vrai dire, il s'agit aussi de cycles, voire de *boucles*, leur répétition consiste en une progression de très large envergure, ouverte, fondatrice de la composition du sens.

- Un autre intérêt de cette étude tient au lien qui unit indissolublement le rythme à la répétition.

Dans un article de Paul Fraisse, nous pouvons lire qu'« *une structure n'est dite rythmique que si l'on envisage sa répétition au moins virtuelle. Il n'y a d'ailleurs expérience rythmique*

¹ Milan Kundera, *L'art du roman*, éd, Gallimard, Paris, 1995, p.171.

*qu'à cette condition*² ». La répétition est donc la condition indispensable à l'existence du rythme. Ainsi, tous les faits de répétition étudiés dans cette première partie interviennent dans la constitution du rythme ; seul variera le degré de perceptibilité du rythme ainsi engendré. La perceptibilité du rythme est sans doute accrue dans les répétitions lexicale et synonymique, parce que le mot, plus que le syntagme ou le sens, attire l'attention du lecteur.

- Un dernier intérêt consiste dans la distinction des effets que produit la répétition interne chez chacun de nos auteurs.

L'analyse des exemples a clairement montré que la remotivation des répétitions n'a de sens que par rapport au contexte : c'est le contenu du passage qui nous conduit à nous interroger sur ce retour et, du coup, à l'interpréter. C'est ainsi que, suivant le contenu visé dans le passage, nous avons vu, chez Boudjedra, que la plupart des répétitions apparaissent lorsque le narrateur se heurte à une quête de vérité inachevée « *L'écriture [...] L'écriture de l'histoire*³ [...] », à une forte sensation « [...] *le sang. Le sang*⁴ ! », « [...] *Constantine donc ; [...] Constantine donc*⁵ [...] », « [...] *Gibraltar. Gibraltar*⁶ [...] », ou à un souvenir d'enfance douloureux : « [...] *la mort de mon frère aîné*⁷ [...] »

Ces répétitions sont appelées par M. Frédéric *involontaires*, parce qu'elles sont « *produites par lui (le locuteur) indépendamment de sa volonté*⁸ », elles regroupent les répétitions pathologiques « (*réponse en écho, écholalie, contamination, persévération*⁹ [...]) » et les faits de répétition non pathologique, dus « à une pensée qui se cherche [...] à une vive émotion¹⁰. »

Boudjedra est un auteur *contaminé* par l'Histoire de son pays, l'histoire de sa famille, ainsi que par sa propre histoire, si bien que leur répétition, au sein des textes ou d'un texte à l'autre, devient *pathologique*. Plusieurs pages des *Figuiers de barbarie* ressassent les rêves sexuels de Rachid, auteur-narrateur, son inceste avec Kamar, comme autant de réminiscences hantant le personnage:

² Gérard Montpellier, « *Paul Fraisse, Les structures rythmiques* », in Rhuthmos, 19 juin 2013.

³ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.148.

⁴ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.102.

⁵ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., Pp.70-71.

⁶ *Ibid.*, p.97.

⁷ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.127.

⁸ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.125.

⁹ *Ibid.*, p.125.

¹⁰ *Ibid.*, p.125.

[...] je rêvais aux seins violets de femmes vaporeuses qui me glissaient entre les jambes ;
à Kamar, ma jeune belle-mère à peine nubile [...] (Pp. 32-33)

J'étais tellement horrifié que je ne faisais plus de rêves érotiques, Kamar, ma jeune belle-
mère [...] (p. 34)

J'écrivais pour oublier l'inceste commis avec Kamar, ma belle-mère. (p. 35)

Ou encore, cette couleur « jaune » que nous avons vu se répéter plusieurs fois dans *La Prise de Gibraltar* (cf. exemple p.115), se trouve aussi dans *Le Démantèlement* et *Les Figuiers de barbarie* : « *Je rêve debout : la putain au maillot jaune*¹¹. »

Si dans *La Prise de Gibraltar*, c'est la mère qui était « *enroulé (e) dans un linceul jaune* », dans ce présent exemple du *Démantèlement*, c'est le frère aîné : « [...] *déposé, au dessus du linceul d'un jaune criard*¹²[...] »

Dans cet exemple, Rachid parle de sa belle-mère Kamar. La couleur jaune déclenche une kyrielle de souvenirs, par ce biais les textes se chevauchent, s'entrecroisent. Plus l'auteur s'adonne à la répétition, plus il s'y adonnerait comme s'il lui était impossible d'arrêter le processus.

Les répétitions synonymiques – qui coulent à flot dans les textes de Boudjedra – du type « [...] ils étaient sans armes, comme désarmés, d'ailleurs en position d'attente. Figés. Immobiles », peuvent aussi apparaître comme des exemples de *répétition involontaire*.

En effet, nous ne pouvons soupçonner que ces diverses modalités de répétition relèvent d'une volonté avérée de l'auteur, soucieux de produire un effet particulier. Elles ne peuvent résulter d'un choix intentionnel de l'auteur, puisque celui-ci, soit n'est pas conscient de sa propension à se répéter, soit en est conscient, mais ne peut rien faire pour l'enrayer (c'est le cas des répétitions dues à une vérité qui se cherche, à un souvenir qui se faufile, à un oubli auquel l'auteur se heurte, à une douleur, à un vif sentiment qui soudain se déclenchent). C'est ce que confirme l'auteur lui-même, dans *Le Démantèlement*, à propos de l'un de ses personnages : « [...] *je me retrouve à chaque fois en train de la distiller cette histoire de ma vie, de la rabâcher, de la détailler, de la découdre, avec des mots insuffisants, chétifs,*

¹¹ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.68.

¹² Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.105.

minables... [...]Je suis obligé d'en rajouter avec des effets de style, des condiments habituels de ce genre de situation, des trucs poétiques, quoi ! Une vraie cuisine¹³... »

Toutefois, il ne faut en aucun cas, confondre répétition spontanée et production littéraire, comme le suggère le deuxième fragment de ce passage. Dans le langage littéraire, ces répétitions pourront résulter d'une volonté concertée de la part de l'auteur et devenir une source d'effets stylistiques, un moyen de faire sentir ses émotions, ses douleurs.

Somme toute, tous ces exemples – qui constituent à la fois des éléments récurrents et intratextuels – concourent à montrer comment le texte de Boudjedra s'énonce comme un langage qui répète et qui se répète, qui martèle inlassablement les mêmes mots, rumine sans répit les mêmes énoncés, jusqu'à créer une certaine monotonie qui plonge le lecteur dans une sorte de torpeur. Qu'il rencontre le mot *mûrier*, ou encore le syntagme *ma mère*, il se sait en terrain familier, puisqu'il n'existe pas de texte où ces mots figurent moins de vingt fois. Le mot répété, par son retour obsessionnel, possède une force attractive qui captive l'attention de celui qui lit : à l'instar du méditant, le lecteur est comme habité par cette voix pressante.

Ainsi, pour répondre à la question posée dans cette première partie – la répétition constitue-t-elle une entorse à la linéarité du récit ? – nous pouvons dire que chez Boudjedra la répétition interne, en inscrivant le texte dans un univers de redites incessant, semble déchronologiser le récit, mais elle n'en empêche pas pour autant la progression : l'auteur reprend ce qu'il écrit au fur et à mesure ; la reprise serait paradoxalement constitutive de l'enchaînement, voire de l'écriture.

Dans un article consacré à *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon, récit dont Boudjedra s'inspire beaucoup, Lucien Dällenbach a précisé que « toute disjonction s'accompagne d'une conjonction¹⁴ ». La répétition peut donc aussi servir de pivot, établissant, entre plusieurs niveaux diégétiques, une *conjonction-disjonction*.

¹³ *Ibid.*, p.35.

¹⁴ Lucien Dällenbach, *Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon*, in *Lire Claude Simon*, ensemble réuni par Jean Ricardou, éd, Les impressions nouvelles, Paris, 1986, p.154. (Reprise de *Claude Simon : analyse, théorie*, colloque de Cerisy-la-Salle, 1 au 8 juillet 1974, sous la direction de Jean Ricardou, éd, Union Générale, 1975.

La reprise d'un énoncé pour inscrire le texte dans une continuité est la finalité primordiale de la répétition interne chez Yasmina Khadra. Des pages qui précèdent, il ressort nettement que la nature des éléments répétés chez Khadra diffère de celle des éléments répétés chez Boudjedra. Si la plupart des éléments récurrents de Boudjedra sont en même temps intratextuels et relatifs soit à l'Histoire, soit à la famille, soit au *menu fretin d'une vie minable*¹⁵, ceux de Khadra sont indépendants de tout contexte et de toute œuvre précédente, ils sont relativement limités par le cadre du texte et constamment liés à son contenu. Comme nous l'avons vu, la répétition du mot "loups" dans *À quoi rêvent les loups* a permis de passer d'un type humain à l'autre, d'un chapitre à l'autre. De surcroît, la reprise de l'énoncé suivant, tiré de *L'Olympe des infortunes*, répond chez l'auteur à un souci de clarté et de meilleure compréhension. Après un long développement de cent pages, Khadra reprend cet énoncé: « [...] un Horr décèle de la musique dans chaque fracas. » (p. 23). « D'accord, les Horr perçoivent de la musique dans chaque fracas, sauf qu'il ne faut pas abuser. » (p. 126)

Il est important ici de noter que le deuxième extrait est mis en italique dans le texte, ce qui confirme que cette répétition est consciente et elle est produite dans un but précis. En outre, la locution "d'accord", expression de l'approbation qui sert à l'auteur à marquer son assentiment, sous-entend que cette idée a déjà été dite et acceptée ainsi par l'auteur, cependant, la préposition "sauf" laisse suggérer une exception.

La reprise, déjà citée, du paragraphe qui constitue à la fois l'incipit de *À quoi rêvent les loups* et du troisième chapitre – qui raconte le premier acte cruel de Nafa – est également mise en italique dans sa deuxième occurrence, ce qui renforce encore l'idée d'une répétition consciente de la part de l'auteur. Cette reprise qui, par son renforcement par l'italique, ne risque pas de passer inaperçue, servira pour l'auteur de point de départ lui permettant d'inventorier et de narrer tous les actes barbares commis par Nafa et son commandement.

Ce type de répétition conscient est appelé par M. Frédéric *répétitions dues à une volonté délibérée de la part du locuteur* parce qu'elles « résultent d'un choix délibéré chez le locuteur et sont susceptibles d'engendrer certains effets¹⁶. »

¹⁵ L'expression est de Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.35.

¹⁶ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p.127.

Après avoir dit que la récurrence, au fil des pages, des mots, des énoncés répond à un souci de clarté et de précision, favorise la progression et l'enchaînement du récit, nous pouvons dire que les trois types de répétition – formelle, sémantique et morphe-sémantique – sont soucieux d'une certaine expressivité. Ici, encore, il faut établir la distinction entre la répétition, même consciente, et son exploitation dans l'œuvre littéraire. Tel est le cas de l'anaphore dans « [...] *mériter de vivre, mériter son reflet dans le miroir, mériter de rire aux éclats*¹⁷ », qui recouvre ici son statut de figure véritable.

La répétition est donc dans l'œuvre de Khadra une démarche volontaire, dévouée à la transparence du sens, voire à la compréhension du lecteur et une astreinte au service d'une esthétique et d'une écriture capables d'exprimer la profondeur de sa réflexion sur l'art et sur le monde.

Nous le voyons, une étude générale de la répétition dans le langage apparaît comme fondamentale, tant par les apports qui s'en dégagent (occasion de connaître les différentes figures de répétition relevées par la rhétorique traditionnelle et inventoriées par M. Frédéric, opportunité de suivre la délimitation du phénomène par cette dernière, examen de ces faits de répétition et étude des effets...) que par les résultats qu'elle a pu nous fournir : répétition involontaire chez Boudjedra, répétition volontaire, consciente chez Khadra, répétition à visée stylistique et esthétique chez les deux et surtout dichotomie répétition/variation, ressentie derrière la récurrence de certains énoncés, figure sur laquelle s'ouvrira la prochaine partie.

Enfin, nous pouvons considérer cette première partie, avant tout stylistique, comme une étape introductive à la deuxième, absolument thématique.

¹⁷ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.255.

Dans le domaine philosophique, la répétition a en effet longtemps été associée aux notions d'identité et d'analogie, elle en dépendait même. La définition de n'importe quel dictionnaire de philosophie d'usage courant en est encore la démonstration :

Du latin *repetitio*. 1. Le fait qu'un processus se reproduise. La répétition pose le problème de l'identité et de la permanence (des êtres, des lois de la nature). Des répétitions se laissent-elles concrètement observer dans la nature, ou n'ont-elles de sens qu'abstraitement ? Ceci engage le statut de la science elle-même. (cf. Bergson, *L'Évolution créatrice*) 2. Le fait de recommencer une action, d'énoncer plusieurs fois une même chose, de revivre des situations d'un même type, d'éprouver de nouveau les mêmes sentiments. La répétition peut être volontaire et constituer un exercice ou une source de plaisir. Mais elle peut aussi être involontaire et faire entrave à la liberté du sujet. C'est en ce sens que Freud parle d'une compulsion de répétition, d'une tendance d'origine inconsciente à reconstituer des situations pénibles, à réactiver des symptômes, à reproduire des expériences anciennes sans se souvenir de celle qui a pu les déterminer toutes. (cf. Freud, *Essais de psychanalyse*¹) [...]

D'abord, la répétition est saisie dans les opérations biologiques de l'être et pose la question de leur identité dans le temps. Elle s'applique au retour du même dans l'espèce humaine.

Ensuite, la répétition est mise au centre de l'acte : refaire une activité physique, verbale ou autre, revivre une situation, un sentiment ou autre. Là encore elle est placée sous le bouclier du semblable, il est question d'acte du *même type*. Enfin, elle peut être volontaire dans l'intérêt de réitérer un plaisir (un enfant adore qu'on lui répète une histoire dont il connaît déjà la fin) ou involontaire, empêchant la liberté ou la progression du sujet (situations d'échec répétées). Elle devient ainsi principalement psychologique.

Néanmoins, pour la pensée contemporaine, la répétition cesse d'être assimilée à l'identité et à la généralité, comme en témoignent les ouvrages de Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, et, dans une moindre mesure, de Jacques Derrida, *L'écriture de la différence* et de Jean-François Lyotard, *Le différend*². Toutes ces analyses partagent toutefois un concept

¹ In *Dictionnaire de Philosophie*, éd, Armand Colin, Paris, 2000.

²Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éd, P.U.F, Paris, 1997.

Jacques Derrida, *L'écriture de la différence*, éd, Seuil, Paris, 1967.

Jean-François Lyotard, *Le différend*, éd, Minuit, Paris, 1983.

fondamental : *la différence*. La conception de la répétition est alors relative à une réflexion sur le concept de différence.

Dans *Différence et Répétition* en particulier, la répétition est entendue dans un sens élargi glissant toujours une modification qui évite la reproduction pure et simple, ainsi que le souligne Gilles Deleuze, quand il distingue une « *répétition du Même, qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation* » et celle « *qui comprend la différence, et se comprend elle-même dans l'altérité de l'Idée, dans l'hétérogénéité d'une "appréciation"* »³.

Lorsque nous nous trouvons en présence d'une répétition qui s'avance masquée, ou bien qui comporte des déplacements, des précipitations, des ralentissements, des variantes, des différences capables à la limite de nous entraîner fort loin du point de départ, nous avons tendance à y voir un état mixte où la *répétition* n'est pas pure, mais seulement approximative : le mot même de répétition nous semble alors employé symboliquement, par métaphore ou par analogie.[...] Mais nous aurions tort de la réduire à une différence qui retombe dans l'extériorité, sous la forme du Même dans le concept, sans voir qu'elle peut être intérieure à l'Idée, et posséder en elle-même toutes les ressources du signe, du symbole et de l'altérité qui dépassent le concept en tant que tel⁴.

Ainsi, la répétition n'est pas la reproduction du Même, les différenciations réalisées par Deleuze entre *répétition du Même* et *répétition du Différent* supposent « *une inclusion mutuelle de la répétition et de la différence* »⁵ et ouvrent la perspective d'autres considérations comme celles formulées par Maurice Blanchot dans *L'Entretien infini*⁶, et Jacques Derrida dans *L'écriture de la différence*. Pour eux, la redite est une « *puissance propre du langage, qui n'oppose pas dialectiquement identité et différence mais qui les unit* »⁷ et elle fonctionne comme « *un principe originare* »⁸. L'écriture ne sera plus détachée de la répétition, elle est « *la possibilité d'une répétition qui déplace* »⁹.

³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p.36.

⁴ *Ibid.*, p.37.

⁵ Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, éd, P.U.F, Rennes, 2008, p.22.

⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, éd, Gallimard, Paris, 1969.

⁷ Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, *op.cit.*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p.23.

⁹ *Ibid.*, p.23.

Ou encore, selon, Philippe Mengue, philosophe français et spécialiste des œuvres de Gilles Deleuze, la répétition « *doit être considérée comme la manifestation de la différence : la différence est l'origine et la destination de la répétition, cette dernière étant comprise comme répétition différentielle et différenciante*¹⁰. »

À un stade antérieur, avant *la différence* de Deleuze, et dans un ouvrage intitulé *La reprise*¹¹, se situe l'approche du philosophe danois Søren Kierkegaard. Cette approche kierkegaardienne est intéressante dans la mesure où la « reprise-répétition » y est considérée comme variation. « *Dans un cas comme dans l'autre, si le texte est identique, les conditions de son énonciation ne le sont assurément pas. La répétition implique bien à la fois retour et variation*¹². »

En résumé, Kierkegaard établit ainsi une distinction entre « fausse » et « vraie » répétition : « *Kierkegaard pose par exemple, une distinction entre la « fausse » répétition qui n'est qu'une représentation de l'identique, et la « vraie » répétition, synonyme de renouvellement, de changement*¹³. »

La vraie répétition est donc toute transition d'une occurrence à l'autre qui fonde la variation. Nous aurons sans doute à replacer la réflexion de Boudjedra dans le cadre de l'approche kierkegaardienne, parce qu'il avance le même principe que Kierkegaard. (cf. citation p.6)

Somme toute, cette réflexion philosophique contemporaine portant sur la répétition devrait nous permettre de lever la divergence mise en évidence précédemment, et révéler les limites de la répétition lorsqu'elle est assimilée à l'identité et à la généralité, lorsqu'elle est, en revanche, replacée dans une dialectique de la différence et de la répétition/variation, c'est-à-dire dans un discours qui en fait apparaître la puissance.

Maintenant, la question qui se pose est la suivante : comment les théoriciens de la littérature ont-ils défini et conçu la répétition dans un texte romanesque, soit un texte qui, de

¹⁰ Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, éd, Kimé, Paris, 1994, p. 139.

¹¹ Søren Kierkegaard, *La reprise*, traduction et notes de Nelly Viallaneix, éd, Flammarion, Paris, 1990.

¹² Note sur Søren Kierkegaard, Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition, littérature et modernité*, éd, L'Harmattan, Paris, 2009, p.166.

¹³ Stéphanie Orace, *Le champ de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, éd, Rodopi, Amsterdam, 2005, p.16.

par son étendue, n'est pas soumis à la nécessité de clôture immédiate comme le poème, mais est, tout au contraire, assujéti aux notions de progression et de linéarité ?

La répétition dans la littérature était et est toujours l'objet d'étude de plusieurs théoriciens et critiques littéraires. Dans *Figures III*, Gérard Genette définit ainsi la répétition :

Un événement n'est pas seulement capable de se produire : il peut aussi se reproduire, ou se répéter : le soleil se lève tous les jours. Bien entendu, l'identité de ces multiples occurrences est en toute rigueur contestable : « le soleil » qui « se lève » chaque matin n'est pas exactement le même d'un jour à l'autre [...] La répétition est en fait une construction de l'esprit qui élimine de chaque occurrence tout ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe et qui est une abstraction : « le soleil », « le matin », « se lever ». Cela est bien connu, et je ne le rappelle que pour préciser une fois pour toutes que l'on nommera ici « événements identiques », ou « récurrence du même événement » une série de plusieurs événements semblables et considérés dans leur seule ressemblance¹⁴.

Il ressort de cette citation qu'un énoncé narratif n'est pas seulement produit, il peut être reproduit, répété une ou plusieurs fois dans le même texte. En fait, souligne le critique Genette, « rien ne m'empêche de dire ou d'écrire : « Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir, Pierre est venu hier soir¹⁵. » ». Genette estime ici, qu'aucune de ces occurrences n'est matériellement (phoniquement ou graphiquement) tout à fait identique aux autres, ni même idéalement (linguistiquement), du seul fait de leur « co-présence » et de leur « succession » qui diversifie ces trois énoncés en un premier, un suivant et un dernier. Ici encore, Genette, entre ces capacités de « répétition » des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit), établit un système de relations et distingue quatre types de récits :

Premièrement, le romancier peut opter pour un *récit singulatif* qui consiste à raconter « une fois ce qui s'est passé une fois »

Deuxièmement, il est loisible de choisir un *récit anaphorique* qui consiste à raconter « n fois ce qui s'est passé n fois »

¹⁴ Gérard Genette, *Figures III*, éd, Seuil, Paris, 1972, p. 145.

¹⁵ *Ibid.*, p.145.

En troisième lieu, l'écrivain peut adopter un *récit répétitif* qui consiste à raconter « *n fois ce qui s'est passé une fois* »

Enfin, le romancier a la possibilité de raconter « *une fois ce qui s'est passé n fois*¹⁶ » (*le récit itératif*).

Nous remarquons que Boudjedra et Khadra ont davantage recours au « récit répétitif », révélateur de ce que nous avons appelé tout à l'heure « écriture de la répétition ». En effet, ils racontent très souvent *n fois* des événements qui se sont produits *une fois* (nous reviendrons, dans la partie pratique, plus longuement et de manière détaillée sur ce type de récit répétitif, la répétition des éléments de nature thématique).

Dans *Figures IV*, Gérard Genette a ajouté que « *toute répétition est déjà variation : variation si l'on veut, au degré zéro – un degré qui, on le sait, n'est jamais nul*¹⁷. »

Il semble cependant que la répétition n'existe pas en tant que telle : seule existe la variation, car la variation ne peut rien répéter à l'identique.

Ainsi, nous pouvons voir, avec Gérard Genette, l'argumentation qui appuie la fusion des deux notions : « *on ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier*¹⁸. »

Nous pouvons distinguer les deux démonstrations et dire :

1 : « *On ne peut varier sans répéter* » : ce constat semble irréfutable. Cet argument peut être reformulé de la sorte : la notion de variation n'a pas de sens sans la notion de répétition.

2 : « *On ne peut répéter sans varier* » : la situation est plus confuse ici. Jean de Guarida, dans son ouvrage, *Poétique de Molière : Comédie et répétition*, commente cet argument comme suit :

Dans la tradition critique, le premier argument allégué a été le constat de l'impossibilité de prononcer une séquence verbale à l'identique (argument de Saussure). Cet argument n'est pas valable pour l'écrit, mais on peut le rendre plus efficace en l'élargissant : d'une part on ne peut effectivement répéter sans varier puisque le je qui énonce le premier énoncé sera remplacé par un je' pour le répéter ; d'autre part, le lecteur lui-même aura son

¹⁶ *Ibid.*, Pp.146-148.

¹⁷ Gérard Genette, *Figures IV*, éd, Seuil, Paris, 1999, p. 101.

¹⁸ *Ibid.*, p.13.

je et son je' : bref, la situation d'énonciation ne sera jamais la même à la deuxième occurrence¹⁹.

Étant donné que la situation d'énonciation conditionne le sens de l'énoncé, l'énoncé aura un sens différent. De surcroît, l'argument de la "place" semble liquider très efficacement la question. Trois expressions identiques, dit Genette « [sont] stylistiquement différentes du seul fait de leur répétition, qui fait de l'une la première, de la suivante la deuxième, et de la troisième la dernière²⁰. »

G. Genette, dans un article décisif sur la question de la répétition, a résumé et repris à son compte cette fusion : « *On peut sans trop risquer l'absurde, poser en principe que toute répétition est déjà variation*²¹. »

Notre conclusion sera donc la suivante : la variation est inséparable de la répétition, dès lors qualifiée par Gérard Genette comme « *l'autre du même* ».

Jean de Guardia confirme aussi cette idée et précise que :

[...] la langue ne se répète pas, au sens où, simplement, la répétition constitue toujours un surplus par rapport au volume minimal d'information requis pour qu'un énoncé soit compréhensible (volume minimal qui est une sorte de degré zéro de la phrase grammaticale) ce qui confère à la répétition, quand elle apparaît dans le discours, le statut d'écart, donc de figure²².

Ce "degré zéro" dont parle Jean de Guardia, est maintenu et soutenu par Roland Barthes, dans son ouvrage intitulé : *Le degré zéro de l'écriture*. Pour cela, Barthes établit des rapprochements entre écrivains, appartenant à des époques différentes, séparés par des styles différents, mais véhiculant une même intention :

Mérimée et Fénelon sont séparés par des phénomènes de langue et par des accidents de style ;et pourtant, ils pratiquent un langage chargé d'une même intentionnalité, ils se réfèrent à une même idée de la forme et du fond, ils acceptent un même ordre de

¹⁹ Jean de Guardia, *Poétique de Molière : Comédie et répétition*, éd, Droz, Genève, 2007, Pp.17-18.

²⁰ Gérard Genette, « *L'autre du même* », in *Figures IV, op.cit.*, p. 103.

²¹ *Ibid.*, p. 101.

²² Jean de Guardia, *Les Impertinences de la répétition*, in *Poétique*, n° 132, 2002, p. 480.

conventions, ils sont le lieu des mêmes réflexes techniques, ils emploient avec les mêmes gestes, à un siècle et demi de distance, un instrument identique, sans doute un peu modifié dans son aspect [...] en bref, ils ont la même écriture²³.

En effet, l'écrivain justifie ce constat par son expérience propre : « *Une rémanence obstinée, venue de toutes les écritures précédentes et du passé même de ma propre écriture, couvre la voix présente de mes mots*²⁴. »

Toutefois, nous pouvons nous demander si ce compromis entre « *les écritures précédentes* » et « *ma propre écriture* », constituera ultérieurement, sur un mode plus positif et subversif, le fondement de l'intertextualité.

En effet, il existe différentes définitions de l'intertextualité, Julia Kristeva en a proposé la définition suivante : « *Le texte est donc une productivité, [...] il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent*²⁵. »

Gérard Genette quant à lui, distingue cinq formes de la transsexualité, dont la première est l'intertextualité, conçue, d'une manière sans doute assez restrictive, comme « *une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, comme la présence d'un texte dans un autre*²⁶. ». Rappelons encore que, pour Michael Riffaterre, le phénomène renvoie au monde de la lecture, qui commande l'interprétation du texte et substitue au sens « l'unité de signifiante ». Elle est « *le mécanisme propre à la lecture littéraire. Elle seule, en effet, produit la signifiante, alors que la lecture linéaire, commune aux textes littéraires et non littéraires ne produit que le sens*²⁷. ». Tandis que, pour Jean Ricardou, elle se définit plus simplement comme « *l'aptitude pour tel élément d'un texte à se mettre en rapport avec un ou plusieurs éléments d'au moins un autre texte*²⁸. »

L'essence de l'intertextualité est de créer un univers relationnel, un univers de rapprochements et d'alliances, favorisant la libre *connexion* entre les œuvres ; elle est le lien

²³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op.cit., p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p.20.

²⁵ Julia Kristeva, *Semiotiké : recherches pour une sémanalyse*, éd, Seuil, Paris, 1969, p.113.

²⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éd, Seuil, Paris, 1982, p.8.

²⁷ Michael Riffaterre, *La trace de l'intertexte*, in *La pensée*, n° 215, octobre 1980, p11.

²⁸ Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, éd, Seuil, Paris, 1978, p.197.

de leur confrontation et de leur cohabitation dans le langage. En revanche lorsque l'auteur se cite lui-même, les théoriciens parlent d'intratextualité ou bien, à la limite, d'autotextualité.

L'intertextualité consiste, selon Laurent Jenny, en « *un travail d'assimilation et de transformation de plusieurs textes opéré par un texte centreur qui garde le leadership du sens*²⁹. », ou encore selon Marc Eigeldinger, en une « *démarche de l'écriture en un double mouvement d'intégration et de métamorphose*³⁰. »

Il ressort de cela que l'intertextualité ne se contente pas d'incorporer le texte, elle le transforme :

[...] elle le soumet à une activité transformatrice, elle enchâsse le texte primitif dans un contexte nouveau dans le dessein d'en modifier le sens. L'intertextualité ne recouvre ainsi pas seulement une opération mémorielle et assimilatrice, elle n'est pas uniquement une transposition d'un texte dans un autre, mais elle se définit par un travail d'appropriation et de réécriture qui s'applique à recréer le sens, en invitant à une lecture nouvelle³¹.

En effet, la littérature Khadraïenne, et boudjedrienne offrent deux exemples d'écrivains qui ont fait de la répétition et de la continuité leur passion, voire leur principe : leurs œuvres publiées à tels moments contiennent des éléments, souvent de premier ordre, qui se trouvaient déjà dans un ou plusieurs de leurs textes antérieurs. Entre les mains de ce type d'auteur, l'écriture procède en grande partie par effacements et réinscriptions, exactement comme dans une expérience de reconstruction sur des ruines d'anciens édifices.

Le principe de la répétition veut ouvrir le texte sur un autre infini. La structure circulaire – sans commencement ni fin – permet, au contraire, de créer un mouvement continu, qui module les variations du même et prolonge leur résonnement en écho.

Dans la partie précédente « la répétition interne », nous étions attentives à tout ce qui était répété dans chaque texte de notre corpus : la répétition d'un mot, d'un groupe de mots, d'une phrase, d'une séquence narrative ou d'un sens. Cependant, le repérage rationnel des thèmes,

²⁹ Laurent Jenny, *La Stratégie de la forme*, in *Poétique*, n°27, 1976, p.262.

³⁰ Marc Eigeldinger, *Mythologie et intertextualité*, éd, Slatkine, Genève, 1987, p.11.

³¹ *Ibid.*, p.11.

des personnages et des lieux récurrents et l'évaluation de leur différence et de leur variation exige un point de vue analytique sur l'ensemble de l'œuvre de chaque auteur.

Cette deuxième partie se propose donc de faire ressortir, d'abord, des textes de nos deux auteurs, les thèmes récurrents, ensuite, les personnages et les lieux récurrents tout en cernant sous la puissance de la répétition/variation, répétition/différence les diverses transformations par lesquelles ces trois techniques s'imposent comme principe invariant et obsessionnel de la production romanesque, comme modalité caractéristique de la dynamique de l'œuvre littéraire. Enfin, dans un dernier temps, nous chercherons à démontrer l'enjeu de cette répétition chez chacun de nos deux auteurs, ce qui va nous permettre, dans la conclusion de cette deuxième partie, de mettre en lumière les différences et les similitudes de l'enjeu et de la gestion de cette répétition chez les deux auteurs.

Comme nous nous intéresserons dans cette deuxième partie à la récurrence de chaque thème, il nous paraît important de commencer par définir brièvement ce concept.

Selon Madeleine Frédéric, la répétition thématique consiste dans « *le développement d'un même thème*¹ ». Analysant cette définition, nous nous interrogerons certainement sur l'emploi du mot « développement » au lieu du mot « répétition ». La répétition thématique n'est plus la répétition d'un même thème mais plutôt son développement.

Étudier la répétition d'un thème dans une œuvre romanesque c'est donc étudier son développement et son innovation.

Le mot thème étant pris ici dans le sens de « *condensé sémantique*² » d'un discours ou d'un texte, nous supposons ici que le thème ne peut être limité à la combinaison de deux ou de plusieurs mots³.

Dans son article, *Du thème en littérature vers une thématique*, Claude Brémont précise que « *La thématique consiste par conséquent dans une série indéfinie de variations sur un thème dont la conceptualisation, loin d'être donnée d'avance, reste toujours à compléter ou à reprendre, et ne peut se cerner que par approximations précaires*⁴. »

Nous concluons de cette définition que le thème apparaît comme le résultat d'une forme de fixation de sens à partir de plusieurs sèmes. C'est la raison pour laquelle C. Brémont parle, dans ce même ouvrage, de « *champ thématique*⁵ » plutôt que de thème.

Le thème est donc un réseau de significations et un élément de sémantique récurrent dans une œuvre ou dans des œuvres différentes. Selon Gérard Genette, la thématique ne se réduit pas à un relevé de fréquences, « *mais elle dessine une constellation d'associations privilégiées du fait de leur récurrence et de leur signification*⁶. »

¹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique*, op.cit., p. 211.

² *Ibid.*, p.211.

³ Le thème a été défini de plusieurs façons dans les dictionnaires spécialisés. Par exemple, Le Dictionnaire *Gradus* propose cette définition : « Dans l'œuvre, le thème est une idée fréquente (motif, leitmotiv), fondamentale (thèse, image obsessionnelle) ou essentielle (forme structurante) ». (GR. p.499.)

⁴ Claude Brémont, « *Du thème en littérature vers une thématique* », in *Poétique*, n° 64, 1985, p. 414-423, p.417.

⁵ *Ibid.*, p.419.

⁶ Gérard Genette, *Les grands courants de la critique littéraire*, éd, Seuil, Paris, 1996, p.23.

Lorsque nous parlons d'un thème, nous visons donc un « un condensé sémantique », « un champ thématique ». Ici, nous pouvons signaler que ces définitions seront prises en considération lors de notre étude qui ne sera pas d'analyser uniquement ce qui est répété consciemment ou inconsciemment dans une œuvre mais de découvrir des réseaux de significations et des structures internes. Nous essayerons de dégager à travers les récurrences des mots, des sens, des thèmes, la cohésion qui nourrit l'imaginaire et qui donne sens au texte. Cette étude sera attentive à tout ce qui relève d'une dynamique, d'une variation de l'écriture et le thème est défini par sa « *récurrence, sa permanence à travers les variations du texte*⁷. »

Michel Jarretty, dans son ouvrage *La critique littéraire française au XX^{ème} siècle*, récapitule ainsi la critique thématique d'une œuvre littéraire :

Liée à diverses expériences qu'il s'agit de retrouver par une lecture qui sache constituer des réseaux de convergence, une architecture se dégage en sous-œuvre, fondée sur quelques thèmes majeurs dont le retour d'abord dit l'importance, obsessionnelle parfois pour l'écrivain. Aussi la critique est-elle de l'ordre du parcours : lire devient cette manière de ménager son avancée dans l'espace d'une œuvre, de s'attacher à quelques détails essentiels aussi bien qu'à telles perspectives majeures – et c'est un tracé délibérément subjectif qui réassume l'acte de conscience créateur⁸.

Après avoir défini brièvement le concept de la récurrence thématique, nous allons nous pencher maintenant sur l'étude des principaux thèmes récurrents chez nos deux auteurs. Chacun de ces thèmes constituera un chapitre de cette deuxième étude, l'autobiographie en constituait le premier.

⁷ Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency, *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, éd, Armand Colin, Paris, 1990, p.125.

⁸ Michel Jarretty, *La critique littéraire française au XX^{ème} siècle*, éd, P.U.F, Paris, 1998, p.71.

L'autobiographie, au sens classique du terme, n'a que peu de concurrents dans la littérature algérienne. Nous trouvons peu de textes qui posent l'identité de l'auteur et du héros de la narration, qui obéissent aux conditions générales de l'écriture autobiographique, notamment l'autoréférentialité de l'énonciation.

Yasmina Khadra a dévoilé son identité masculine dans *L'Écrivain*. Dans ce texte, la dimension autobiographique est lisible : l'auteur s'engage et explique son recours à la pseudonymie. L'auteur le présente dans un entretien comme une biographie⁹ tandis qu'il le qualifie, dans son essai « *L'Imposture des mots* », de roman autobiographique : « *Les comptes rendus, que de nombreux journaux et magazines avaient promis de consacrer à mon roman autobiographique, ne suivent plus*¹⁰. »

En se basant sur les travaux de Philippe Lejeune, Ismail Slimani, dans son étude sur l'autobiographie chez Khadra, a certifié l'appartenance de ce texte, *L'Écrivain*, au genre autobiographique : « *Il est un récit en prose dont la perspective est principalement rétrospective, avec l'histoire individuelle et la genèse de la personnalité de l'auteur comme sujet, avec les trois instances du discours identiques. Nous pouvons de ce fait certifier qu'il est une autobiographie*¹¹. »

De même, dans *L'Imposture des mots*, la part autobiographique est manifeste, Khadra y aborde le thème de son accueil à Paris, de sa réconciliation avec lui-même. Dans un entretien accordé à Ismail Slimani, Khadra le présente ainsi : « *L'Imposture des mots était une mise au point. J'ai voulu dire à ceux qui s'étaient dépêchés de me ranger dans un placard nauséabond qui j'étais, de qui je tenais et que je ne les craignais pas*¹² [...] »

Toutefois, si Yasmina Khadra a écrit d'autobiographique pour nous narrer sa passion pour la littérature qu'elle l'a dénué de son nom et de son identité, le chemin qui l'a conduit vers l'écriture, vers la liberté, Rachid Boudjedra n'a pas écrit d'autobiographie. Même si par

⁹ Yasmina Khadra, « *Ecrire pour réinventer ma vie* », entretien donné à Ait Mansour Dahbia, 2001, in [www.dzlit.com/Yasmina Khadra](http://www.dzlit.com/Yasmina_Khadra)

¹⁰ Khadra Yasmina, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.92.

¹¹ Ismail Slimani, *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : un acte de résilience*, op.cit., p.88.

¹² Entretien inséré in « *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : un acte de résilience* », op.cit., p. 125.

ailleurs le contenu de *La Répudiation* est fortement autobiographique ne répond pas à la définition étroite de l'autobiographie par Philippe Lejeune dans le *Pacte autobiographique*¹³. Mais, ici et là, Boudjedra nous livre des morceaux de sa vie, des souvenirs, d'implantations irrémédiables et névrotiques de l'enfance, des angoisses, pour faire ressortir les traumatismes essentiels qui ont marqué définitivement la personnalité de l'auteur.

[...] en vue de la définition classique de l'autobiographie, il est aisé de soutenir que l'œuvre de Boudjedra n'est pas, à l'évidence, une production autobiographique. [...] Par ailleurs, [...] d'un roman à l'autre, le lecteur est frappé par un certain nombre de procédures, d'éléments thématiques, de constantes imaginaires et de récurrences événementielles qui appellent obligatoirement la question de la dimension autobiographique de Boudjedra¹⁴.

Ainsi, comme nous allons le voir, toute l'œuvre de Boudjedra fonctionne autour d'une « enfance saccagée¹⁵ », d'un « fantasme central ». L'enfance n'est jamais absente du texte boudjedrien. Dans *La Macération*, le narrateur dit à un moment : « *Je resterai à jamais enlisé dans la boue marron de l'enfance, irrémédiablement*¹⁶. »

Cela veut-il dire que l'enfance est l'élément fondamental de l'œuvre de Boudjedra, la source vitale de laquelle se déversent toutes les histoires, individuelles et collectives, les obsessions infantiles de l'auteur, essentiellement celle du sang qui actualise toutes les thématiques récurrentes chez Boudjedra, la circoncision, la mort de son frère aîné, l'Histoire de son pays, la femme et la sexualité :

[...] le sang, le sien, qui a coulé lors de la circoncision du petit garçon, qu'il a vécu comme un acte de violence, comme une mutilation; le sang du frère aîné qui s'est suicidé à l'âge de 24 ans et dont il a fait le protagoniste de son premier roman; le sang qui a été répandu pendant la guerre d'Algérie qui s'est déclenchée quand il avait 13 ans et qui a

¹³ Selon la définition de Philippe Lejeune, l'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » Ce qui exige une coïncidence d'identité entre auteur, narrateur et protagoniste, une perspective rétrospective et l'histoire d'une personnalité. *Le Pacte autobiographique*, éd, Seuil, Paris, 1975, p.14.

¹⁴ Hafid Gafaïti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Boudjedra*, in *Autobiographie & Avant-garde* : Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxime Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick (sous la direction de Alfred Hornung et, Ernstpeter Ruhe), éd, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992, p.221.

¹⁵ L'expression est de Boudjedra.

¹⁶ Rachid Boudjedra, *La Macération*, éd, Denoël, Paris, 1984, p.116.

marqué toute son adolescence - il y fut d'ailleurs lui-même gravement blessé - et finalement le sang des femmes, phénomène qui, comme tout ce qui concerne le corps des femmes, la sexualité, est soumis au tabou le plus strict dans la société musulmane¹⁷.

Yasmina Khadra, en racontant son malheur et la manière avec laquelle la littérature et l'aspiration à devenir écrivain l'ont sauvé, congédie les démons du passé et aspire à une reconstruction de son moi grâce à ce retour sur soi, plus particulièrement sur les commencements de soi. Rachid Boudjedra, en évoquant son enfance, s'enfonce dans ses souvenirs, dans ses obsessions, dans l'histoire familiale, dans l'Histoire de son pays, sans que jamais il puisse repérer ni le début ni la fin.

Cependant, notre sujet ici n'est pas la dimension autobiographique de l'œuvre de Boudjedra, ni celle de Khadra, ce que nous proposons c'est plutôt l'examen des répétitions et des variations que l'écriture de soi fait jouer d'un texte à l'autre.

1.1. Identité et réconciliation

En pleine polémique relative à l'identité de « la personne réelle derrière le nom de plume féminin », Khadra publie, en 2001, *L'Écrivain*. Ce roman est considéré comme le premier roman autobiographique de Khadra, celui dans lequel il dévoile sa véritable identité.

L'Écrivain retrace deux périodes clés de la vie de Mohamed Moulessehou : l'arrivée à l'école des cadets à Tlemcen et le départ pour le lycée militaire à Koléa.

Dans *L'Écrivain*, Khadra a décrit son itinéraire depuis l'âge de neuf ans, lorsqu'il avait été envoyé par son père à l'école des cadets, jusqu'au seuil de la maturité, alors qu'il a décidé de poursuivre la carrière militaire sous la pression du père.

Placé donc par son propre père dans une institution conçue à la base pour accueillir les orphelins de la révolution et qui administre aux enfants une double éducation, scolaire et militaire, Khadra s'est vu confisquer son enfance et sa liberté.

Dans *L'Écrivain*, Khadra avoue le fracas occasionné par l'acte de son père qui le priva d'une enfance normale et surtout lui imposa un destin auquel il n'aspirait pas, ce qu'illustre

¹⁷ Hafid Gafaïti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Boudjedra*, in *Autobiographie & Avant-garde*, op.cit., p.172.

l'extrait suivant : « [...] ce n'était pas une bonne idée de confisquer à des mioches ce qu'ils ont de plus beau : leur enfance ; de leur forger, à leur insu, un destin pour lequel ils n'étaient pas obligatoirement faits¹⁸. »

Très vite, le cadet Mohamed est alors confronté à l'austérité des lieux et des instructeurs. D'ailleurs, les titres donnés aux deux parties de *L'écrivain* expriment l'idée de rigidité et de limitation de l'espace : *Les murailles d'El Mechouar* et *L'île Koléa*. C'est ainsi que l'enfant décrit l'école des cadets à Tlemcen : « gigantesque forteresse¹⁹ », « enceinte militaire²⁰ », « forteresse vampirisante²¹ », « espace carcéral languide²² », « murailles inexpugnables²³ », « emprise réductrice²⁴ », « forteresse médiévale », « enceinte pénitenciaire²⁵ », et encore « affreux portail²⁶ »

Face à la rudesse de l'espace et du régime, le jeune Mohamed Moulessehoul devait trouver à s'adapter, ce qu'il fit en se trouvant une sorte d'écran protecteur. Pour lui justement, dès l'âge de onze ans, la littérature a été la fenêtre par laquelle il a pu recevoir un rayon de lumière du monde extérieur pouvant illuminer sa vie de cadet enfermé dans l'enceinte de L'ENCR d'El-Mechouar : « C'est à partir de cette année que j'ai commencé à me réfugier dans les livres. Chaque titre m'offrait une lézarde à travers laquelle je me faufilais hors d'El Mechouar. Les contes me propulsaient au cœur d'un monde captivant, me gardaient, le temps d'une lecture, des influences néantisantes de la forteresse. [...] m'aidaient à désert²⁷. »

Face donc à ce mal initial, le jeune cadet a trouvé dans la lecture et dans l'aspiration à l'écriture une échappatoire salutaire.

Yasmina Khadra, dépourvu de son nom, exilé de son identité, était-ce le prix à payer pour avoir le droit d'assouvir sa passion littéraire ?

Pour l'écrivain, certainement. Un prix très lourd, injuste mais parfois d'un mal naît un bien. Sans ce sacrifice, sa colère d'écriture ne sera jamais émoussée, amoindrie.

¹⁸ Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, op.cit., Pp.57-58.

¹⁹ *Ibid.*, p.19.

²⁰ *Ibid.*, p.35.

²¹ *Ibid.*, p.61.

²² *Ibid.*, p.88.

²³ *Ibid.*, p.90.

²⁴ *Ibid.*, p.9.

²⁵ *Ibid.*, p.100.

²⁶ *Ibid.*, p.107.

²⁷ *Ibid.*, p.98.

Ainsi, nous pouvons dire qu'avec ce texte de Khadra, *L'Écrivain*, nous apprenons donc comment la littérature fut pour Khadra, dès son plus jeune âge, la voie choisie pour préserver sa subjectivité contre l'endoctrinement et, plus profondément encore, contre les effets destructeurs de traumatismes et de circonstances humiliantes. Dès son enfance, Khadra a découvert le pouvoir de sublimation offert par la littérature :

J'avais une revanche à prendre, sur moi-même d'abord, ensuite sur ceux qui s'étaient dépêchés à me jeter au rebut. Et cette revanche, c'était d'être, un jour, ce que j'idéalisais le plus : un écrivain ! C'est-à-dire quelqu'un qui, comme Baudelaire, aura plané par-dessus la bassesse et les abjections auxquelles ses semblables l'avaient voué et triomphé de sa petitesse de mortel en méritant sa part de postérité²⁸.

La publication de *L'Écrivain* ne simplifie pas tout, le livre hante Yasmina Khadra, il ne peut rester insensible à l'accueil par le milieu littéraire du dévoilement de Mohammed Moulessehouli. C'est ce qui va faire naître le besoin de poursuivre les recherches autobiographiques, ces dernières sont consignées dans un autre récit de 2002, *L'Imposture des mots*, tentative de concilier deux personnages : l'officier Mohammed Moulessehouli et l'écrivain Yasmina Khadra.

L'Imposture des mots, deuxième texte autobiographique, est un livre sur l'accueil par le milieu littéraire de Yasmina Khadra après sa décision de prendre sa retraite et de vivre de sa plume.

Les révélations de Yasmina Khadra, dans *L'Écrivain*, sur son statut d'ex-militaire de l'armée algérienne l'ont totalement discrédité en pleine polémique du « Qui tue Qui ? ». Cet épisode de sa vie fut aussi le sujet de ce deuxième texte autobiographique.

Si dans *L'Écrivain*, Khadra, en levant son anonymat/pseudonyme, met en valeur sa « vocation littéraire²⁹ », et sa « passion chimérique pour la littérature³⁰ », dans *L'Imposture des mots*, il tente de se défendre en tant que militant et défendre, par conséquent, l'institution militaire qu'il a servie : « L'armée algérienne n'est pas un ramassis de barbares et d'assassins. C'est une institution populaire qui essaie de sauver son pays et son âme avec le

²⁸ *Ibid.*, p.244.

²⁹ *Ibid.*, p.183.

³⁰ *Ibid.*, p.173.

*peu de moyens appropriés dont elle dispose que compensent sa détermination et sa vaillance, et rien d'autre*³¹.»

En effet, l'accueil de *L'Écrivain*, en France, s'est doublé d'un débat sur les responsabilités de l'armée algérienne concernant les prétendus crimes perpétrés durant la guerre civile. La polémique s'est engagée notamment après la publication, aux éditions La Découverte, de *La sale guerre*³² (2001), témoignage d'Habib Souaïdia, ancien soldat algérien installé en France, et de *Qui a tué à Bentalha ?* (2000) de Nesroulah Yous³³.

En réponse à ces deux publications – qui mettent en question la responsabilité et le rôle de l'armée dans les massacres perpétrés contre la population civile –, Yasmina Khadra publie *L'Imposture des mots* pour contester les affirmations de Souaïdia, ex-militaire lui aussi ; ce dernier lance de très graves accusations à l'encontre de l'armée et défend, entre autres, la thèse selon laquelle le véritable but de l'armée algérienne n'a pas été de combattre les terroristes mais d'« *augmenter le niveau de la violence terroriste pour maintenir la population dans la peur*³⁴. »

En défendant l'institution militaire, Yasmina Khadra s'est exposé au soupçon des intellectuels français opposés au militarisme. Il a continué son entreprise autobiographique avec *L'Imposture des mots*, où il a décrit le travail des médias français et les mécanismes d'évaluation des auteurs. Dans ce texte, Khadra passe de l'éloge de la littérature dans *L'Écrivain* au sentiment de méfiance croissant entre lui-même et les journalistes français.

Dans cette logique, il ne faut pas considérer l'écriture de ce roman simplement comme la continuité d'une confession commencée avec *L'Écrivain*, ce choix est tactique, l'écrivain veut se défendre et défendre ses collègues. Cela apparaît aussi, d'une manière claire, dans son dialogue avec sa femme : «-*Alors, cesse de compromettre ton rêve avec tes prises de positions*

³¹ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, *op.cit.*, p.115.

³² Habib Souaïdia, *La Sale guerre*, éd, La Découverte, Paris, 2001.

³³ Nesroulah Yous, *Qui a tué à Bentalha ?*, éd, La Découverte, Paris, 2000.

³⁴ *Ibid.*, p.102.

suicidaires. Ne parle plus de l'armée. Je la menace du doigt. -Je défends l'honneur des miens³⁵. »

Khadra se sent ainsi haï, calomnié et jugé à tort. Il ne voit de justification dans l'attitude ni des uns, ni des autres, et en demeure perplexe : « À aucun moment, je n'avais soupçonné le fait de raconter une histoire capable de susciter des inimitiés³⁶. »

Alors, le doute s'installe et commence l'interrogation de son moi profond. Khadra croit fermement qu'il a été victime d'une « imposture » celle des « mots ».

Ce roman illustre bien le fait que, dans le monde médiatisé, l'identité de l'auteur précède souvent le texte.

Autant se conformer à l'identité donnée, si les gens ne voient en lui qu'un officier qui écrit, plutôt qu'un écrivain qui a servi hier dans l'institution mimétique, c'est cette identité qu'il faut assumer. L'image de l'« expert » du terrorisme est donc, à en juger par *L'imposture des mots*, une image qui lui a été plus ou moins imposée. Une bonne partie du récit représente la déception de l'écrivain devant ce fait.

Le paradoxe identitaire est tel que Yasmina Khadra s'investit, dans ce texte, en une instance discursive à double face : l'une est l'écrivain Yasmina Khadra (narrateur et personnage principal) ; l'autre est le commandant Mohamed Moulessoul (personnage). Ce dernier s'insurge contre le démasquage de Yasmina Khadra et le choix de donner priorité à la plume. Le face-à-face entre ces deux facettes identitaires de l'auteur est émouvant :

Enfin, lorsque tu as décidé de mettre fin à ma carrière d'officier, là non plus tu n'as pas hésité. J'ai dit, après tout, pourquoi pas... Et aujourd'hui, parce que le hasard a voulu que tu te dévoiles au moment le moins approprié, c'est encore moi qui dois écopier. Trop injuste et trop facile. Où est-ce qu'elle est, ta part de responsabilité à toi ? [...] Quel genre de monstre es-tu, Yasmina Khadra ? Je te savais fou de ton rêve de mioche, mais j'ignorais que tu étais aussi égoïste et ingrat, machiavélique à ce point. Tu es pire qu'un monstre, tu es l'horreur dans sa laideur absolue. Jusqu'où serais-tu capable d'aller pour mettre ton nom sur un bouquin³⁷?

³⁵Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., p.93.

³⁶*Ibid.*, p.31.

³⁷*Ibid.*, p.107.

Mais ce face-à-face a permis, à la fin du récit, à Khadra de se réconcilier avec Mohamed : « *Aussi sûr que toi et moi ne faisons qu'un*³⁸ », conclut-il.

Si l'auteur a laissé son Moi s'exprimer de manière sublimatoire, c'est que l'écrivain non plus n'est pas absolument prêt à abandonner son passé. Le passage cité illustre le fait que le choix d'identité (dans la mesure où nous pouvons l'appeler ainsi) n'a pas été facile pour Khadra/Moulessehoul.

1.2. Enfance et souvenirs

Dans son texte, *Le Démantèlement*, Rachid Boudjedra précise à propos de l'un de ses personnages : « *Tahar El Ghomri écrit selon le rythme de l'histoire et ses manuscrits ne formaient qu'une seule et même phrase, certes inachevée, mais ayant cette qualité et cette propriété de refléter le mouvement houleux du monde et l'afflux ininterrompu de la vie*³⁹. »

En appliquant cette formule à l'œuvre littéraire de Rachid Boudjedra, nous constatons une frappante similitude entre la manière d'écrire de l'auteur et celle de son personnage principal « Tahar El Ghomri ». La description de l'activité scripturale de ce dernier renvoie très précisément au style de l'écrivain lui-même.

L'œuvre romanesque de Boudjedra, multiple et unique, s'est inscrite, en effet, depuis *La Répudiation*⁴⁰, dans une dynamique de relecture historique, politique et socio-rhétorique du réel algérien, dont elle épouse les courbes, fouille les contradictions et les tabous sans jamais poser la clôture. Ce que *La Répudiation* a réalisé, les romans suivants l'approfondissent et le transcendent.

L'auteur de *La Répudiation* est souvent présenté comme le chef de file d'une nouvelle génération de romanciers algériens, voire maghrébins dont la principale caractéristique demeure la critique sans complaisance de la société arabo-musulmane et du pouvoir algérien post-indépendantiste. Étiquette dont Boudjedra n'a jamais réussi à se débarrasser.

³⁸ *Ibid.*, p.149.

³⁹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p. 297.

⁴⁰ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, éd, Denoël, Paris, 1969. Nous utilisons la version Poche Folio de février 1989.

La Répudiation est composé de deux récits : celui d'un passé récent, l'histoire du protagoniste Rachid et son amante Céline, de sa condition au moment où il se raconte, et celui d'un passé plus ancien, remontant dix ou vingt ans en arrière, dont la lecture est faite par Rachid et Céline. Ce dernier récit concerne l'adhésion de Rachid à la Résistance, qui, à l'âge de dix sept ans, a quitté le lycée pour rejoindre le maquis et participer à la guerre de libération nationale.

À la demande de Céline, Rachid raconte son enfance passée entre la famille et le maquis. Sa famille vit sous l'autorité de son père, riche commerçant. La vie familiale est marquée par une répression des femmes et des enfants. La famille, qui, en apparence respecte consciencieusement les règles de la religion, cache en fait la violence, la haine, la perversion sexuelle derrière ce mur. La répudiation qui donne son titre au roman désigne celle de la mère du protagoniste. Dès lors la vie de Rachid et de ses frères et sœurs devient tragique. La mère accepte la situation de répudiée sans contestation. Ce père, qui opprime sa famille, épouse sans attendre longtemps une jeune fille qui a à peu près le même âge que ses enfants. Cet événement signifie, pour Rachid, la perte du père. Dorénavant, il sera poussé désespérément à chercher celui-ci. Cette quête sera en outre liée à celle du pays qui est dans le chaos après l'indépendance.

Tout au long du récit, Rachid raconte ses souvenirs à Céline. En effet, le rôle de cette dernière, dans le roman, est d'amorcer le récit de Rachid, si elle n'existait pas, Rachid ne pourrait pas trouver l'occasion de raconter : « *Inutile de remâcher tout cela, disait-elle, parle-moi de ta mère*⁴¹ », « *parle-moi encore de ta mère*⁴² », « *Raconte, disait-elle.*⁴³ »

En effet, la discussion entre Rachid et Céline est construite sur la seule parole de Rachid, Céline ne fait que la stimuler, la solliciter et elle n'a rien à avouer. Une fois la narration commencée, le locuteur ne ressent plus la nécessité ou l'utilité de la présence de son interlocutrice, comme si elle perdait toute importance dès lors qu'il a commencé à raconter. C'est pourquoi, lorsque s'engage la narration des souvenirs de l'héros Rachid, Céline rentre dans son pays, comme si sa mission était finie.

⁴¹*Ibid.*, p.14.

⁴²*Ibid.*, p. 16.

⁴³*Ibid.*, p.41.

L'écrivain Boudjedra privilégie donc le dialogue et la confrontation pour amorcer la narration. Récurrente, cette technique de narration est caractéristique de l'œuvre de Rachid Boudjedra et son objectif est, essentiellement, de transmettre les souvenirs des protagonistes. Le protagoniste de *L'Insolation* attestant très clairement que la raison d'être de l'écriture est de se rappeler : « *Mais qu'écrire, sinon des souvenirs*⁴⁴ ? ». Hafid Gafaïti, dans son ouvrage : *Rachid Boudjedra, poétique de la subversion, Autobiographie et Histoire*, distingue trois manières de faire apparaître les souvenirs chez Boudjedra :

- Deux personnages dont l'un se dévoile à l'autre ;
- deux personnages qui se dévoilent l'un à l'autre ;
- un personnage-narrateur se dévoilant à lui-même et faisant son auto-analyse sur la base d'un soliloque ou de l'écriture d'un journal (dans ce cas, le lecteur occupe la place de l'analyste⁴⁵)

Nous retrouvons ces types de dialogue et de narration dans plusieurs textes de Boudjedra. Par exemple, *L'Insolation*, tout comme *La Répudiation*, répondent au premier type annoncé par Hafid Gafaïti. En effet, le schéma narratif de *L'Insolation* est très similaire à celui de *La Répudiation*, il est lui aussi constitué de deux histoires : celle d'un passé proche relatée notamment par Djoha, Mehdi et Nadia, et celle d'un passé lointain racontée par Mehdi à son amante Nadia. Tout comme Céline, Nadia ne parle pas de sa vie, et nous sommes mal renseignée sur ce sujet. En fait, c'est dans l'hôpital psychiatrique où travaille Nadia et demeure Mehdi que celui-ci lui raconte ses souvenirs.

Mais contrairement à l'héroïne de *La Répudiation*, Nadia n'arrête de critiquer les narrations de Mehdi et parfois même elle s'interdit de l'écouter : « *Pourtant, je la connaissais bien cette histoire de la plage, et comme elle ne voulait pas que je la lui raconte [...] j'essayais, calmement, de me la raconter à moi-même en prenant mon temps et mes aises*⁴⁶. »

Les similitudes entre *La Répudiation* et *L'Insolation* vont au-delà de l'utilisation de techniques narratives. L'imbrication des deux romans tient à des reprises et à des analogies.

⁴⁴ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, éd, Denoël, Paris, 1987, p.206.

⁴⁵ Hafid Gafaïti, *Les romans de Boudjedra. Une œuvre en mouvement*, in *Rachid Boudjedra, poétique de la subversion, Autobiographie et Histoire*, op.cit., p.47.

⁴⁶ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op.cit., p. 9.

Dans les deux textes, la narration est confession, une confession qui s'adresse à une femme dans l'un et l'autre cas. La femme-maîtresse, aimée-détestée est française et assistante dans le premier roman, algérienne et infirmière dans le second.

Nadia le considère plutôt comme un mythomane ou un paranoïaque, donc comme un individu à soigner, à ménager.

Le héros de chacun des récits, à l'aide de son interlocutrice, accepte donc se purger de son histoire, conférant au récit une dimension cathartique, thérapeutique. Dans *La Répudiation*, l'auteur précise que dialoguer, converser lui permettra de « localiser le mal et de l'extirper⁴⁷ » donc de lui éviter l'hôpital. Nous voyons qu'ici la psychanalyse est l'une des composantes, l'un des instruments de la narration. Intégrée dans les deux romans, elle y remplit une fonction particulière, très directe.

Cette structure fondamentale et cette technique narrative sont récurrentes dans les œuvres de Boudjedra. Dans *Le Démantèlement*, *La Macération*, *Hôtel Saint-Georges*, *Les Figuiers de barbarie*, ces procédés placent l'interlocuteur et le personnage principal en face-à-face, créent les conditions d'une véritable confrontation entre les deux instances.

Contrairement aux deux romans précédents (*La Répudiation* et *L'Insolation*), ces quatre textes appartiennent à la deuxième catégorie annoncée par Hafid Gafaïti : « les deux personnages se dévoilant l'un à l'autre ». *Le Démantèlement* est bâti sur un dialogue entre deux personnages, Selma et Tahar El Ghomri, qui racontent leurs souvenirs à tour de rôle. Si dans *La Répudiation* et *L'Insolation* l'homme détient un quasi-monopole de la parole, dans *Le Démantèlement*, ce privilège est absent et affirme, sans aucun doute, une évolution de l'image de la femme et de son rapport avec l'homme. En effet, c'est grâce aux digressions de Selma que le vieillard, Tahar El Ghomri, a pu parler et sortir de son mutisme.

Comme les romans précédemment abordés, *La Macération* est basé sur la présence d'un couple : un locuteur et une interlocutrice, le locuteur est le protagoniste, il est anonyme cette fois-ci, tandis que l'interlocutrice, son bien-aimée, porte deux noms : Maria ou Myriam.

Tout comme Céline qui demande à Rachid de lui raconter l'histoire de sa mère, Maria/Myriam sollicite son amant afin qu'il narre ses souvenirs concernant la mort de son

⁴⁷ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.147.

frère aîné et son enterrement : « *Elle dit brusquement, parle-moi donc de l'enterrement et comment il est mort*⁴⁸. »

Le schéma narratif de *La Macération* est quasi semblable aux trois romans précédents. Il est composé de deux récits : un récit d'un passé proche concernant le protagoniste ainsi que son bien-aimée, et un récit d'un passé lointain relatant les souvenirs du protagoniste.

La dissemblance capitale entre *La Macération* et les trois récits précédents se situe dans la venue tardive de l'interlocutrice. Dans *La Répudiation* comme dans *L'Insolation*, elle intervient dès le début de l'histoire. Si *Le Démantèlement* se focalise d'abord sur Tahar El Ghomri, il ne commence véritablement qu'avec l'introduction du personnage de Selma et sa rencontre avec Tahar El Ghomri. Néanmoins, dans *La Macération*, la narration des souvenirs de l'héros débute avant la venue de l'interlocutrice, celle-ci n'intervient que dans le deuxième chapitre. Le texte se dispense de la présence de cette dernière pendant plus de quatre-vingts pages. De ce point de vue, le texte est déjà révélateur de ceux qui viendront ultérieurement : *La Prise de Gibraltar* et *Le Désordre des choses* où l'auteur renonce au dialogue et se passe de la présence de l'interlocuteur pour commencer la narration.

Dès le début de *La Prise de Gibraltar*, nous remarquons que la narration se passe de la présence de la paire locuteur/interlocuteur, et ce malgré la profusion des récits de souvenirs de Tarik, le protagoniste.

Parmi les personnages ayant une certaine importance dans le récit, nous pouvons nommer Kamel, l'ami d'enfance de Tarik et Chems-Eddine, son cousin. Contrairement à Céline, à Maria/Myriam, à Nadia et à Selma par lesquelles le protagoniste peut raconter ses souvenirs, mais qui ne sont que de simples truchements, les deux personnages de *La Prise de Gibraltar* sont incorporés et profondément impliqués dans le récit de Tarik. Lorsque celui-ci rencontre Kamel ou Chems-Eddine, c'est toujours pour se remémorer leur passé commun.

Contrairement aux héros des quatre récits précédents, les figures secondaires occupent cette fois la fonction de locuteurs, les récits de souvenirs sont partagés dans la mesure où locuteurs et interlocuteurs ont vécu un passé commun. C'est ainsi que les souvenirs de Kamel et de Chems-Eddine se mettent en scène. De plus, « tu te souviens ? » est une locution verbale ressassée souvent par Chems-Eddine :

⁴⁸Rachid Boudjedra, *La Macération*, op.cit., p.169.

[...] je travaillais dans le magasin de ton père à clouer des caisses à longueur de journée
[...] tu te souviens ces longues caisses à claire-voie [...] j'ai toujours cette odeur d'œufs
dans le nez et les frisons de bois tu te souviens ? (p.67)

J'étais alors un des partisans du Mouloudia Club de Constantine (M.O.C) est-ce que tu te souviens quelle belle équipe c'était ? (p.122)

Tout comme *La Prise de Gibraltar*, *Le Désordre des choses* se différencie des quatre textes antécédents par l'effacement de la paire locuteur/interlocutrice. En effet, une grande partie de ce roman est consacrée aux émeutes d'octobre 88. Le protagoniste est un chirurgien qui témoigne de son vécu quotidien et de la manière de soigner Ali, émasculé sauvagement. Comparé aux cinq textes précédents consacrés largement aux récits de souvenirs, ce roman est surtout dominé par le récit du passé récent, comme si la gravité de la situation actuelle excluait la présence d'un interlocuteur.

Ainsi le narrateur-protagoniste fait part de ses pensées en faisant des va-et-vient entre son présent et son passé, sans se soucier d'avoir une personne à qui parler. Désormais les récits de souvenirs se suivent sous forme de monologue. Nous pouvons citer par exemple *Timimoun*, roman qui se présente comme un long monologue intérieur. Le personnage central est un chauffeur qui véhicule des touristes d'un bout à l'autre du Sahara à bord d'un Vieil autocar. Radié de la carrière militaire à cause de ses extravagances dues à l'alcoolisme, il s'est converti en guide pour touristes sur le parcours Alger-Goléa-Timimoun. En s'acquittant de sa tâche de pilote de chasse, il s'efface en tant qu'individu. Sa vie intérieure, son « moi » ne sont a priori nullement engagés. La narration dans *Timimoun* n'appartient qu'à un « je » qui effectue régulièrement sa promenade dans le but essentiel de se fuir. Celui qui dit « je », dans le roman, n'est pas l'auteur, c'est seulement un personnage masculin qui dévoile ses sentiments et ses souvenirs.

Le narrateur devient ainsi le porte-parole du personnage. Cependant, le narrateur, intentionnellement, exilé et ancré dans sa solitude, se laisse surprendre par l'inattendu : Sarah. En l'observant dans le rétroviseur, le narrateur se donne l'illusion d'un amour avec elle, croyant que Sarah est le seul être capable de l'aider à sortir de son mutisme et de son désarroi.

Mais la jeune fille de vingt ans ne répond pas à sa passion foudroyante. Ainsi, ne réussissant pas à séduire Sarah, il se perd dans les abîmes du désespoir, de la déchirure et

s'enfonce dans ses souvenirs ; ceux-ci ne reviennent qu'à entrevoir certains objets comme le rétroviseur de son tacot, ou à entendre certains sons, à respirer certaines odeurs :

Avec tous les rétroviseurs gigantesques et vieillots qui affublent extravagance, il m'arrive de tomber sur moi-même comme par hasard. [...] Je n'ai gardé de ces jours vagues qu'une mémoire olfactive, sonore. Je sens les odeurs du soleil, de la chaleur et du froid mêlées aux autres odeurs qui remontent de mon enfance, de mon adolescence pourrie par la mort rocambolesque, funambulesque de ce frère aîné⁴⁹.

Comme *Timimoun*, *Hôtel Saint-Georges* se présente sous la forme de monologues des différentes figures mises en scène, dans lesquels s'insèrent d'autres personnages, produisant ainsi, par de fins enchâssements, un dialogue dans le monologue. Dans ce texte, Boudjedra est décidé à aller plus loin dans cette descente dans les profondeurs de l'intimité de ses personnages, il reconfigure une narration en monologues fragmentés. Tous les personnages du récit ont quelque chose à se murmurer ou à se reprocher.

À l'instar des six romans précédents, *Hôtel Saint-Georges* et *Timimoun* comportent deux récits dont l'un se rapporte au passé proche et l'autre au passé ancien. En ce qui concerne *Timimoun*, le présent peut se résumer aux réactions que le narrateur ressent ou pressent vis-à-vis du désert pendant son voyage d'Alger à Timimoun, au rapport qu'il veut établir avec Sarah et aux informations diffusées par les supports médiatiques, qui concernent les terroristes ; le passé concerne ses souvenirs, marquant sa relation avec sa famille, ses copains, son ex-travail de pilote et ses expériences de vie.

Pour ce qui est d'*Hôtel Saint-Georges*, le passé proche est celui de Rac, de sa famille et de sa relation avec Mic ; le passé ancien est celui de l'Algérie à travers l'histoire de Jean, père de Mic, ébéniste, envoyé en Algérie au moment de la guerre pour fabriquer des cercueils pour les soldats morts pour la France.

Cependant avec son avant-dernier roman, *Les Figuiers de barbarie*, Boudjedra revient à la forme dialogique de la narration. Par ces fruits sauvages comestibles méditerranéens, symbole de la résistance algérienne, Rachid Boudjedra replonge dans son univers romanesque où se côtoient l'histoire individuelle, intime, et l'histoire collective de l'Algérie à travers la transcription d'un dialogue entre deux amis et cousins, Rachid et Omar.

⁴⁹Rachid Boudjedra, *Timimoun*, éd .ANEP, Algérie, 2002, p.48.

Tout comme *La Répudiation*, *L'Insolation*, *Le Démantèlement* et *La Macération*, le récit qu'est *Les Figuiers de barbarie* est conditionné par la présence de la paire locuteur/interlocuteur.

La mise en scène d'un huis clos, point commun à tous ces romans, favorise l'interaction des personnages et leur fournit un milieu idéal pour qu'ils se livrent les uns aux autres. Ici, Boudjedra adopte la forme dialogique, tel un filtre permettant de faire surgir le passé et les souvenirs de ses personnages. À travers cette technique narrative récurrente, à savoir le dialogue et les fragments de souvenirs refaisant surface, surgissent les thèmes favoris de l'écrivain, thèmes qui s'enrichissent d'un roman à l'autre.

Dans les récits de Boudjedra, les souvenirs d'enfance jouent un rôle capital. L'une des spécificités de son écriture est de repeindre çà et là certains tableaux tels que celui de la mort et de l'enterrement du frère aîné, le mûrier de la maison ancestrale, la mère répudiée et soumise, le père dominant, la tante Fatma, etc.

Le contenu de ces souvenirs, leur répétition à maintes reprises et leur variation d'un texte à l'autre constituent le premier objet de cette présente étude.

Comme nous venons de le dire, l'écrivain Rachid Boudjedra privilégie le dialogue dans ses narrations, choix qui lui permet de stimuler naturellement la mémoire, de ressusciter les souvenirs et de maintenir des affections avec le présent. Les personnages de Boudjedra sont dotés d'une mémoire remarquable qui refuse d'oublier tout épisode subversif ayant trait aux histoires personnelles aussi bien que collectives. La mémoire individuelle conserve et ressasse des souvenirs d'enfance, des blessures originelles et des traumatismes profonds. En fait, l'auteur lui-même affirme à ce propos :

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. Grâce à un certain nombre de romans où l'enfance était présente, j'ai toujours eu l'impression en écrivant que c'était l'enfant que j'ai été qui écrivait comme pour exorciser cet âge d'aujourd'hui, l'âge adulte⁵⁰.

En effet, depuis *La Répudiation* (1969) jusqu'à *Les Figuiers de barbarie* (2010), Boudjedra ancre délibérément son écriture dans l'univers familial. L'histoire familiale fait

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

revenir des personnages et des thèmes que les familiers de l'œuvre de Rachid Boudjedra reconnaîtront sans peine. Le père autoritaire, riche et érudit, dur avec ses épouses; le frère aîné, un "homosexuel" qui se suicide ; le jumeau, excentrique, tourmenté et détesté ; la monstrueuse grand-mère paternelle, que l'on photographie peu avant sa mort, sur son lit, comme une femme effrayante ; son préféré, l'oncle Hocine, traître, lâche et hypocrite ; l'autre grand-père, cheminot communiste ; tante Fatma, la vieille domestique qui meurt dramatiquement sous le tramway de six heures du matin avec les beignets qu'elle était allée acheter. La mère enfin, accusée par son tyran d'une "faute" dont elle est évidemment innocente, et dès lors désorientée, abandonnée, privée d'affection.

Il est hors de doute que ces épisodes romanesques, ces personnages, déjà mis en place dès son roman inaugural, s'amplifient et s'enrichissent de nouveaux éléments à chaque projet scriptural qui impose certainement quelques modifications.

En effet, la mère constitue le premier souvenir d'une " *enfance saccagée* " trahie par le père ainsi que par la société qui écrase la meilleure partie d'elle-même : les femmes et les enfants.

Le personnage de la mère, de l'être féminin, est regardé de façon intentionnée dans les textes boudjedriens. En effet, quel est le roman de Boudjedra dans lequel la mère (la femme) ne constitue pas le nœud inextricable de toute la problématique de l'histoire ? C'en est le thème central, un sujet cause de révolte, la trajectoire et le site de toutes les dérivations. C'est elle la régente de l'énonciation, car les affinités et les haines du narrateur sont liées à l'idée qu'il se fait d'elle. Elle est la source des souvenirs les plus profonds, la base de l'idéologie et des prises de position présentes et futures.

Le thème de la mère, en particulier, et de la femme, en général – thème qui s'emboîte et s'enchevêtre avec celui du père (et celui de l'homme) – constitue le premier objet de cette étude.

La Répudiation a élaboré la présentation d'une mère passive et silencieuse, victime des érotomanies du père-patron. Cette dernière est perçue comme un être sans parole, soumise au bon plaisir du père. Son corps ne lui appartient pas, il est à son mari, le plaisir que procure l'acte sexuel lui est nié, seul l'époux jouit : « ...elle attend un ordre. Elle se déshabille en silence...comme on va à l'échafaud. ...Elle refuse de se donner, laisse faire. ...Prise. Elle

aurait passionnément hurlé, mais seul un soupir d'aise s'échappe de la bouche de mon père⁵¹. »

Dans cette situation d'oppression, elle subit avec une douloureuse passivité la répudiation, considérée comme un stigmaté dans une communauté ancrée dans les lois féodales. Le père poursuit ses abus sexuels en se remariant avec Zoubida. Le mariage est défini comme un principe social, l'acte est béni par les imams qui défendent le droit de l'homme à suivre ses propres instincts sexuels. De même, le corps de la nouvelle épouse est vu comme un objet de plaisir : *« Noces dures. La mariée avait quinze ans. Mon père, cinquante. ...Abondance de sang. ...Les tambourins, toute la nuit, avaient couvert les supplices de la chair déchirée par l'organe monstrueux du patriarche⁵². »*

Dans ce texte, Le remariage de Si Zoubir est longuement décrit. Cependant ce ne sont que des détails négatifs concernant le père qui sont rapportés: « cinquante ans », « l'organe monstrueux du patriarche », « depuis que sa décision de se remarier avait été prise, il s'était mis à manger du miel pour retrouver la vigueur hormonale d'antan⁵³. »

Nous pouvons ainsi considérer ce texte comme présentant une image négative du père. Rachid a pris pour cible le personnage du père car il est le symbole de la société. La révolte contre le père se mue en rejet du pouvoir politique oppressant et des structures sociales globales.

Tout au long du récit, Rachid analyse les actions du père. Tout ce qu'il fait est vu sous un angle négatif. La haine du père se cristallise autour de la répudiation de la mère. Par cet acte, le père rejette la personne la plus proche de ses enfants : la mère. Dans le même temps, cette rupture signifie le rejet de ses enfants :

Le patriarche réalisait ainsi une victoire totale. Après avoir répudié sa femme, il la mettait devant le fait accompli de son autorité permanente et, du même coup, il nous plaçait nous, ses enfants, dans une situation impossible. Entre nous, il déposait une barrière d'hostilité qu'il s'ingéniait à consolider. Effarés, nous allions nous abîmer dans cette lutte difficile où les couleurs ne sont jamais annoncées : la recherche de la paternité perdue⁵⁴.

⁵¹ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op.cit., p.39.

⁵² *Ibid.*, p.79.

⁵³ *Ibid.*, p.64.

⁵⁴ *Ibid.*, p.41.

Dans tout le roman l'image du père suscite le rejet. Cependant à travers l'image négative du père, à travers sa polygamie, c'est toute la société qui est dessinée, présentée. Il semble que tout cette œuvre ne soit qu'une manière de manifester, d'exhiber la haine qui hante les enfants et une manière de dénoncer leur enfance qui a été « saccagée » par un père qui a joué le contraire de son rôle.

La répudiation de la mère, la quête du père, sont deux événements traumatisants pour l'enfant Rachid et sa famille. Rachid se sent répudié lui-même. Pour se venger du père, il séduit sa belle-mère, Zoubeida. Une fois l'inceste consommé, Rachid perd la raison et se retrouve à l'hôpital psychiatrique.

À l'instar de Rachid, Mehdi, le héros de *L'Insolation*, se sent lui aussi mal à l'aise quand il apprend qu'il est né d'une mère violée par le mari de sa sœur, un patriarche tout puissant.

Mère répudiée dans le premier récit, mère violée dans le second, ces femmes incarnent la soumission et l'impuissance, elles sont l'esclave de l'homme et elles n'existent qu'en tant qu'objet sexuel ou organe reproducteur. Achetées, utilisées puis jetées. Les pères, de Rachid, de Mehdi, disposent de leurs femmes selon leur convenance. Si Zoubir prend une seconde épouse, lorsque, ennuyé de la première, il en a décidé ainsi. Il répudie celle-ci à son goût. Si Omar quitte Selma (35 ans) pour un voyage à l'étranger qui durera jusqu'à la mort de celle-ci, attendue de loin. Après les avoir « *soumises par la force*⁵⁵ » ils les abandonnent. Elles acceptent le verdict.

Baignant dans une condition féminine brutale, les deux enfants reçoivent, impréparés, des chocs qui les marquent à jamais.

Lait maternel, sang menstruel, ces termes sont liés à un traumatisme majeur. L'odeur du sang imprègne l'enfance des protagonistes et leur imprime sa marque. Le sang des femmes apparaît aux enfants comme la cause d'un désordre profond. Une angoisse naît « *de ne pas comprendre le désordre que mettait en nous le sang des femmes*⁵⁶. » Le sang éloigne les enfants des femmes, sans comprendre vraiment comment les naissances y sont liées. « *Je ne pouvais supporter l'odeur des femelles pleines et celle des femmes enceintes*⁵⁷. » avoue Rachid. Le lait provoque une répulsion analogue : « [...] *peur du lait tellement indélébile que*

⁵⁵ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, *op.cit.*, p.85.

⁵⁶ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.28.

⁵⁷ *Ibid.*, p.15.

*ma peau s'en ressentirait longuement après*⁵⁸. », proclame le même personnage. La tante promène avec elle « *une odeur de lait qui caille*⁵⁹. », remarque ailleurs Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*. Dans son rapport avec Zoubida, sa marâtre, et lors de l'inceste qui en est l'aboutissement, Rachid parle aussi de son « *odieuse peur du lait*⁶⁰. ». Traumatisés par le lait maternel, les règles féminines, maternelles surtout, les deux héros errent horrifiés dans l'incompréhension et le désordre.

Livrés à eux-mêmes, Rachid et Mehdi se débattent seuls contre ces chocs, contre ce malheur et cette injustice subis par leur mère, chocs qui les assaillent par contrecoup. Les mères sont trop faibles et les pères trop puissants. La famille ne constitue pas la cellule de défense espérée, mais un lieu d'agressions, de conflits, un monde faussement regroupé. Le monde se décompose en un univers de femmes au cœur de la maison, un domaine des hommes au dehors, entre les deux, les enfants n'ont guère à choisir, bien qu'ils dépendent de ces différentes instances à la fois. Pour Rachid et Mehdi, le premier cercle se trouve être celui des femmes.

Les femmes sont soumises, dépendantes, elles « *ne connaissent même pas la ville où elles vivent*⁶¹ ». Prostrées et résignées⁶², elles passent leur temps à attendre le bon vouloir de ceux dont elles dépendent. Pour d'autres, plus jeunes, qui ont l'occasion de continuer des études, comme la sœur de Rachid, Yasmina, l'élève de Mehdi, Samia, elles ne font que passer de l'enfermement du jour, le lycée, à la prison de la nuit, la maison. En attendant un mariage assujetti en dehors d'elles, qui les conduit l'enfermement du père à celui du mari.

Yasmina devient folle après son mariage. Elle meurt à vingt et un ans. Samia, tout comme Rachid, veut, elle aussi, se venger de son père autoritaire qui suspecte et surveille sa virginité. Alors elle accepte d'échapper à la loi du clan et choisit la défloration, à la suite de laquelle elle disparaît, quant à Mehdi, son complice, il est incarcéré à l'hôpital psychiatrique.

Même Céline, l'amante française du narrateur de *La Répudiation*, la seule femme à avoir un travail, une certaine autonomie de déplacement et de parole, ne fait pas exception par rapport aux autres femmes dans ce roman. Néanmoins, elle n'est jamais décrite dans son

⁵⁸ *Ibid.*, p.68.

⁵⁹ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, *op.cit.*, p.84.

⁶⁰ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.142.

⁶¹ *Ibid.*, p.88.

⁶² *Ibid.*, p.65.

cadre professionnel ou personnel, elle n'est appréhendée en tant que personnage que par rapport à son corps et à son amant Rachid ; de ce fait, elle n'existe que comme amante et confidente. Sous le regard de Zahir, frère de Rachid, Céline est décrite ainsi : « [...] *Ses mollets gainés de nylon [...] Ses fesses volumineuses et ses seins dont la nette séparation étonnait*⁶³ [...] »

Celle-ci est vue par Zahir comme un merveilleux objet qui suscite le désir.

Toutefois, le narrateur Rachid refuse et dénonce cette dichotomie entre corps féminin et objet de plaisir : « *Les rapports qui régissent notre société sont féodaux ; les femmes n'ont qu'un seul droit : posséder et entretenir un organe sexuel*⁶⁴. »

Cette dualité est dénoncée à travers le personnage de Yasmina, mariée à un bourgeois, dans une lettre qu'elle envoie à son frère, Rachid, pour lui relater son viol :

Fontaine de sang. Frelon pavoisé de la couleur du feu ; je déambule dans des extases jamais insoupçonnées. Violée sur le fauteuil dans lequel je subissais l'électrochoc, ma rage tomba. Pépites d'or. Un enfer en travers des cuisses. Au lieu de mourir de honte, je choisis de dormir dans un vague paquet de chair molle appartenant à mon horrible infirmier bedonnant [...] Que faire, Rachid ? Devenue amoureuse, je béais de tous les côtés et m'évanouissais d'amour au seul bruit du pas de mon infirmier⁶⁵.

En effet, le même personnage revient avec la même histoire, avec le même lien familial avec le personnage narrateur (sœur de Rac) dans *Hôtel Saint-Georges* (Pp.139-140) dont l'auteur garde et répète la même lettre de Yasmina qui lui relate son calvaire.

Violée par son époux puis par son infirmier (son médecin), Yasmina révèle le malheur d'être femme, réclame pour la femme algérienne le droit au plaisir sexuel partagé ainsi qu'à la maternité, et elle revendique le droit pour les femmes d'être mères et amantes.

La femme algérienne, à l'instar de Yasmina, est victime d'une société qui la coupe en deux : elle est soit un objet de plaisir, soit une mère reproductrice, niée dans sa sexualité et réduite à sa fonction biologique. Toutefois, par la naissance de fils, la mère, dans la famille algérienne et arabo-musulmane traditionnelle, trouve sa place : « [...] *au sein de la maisonnée,*

⁶³ *Ibid.*, p.12.

⁶⁴ *Ibid.*, p.105.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 138.

la relation entre la mère et le fils est de beaucoup la plus forte et la plus profonde. ... mère et fils constituent le seul couple hétérosexuel véritablement uni et stable. [...] c'est la mère, conservatrice et transmetteuse de la Loi, qui est le Véritable pivot de la famille ⁶⁶[...]

Privée de parole et de pouvoir en tant que femme, c'est à partir de sa maternité et à travers ses descendants mâles que la mère obtient pouvoir et reconnaissance et se transforme donc, sous le regard du narrateur, en une mère autoritaire.

Cette image de la mère autoritaire, élaborée dans *La Répudiation*, est inscrite en filigrane dans son texte *La Vie quotidienne en Algérie*. Sous la description de la cellule familiale de Si El Hadj Ammar et de son épouse Lalla Fatma se dessinent de nombreux parallélismes, non seulement, avec Ma, mais aussi, avec les personnages maternels de romans à venir. Si El Hadj Ammar est un homme exclu de l'univers familial : « *le café bu, le marchand de cierges n'a plus rien à faire chez lui* ⁶⁷ ». Sa présentation comme n'appartenant pas au cercle familial et la description de sa personne physique « *...un homme de petite taille, une figure reléguée au second plan* ⁶⁸ » reflète l'insignifiance du père face à la puissance et l'omniprésence de la mère. La maternité a permis à Lalla Fatma de faire pression sur son mari, le priver de son autorité et de le voir se soumettre à ses ordres. Comme Ma de *La Répudiation*, c'est la naissance d'un enfant qui donne à Lalla Fatma l'opportunité de s'exprimer et de formuler des réclamations. Cependant, c'est surtout par son corps de mère que Lalla Fatma est à même de freiner l'autorité de son mari, de reléguer ce dernier « au deuxième plan » :

Assise en tailleur, plantureuse, un gros sein dehors, elle semble défier les lois de l'équilibre, car elle demeure raide malgré le volume de ce sein sorti pour la tétée de l'enfant. Son époux trouve, dans son for intérieur, qu'elle prend certaines libertés ... mais il préfère encore cette attitude compromettante plutôt que de gâcher le bonheur de cette mère. ... Il en remercie Dieu de l'avoir pourvu, lui, l'homme chétif, d'une nature si généreuse. ... La nuit, elle prend Selma dans ses bras et l'endort auprès d'elle, dans le lit conjugal, malgré les protestations de son époux désemparé par cette situation qui n'en finit pas ⁶⁹.

⁶⁶*Ibid.*, p.116.

⁶⁷ Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie*, éd, Hachette, Paris, 1971, p.13.

⁶⁸*Ibid.*, p.11.

⁶⁹*Ibid.*, Pp.27-28.

Tout comme le récit de *La Répudiation*, le récit de *La Vie quotidienne en Algérie* montre que c'est à partir de la maternité que la femme algérienne s'affirme et nie la puissance et l'autorité de l'homme.

Au contraire de ces deux textes où la mère se sert du corps maternel pour établir son pouvoir, la mère du narrateur de *L'Escargot entêté* base son pouvoir sur la négation de la sexualité et de tout ce qui se rapporte à la question maternelle : « *Elle avait décidé : un garçon et une fille. Ce fut fait au bout de trois ans de mariage. Elle dut garder ses distances. ... Elle lui répétait que l'abstinence était le seul remède*⁷⁰. »

L'Escargot entêté reprend et accentue l'image de la mère autoritaire des deux romans précédents: après avoir privé son époux de sa vertu procréatrice, elle empêche son fils de s'assimiler au père et de procréer : « *Ce n'est pas ma faute si l'espace vital va manquer dans les années qui viennent, ce n'est pas moi non plus qui irai faire des enfants à une femelle excitée*⁷¹! »

Le père, dans *L'Escargot entêté* et contrairement à *La Répudiation*, où il était féroce critiqué, est très peu apparent du fait de la suprématie de l'image de la mère. La mère y apparaît comme ayant monopolisé l'amour et l'attention du fils. Pour ce dernier, la mère est un archétype du genre, une mère idéale ayant toujours raison lorsqu'elle parle : « *Ma mère avait raison... Elle était infaillible, ses proverbes sont une source constante d'enrichissement pour moi*⁷². »

Dans *L'Escargot entêté*, la relation père-fils est tendue : elle est détruite par la présence de la mère qui prend toute l'attention du fils.

Cependant, il apparaît une certaine ressemblance physique entre le père et son fils : « *J'ai retrouvé une photographie de moi, à vingt ans, prise à l'université. On aurait dit mon père le jour où il cracha ses poumons. Par la régularité des traits, je tiens de lui. Ma mère avait raison ; J'ai trop emprunté aux gènes paternels*⁷³. »

Cette ressemblance physique rapproche les deux figures masculines et laisse augurer sans doute une bonne entente entre eux. Un autre indice souligne cette bonne relation : « *[...] un*

⁷⁰ Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, éd, Denoël, Paris, 1977, p.14.

⁷¹ *Ibid.*, p.33.

⁷² *Ibid.*, p.160.

⁷³ *Ibid.*, p.86.

*fin lettré. Encore un trait commun que nous avons tous les deux. À vrai dire, c'est lui qui m'a parlé, le premier, des Aztèques et des Incas*⁷⁴. »

Il apparaît ainsi que la personnalité du père, bien qu'anéantie par celle de la mère, reste positive, cependant la pneumonie du père, renverse un peu cette image. Cependant, ce personnage n'a pas profondément marqué la personnalité de son fils du fait du manque de communication orale. L'effet de répercussion observé ci-dessus est donc limité.

Au terme de cette tentative de renouveler l'analyse et la critique de la figure paternelle, l'échec du narrateur est patent dans son texte *La Macération*. L'image négative du père, déjà présentée dans *La Répudiation*, est de retour. La haine du père et sa présentation négative sont reprises dans cette œuvre. C'est dire à quel degré la figure originelle décrite dans le premier roman demeure rétive à tout réajustement, à tout désir de ravalement d'une figure irrémédiablement typée.

Tout comme Rachid, le narrateur de *La Macération* passe la plupart de son temps à s'interroger sur la haine et la méchanceté du père :

C'est pourquoi je suis là, face au mûrier, à essayer de comprendre pourquoi tout ce sadisme, cette méchanceté et cette cruauté du père vis-à-vis de moi, et de moi seul. Je ne m'accepterais plus, tordu et entortillé comme un chiot qu'on met en boule. Que de fois, j'avais baissé la tête, m'enfonçant dans la vase la plus épaisse et la plus visqueuse, urinant dans mon pantalon. Souvent, l'idée de l'assassiner m'avait tenté, mais à la dernière minute ma lâcheté prenait le dessus⁷⁵.

Revenant à l'image de la mère et à l'instar de Lalla Fatma et de Ma, Messaouda de *Les 1001 années de la nostalgie* tire sa force de sa maternité. Comme elles, Messaouda est devenue le symbole de la maternité : elle est mère de dix-neuf enfants, neuf paires de jumeaux de sexes différents et un seul fils sans sœur jumelle, surnommé Mohamed S.N.P. Image décuplée de Lalla Fatma, Messaouda se servira, elle aussi, de son corps pour affirmer son pouvoir : « *Chaque fois qu'elle se fâchait, elle claquait les bretelles de son gigantesque soutien-gorge dont le bruit faisait s'envoler tous les oiseaux de la place et d'ailleurs*⁷⁶. »

⁷⁴ *Ibid.*, p.120.

⁷⁵ Rachid Boudjedra, *La Macération*, *op.cit.*, p.37.

⁷⁶ Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie*, éd, Denoël, Paris, 1979, p.37.

Mais contrairement à Ma et à Lalla Fatma qui ne parviennent à s'y retrouver et à s'affirmer qu'à travers leurs corps de mères et non de femmes, Messaouda empruntera sa force d'un corps où le maternel ne détruit pas le sexuel et où la maternité ne nie pas la jouissance. Messaouda se distingue de Ma et de Lalla Fatma par une capacité sexuelle extraordinaire. Ici, maternité et sexualité ne sont pas dissociées et se trouvent unies lors de ses attaques contre les abus du pouvoir politique en place. Par exemple, lorsque le gouverneur s'attribue illégitimement le droit de suggérer aux femmes la manière dont elles soignent leur hygiène personnelle, Messaouda riposte à cette attaque en laissant pousser « sa prodigieuse toison » :

Seule la meneuse refusa de se raser et tint bon, malgré les supplications de ses filles qui avaient peur que sa toison ne débordât de sa culotte et n'envahit la maison comme une mauvaise broussaille pour s'en aller de proche en proche jusqu'à couvrir toutes les rues poudreuses, arriver sur la place et grimper comme un lierre tenace et entêté sur les murs extérieurs de la dizaine de cafés ⁷⁷ [...]

Si, dans *La Répudiation*, le lait maternel et le sang menstruel excitent la névrose de Rachid en l'empêchant d'achever ses relations amoureuses : « *Tout le coton qu'elle utilisait n'arrivait pas à faire cesser l'hémorragie blanche [...] fallait-il tuer le bébé de Si Zoubir pour en finir avec la calamité?* ⁷⁸ », cette association métaphorique sang/lait, dans *Les 1001 années de la nostalgie*, est un symbole de force, un élément subversif agissant contre le pouvoir politique en place :

À chaque attentat, le Gouverneur arrêtait une centaine d'otages qu'il gardait sous la main. [...] C'est à ce moment que Messaouda exaspérée de nettoyer les cages des kamichis ...d'arroser les cultures délicates avec le sang de la menstruation filiale. ... mit son plus solide soutien-gorge, s'habilla très élégamment ... et quitta la maison. ... Quand elle arriva devant la sentinelle qui gardait le bureau du Gouverneur ... lui enfonça le volumineux téton couleur aubergine de son énorme sein gauche dans la bouche. Le garçon, à peine pubère, goûta pour la première fois le lait de la volupté et s'évanouit. ... Soudain, dans le silence absolu, elle se met à claquer ses bretelles. Le bruit est infernal. Un cyclone dévaste l'immense bureau. ... Le soir même les otages furent libérés ⁷⁹.

⁷⁷ *Ibid.*, Pp. 46-47.

⁷⁸ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, Pp.118-119.

⁷⁹ Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie*, *op.cit.*, Pp. 309-310.

En effet, l'évocation du sang, chez Boudjedra, est liée à ce que le narrateur dénomme « l'enfance saccagée », fracas à l'échelle individuelle et familiale : « *L'enfance ... fut un saccage... il ne restait plus rien que cette égratignure fatidique dans l'étoffe du rêve, cauchemar passé à l'ocre d'un sang qui séchait... chez la mère répudiée*⁸⁰. »

Le sang ne cesse de hanter le rêve et le cauchemar du personnage boudjedrien. Ce rêve raconté par Rachid dans *La Répudiation*, est en un sens, expressif :

[...]mes cauchemars ... où les femmes jouaient toujours des rôles très importants (comme dans cet affreux rêve où j'avais vu un lapin écorché sur lequel on jetait des bassines de sang, alors que ma mère, à côté, agonisait par la faute de menstrues démentielles qui ne voulaient pas s'arrêter; dans mon cauchemar, je ne faisais pas la liaison entre le sang déversé sur l'animal excoyé et le sang de ma mère, et ce ne fut qu'au réveil que je me rendis compte que tout le sang provenait de ma mère, vidée et râlant⁸¹)

Ce lapin inondé de sang rappelle le sang menstruel de la mère, et appelle sans nul doute, le fantasme affreux de la mort de celle-ci provoquée par une hémorragie.

Toutefois, nous avons constaté que ce même rêve est répété par le personnage narrateur de *La Macération* (p.125) et *Rac d'Hôtel Saint Georges* (p.119)

Malgré la durée (Trente-huit ans) qui sépare la publication de *La Répudiation* et celle d'*Hôtel Saint-Georges*, le personnage Boudjedrien refait le même rêve. Une telle répétition affirme l'obsession du sang menstruel dans l'univers fictionnel de Boudjedra.

Le sang menstruel qui obsède le personnage boudjedrien est donc un thème récurrent qui structure le récit. Cet élément est d'abord, chez l'auteur, synonyme de souillure : « *À vomir, je trouve toujours la même sensation putride, ressentie lorsque je vis pour la première fois du sang de femme [...] je n'aime pas vomir mais dès que je pense au sang, mes intestins m'arrivent à la bouche*⁸². »

Phénomène identique dans *Timimoun* (p.78) et dans *Les Figuiers de barbarie* (p.62) où le narrateur de *Timimoun* est touché par cette intimité féminine. Cette reprise exprime surtout

⁸⁰ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.191.

⁸¹ *Ibid.*, p.13.

⁸² *Ibid.*, p.104.

l'idée d'un traumatisme profond lié aux images de « l'enfance saccagée » dont l'auteur et ses personnages ne se sont jamais remis.

De la même manière, Mehdi, le narrateur de *L'Insolation*, décrit aussi sa nausée envers ce mythe du sang :

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 espoir⁸³.

Cependant, la mort de Yasmina à la suite d'une défloration traumatisante produit une réaction violente de type phobique. L'apparition du sang est consécutive à un acte de violence dans cet exemple. C'est le cas aussi de Samia, dans *L'Insolation*, lorsqu'elle a été déflorée par Mehdi, puis aspergée par le sang d'une chèvre égorgée par un nègre sorcier : « *Tu n'as rien perdu. Le sang a remplacé le sang*⁸⁴ »

La phobie du sang vient aussi du sacrifice de l'Aïd : « *Tout le monde avait peur de ce sang qui allait à nouveau éclabousser les murs*⁸⁵... ». Comme nous venons de le voir, le sang, dans les textes de Boudjedra, se manifeste sous plusieurs formes comme l'égorgeage des moutons à la fête de l'Aïd, la circoncision, le viol, la défloration ; cependant l'exemple dominant et persistant est celui du sang menstruel qui obsède tous les narrateurs des romans boudjedriens et tisse d'un roman à l'autre une intratextualité frappante.

Cependant, Tarik, le héros de *La Prise de Gibraltar* – est livré à l'autorité de son père qui lui a ordonné de traduire certains livres d'Histoire afin de comprendre précisément la prise de Gibraltar. Il est obsédé par ses souvenirs traumatiques et empêtré dans un prénom dont il ne s'est jamais senti digne. – attribue à sa mère la vertu de la pureté, tout en niant cette conception du sang menstruel comme souillure et abjection : « [...] *ma mère est pure... elle ne porte aucune impureté. [...] elle ne porte aucune trace ni souillure*⁸⁶. »

⁸³ Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op. cit., p.124.

⁸⁴ *Ibid.*, p.25.

⁸⁵ *Ibid.*, p.142.

⁸⁶ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.94.

Dans ce texte, l'amour de la mère est plus important que le respect de la parole sacrée. Le narrateur adolescent de *La Prise de Gibraltar* se souvient, enfant, de ses réactions devant une injonction de son maître de Coran :

Il dit un jour : écris : Et ils t'interrogent sur les menstrues. Dis : « C'est une souillure. Séparez-vous donc des épouses [...] » (Sourate de la Vache, verset 222). J'étais effrayé instinctivement par le sens caché, obscur et farfêlu d'une telle assertion. Je réagis spontanément : ma mère est pure ! alors que je ne savais même pas de quoi il s'agissait, au juste. J'ai refusé d'écrire⁸⁷.

Cependant, la présence intensive du sang dans le texte boudjedrien peut aussi connoter la souffrance et le sang du peuple algérien déversé pendant la colonisation française. Comme c'est le cas dans son roman inaugural, *La Répudiation*, où le protagoniste Rachid s'interroge sur ce sang qui a coulé pendant un siècle de violence : « *Était-ce le sang bafoué au long d'un siècle de violence*⁸⁸? ». La même connotation se répète dans *Hôtel Saint Georges*, d'abord par sa couverture entachée de sang (voir annexe 6). Cette image nous interpelle et nous annonce que l'hallucination du sang s'éternise et envahit la fiction romanesque de Boudjedra. Elle s'impose à travers les souvenirs macabres de la guerre d'Algérie :

Voilà maintenant que je me mettais à lui reprocher (Nabila à son père) de n'avoir pas été au-devant de l'histoire; le bousculant, chamboulant ses horaires et ses années, me moquant gentiment de ses pauvres souvenirs où le sang avait joué un grand rôle, devenus des cailloux qui ne cessaient de tourner dans son crâne et lui donner des maux de tête et des migraines qu'il ne voulait pas trop étaler devant moi⁸⁹.

Le corps, à l'exemple du sang, est largement commenté à travers l'exemple non moins redondant du sexe. Dans les récits boudjedriens, la sexualité joue un rôle important, comme l'affirme l'auteur lui-même : « *La sexualité est un élément important dans mon travail parce qu'elle est simplement un élément important de la vie ; ensuite parce qu'elle est tabou dans le monde arabo-musulman et dans mon pays. J'ai voulu en faire un des thèmes centraux pour essayer de transgresser ce tabou*⁹⁰. »

⁸⁷ *Ibid.*, p.282.

⁸⁸ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.120.

⁸⁹ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint Georges*, *op.cit.*, p.137.

⁹⁰ Hafid Gafaiti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op.cit.*, p.105.

Le tabou du sexe, celui de la femme en particulier, dans les textes boudjedriens, est bien l'affirmation d'une littérature de «transgression». Chaque mot, chaque phrase, liés à la description du corps féminin dégagent selon Ahlem Mostheganemi «*une force de destruction qui choque le lecteur et lui ouvre de nouvelles profondeurs sensuelles*⁹¹. »

Comme nous l'avons vu précédemment, la description du corps féminin se mêle à l'usage du vocabulaire érotique. Dans *La Répudiation* nous trouvons de nombreuses expressions suggestives, telles que : «*fesses volumineuses*⁹² » de Céline, «*sein banal*⁹³ » de Yasmina, «*poitrine splendide*⁹⁴ » de Zoubida, et dans *L'Insolation* : «*seins flasques, bleutés aux abords du téton volumineux*⁹⁵ », «*la poitrine houleuse*⁹⁶ » de Nadia, la «*douceur de son corps*⁹⁷ ». Outre ces unités sémantiques, des allégories comme «*chair molle*⁹⁸ » ou «*ample chair nourricière ouverte*⁹⁹ », «*trou de la vie*¹⁰⁰ », «*chair déchirée*¹⁰¹ », «*l'entre-cuisse*¹⁰² », «*la plaie longitudinale*¹⁰³ », «*chairs molles et fuyantes craquelées de poils et de plis*¹⁰⁴ », «*la plaie longitudinale*¹⁰⁵ », «*la chair tuméfiée et saccagée jusqu'à la rougeur*¹⁰⁶ », «*la chair molle*¹⁰⁷ », «*le triangle poilu*¹⁰⁸ », «*le gouffre de la vie*¹⁰⁹ » sont utilisées pour nommer le sexe féminin.

À travers ces procédés descriptifs, métaphoriques ou non, le sexe féminin est tantôt présenté comme un organe valorisé dont le signifié correspond au désir et suscite l'envie, tantôt il apparaît sous un aspect antinomique, dégoûtant, qui éveille chez le narrateur une angoisse et une forte réaction de répulsion.

⁹¹ Ahlem Mostheganemi, *Algérie, Femmes et écritures*, éd, L'Harmattan, Paris, 1985, p.68.

⁹² Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op.cit.*, p.12.

⁹³ *Ibid.*, p.51.

⁹⁴ *Ibid.*, p.107.

⁹⁵ Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op.cit.*, p.11.

⁹⁶ *Ibid.*, p.15.

⁹⁷ *Ibid.*, p.15.

⁹⁸ *Ibid.*, p.11.

⁹⁹ *Ibid.*, p.11.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.50.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.64.

¹⁰² *Ibid.*, p.64.

¹⁰³ *Ibid.*, p.110.

¹⁰⁴ Rachid Boudjedra, *La Répudiation, op.cit.*, p.134.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.123.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.123.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.123.

¹⁰⁹ Rachid Boudjedra, *La Macération, op.cit.*, p.190.

Au-delà de ces descriptions où le signifié tantôt correspond au désir tantôt à la répulsion, l'auteur soulève la problématique de la sexualité au sein du monde arabo-musulman. Une sexualité violente, ressentie comme un viol, du fait du manque émotionnel du mari. Comme dans cette « relation » d'un acte que nous avons de la peine à qualifier d'amoureux entre Ma et Si Zoubir de *La Répudiation* :

Le repas terminé, elle attend un ordre. Elle se déshabille en silence et très lentement, comme on va à l'échafaud. [...]. 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-rot¹¹⁰.

Ce rapport fait à la hâte, où le plaisir est unilatéral, est souvent la justification pour les personnages féminins boudjedriens de commettre l'adultère (Zoubida dans *La Répudiation* et Kamar dans *La Macération*), de se masturber (Ma dans *La Répudiation*), d'avoir des rapports forcés avec des patients (Nadia dans *L'Insolation*) ou tout simplement de se faire « tripoter » par des animaux comme dans le premier texte *La Répudiation* et l'avant dernier *Les Figuiers de barbarie* : « *Ma mère est une femme répudiée. Elle obtient l'orgasme, solitairement, avec sa main ou bien avec l'aide de Nana*¹¹¹. »

Le viol, comme la sexualité, sont tabous au Maghreb et dans le monde arabe. Boudjedra, dans *L'Insolation*, transgresse ce tabou et le décrit, en toute liberté, par la voix de son narrateur-personnage Mehdi : « *Il l'avait coincée au moment où elle se baissait pour remonter le seau d'eau qu'elle avait jeté dans le puits. [...] il l'avait violentée et pénétrée, sans prendre le temps de la déshabiller, [...] 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*¹¹². »

L'utilisation d'un vocabulaire violent, de lexèmes verbaux se rapportant au champ lexical de la violence : « coincé », « violentée », « déshabiller », « pénétrée », « mordu », « terrorisée », « déposséder », montre combien la jeune adolescente a été malmenée et atrocement violée : « *Mais pouvait-elle renverser l'ordre immuable des choses ? Elle le croyait, car elle oubliait qu'elle était une femme qui ne pouvait grand-chose – pour le moment – contre la mainmise*

¹¹⁰ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op.cit., Pp.34-35.

¹¹¹ *Ibid.*, p.93, *Les Figuiers de barbarie*, p.45.

¹¹² Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, op.cit., p.80.

*des hommes, des cadis, des démagogues*¹¹³. ». Par cela, nous entrons de plain-pied dans la réalité existentielle de la femme algérienne, reléguée au second rang, inférieure à l'homme, n'ayant qu'« *un rôle de victime, puisque son statut social et culturel lui interdit toute action. Elle est esclave, objet du désir sexuel*¹¹⁴.»

Violences sexuelles (noces ensanglantées de Zoubida dans *La Répudiation* et de Kamar dans *La Macération* ; sodomie forcée de Kamar par son mari), viol féroce (Selma par Siomar dans *L'Insolation*), mariages précoces (Kamar avait moins de quinze ans, Zoubida, quinze ans et Ma, neuf ans) se donnent à voir comme des témoignages visant à transmettre une représentation servile de la femme algérienne dans les premiers romans boudjedriens.

Pour revenir au sujet qui nous occupe, voyons comment, à partir du *Démantèlement*, cette image de la femme algérienne a changé, a connu un tournant majeur. Pour la première fois, nous la voyons s'éloigner de son statut dépendant auquel Boudjedra nous avait habitué, pour parcourir de nouvelles potentialités et inaugurer un reversement de perspective. Cette différence est due, selon Boudjedra, à l'évolution de la condition féminine dans l'Algérie indépendante, moderne : « *Il est certain que l'évolution concernant la vision des femmes dans mes romans est liée à l'évolution de la condition féminine, aujourd'hui, en Algérie. Je crois qu'il y a aussi une évolution personnelle dans la vision que j'avais de la femme*¹¹⁵. »

Selma est l'une des narratrices du *Démantèlement*, la narration est partagée entre Selma et Tahar El Ghomri, narrateur omniscient, elle se distingue des autres personnages féminins du roman boudjedrien par son comportement à contre-courant. Une description du contenu de son sac à main est suffisante pour révéler toute la « la différence » de cette jeune héroïne de vingt cinq ans en déphasage désiré avec son milieu social : « *Elle essaie d'allumer une cigarette, avant de se mettre à la recherche de son sac à main où se trouve le paquet de cigarettes,[...] ainsi qu'une boîte d'allumette, un porte-monnaie, une ou deux épingles à cheveux, un tube de rouge à lèvres et une plaquette de pilules contraceptives*¹¹⁶. »

En effet, dans ces descriptions, l'auteur fait entrer la jeune héroïne, de plain-pied, dans la catégorie de la femme rebelle, révolutionnaire, du point de vue de ses potentialités et surtout de ses capacités de jouissance sexuelle et de contrôle de cette jouissance. Cette capacité et

¹¹³ *Ibid.*, p.197.

¹¹⁴ Mariannick Schöpfel, *Les Écrivains francophones du Maghreb*, éd, Ellipses, Paris, 2000, p. 48.

¹¹⁵ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, *op.cit.*, p.95.

¹¹⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.44.

cette maîtrise prennent tout leur sens dans la comparaison suivante entre Ma de *La Répudiation* et Selma du *Démantèlement*. Rappelons-nous de la mère de Rachid à propos de laquelle était écrit : « *Ma mère est une femme répudiée. Elle obtient l'orgasme solitairement, avec sa main ou bien avec l'aide de Nana*¹¹⁷. ». Nous retrouvons aussi la même scène du chat qui fait jouir Selma, la solitaire, dans *Le Démantèlement*. Cependant, le sens de cette scène est tout autre et dit le refus total du plaisir par animal interposé :

Selma ne se réveillait que lorsqu'elle sentait quelque chose d'humide couvrir son sexe, elle se levait en sursaut et entraînait dans une rage folle quand elle se rendait compte que le chat Messaoud était entraîné de lécher son vagin. Elle le prenait par la peau et le balançait violemment contre le mur du couloir, hurlait : Latif, Latif, débarrasse-moi de cette bête sale¹¹⁸.

Fumer des cigarettes, proférer des blasphèmes¹¹⁹, assister à l'enterrement de Tahar El Ghomri, son mentor politique, ces virtualités symboliques nous éloignent radicalement de l'image initiale de la femme boudjedrienne.

L'énigme de la femme, pour la première fois dans cette littérature algérienne, est présentée hors la catégorie de l'apparence, du voile, de l'engouement sexuel. Selma est une femme qui travaille, tous les matins, elle se rend à son travail de bibliothécaire. Selma se donne passionnément à son travail, activité par laquelle elle échappe à l'autorité patriarcale, masculine et exprime sa féminité spécifique, distinctive. Socialement valorisée par sa fonction de directrice de bibliothèque et à l'opposé de la masse des femmes de sa société qui « *ont leurs corps enfermés dans les linceuls de l'honneur et de la virilité*¹²⁰ », Selma jette sa féminité dans la rue qu'elle inonde d'une sorte de magnétisme qui écrase les hommes et les fascine en même temps. Même son corps se veut dégagé des contraintes d'une féminité conformiste, frileuse, chose qui la distingue de la génération des mères et fait d'elle, comme nous l'avons dit précédemment, le témoin critique de l'évolution socio-politique de son pays : « *Elle n'avait jamais compris [...] pourquoi les femmes cousaient leurs corps dans des soutiens-gorge, des voiles, des masques, des falbalas [...]. Elle laissait libre cours à son corps pour se*

¹¹⁷ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.93.

¹¹⁸ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, Pp.157-158.

¹¹⁹ « [...] réprobation morale devant mes blasphèmes, mes incongruité et la cruauté de mon langage, parce que je suis une femme et que je n'ai pas le droit d'accès à certains mots à l'usage exclusif des mâles cosmétiqués et débonnaires [...] », *Ibid.*, p.145.

¹²⁰ *Ibid.*, p.271.

déployer à sa façon et s'habillait avec le minimum, pour ne pas sortir toute nue dans les rues et ameuter la salacité des mâles lubriques ¹²¹[...] »

L'arme dont Selma se sert contre la tradition et la légende des ancêtres, c'est bien cette rupture des tabous. Elle prend sa revanche, s'adonne à la vengeance, échappant à la soumission aveugle aux hommes qui l'ont dépersonnalisée. Elle vise d'abord son père qui l'appelle l'« écervelée », car elle a provoqué l'infécondité de sa mère et sa propre impuissance générative. Elle s'adresse encore à Tahar El Ghomri, qui après un long silence, se livre à elle, extériorise son moi et raconte les épisodes les plus secrets de sa vie.

Si nous pouvons déceler une similitude entre *La Répudiation* et *Le Démantèlement* à partir du mode d'énonciation (dans les deux récits, c'est essentiellement la femme qui écoute et l'homme qui parle), il demeure une différence principale entre le statut de Céline et celui de Selma. En effet, dans le roman inaugural, le rôle de Céline consistait surtout à écouter Rac, subir et supporter sa névrose et son délire. Selma, dans *Le Démantèlement*, est essentiellement une parole, elle est essentiellement valorisée par le schéma narratif du récit et par la situation d'énonciation. À Tahar El Ghomri, Selma raconte en détail son histoire personnelle et familiale : elle revient sur son passé, son enfance, la mort et l'enterrement énigmatique de son frère aîné adoré, la sénilité de son père qu'il l'a humiliée autrefois en lui attribuant le surnom d'« écervelée », l'indifférence qu'elle éprouve pour sa mère « soumise et obséquieuse ».

Née en 1954, l'année du déclenchement de la guerre de libération nationale, Selma symbolise la nouvelle génération qui réclame la vérité des choses, une génération pleine de rancune et de colère à l'égard des ancêtres qui se sont laissés coloniser, prendre au piège des envahisseurs :

Elle continue, se révolte : « Mais où étiez-vous donc, les ancêtres, lorsque les conquérants ont assailli le pays, [...] ? Où étaient-ils ces ancêtres dont tu te gargarises ? [...] Maintenant les nouvelles générations demandent de faire les comptes. Elles réclament de mettre les choses au clair et de ne pas trop se gorger de l'héroïsme des ancêtres ¹²²...
[...]

¹²¹*Ibid.*, Pp. 276-277.

¹²²*Ibid.*, p.149-150.

Dans ses dialogues avec Tahar El Ghomri, acteur et témoin lucide de la guerre de libération, Selma s'efforce de « *comprendre l'histoire de son pays qui avait trop longtemps baigné dans une obscurité sciemment entretenue par certains*¹²³ », de connaître toutes les facettes de la réalité, de promouvoir la nécessité de la réécriture de l'Histoire et de la reconnaissance du rôle de la femme algérienne dans l'insurrection nationale :

[...] Quand elle (Selma) revenait le voir (Tahar El Ghomri) après une longue absence, il lui faisait du chantage [...] : « Nous aussi nous avons combattu, pris le maquis, détourné la plus grande quantité d'armes que la France ait jamais perdu, fabriqué des bombes, [...]... Que tu le veuilles ou pas ! Mais qui en parle ? Pourquoi ce rempart de silence autour de notre contribution¹²⁴? »

C'est Selma qui réalise donc, consciemment, le vrai démantèlement, non seulement, de la famille, mais aussi, des idées préconçues de l'Histoire et de cette idée de la passivité et de la lâcheté de la femme, transmise pendant des siècles.

En affirmant son individualité, sa subjectivité par rapport à l'Histoire, c'est une nouvelle approche que cette nouvelle héroïne nous propose, et pour les mâles évoluant dans le même espace qu'elle, un renouvellement du regard.

De façon à peu près similaire à celle développée dans *Le Démantèlement*, la narratrice-protagoniste de *La Pluie* est, en effet, une femme évoluée, un médecin spécialiste pratiquant la gynécologie, insomniaque qui met en écho son état d'inquiétude, son noyau névrotique en réorganisant progressivement, pendant la saison des pluies et en six nuits, ses mémoires pour identifier les raisons de son anxiété, se vider de son chagrin et exercer, par son récit-discours, une analyse des comportements du clan familial.

Si dans *Le Démantèlement* la narration est partagée entre Selma et Tahar El Ghomri, dans *La pluie* nous notons uniquement un « je » féminin qui met en question sa puberté et sa condition féminine, qui interroge son sort de femme :

Médecin, célibataire et insomniaque depuis l'âge de la puberté, elle consigne avec fébrilité et douleur ses interrogations, ses angoisses et ses révoltes dans un journal qui se déploie sur six nuits. Unité de temps – lourd et visqueux – où se mêlent les saisons et les

¹²³ *Ibid.*, p.205.

¹²⁴ *Ibid.*, p.184.

âges, unité de lieu dans cette chambre de la maison familiale où s'écrivent ces mots de résistance¹²⁵.

En effet, l'écriture de *La Pluie* a suivi les méandres des souvenirs de la narratrice. Sans aucun ordre, ni chronologie, les années se confondent et s'intervertissent. Les souvenirs se juxtaposent les uns aux autres comme une « *une tempête de signes concassés de lignes brisées de trait effilochés et de courbes détramées*¹²⁶. »

À l'instar de Selma, la diariste est condamnée à revivre son passé car elle est restée, comme elle, « *trop près de son enfance*¹²⁷ »

Dès les premières lignes de son journal, les principales raisons de sa division interne transparaissent. Elle récapitule les éléments du trauma originel que fut la découverte de ses premières règles à la puberté, le silence de la mère et la gifle du frère cadet quand elle est allée chercher une explication à cette énigme. Elle se souvient d'un torrent de sang entre ses jambes, dont l'apparition fut confusément vécue comme un malheur irrémédiable :

J'en fis part – allusivement – à ma mère. Elle fronça les sourcils. Mais ne pipa mot. J'en touchai discrètement un mot à mon frère cadet. Il me gifla. Puis s'esclaffa disant tout en bricolant un vieux modèle réduit d'avion maintenant ça ne va pas seulement te servir qu'à pisser. Je ne compris pas grand-chose à ce qu'il me dit là mais pressentis – très vite – que c'était très grave. Fatal¹²⁸.

Du silence de la mère et de la moquerie du frère cadet, vont naître dans l'esprit de la « jeune fille en fleurs » deux perceptions opposées du sexe : une première perception du sexe comme un objet sacré, « *À la sacralité du sexe, reste liée la vieille idée de la virginité-valeur*¹²⁹[...]», une deuxième perception du sexe comme un objet de plaisir, mis à la disposition des mâles pour satisfaire leurs instincts brutaux, comme le premier homme qui a pris sa virginité tout en l'accusant, effrontément, de n'avoir su garder intacte cette idée de la sacralité du sexe. « *Et le premier homme disant juste après la première fois ce n'est pas*

¹²⁵ Rachid Bodjedra, *La Pluie*, éd, Denoël, Paris, 1987, p.51.

¹²⁶ *Ibid.*, p.46.

¹²⁷ *Ibid.*, p.100.

¹²⁸ *Ibid.*, p.14.

¹²⁹ *Ibid.*, p.48.

*honnête de faire ça avant le mariage et moi disant tu as raison dis carrément que je suis une putain*¹³⁰ [...] »

Cependant, à partir de cette gifle et de cette culpabilisation par le premier amant, s'aperçoit la différence entre Selma – qui assume sa sexualité en soumettant les hommes – et la narratrice de *La Pluie* – qui piétine dans ses rapports avec les hommes, puisqu'elle a « *fait de la méfiance un principe de vie et d'action*¹³¹ ». L'épisode de l'échec émotionnel, de la déception amoureuse notamment lors de cette fameuse « première fois » avec son premier amant, est répété à maintes reprises dans ce texte, c'est ici que la narratrice marque où s'originent ses craintes, son inquiétude, sa névrose et justifie, d'une certaine manière, cet enfermement sur soi, qu'elle brise parfois en se méfiant de ses patients de sexe masculin, comme dans cette scène de la consultation où les malades arrivant à l'hôpital découvrent avec effroi que le médecin est une femme : « *Quand je reçus le premier malade [...] Je dis enlevez votre pantalon. Il fut pris de panique. [...] Balbutia, finit par se soumettre*¹³². »

Malgré cette audace envers l'homme, la narratrice n'a jamais réussi, comme Selma à dominer complètement les hommes. Elle se contente d'un regard clinique sur la sexualité de l'homme, ce qui explique cette recherche d'assouvissement, à tout prix, comme dans cette scène de jouissance avec Jasmin, sa souris, à l'opposé donc de la démarche de Selma qui refuse totalement le plaisir par le chat Messaoud : « *Je pris Jasmin dans sa cage. La serrais contre moi. Me remis au lit avec elle pelotonnée tout contre mon corps tiède. Elle se blottit entre mes seins. S'y fit un nid. Je ressentis aussitôt un plaisir inouï. Brut. Lubrique. Je me dis comme pour me consoler la fourrure de ma souris blanche est plus douce que n'importe quelle peau*¹³³. »

En effet, l'univers de *La Pluie* n'a fait que prolonger, en quelque sorte, celui du *Démantèlent*, en ce sens que nous y retrouvons le même éloignement de la fille par rapport à la mère, la même absence du père et le même transfert sur le frère aîné.

À l'absence physique du père, la narratrice allie ici l'absence sentimentale de la mère, silencieuse, éloignée de tout problème concernant sa métamorphose pubertaire. C'est la pudeur qui empêche une forme d'éducation sexuelle et plongent la narratrice, dès l'apparition

¹³⁰ *Ibid.*, p.24.

¹³¹ *Ibid.*, p.25.

¹³² *Ibid.*, p.78.

¹³³ *Ibid.*, p.127.

de ses premières règles, dans le sentiment de l'échec et de la culpabilité, qui envahit son adolescence trahie tout d'abord par cette mère qui a gardé à elle seule le secret.

Tout comme Ma, le personnage maternel de *La Répudiation*, qui passe sous silence ses sentiments, la mère de la narratrice de *La Pluie* enferme sa progéniture sous la loi du silence et son refus des sentiments : « *Ma mère aussi n'aimait pas se laisser aller. Elle était comme transparente et magnétisait tout ce qui l'entourait. ... Elle tenait à mettre de grandes distances entre elle et les autres. ... Je compris que je n'avais rien à attendre de ce père-là. Ni de cette mère-là non plus qui ne voulait pas se faire piéger par la passion des choses*¹³⁴. »

En outre, cette mère vit sa sexualité comme un tabou, quelque chose de honteux qu'il faut cacher. De même que Ma, la mère de la narratrice est amputée de sa sexualité et de son corps. Comme elle, elle est victime d'une société masculine qui empêche les femmes de vivre leur sexualité et emmure leur corps sous d'épais voiles : « *Elle – ma mère – toujours pareille. Du plus loin que je me souviens. Inaltérable. Avec son corps caché sous les rigides sévères et bruissantes robes algériennes. ... Inaliénable*¹³⁵. »

Par ce discours et par cette écriture qui trahit cette loi du silence imposée par le Surmoi familial, la narratrice tisse un fil invisible qui lie sa vie à celle de sa mère et à celle des femmes de sa famille et de toutes les femmes algériennes. Dans son journal, la diariste relit et réécrit son enfance à travers le sort des femmes algériennes ; ces dernières, bien qu'ayant une culture différente, vont permettre à la narratrice, à travers leur histoire, de dénoncer la condition féminine en Algérie, de manière particulière, et dans le monde arabe, de manière générale, elles vont révéler « *la malédiction d'être une femme arabe*¹³⁶ ». À titre d'exemple, nous pouvons citer l'histoire de la jeune mariée du bidonville, morte à cause de ce mythe de la virginité, parce qu'elle a refusé de se soumettre à un dogme qui fait d'elle un objet de jouissance, soumis au plaisir du mâle : « *Sauvagement assassinée. Elle avait refusé jusqu'au bout de se laisser faire. Le mari – ne pouvant parvenir à ses fins – s'était acharné sur le sexe lacéré à coups de couteau*¹³⁷ [...] »

À travers l'histoire de cette jeune fille, la diariste montre comment toute la société algérienne, hommes et femmes, est prisonnière d'un mythe qui enferme les femmes dans une

¹³⁴ *Ibid.*, p.20.

¹³⁵ *Ibid.*, p.107.

¹³⁶ *Ibid.*, p.89.

¹³⁷ *Ibid.*, p.48.

situation d'infériorité et de dépendance à l'égard de l'époux. C'est parce que le sang virginal appartient au mari que celui-ci s'est approprié le droit de tuer cette jeune fille.

De même, la mère de cette jeune fille est victime du mythe de la maternité : « *La quarantaine à peine. Elle dit fièrement j'ai mis au monde vingt enfants docteur. ... Tous vivants. ... Grace à la bonté divine. Puis elle éclata d'un rire heureux. ... L'une des infirmières poussa des youyous stridents. En hommage à sa prolificité*¹³⁸. »

Nous retrouvons aussi dans le journal de la diariste l'aspect du personnage maternel autoritaire déjà mis en scène par Boudjedra et incarné par Lalla Fatma (*La Vie quotidienne en Algérie*), par Messaouda (*Les 1001 Années de la nostalgie*) et par la mère du narrateur de *L'Escargot entêté*. Sous les traits de la grand-mère paternelle, la narratrice nous mène vers ce type de femme castratrice, qui dominait et effrayait « *de son regard perçant atroce* » toute sa famille surtout son époux, « *cet homme fluet amoureux fou vacillant éperdu*¹³⁹ »

À l'image de Ma de *La Répudiation*, qui avait accepté son sort sans piper mot, la jeune tante de la narratrice est victime du silence dans lequel le pouvoir maternel l'avait enfermée. L'oppression de la grand-mère paternelle a emprisonné la jeune tante dans une crainte malade des hommes, l'a empêchée de vivre sa sexualité en la projetant dans une relation homosexuelle qui représentait pour cette dernière une échappatoire à la prison maternelle.

Tout comme la jeune mariée du bidonville, comme cette femme qui mourra d'avoir mis au monde vingt enfants, cette jeune tante est morte victime des préjugés et de l'absurdité d'une société qui interdit « *aux femmes d'aller au bout de leur corps* », femme victimes de « *mentalités lamentables* », « *étroites* », « *restées coincées quelque part*¹⁴⁰. »

Comparant ce texte aux autres romans précédents, nous retrouvons sous la plume de la diariste, les trois aspects du personnage maternel et féminin déjà mis en scène par l'écriture de Boudjedra. Premièrement, l'image de la mère et de la femme soumise, victime du silence, du viol, ou de la répudiation, deuxièmement, l'image de la mère castratrice, et troisièmement, l'image d'une nouvelle femme urbanisée, diplômée, indépendante socialement et financièrement, personnifiée, d'abord, par Selma du *Démantèlement*, qui préfigure déjà l'héroïne de *La Pluie*. Ces figures emblématiques du changement, défient du point de vue

¹³⁸ *Ibid.*, Pp. 64-65.

¹³⁹ *Ibid.*, p.44.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.47.

social les hommes, en assumant des postes convoités, en l'occurrence la direction d'une bibliothèque et d'une clinique. Leur promotion par le travail, leur émancipation économique ratifient les progrès de la femme dans la vie civique et politique. Tout en s'affranchissant de l'image classique de la femme, elles annoncent une nouvelle génération indépendante, autosuffisante, capable de réaliser la connexion entre passé et futur.

Cependant, dans *Timimoun*, la femme est méprisée de nouveau. La mère du narrateur est considérée comme faible. Le père profite de cette faiblesse pour étendre son pouvoir sur elle et réduire son champ de liberté. Elle est dominée et marginalisée : « *Lui passait sa vie à nous inonder de cartes postales qui nous parvenait de tous les coins du monde comme pour recouvrir son absence, m'obliger à distance de faire des études d'ingénieur agro-alimentaire et tenir ma mère à l'œil*¹⁴¹. »

La mère est réduite au silence : « *toujours muette, hors de portée, comme recouverte d'une sorte de chagrin épais*¹⁴². ». De plus son rôle consiste à n'effectuer que des tâches ménagères : « *Elle s'était enfermée dans son mutisme et dans sa chambre ou elle restait du matin jusqu'au soir, attachée à sa machine à coudre* » ; « *[...] ma mère passait sa vie à se dessécher dans l'odeur permanente et printanière des mûres transformées en confitures par tante Fatma*¹⁴³. »

Tout comme Céline de *La Répudiation*, Sarah, l'amante du narrateur, n'existe que par son corps. Son rôle dans le roman est réduit au néant, nous ne pouvons déceler un vrai dialogue entre elle et le narrateur. C'est exclusivement son corps qui est mis en valeur et ce n'est qu'à travers le rétroviseur de l'autocar que le narrateur ose la regarder : « *Elle est toujours là, avec ses yeux de faïence bleue, ses interminables cils courbés, ses longs membres courbés de garçon raté, son buste plat et ses cheveux coupés très court qui agrandissent miraculeusement ses yeux*¹⁴⁴ [...] »

Cependant, un élément particulier est à signaler, dans cet extrait, celui de l'homosexualité. Cette tendance n'est pas explicite dans le récit mais elle est implicite. Nous ne pouvons

¹⁴¹ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, op.cit., p. 22.

¹⁴² *Ibid.*, p.20.

¹⁴³ *Ibid.*, Pp. 96-98.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.17.

l'apercevoir qu'à travers la description et le regard que le narrateur porte sur Sarah : « *Ce grand corps souple. Cette peau mate. Ce buste plat. Ses manières de garçon raté*¹⁴⁵. »

Cette description donne à Sarah un peu l'allure d'un « garçon manqué » et démontre que le narrateur n'est pas séduit que par son apparence masculine, comme le montre clairement le passage suivant : « *J'étais carrément amoureux de Sarah. Elle était d'une élégance étonnante. Pourtant elle ne portait que des jeans, des pulls, des tennis et des turbans sahariens toujours de couleur violente*¹⁴⁶. »

En effet, l'homosexualité apparaît dans tous les textes boudjedriens. Dans son premier roman, *La Répudiation*, l'homosexualité n'est considérée que comme une situation de remplacement qui est due à la difficulté pour les hommes de rencontrer les femmes. La relation avec la femme ne peut se faire que par le mariage. Mais il s'agit d'un événement coûteux par la dot que le prétendant doit donner à la famille de la mariée et par les préparatifs qu'il demande : « *Plus tard, j'ai compris que c'est la pauvreté qui incite le « taleb » à l'homosexualité, car dans notre ville il faut avoir beaucoup d'argent pour se marier. Les femmes se vendent sur la place publique enchaînées aux vaches, et les bordels sont inaccessibles aux petites bourses*¹⁴⁷ ! »

Zahir, le frère aîné de Rachid dans *La Répudiation* et dans *Les Figuiers de barbarie* est soupçonné d'entretenir des relations « coupables » avec Heitmatlos, un jeune juif homosexuel : « *Zahir, lui n'aimait pas les femmes. Il était amoureux de son professeur de physique [...]. Chaque fois que j'essayais de comprendre les rapports entre mon frère et son professeur, Zahir se mettait en colère*¹⁴⁸ [...] »

En continuant la production entamée en 1969, Rachid Boudjedra publie *Hôtel Saint-Georges* et met en scène, comme Céline, une Française qui s'appelle Jeanne. Elle parle la langue de l'Autre, de l'ancien colonisateur. Elle symbolise la domination de la culture française. Elle est considérée comme intruse à la fois par sa langue maternelle et par son introduction aussi dans l'univers de Rac. Celui-ci essaie, en contrepartie, de la dominer par le récit de ses souvenirs, de la conduire à reconnaître toute l'horreur de cette guerre, une guerre que la France nie.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.58.

¹⁴⁷ Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, *op.cit.*, p.95.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.103, *Les Figuiers de barbarie*, Pp.60-61.

S'il est question, dans son roman inaugural, du récit familial rapporté à son amante Céline, « *Je passais mes journées à lui raconter la vie de la tribu, la mort de Zahir, l'inceste consommé avec Zoubiba et avec Leïa, la répudiation de ma mère par Si Zoubir*¹⁴⁹ [...] », il est question dans le présent livre de la guerre d'Algérie vue et dite à travers un regard français, à travers Jeanne qui n'est plus comme Céline, une oreille qui écoute. Elle est curieuse, comme Selma du *Démantèlement*, elle veut en savoir plus sur son père secret, blessé, et sur ce pays tourmenté. Avec Rac, qui lui servira de guide, elle part sur les traces de son père, à Alger puis à Constantine. Rac apprend d'elle l'histoire hallucinante de son père l'ébéniste et elle apprend de lui l'Histoire ensanglantée de son pays à travers ses souvenirs de la guerre d'indépendance.

À propos du choix de ses personnages, Rachid Boudjedra a indiqué que l'un de ses héros principaux est une femme. « *Tout mon travail a consisté à mettre la femme au centre de mes romans, et ce depuis La Répudiation. Mes personnages femmes ont, depuis, et au fil de chaque roman, évolué avec, bien sûr, l'évolution de la société algérienne, même si cela s'est fait d'une manière discrète mais efficace*¹⁵⁰. », a-t-il expliqué.

L'analyse de ces « obsessions répétitives », à savoir la mère et, au sens large, la femme, le père, et par extension, l'homme, le corps féminin, le sang, le lait, le sexe, a montré, à partir de ces textes, de quelle manière la production textuelle de Boudjedra est transgression des tabous de toutes sortes, elle s'articule à l'interdit. L'écriture boudjedrienne est le moyen par lequel l'auteur transgresse et subvertit l'ordre ancestral et, au passage, elle incarne un exutoire cathartique pour l'auteur lui-même et pour ses personnages.

Suite à cela, une dissemblance frappante se manifeste entre Khadra et Boudjedra en matière d'écriture de l'enfance. Si Rachid Boudjedra se souvient de son enfance, de son passé en vue d'une purgation morale, d'une catharsis - Serge Doubrovsky, le maître de l'autofiction, affirme que « *ce n'est pas le texte écrit, c'est l'écriture du texte qui a une vertu active et, si l'on veut, cathartique*¹⁵¹ » - Yasmina Khadra a écrit son autobiographie dans l'idée d'attester que l'adhésion à la discipline militaire et l'anonymat n'ont pas empêché sa passion pour l'écriture, ils ne l'ont pas fait fléchir, ils ne l'ont pas poussé à la défaite, il a

¹⁴⁹Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p. 102.

¹⁵⁰Yacine Idjer, *Hôtel Saint-Georges de Rachid Boudjedra, Retour sur la Guerre de libération*, publié dans Info Soir le 20 - 03 - 2007.

¹⁵¹ Doubrovsky Serge, *Renaître de ses cendres*, in Arnaud Genon, *Autofiction, Pratiques et théories : Articles*, éd, Mon Petit Editeur, Paris, 2013, p.89.

continué d'écrire avec force. Ainsi pour Khadra, l'écriture autobiographique devient le moyen de surmonter les difficultés, les douleurs du passé et de s'accrocher à la vie. Pour qualifier cet acte, nous pouvons emprunter à la psychanalyse le concept de « résilience¹⁵² », introduit par l'éthologue Boris Cyrulnik. Dans son essai intitulé « *Un merveilleux malheur* », Boris Cyrulnik définit le concept comme étant « *la capacité à réussir, à vivre et à se développer positivement, de manière socialement acceptable, en dépit du stress ou d'une adversité qui comportent normalement le risque grave d'une issue négative*¹⁵³. »

Ces constatations nous amènent somme toute à établir l'opposition la plus frappante entre les deux auteurs au sujet de la finalité de l'acte d'écriture de soi, sur soi : vertu cathartique chez Boudjedra/facteur de résilience chez Khadra.

Pour revenir à notre sujet initial, nous pouvons dire que la production formelle de Boudjedra se construit à partir d'une relecture constante de son monde d'enfance, et ce, à partir de ses propres fantasmes. Comme l'ombre du mûrier qui se profile et se faufile, il révèle un mouvement tourbillonnaire de l'espace littéraire boudjedrien fondé sur un soliloque des divers narrateurs avec eux-mêmes. À l'intérieur de cette dialogie et à partir de ce « lieu » ses obsessions répétitives prennent naissance et révèlent la mémoire involontaire. Retourner au mûrier, c'est retrouver l'enfance, les peurs enfantines, les idées noires, les souvenirs macabres, c'est retrouver la mère : « *Comme si ma mère pompait toute la lumière qui parvenait de l'abat-jour, [...] Le mûrier se découpait clairement dans le cadre de la fenêtre et s'y reflétait d'une façon très nette comme si lui aussi – à l'instar de ma mère – attirait à lui toute la clarté possible et inimaginable*¹⁵⁴. »

Le mûrier, figure répétitive, arbre présent dans presque tous les romans de Boudjedra, émerge au moment de la remémoration d'événements douloureux, violents, personnels pour les narrateurs ou communs à toute une société. Par exemple, dans *Le Désordre des choses*, le chat noir de la mère « *toujours perché sur le mûrier [...] à ce moment de la journée, moment bien précis et crépusculaire, où on allumait l'abat-jour*¹⁵⁵ » est associé au chat du militant communiste qui a été exécuté. Ici, le chat n'est pas le seul représentant de la mort, le

¹⁵² Ce concept a fait l'objet de l'étude de Isamil Slimani sur l'autobiographie chez Khadra, sous l'intitulé « *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : un acte de résilience* », *op.cit.*

¹⁵³ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, éd, Odile Jacob (poches), Paris, 2002, p.8.

¹⁵⁴ Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses*, éd, Denoël, Paris, 1991, Pp.161-162.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.162.

crépuscule et l'abat-jour jouent des rôles symboliques et intratextuels considérables, en tant qu'annonceurs de la mort : le crépuscule comme fin de jour ou d'une vie, l'abat-jour composé du verbe abattre au sens de tuer. L'arbre du mûrier enclenche de longues digressions propres aux narrateurs ou à l'histoire de leur pays, d'où les « débordements de l'écriture » qui rejoignent ceux des textes antécédents et rejoindront ceux à venir.

Dans *Le Désordre des choses*, le mûrier relie la tragique histoire du pays à celle du roman par l'agressivité et la férocité du chat de la mère. En effet, ce dernier guette sur la paroi « *un oisillon retardataire et fatigué*¹⁵⁶ » ou « *le serin, c'est-à-dire, à cette heure du crépuscule, une petite boule de plumes duveteuses qui dort la tête sur le corps*¹⁵⁷ ». Ces oiseaux qui subissent la torture mortelle du chat rappellent aussi les oiseaux fictifs de *La Macération* qui « *mourraient, des suites de leurs atroces blessures, dans de grosses flaques de sang*¹⁵⁸ ». À l'intérieur du mûrier, la métaphore des oiseaux anticipe toutes sortes de morts, de tortures et de moments douloureux que Boudjedra narre dans ses œuvres ultérieures. Comme dans *Les Figueurs de barbarie* où la scène des oiseaux alignés au fond du mûrier évoque chez le narrateur Rac, le douloureux souvenir de la mère assise sur une de ses valises à la gare d'El Khroub : « *Les oiseaux portaient dans leurs yeux toutes les larmes du monde, dont celle de ma mère, qui s'étaient figées, alors qu'elle était assise sur une de ses valises à la gare du Khroub, à une heure tardive de la nuit, alors qu'il régnait un froid glacial et une obscurité profonde*¹⁵⁹ [...] »

Cet extrait des *Figueurs de barbarie*, nous rappelle celui de *La pluie* où le mûrier convoque aussi cette scène de la mère et ses enfants à la gare d'El Khroub : « *L'exubérance du mûrier a presque envahi l'espace intérieur de la chambre. [...] à en éclater dans la turbulence vibratoire et touffue d'un état d'âme minéralisé me rappelant cette sensation vécue, enfant, à la gare du Khroub après que le père épousa en deuxièmes nocés la Bônoise*¹⁶⁰ [...] »

Tout comme le chat noir « perché sur le mûrier » du *Désordre des choses* qui fait revenir le chat du communiste pied-noir guillotiné pendant la guerre d'Algérie, les oiseaux du jardin, dans *Les Figueurs de barbarie*, rappellent ceux de Fernand Yveton, communiste et militant de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.162.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.163.

¹⁵⁸ Rachid Boudjedra, *La Macération*, *op.cit.*, p.22.

¹⁵⁹ Rachid Boudjedra, *Les Figueurs de barbarie*, *op.cit.*, p.146.

¹⁶⁰ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, *op.cit.*, p.290.

la cause nationale, « guillotiné le 11 février 1957 par ses bourreaux français à la prison Barberousse d'Alger¹⁶¹ »

Je laissais la fenêtre ouverte sur ses deux battants, le mûrier chuchotait ; les oiseaux gazouillaient. [...] Les oiseaux de mon jardin me rappelaient ceux dont parlait Fernand Yveton dans la correspondance qu'il entretenait avec Béa, sa femme, en attendant d'être guillotiné, et que je connaissais par cœur¹⁶².

Il est important ici de signaler que, si dans *Le Désordre des choses*, Boudjedra s'est interdit de révéler l'identité du communiste pied-noir, guillotiné le 11 février 1957, et s'il s'est contenté de le nommer, tout au long du roman, « le condamné à mort », dans son avant-dernier roman, *Les Figuiers de barbarie*, il dévoile l'identité du militant communiste et donne son nom : *Fernand Yveton* : il s'agit du nom d'une personne qui a réellement existé dans l'Histoire.

En effet, ce sont les deux indices communs que Boudjedra donne dans ces deux textes, à savoir, la même date pour l'exécution du communiste (11 février 1957) et le même prénom pour sa femme Béa, qui nous ont permis de marquer une relation de conformité entre les deux personnages, à travers laquelle Boudjedra établit un rapport de continuité entre un texte publié en 1991 et un autre publié en 2010.

Revenant à notre thème et à l'intérieur de l'arbre ancestral, les branches s'imbriquent comme les souvenirs qui tourbillonnent. Une branche en provoque une autre qui en amène une autre, à l'infini. Cet arbre fonctionne comme un axe central, un repère fixe autour duquel pivoteront les souvenirs du passé. Le mûrier se métamorphose selon les états d'âme du narrateur, il bouge et change de forme suivant les circonstances et les caprices des souvenirs : « Comme si les branches du mûrier, ses feuilles et ses folioles poussaient dans ma tête et fissuraient dans mes neurones¹⁶³[...] »

¹⁶¹ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op.cit., p.123.

¹⁶² *Ibid.*, p.152.

¹⁶³ Rachid Boudjedra, *La Pluie*, op.cit., p.290.

Par exemple, si le chat du *Désordre des choses* rappelle le chat du militant communiste, le chat noir de la mère dans *La Pluie*, attaquant violement, férocelement les oiseaux sur le mûrier, s'associe au père « *mû par une sorte de terrorisme de violence*¹⁶⁴ », terrorisme familial.

Le père et la mère semblent être voués tous deux à une perpétuelle errance car le centre familial et l'unité ne seront plus jamais retrouvés. Or, la perte boudjedrienne se noue à la mort du frère aîné. Le frère aîné est une référence autobiographique et le leitmotiv des romans boudjedriens que l'auteur lui-même confirme dans cet entretien accordé à Armelle Crouzières-Ingenthron :

Au départ, le mûrier est une imagerie personnelle, c'est mon enfance. Mais en écrivant [...] l'importance du mûrier s'est accrue au fur et à mesure des développements du nombre des romans. Au fur et à mesure, j'ai compris son importance pour moi. Il me semble c'est lié à une idée fixe, à quelque chose qui est arrivé dans mon enfance dont je suis tout à fait conscient, mais pas confusément conscient. [...] Dans cette grande maison que je décris toujours, il y avait beaucoup de mûriers, il y en a particulièrement un qui était très grand. C'est la mort de mon frère aîné qui est vraie depuis *La Répudiation* au *Désordre des choses*¹⁶⁵.

Le mûrier est donc aussi « le lieu de mémoire » de la mort du frère aîné. C'est le cas, par exemple, du *Démantèlement* où le narrateur se trouve enfermé à l'intérieur du mûrier. Trop près de la mort, il observe à partir de l'arbre ce qui se passe dans la maison le jour de l'enterrement du frère aîné. Il est confronté à la mort pour la première fois et n'en comprend pas l'entière signification ni les rituels :

Je n'avais pas versé une seule larme le jour des obsèques de mon frère [...] On nous avait confinés au fond du jardin [...] C'était à ce moment-là que nous avons entendu les bruits d'assiettes et de vaisselle qui arrivent de la cuisine, mêlés à des voix ressassant les mêmes versets coraniques sur un rythme identique, interchangeable et monocorde, qui n'avait pas cessé depuis trois jours entiers¹⁶⁶ [...]

Lieu de jeux, le mûrier devient un lieu de mort, puis un lieu de jeux intratextuels :

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.13.

¹⁶⁵ Armelle Crouzières-Ingenthron, « *Rencontre avec Rachid Boudjedra* », in *Journal of Maghrebistudies*, vol. 1, n°2, 1993, p.60. Note de Hafid Gafaïti in *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, Autobiographie et Histoire*, op.cit., Pp.125-126.

¹⁶⁶ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., Pp. 248-249.

La mort de ce frère aîné a donné son importance à ce mûrier qui était un lieu de jeux, peut-être même un lieu pour moi où je me cachais, où je m'éloignais des autres. C'est devenu le lieu où nous étions, où nous devons passer notre journée le jour de l'enterrement. [...] Dans mon roman, ils (les personnages) ont été enfermés dans le mûrier lui-même¹⁶⁷.

Répéter l'écriture du mûrier dans l'ensemble de l'œuvre boudjedrienne, c'est sortir de soi-même et extirper les souvenirs, les traumatismes de l'enfance. Myriam/Maria, la psychanalyste, l'amante du narrateur de *La Macération*, implore ce dernier à ce sujet, à quelques pages de la fin du texte : « [...] débarrasse-toi donc de ce mûrier qui envahit tes entrailles et ne cesse de les bourrer d'herbe de mousse et de vase¹⁶⁸. »

Le poids du mûrier peut résider, également, dans la connotation sexuelle qui lui est attribuée. Dans *Les Figueurs de barbarie*, le mûrier est un lieu où se pratique l'amour :

De temps en temps, Myriam, mon anesthésiste, m'accompagnait dans ce lieu hanté par tant de souvenirs et de souffrances. [...] Elle s'étendit toute nue, à même l'herbe, sous le mûrier [...] sous le mûrier, à cette heure de la nuit. Myriam était étendue, les cuisses écartées, comme écartelée. Je répondis à sa demande avec une brutalité inhabituelle¹⁶⁹.

Tantôt lieu de mort, tantôt, lieu de jeux et de sexe, le mûrier est alors, à la fois, le moi (la mémoire, le dedans, les souvenirs, le passé et l'intratextualité), et l'autre (le lieu, la mère, le père, le frère aîné et l'intertextualité (l'acacia de Claude Simon)) ; il permet de créer des œuvres plurielles qui tournent l'auteur vers le passé, qui l'entraînent vers le futur, vers le texte à venir et à écrire.

À la lumière de ce qui précède, il s'avère que le mûrier comme obsession, comme réceptacle, lieu de connaissance de soi et des autres, mais aussi point de départ de récits multiples, est la métaphore non seulement de la vie, d'un univers sans frontières spatio-temporelles mais aussi de l'écriture dont il prend les qualités de développement incessant, de création en train de se faire, de production de souvenirs, de personnages, de fantasmes, d'idées, de matrices textuelles, de romans dont la fin n'est ni prévisible ni possible.

¹⁶⁷ Armelle Crouzières-Ingenthron, « Rencontre avec Rachid Boudjedra », *op.cit.*, p.126.

¹⁶⁸ Rachid Boudjedra, *La Macération*, *op. cit.*, p.289.

¹⁶⁹ Rachid Boudjedra, *Les Figueurs de barbarie*, *op.cit.*, Pp.185-186.

Tout comme cet arbre, un lieu qui fait revenir les souvenirs de l'auteur, Constantine, lieu récurrent dans les textes de Boudjedra, est aussi un endroit qui permet à l'auteur, aux narrateurs, de se remémorer le passé. (Le retour de Constantine et ses images seront analysés en détail à partir du cinquième chapitre.)

Pour conclure, nous pouvons dire que chacune de ces images répétitives (la mère, le père, le frère aîné, la femme, le sang menstruel, le lait maternel, le corps féminin, le sexe, le mûrier ...) permet la réactivation de toutes les autres. Par une reprise partielle, elle en convoque les potentialités non accomplies. Répétant ces figures, Boudjedra les transfigure, les superpose, tissant un réseau de relations entre elles. Comme le signalait Pierre Macherey dans *Pour une théorie de la production littéraire* : « [...] à mesure que l' « Histoire » se remplit de sens, le récit diverge, signale toutes les autres façons possibles de le raconter, ainsi que tous les autres sens qu'il pourrait avoir¹⁷⁰. »

La répétition de ces images joue ici de telle sorte qu'une seule histoire peut faire appel à toutes les histoires possibles, de même que toutes les histoires possibles (se) reproduisent (en) une même complication. Si Boudjedra raconte le même, c'est pour le modifier dans une nouvelle saisie qui le fait renaître et advenir autre. La répétition chez Boudjedra est un recommencement, un changement dans le même, faisant se rencontrer l'éternité dans l'instant, l'identique dans le différent, le possible dans le réel.

Ces souvenirs déclenchent la retranscription des événements qui y sont liés, par associations de mots, d'idées, de souvenirs ou de souffrances. Les récits que les héros de Boudjedra rapportent à leurs interlocuteurs n'intéressent pas uniquement les souvenirs d'enfance ou d'adolescence, ils mettent également en question des événements historiques, leur confèrent une place de choix, assimilent la dimension historique aux expériences personnelles. Au cœur des romans de notre corpus, le plus ancien des événements historiques mentionnés remonte à 711, la prise de Gibraltar, vécue à travers les livres d'Histoire, le plus récent à 1988, et l'entre-deux, la guerre d'indépendance, abordée à travers le vécu des protagonistes.

Sur ces histoires particulières, familiales, se greffe ainsi l'inscription de l'Histoire générale. Ces histoires singulières se mêlent à l'Histoire du pays, à la guerre d'indépendance

¹⁷⁰ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éd, Maspero, Paris, 1966, p.282.

et à la restructuration sociale d'un peuple qui prétend retrouver son identité après la colonisation. Un mélange d'informations historiques et de fictions se reproduit ainsi dans cette production narrative. Boudjedra tente de traverser l'épaisseur irréductible d'un fait historique, que ces récits fragmentent et réfléchissent en mille « histoires » particulières.

Pendant plus de vingt ans et d'un roman à l'autre, Rachid Boudjedra est parti à la recherche de l'Histoire et de son sens. Cependant, loin d'être dans ses œuvres un simple épichérème, sa répétition nous invite à lire autrement, à relire différemment, à lire une différence. Ainsi, nous nous trouvons amenée à réfléchir à la récurrence de cette thématique de l'Histoire, les différences qu'elle engendre et les modalités de sa narration.

Le traitement de la période coloniale en Algérie est un passage quasi obligatoire pour un écrivain algérien. En tant qu'acte fondateur de l'Algérie contemporaine, la guerre de libération nationale nourrit l'imaginaire, le discours idéologique de la plupart des écrivains. Étant donné le double héritage algéro-français, la mystification de l'Histoire algérienne et les failles de la mémoire individuelle et collective, Yasmina Khadra et Rachid Boudjedra ont voulu revenir à l'Histoire algérienne à différents moments de leur carrière.

Ce constat nous amène à poser les questions suivantes : quelle représentation de l'Histoire ces répétitions mettent-elles en jeu ? Conçue comme le retour du même, comment la répétition de l'écriture de l'Histoire introduit-elle la différence et l'innovation ? Ou bien s'agit-il là d'un phénomène d'analogie, de symétrie, de ressemblance ou d'un processus de différence et de création ?

La présente partie examine ainsi les questions liées à la répétition de l'écriture de l'Histoire chez nos deux auteurs et propose une courte comparaison entre leurs textes afin de montrer variations et différences.

La guerre de libération et la guerre civile constituent deux moments historiques qui ne cessent de ressurgir dans l'œuvre de Boudjedra et celle de Khadra. Comme l'affirment Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, en tentant de donner une vue globale de la littérature algérienne depuis la guerre d'Algérie jusqu'à la fin du XXème siècle : « *La littérature en Algérie n'est presque jamais séparable d'un contexte politique particulièrement chargé et dur*¹. ». La période dont il est question dans la littérature boudjedrienne et khadraïenne, s'étend de la guerre d'indépendance à l'époque contemporaine. Cependant, la différence entre la situation sociale et politique des deux périodes, coloniale et post-coloniale, crée une situation d'énonciation très différente et un discours distinctif qui caractérise chaque période. Cette différence dans la conception et dans l'écriture nous impose d'analyser séparément les deux périodes, chacune d'elles fera ainsi l'objet d'un chapitre.

¹Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, *Algérie : nouvelle écriture*, éd, l'Harmattan, Paris, 2001, p.12.

2.1. Histoire, réminiscence, et monomanie

Il est vrai que l'Histoire est un arrangement du passé, soumis aux structures sociales, idéologiques, politiques dans lesquelles vit l'écrivain. Le nationalisme de Boudjedra, son engagement au service de la révolution de 1954, les préjugés de toutes sortes pèsent sur sa façon d'écrire l'Histoire. Histoire fondée sur la prise de conscience et le rapprochement de ses liens avec le contexte de son époque et avec celui des époques successives qui en modifient la signification (octobre 1988). Mais l'Histoire chez Boudjedra n'est pas fondée sur la croyance en une « vérité » historique, objective ; le vécu, l'expérience, la mémoire individuelle et collective sont la matière première de l'écriture de l'Histoire.

Rachid Boudjedra, obsédé par l'Histoire, en a fait la matière de ses romans passés et continue de s'en inspirer dans ses créations présentes :

Toute la littérature importante a donc intrigué l'Histoire comme élément fondamental de questionnement de réel et de l'humain. C'est ce que je fais aussi dans mes romans, parce que je suis hanté par cette idée de l'Histoire opérant sur un mode critique, dans la mesure où c'est le seul qui soit fécond et intéressant ; parce qu'il n'est pas une lecture officielle, figée, scolaire, mécaniste et opportuniste².

Ainsi, ce qui singularise Boudjedra, c'est la colonisation de l'esprit, du corps par l'Histoire, c'est le retour obsessionnel, perpétuel de cette dernière dans l'ensemble de ses œuvres. Il s'agit en effet d'une « historicité de la littérature », comme si l'histoire personnelle venait remplacer la grande Histoire. L'écriture de l'Histoire implique la possibilité de faire revivre ou de ressusciter un passé, elle veut restaurer ce qui a été oublié, et retrouver des personnages (fictifs ou réels) à travers les traces qu'ils ont laissées.

Il est vrai que dans ce genre de textes littéraires, cette manière de faire exploser l'Histoire alimente une façon d'écrire singulière, une écriture particulière. Il ya une relation tout à fait dialectique entre la segmentation, la fragmentation et la recomposition de l'Histoire qui va se réanimer, se régénérer et se reproduire dans la manière dont se fait la manière d'écrire, l'écriture elle-même. Ainsi « *les grands événements historiques, les grandes conventions, les grands armistices, les grands discours et les grands accords vont perdre de leur importance*

²Hafid Gafaiti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité, op.cit.*, Pp. 34-35.

*face à une histoire douloureuse vécue par ceux qui ont fait et qui font l'Histoire réellement*³. », déclare Boudjedra lors d'un entretien donné à Hafid Gafaïti.

Boudjedra veut écrire l'Histoire pétrie de chair humaine, de sang et de douleur, tout comme, d'ailleurs, son personnage Tahar El Ghomri qui, lui aussi, ne cesse de penser l'Histoire et de la réécrire en s'appuyant sur son propre vécu : « *En réalité, il n'avait jamais cessé d'y penser et ne s'était mis à écrire l'histoire telle qu'il avait vécue que pour essayer de répondre scrupuleusement à cette question. C'était ça son journal. Il voulait à travers son propre itinéraire, reconstituer les faits et résoudre les énigmes*⁴. »

Dans *Le Démantèlement*, la phrase « *L'écriture est une forme de soudure*⁵! » revient comme un leitmotiv et c'est dans une telle perspective qu'il convient de lire les romans boudjedriens systématiquement articulés autour d'un nombre précis de thèmes, de sujets, de souvenirs et d'images. Le texte fonctionne comme un déploiement répétitif et continu à travers des axes où l'écriture se découvre dans son propre cheminement, exactement comme les branches du mûrier- arbre réapparaissant dans chaque roman, inondant le jardin, pénétrant les fenêtres de la maison ancestrale -, s'enfoncent dans l'esprit de l'auteur, chacune d'entre elles étant un chemin qui conduit l'auteur vers un souvenir, voire une histoire.

L'écriture de l'Histoire chez Boudjedra est une écriture interrogatrice et subversive : Boudjedra remet en question l'Histoire officielle, non pour faire un travail d'historien, mais pour la renverser, la déplacer, la coller au détail afin de l'actualiser et la sortir de son obscurité. Cette capacité de renversement et de déplacement d'ordre purement subjectif, fait de l'Histoire une donnée littéraire et romanesque formidable et inépuisable. Pour soutenir cette manière de concevoir et d'écrire l'Histoire, Boudjedra, vingt-cinq ans après l'apparition de son roman *Le Démantèlement*, décide de réinsérer un de ses textes, qui démontre la manière d'écrire l'Histoire, dans son roman *Hôtel Saint-Georges* : « *L'écriture de l'Histoire est un brouillage des données du réel pour mieux lui restituer son*

³ *Ibid.*, p.38.

⁴ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p. 148.

⁵ *Ibid.*, p.67.

humus et son argile. [...]L'écriture de l'histoire exige de déplacer les meubles et d'aller regarder derrière, de débusquer les êtres et d'aller voir à l'intérieur de leur vision⁶. »

En effet dans certains textes de Boudjedra, les choses remémorées sont intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu. C'est en effet à ce niveau primordial que se constitue « la mémoire des lieux » avant qu'elle devienne une référence pour la connaissance historique.

Nos propos prendront appui essentiellement sur ces trois extraits tirés des romans qui constituent notre corpus :

Mais les massacres de Sétif, Guelma, et Kharrata avaient déjà eu lieu. Quarante-cinq mille morts en une semaine⁷.

[...] Le 18 juin 1845, il massacrait plus de mille personnes de la tribu des Riah, dans la grotte de Ghar El Frechich, [...] « J'ai fait enfumer 500 brigands dans une grotte située près de Tipaza ! Faites-en de même ! C'est plus rapide ⁸[...] »

[...] lors des massacres du 8 Mai 45, dans la région de Sétif. [...]. Un vrai génocide⁹!

Dans ces passages, Rachid Boudjedra, associe le destin de l'espace à celui du temps. L'espace et le temps (celui qui renvoie à 'auparavant') se retrouvent ici encadrés dans un système de places et de dates. Ces « lieux de mémoire¹⁰ » fonctionnent principalement à la façon des indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire déficiente, une restauration de l'oubli. Selon Paul Ricœur, ces lieux demeurent « *comme des inscriptions, des monuments* », *potentiellement des documents*¹¹. »

⁶ *Ibid.*, p. 148; *Hôtel Saint-Georges*, p.162.

⁷ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op. cit.*, p. 49.

⁸ *Ibid.*, p. 82.

⁹ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint Georges*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ Pierre Nora, Charles-Robert Ageron, *Les lieux de mémoire*, éd, Gallimard, Paris, 1997.

¹¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, éd, Seuil, Paris, 2000, p.118.

Ces notations circonstanciées qui tissent ensemble les événements et les places et qui célèbrent les épisodes et les stations, sont censées être le thème, être le milieu d'inscription des plus voraces crimes que connaisse l'histoire algérienne, pour remettre justement les choses à leur place, pour donner à l'Histoire un vis-à-vis spatial, pour que Sétif reste la ville de 45.000 martyrs ; une ville qui se donne à la fois à voir et à lire.

À la dialectique de cet espace remémoré correspond une dialectique semblable du temps vécu et du temps « historique ». En un sens, Paul Ricœur souligne que « *la datation, en tant que phénomène d'inscription, n'est pas sans attaches dans une capacité à la datation, dans une databilité originelle, inhérente à l'expérience vive et singulièrement au sentiment d'éloignement du passé et à l'appréciation de la profondeur temporelle.*¹² »

Nous nous bornerons au rappel de quelques passages illustrant nos propos où Rachid Boudjedra s'attache à la datation des événements historiques :

5 août 1830 : Prise d'Oran [...]. 2 septembre 1830 : Prise de Bône [...]. 14 septembre 1836 : Prise de Constantine [...] Et venait toute une litanie de défaites qu'on ne devait pas oublier¹³ [...]

[...] la guerre d'Algérie n'avait pas commencé en 1954 mais en 1830. [...]. N'oublie pas ça, fillette. La guerre d'Algérie a duré 132 ans¹⁴.

[...] il avait voulu en finir avec le souvenir lancinant de ce massacre du 8 mai 1945¹⁵[...]

Ces fragments entendent faire reconnaître et transmettre des datations douloureuses, traumatisantes, soucieuses de préserver leur spécificité et leur poids dans l'esprit de tout le monde. En même temps ils donnent l'impression de vouloir imposer aux historiens, aux enseignants et aux lecteurs une lecture officielle de l'Histoire, le plus souvent sous le fameux « devoir de mémoire » qui s'énonce comme exhortation à ne pas oublier et comme facteur de reconnaissance morale et identitaire d'anciens combattants, résistants, ou victimes civiles de cette terrible guerre d'Algérie.

¹² *Ibid.*, p.192.

¹³ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op. cit.*, p.43.

¹⁴ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁵ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op. cit.*, p. 273.

Analysant ces trois passages, nous nous interrogeons certainement sur la présence du verbe « oublier » à la forme négative dans les deux premiers textes : « qu'on ne devait pas oublier », « N'oublie pas ça »

D'abord, l'oubli est ici ressenti comme une atteinte à la crédibilité de la mémoire. À cet égard, la mémoire peut se définir comme lutte contre l'oubli. C'est par crainte de perdre la mémoire des faits et donc leur fidélité et fiabilité que Boudjedra insiste sur le fait de ne pas oublier.

Il est bon donc de connaître et de préserver la date de ces faits et de ces crimes que la colonisation française a commis avant de pouvoir faire face à la requête de vérité que l'histoire est censée confronter à l'ambition de fidélité de la mémoire. Cette datation compte en tant que phénomène d'inscription des faits passés, parce qu'elle est inhérente à l'expérience vive de la mémoire, et singulièrement au sentiment d'éloignement du passé, au sentiment que le présent reçoit une place significative dans le tout de l'Histoire et à l'appréciation de la profondeur temporelle et du fardeau de la réalité historique.

De ce fait, il nous faut aussi mettre en exergue cette œuvre de Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, qui représente l'exemple type de ce ralliement des deux références historiques, l'épopée de Tarik Ibn Ziad, conquérant de l'Andalousie, et les massacres de l'armée française en terre algérienne, qui fournissent en parallèle la matière de ce roman où se dessine une fresque dépeignant une violence exceptionnelle.

Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire (20 août 711) avec l'assentiment de son chef Moussa Ibn Noçair... (p.120)

La ville (Constantine) avait l'air d'avoir la fièvre. Surtout ce 20 août 1955. Je n'avais jamais oublié ces journées chargées de l'enfance et de l'adolescence...

[...] (p. 160)

Ces deux événements séparés dans le temps mais confrontés l'un à l'autre (20 août 711, Prise de Gibraltar par les armées arabo-berbères et 20 août 1955, insurrection dans le nord constantinois) témoignent encore de la volonté et du vouloir de l'écrivain qui visent

souvent la question de la vérité et de la complétude du discours historique en s'attaquant à la datation pour protéger tout fait et tout événement de tout oubli et de tout travestissement de la vérité.

Datation et localisation constituent à cet égard des phénomènes solidaires qui témoignent du lien inséparable entre la problématique de l'Histoire et celle du temps et de l'espace.

Le premier travail que l'écrivain accomplit consiste en une datation exacte de cette fameuse conquête. Selon sa chronologie, la prise de Gibraltar a eu lieu le 20 août de l'an 711, l'an 92 de l'hégire. Cette datation est indispensable au projet du romancier, lequel prend tout son sens dans le deuxième événement historique qu'il choisit comme contexte de l'insertion de son histoire personnelle.

En effet, l'autre référence historique au centre du récit boudjedrien est liée à une date précise : un 20 août également, plusieurs siècles plus tard, en 1955 ; la date correspond à ce que certains journaux français de l'époque ont appelé d'un terme pudique « les émeutes du Constantinois », terme recouvrant à peine le véritable massacre perpétré sur les villageois algériens par la troupe coloniale française. C'est ce drame qui constitue l'autre face du contexte où va se déployer le récit du narrateur boudjedrien. Deux violences historiques avec lesquelles le narrateur entretient des rapports bien spécifiques. En effet, le massacre du Constantinois est un épisode concret de la vie du narrateur, lequel l'a vécu de très près, alors que le fait de guerre de Tarik ibn Ziad reste éloigné de lui dans le temps, il apparaît à travers ses exercices scolaires de version-thème : « *Livre de version-thème. Arabe-français. Français-Arabe. Illustré d'images [...] Textes historiques. La conquête arabe. [...] Et moi traduisant. M'arrangeant plutôt pour faire du mot à mot. Sans utilisation du dictionnaire. Formellement interdit par lui (son père¹⁶)* »

Néanmoins, la disjonction ou le croisement temporel est subjectivement résolu par la mémoire narrative, laquelle met en abyme les deux violences, dans une « *relation de ressemblance [...] sous-tendue par une relation de [...] dissemblance¹⁷* » pour en faire les éléments mêmes structurant et configurant le récit.

Dès la première phrase du récit : « *Jaune puis jaunâtre puis jaune à nouveau. La grue s'élançant dans l'air, ou plutôt son bras [...] s'enfonçant dans la matière bleu qui compose*

¹⁶Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op. cit., p. 20.

¹⁷ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, op.cit., p.62.

[...] un ciel ¹⁸[...] », le jeu sur la mémoire se constitue. Du jaune, couleur de la grue, et du bleu, couleur du ciel, la mémoire du narrateur va servir de relais associant la couleur des chevaux dans les miniatures du peintre Wasity représentant des scènes de la bataille de Gibraltar (voir annexe 7). La grue jaune mène au souvenir des chevaux jaunes « *amassés devant le détroit de Gibraltar*¹⁹ » ; le bleu du ciel conduit à celui de la couleur de l'océan « *Il (Tarik ibn Ziad) traversa la mer*²⁰ »

Ce flux de la mémoire se marque très vite dans l'évolution et l'articulation des séquences narratives. Le passage d'une réalité à une autre s'opère à l'intérieur du texte, insensiblement, sans véritable respect des contraintes chronologiques ou des contingences événementielles. C'est le cas, à la page 16, où nous voyons apparaître, sans marque réelle de transition, l'image de la défunte mère du narrateur. (cf. exemple p.115)

Cette séquence narrative est apparue en pleine description des chevaux de la miniature, déstabilisant ainsi le lecteur qui ne retrouve ses marques que plus loin, à l'évocation des « *odeurs [...] émanant du cadavre étendu et enroulé dans son linceul jaune*²¹ », le jour de son enterrement. Nous sommes en face d'un procédé connu, celui de *la mise en abyme mutante*, qui permet « *le brutal passage analogique d'une séquence à une autre, [...] joue sur un segment double, superposition d'une scène (les événement supposés réels) et de sa propre mise en abyme (les événement considérés maintenant comme représentés*²²) ». Une séquence capture l'autre, et les événements réels se transmutent en événements représentés.

Toutes ces séquences narratives (mort brutale de la mère, massacre de Constantine, prise de Gibraltar) s'inscrivent dans un temps bien précis et leur enchaînement dépend de la situation, de la posture du narrateur par rapport à l'histoire, car c'est une évidence que : « *Les rapports entre le temps narré et le temps de la narration, entre le temps de l'aventure et celui de l'écriture, ne peuvent [...] être les mêmes suivant que le narrateur est à distance de ce qu'il raconte ou qu'il semble, au contraire, faire partie de ce qui est raconté*²³. »

¹⁸ *Ibid.*, p.11.

¹⁹ *Ibid.*, p.14.

²⁰ *Ibid.*, p.133.

²¹ *Ibid.*, p.17.

²² Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, éd, Seuil, Paris, 1971, p.111.

²³ Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, éd, Gallimard, Paris, 1970, p.222.

Nous voyons donc le narrateur adopter deux temporalités : temps de la narration et temps de l'événement raconté. Le temps de la victoire des armées de Tarik peut donc être considéré comme un temps mythique, atténué par la narration de l'épisode de Constantine et de l'histoire personnelle, familiale du narrateur.

Outre ce phénomène de datation et de localisation, Rachid Boudjedra a recours à la transcription de l'archive.

Le moment de l'archive, c'est le moment où l'auteur se détache de son récit et se met à écrire l'Histoire officielle. Aux archives, l'écrivain, Rachid Boudjedra est un lecteur.

Le 11/06/1845. Orléansville. De la part du général Bugeaud au général Péliissier. Si ces gredins d'arabes se retirent dans leurs cavernes, imitez Cavaignac, mon cher! Faites comme il a fait avec la tribu des Sbeas : enfumez-les comme des renards! J'espère que toute votre famille se porte bien. Mes hommages à votre épouse. [...] Saint Arnaud écrivait à son frère : « Ce 29 septembre 1837. Cher frère. Il fallait à tout prix prendre la ville qu'on savait remplie de vivres, alors que notre armée était affamée et épuisée²⁴... » [...]

Le recours de l'écrivain aux noms et aux prénoms de ces généraux n'est pas fortuit, il est fondé dans la définition même de l'objet de l'Histoire que Paul Ricœur donne dans son ouvrage *Histoire et vérité* : « ...ce n'est pas le passé, ce n'est pas le temps, ce sont les hommes dans le temps²⁵ ». Ces hommes entrent en scène à titre de trace du passé, de preuve contre toute tentative de négation, de falsification, et sur leurs correspondances, Boudjedra fonde ses espoirs qui visent à conduire la France à reconnaître ses crimes en Algérie. C'est ce que confirme l'auteur dans cet entretien accordé à Yacine Idjer journaliste algérien, du journal « Info Soir » : « Je ne comprends pas pourquoi la France reconnaît les crimes perpétrés par les autres nations et dans les différentes guerres, à l'exemple du génocide arménien, alors qu'elle refuse de reconnaître les crimes qu'elle a commis en Algérie²⁶. »

La défense de notre Histoire sera à cet égard par nécessité défense de l'archive, seule la mise à l'épreuve des témoignages écrits, jointe à celle des autres vestiges, donnera lieu à une critique, à une révélation et à une réécriture fidèle de l'Histoire. L'archive se présente ainsi

²⁴ *Ibid.*, Pp. 80-83.

²⁵ Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, éd, Seuil, Paris, 2001, p. 214.

²⁶ Yacine Ijer, «*Hôtel Saint-Georges de Rachid Boudjedra. Retour sur la Guerre de libération* », publié dans Info Soir le 20 - 03 - 2007.

comme une argumentation qui consiste en l'art de démasquer les maladresses des plagiaires, de repérer les invraisemblances notoires et de lutter contre l'incrédulité et la volonté de nier.

En transcrivant ces archives, Boudjedra devient un destinataire dans la mesure où ces traces ont été conservées en vue d'être consultées par qui est habile. À ce stade s'esquisse la notion de « preuve documentaire²⁷ », qui désigne la part de vérité historique inhérente à cette étape de l'écriture de l'Histoire.

C'est armé de questions que l'écrivain s'engage dans une recherche d'archives : «...*mais où donc est l'Histoire*²⁸ ? ». La question de notre écrivain n'est pas une question nue, c'est une question qui cherche une réponse dans le contenu de l'archive, de la mémoire et du témoignage, qui forment ainsi le trépied de base de l'écriture de l'Histoire.

Nous concluons de cette étude que la visée principale de toute la phénoménologie de la mémoire a été l'idée de fidélité, la fidélité n'est pas une donnée mais un vœu. Comme tous les vœux, il peut être déçu, voire trahi. L'originalité de ce vœu chez Rachid Boudjedra est qu'il consiste non en une action, mais en une représentation reprise dans une suite d'actes d'écriture constitutifs de la dimension déclarative de la mémoire. Comme tous les actes de discours, ceux de la mémoire peuvent eux aussi réussir ou échouer, à ce titre, ce souhait n'est pas d'abord aperçu comme un vœu, mais comme une prétention, une revendication qui donnent une suite aux événements du passé, une suite à l'Histoire que les hommes font et une suite à la recherche de la vérité en histoire.

La revendication mémorielle est devenue donc au fil du temps le mode privilégié à travers lequel le récit boudjedrien est sommé de progresser vers plus de clarté, plus de vérité : mémoires d'exilés, mémoires de femmes résistantes, mémoires d'enfants ayant échappé aux massacres, mémoires de pieds-noirs, mémoires des torturés, mémoires de témoins, mémoires de bourreaux même...

Le souci et le malaise de l'écrivain face à notre Histoire trahie, falsifiée éclairent l'importance de l'enjeu que représente la mémoire individuelle et collective. Ici, il ne s'agit pas d'une contribution à l'épistémologie de la connaissance historique, mais d'une sorte d'épuisement des formes de représentation historique disponibles dans la vie, dans l'Histoire, pour donner plus de lisibilité, de visibilité et de véracité à l'événement.

²⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op.cit., p.201.

²⁸ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p. 311.

Comme nous venons de le voir, la mémoire tient donc une place considérable dans l'œuvre de Boudjedra. Cependant, la mémoire est « une faculté qui oublie », faut-il donc répéter pour bien mémoriser ? La répétition est, ici, essentielle car notre prédisposition à l'oubli est des plus efficaces. Il y a répétition parce qu'il ya oubli. Plus un événement va être répété, plus il sera retenu aisément et longtemps. Ce que la répétition permet, c'est justement de faire passer ces événements de cette mémoire à court terme vers la mémoire à long terme où ils peuvent être stockés pendant des mois, voire des années. En ce sens, la répétition est insistance de la trace et résistance à la trace.

Dans *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale*, Søren Kierkegaard affirme que la répétition est « *une expression essentielle de la réminiscence*²⁹ ». L'auteur ajoute par la suite que : « *La répétition et le ressouvenir représentent le même mouvement, mais en sens opposé ; car ce dont on se souvient a été, c'est une répétition en arrière. En revanche, on se souvient de la véritable répétition en allant vers l'avant*³⁰. »

C'est en rapprochant donc la notion de répétition de celle de réminiscence, que Kierkegaard en commence la représentation. Répétition et ressouvenir sont bien un *même mouvement*, mais si le ressouvenir est une *répétition en arrière*, la répétition, elle, est *un souvenir en avant* qui ne tente pas la reprise de ce qui fut, ni la redite du même.

Ici, la répétition est conçue comme une forme de mémoire. Elle est une manière de rappeler le passé par l'éternel retour du même. Elle est un écho de l'enfance, du passé sur le présent. Elle est le bruit, la suite sans fin des traces de l'infantile, et a pour seule fonction de conserver ces traces à travers une multitude d'éléments.

La répétition d'un souvenir, d'un événement, d'une histoire, fait donc l'objet d'une réminiscence et d'une reconstitution. C'est à ce titre qu'il nous a paru judicieux de nous interroger d'abord sur la réminiscence de l'Histoire et son acception globale au sein de notre corpus.

Au vu de la menace de l'oubli, quelle forme de répétition Boudjedra peut-il alors conférer à l'écriture de l'Histoire pour la mettre à l'abri de toute tentative d'oubli ou de falsification du passé ?

²⁹ Søren Kierkegaard, *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale*, éd, Rivages Poche, 2003, p.29.

³⁰ *Ibid.*, p.30.

L'œuvre inaugurale de Boudjedra, *La Répudiation*, sert de point de départ à une abondante pratique transtextuelle lisible dans les œuvres qui suivent. Le romancier va développer une nouvelle œuvre par rapport à celle qui la précède, effectuant toute une série de transpositions sémantiques qui rendent la démarche fondamentalement narcissique³¹.

Dans *La Répudiation*, la guerre de libération nationale est évoquée à travers l'épisode de l'adhésion de Rachid à la résistance. Rachid répond à la propagande nationaliste dans les lycées (Pp.207-209) et rejoint le maquis pour participer à la révolution (Pp.210-212)

Comparé aux souvenirs d'enfance racontés, à Céline, à la première personne du singulier, le souvenir du maquis est raconté à la première personne du pluriel « nous », suggérant ainsi qu'il se réfère à un parcours commun. Cet aspect du récit renvoie de plus à la réalité de la guerre d'indépendance vécue comme une expérience historique et collective par le peuple algérien : « [...] à travers les nopals et les arbousiers foudroyés par le soleil ; nous haletions, avides de pouvoirs et de possession ³²[...] »

Au maquis, Rachid rencontre le Devin qui devient son maître à penser. La pensée du Devin est jugée dangereuse et il a été tué « parce qu'il lisait Marx³³ » et qu'il « s'intéressait trop à l'avenir et pas assez au présent³⁴ ». Le fait que cet assassinat soit inavouable est d'ailleurs clairement explicité par Rachid : « À parler de mon maître disparu, je courais un danger du fait que le Clan détenait aujourd'hui l'autorité et le pouvoir suprême et n'aimait pas qu'on évoquât ces règlements de comptes où les purs avaient été décimés ³⁵[...] »

L'emploi de termes tels que « le pouvoir suprême », « règlements de comptes », illustre la violence que la guerre d'indépendance assène à ses propres partisans. En ce sens, les circonstances de la mort du Devin nous rappellent celles de Abane Ramdane, racontées dans *Les Figueurs de barbarie*, assassiné lui aussi, en 1957, par ses frères de combat. Dans sa thèse, Kamel Mufti signale d'ailleurs que cette mise en scène est effectivement inspirée de l'histoire réelle, où le Devin incarnerait Abane Ramdane³⁶.

³¹Jany Fonte, *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, thèse de 3^{ème} cycle, Rennes II, 1989.

³²Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, op.cit., p.184.

³³*Ibid.*, p.186.

³⁴*Ibid.*, p.187.

³⁵*Ibid.*, Pp.186-187.

³⁶Kamel Mufti, *Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra*, Thèse, Université Paris 13 Nord, 1982, Pp. 143-145.

En fait, le passage, cité ci-dessus, élucide les raisons du passage des Membres Secrets du Clan, M.S.C, à l'appartement de Rachid, évoqué tout au début du roman, et du va-et-vient de ce dernier entre l'appartement et l'hôpital/prison. L'intervention des M.S.C et l'arrestation de Rachid semblent avoir un rapport difficile à cerner avec cette couverture, léguée par le Devin :

-Continuez. Il y a aussi une couverture. [...] C'est celle du Devin et vous savez bien qu'elle est en ma possession. [...] Non, elle m'a été léguée par le mort. [...] le Devin a été enterré devant moi. [...] Elle est toujours dans la chambre. Nous ne l'avons pas trouvée. Elle y est pourtant, mais elle n'est plus reconnaissable, il n'en reste qu'une bande très mince qui ne peut plus rien couvrir³⁷.

Nous pouvons comprendre d'après cet interrogatoire que le Clan soupçonne Rachid d'avoir été témoin de l'assassinat du Devin, qu'il conserverait cette fameuse couverture comme une relique. Les M.S.C n'arrivent pas à retrouver la couverture à cause de sa petite taille et de sa transformation continuelle. C'est là, peut-être, que s'installe l'ambiguïté fondamentale du roman dans son ensemble :

Le Devin m'avait donc légué tout ce qu'il avait : une couverture et des livres [...] je pus sauver la couverture après des luttes sournoises, et depuis, je me devais de la traîner partout ; personne ne s'était intéressé à ce legs du Devin, jusqu'au jour où Céline eut l'idée saugrenue de la couper en petits morceaux pour me faire mourir de froid³⁸.

Cette couverture est encore à l'origine de l'enfermement de Rachid, puis sert de prétexte pour susciter un soulèvement au sein de l'hôpital psychiatrique, en réaction à l'assassinat du Devin : « *Je me proposais même d'organiser la lutte révolutionnaire chez les malades mentaux [...] il suffisait de renforcer ma conviction pour réussir et donner raison à mon ami assassiné*³⁹. »

L'histoire de Rachid est clairement rapprochée de celle du Devin, militant marxiste révolutionnaire. Nous pourrions donc lire *La Répudiation* comme un roman du désir de *Révolution*, désir voué à l'échec, principalement, par le divorce des parents. Dorénavant,

³⁷ *Ibid.*, Pp. 228-229.

³⁸ *Ibid.*, p.186.

³⁹ *Ibid.*, Pp.237-238.

Rachid est poussé désespérément à la recherche du père, liée aussi à celle du pays qui est dans le chaos après l'indépendance.

Enfin, nous pouvons dire que c'est à travers la narration de ce souvenir du maquis et de l'épisode de l'assassinat du Devin par le Clan, que Boudjedra ajoute une dimension historique à *La Répudiation* et exprime son opposition au régime en place.

Dans *L'Insolation*, Mehdi fait de même, quitte le lycée et rejoint le maquis, mais lui part en France et ramasse de l'argent « *pour le maquis de l'intérieur*⁴⁰ »

Dans ce texte, la guerre d'indépendance est également abordée à travers le souvenir du maquis. Mehdi, contrairement à Rachid de *La Répudiation*, en parlant de ce souvenir, ne s'adresse pas à Nadia, son interlocutrice, il le raconte par le biais de monologue : « *Puis le silence revenait et les bribes de sommeil, [...] à nouveau les souvenirs reprennent possession de ma mémoire (comment faire pour oublier la longue infecte guerre et notre fuite devant les soldats étrangers qui ne comprenaient pas notre attachement à la terre parfois riche, parfois sèche et terreuse*⁴¹ ? »

L'utilisation des parenthèses sous-entend que les souvenirs de guerre occupent une place secondaire dans le récit. De plus, ces souvenirs ne sont évoqués et développés que sur deux pages à peine, ce qui les place en marge d'autres récits tels que ceux du viol de la mère, de la défloration de Samia et de sa disparition, ou de la circoncision. C'est pourquoi, peut-être, un analyste comme Marc Bouter de Monvel faisant un ouvrage entier sur *L'Insolation* n'évoque pas cet extrait malgré son étude exhaustive qui s'intitule : *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, Racines et griffes*⁴².

L'image du sang versé lors du sacrifice d'un coq noir pour guérir la mère de Mehdi, amène le grand-père à se souvenir de « l'histoire du pays⁴³ » et éveille chez lui un sentiment de révolte et d'impuissance. Bien que Mehdi soit le personnage focal de la narration, ce n'est pas lui qui raconte ici, alors qu'il assiste à ce sacrifice. Ce passage est inséré au milieu des impressions du grand-père face à cette cruelle cérémonie qui lui rappelle la guerre et le sang versé des maquisards : « *Comme s'il ne suffisait pas de tout ce sang que les maquisards*

⁴⁰ Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op.cit.*, p.156.

⁴¹ *Ibid.*, p.99.

⁴² Marc Bouter de Monvel, *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, Racines et griffes*, éd, L'Harmattan, Paris, 1994, 176 pages.

⁴³ Rachid Boudjedra, *L'Insolation, op.cit.*, p.154.

versaient généreusement sur les montagnes du pays,[...]; et lui – le peuple – fulminait, montrait son poing maigre, riait dans sa barbe de l'inévitable destinée qu'il s'était décidé à forger, en volant des fusils dans les casernes⁴⁴ [...] »

Dans *L'Insolation*, le sang des maquisards versé pendant la guerre d'indépendance est aussi intolérable que celui du sacrifice, de la circoncision, de la perte de la virginité de Samia ou du viol de la mère par Siomar. Les quelques pages qui lui sont consacrées ne font donc que nourrir cet aspect du sang, sujet récurrent et incontournable pour l'écrivain.

Les ennemis de Mehdi sont les mêmes que ceux de Rachid : les Membres Secrets du Clan (M.S.C.), évoqués deux fois plus souvent dans *L'Insolation* que dans *La Répudiation*, mais apparaissant toujours vers la fin, symbole de l'impossible réforme psychique, morale et politique. Le Clan soupçonne Mehdi d'avoir tué Samia et représente une menace persistante, et monstrueuse pour ce dernier.

La guerre de libération dans *L'Insolation* est évoquée aussi à travers l'insertion de faits historiques qui renvoient à la guerre d'Algérie en empruntant des informations au Colonel Rousset, *La conquête de l'Algérie*, Tome II, pages 22-23 : « Cavaignac opérait sur la rive gauche du chétif, chez les Sbéa qui s'étaient retirés dans leurs grottes⁴⁵ [...] »

Ces faits réels jouent un rôle dans l'établissement de la preuve et fournissent une légitimité au changement proposé dans le texte. La visée espérée est de donner au texte un appui, une véracité historique et non pas seulement romanesque.

Treize ans plus tard, après *La Répudiation*, en 1982, Boudjedra approfondissait dans *Le Démantèlement*, le travail déjà amorcé sur le souvenir du maquis. Il y ajoutait le travail sur l'écriture de l'Histoire en général.

Pour l'écrivain, en quête de l'Histoire et de son sens, la remise en question de la guerre d'indépendance est urgente et s'est probablement accentuée entre la date de la publication de *La Répudiation*, en 1969, et celle du *Démantèlement*, en 1982. Cette dernière œuvre va justement dans le sens d'une réflexion profonde sur l'Histoire : « Ainsi, il souhaitait clarifier l'histoire de son pays et surtout l'histoire de cette période cruciale de la guerre, soulever la

⁴⁴*Ibid.*, p.153.

⁴⁵*Ibid.*, p.154.

chape de silence [...].Restaient les questions qui n'avaient pas trouvé leurs réponses, les points d'interrogation qui déchiraient le papier et le corrodaient⁴⁶ [...] »

Le récit est conduit à la première personne, il se présente sous la forme d'un journal dont le scripteur est le personnage Tahar el Ghomri et d'un dialogue où la parole est distribuée entre, d'une part, les deux narrateurs intradiégétiques (Selma et Tahar El Ghomri) dialoguant entre eux ou se remémorant leurs paroles, leurs actes et, d'autre part, le narrateur extradiégétique, organisateur de l'ensemble. Il se propage selon la manière habituelle de Boudjedra par bretelles et digressions, par répétitions et déplacements, par attachement et extensions, en un texte qui plie sous la redondance, la surcharge et l'enflure, donnant lieu à une emphase de la rhétorique par rapport à la structure.

Tahar El Ghomri s'impose comme un personnage solitaire, excentrique, un très vieux militant communiste qui vit en marge de la société. Il est miraculeusement rescapé de la vague d'épuration qui a frappé, dans le maquis, ses compagnons de parti pendant l'insurrection armée. Il est significatif que les « martyrs », les « héros » de la révolution, vivent comme des clochards envahis par une mémoire qui ne leur laisse plus jamais de repos. Il passe tout son temps à se chercher là où il s'est perdu dans le passé, à se rappeler de l'Histoire, refusant ainsi une mémoire qui oublie l'Histoire et une Histoire qui tue la mémoire.

Tahar El Ghomri souffre d'une « *mémoire traumatisante*⁴⁷ » conséquence en premier lieu de l'assassinat par l'armée coloniale de sa femme et de ses filles lors de la répression violente des manifestations à Sétif et Guelma en 1945. Boudjedra n'écrit d'ailleurs pas « Sétif », ni « Guelma », l'année 1945 suffit. Cet événement douloureux est griffé dans son « corps fissuré » qui est « un ustensile où se déverse l'histoire universelle ». Cette histoire universelle est constituée de massacres, de guerres et de génocides :

[...] vivant dans ce boyau rétamé qu'était sa bicoque, [...] lieu ultime de sa frayeur et ultime refuge de sa mauvaise conscience [...] l'histoire universelle jalonnée par les massacres, les guerres et les génocides lui rappelant cette horrible année 1945, [...] le sang

⁴⁶Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p.297.

⁴⁷ Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, éd, L'Harmattan, Paris, 2012, p.144.

ne cessait de le hanter, de sourdre de ses deux poumons malades, sous forme de viscosités sanguinolentes qui lui donnaient quelque répit⁴⁸ [...]

Selma l'héroïne, née l'année des séismes (1954), apparaît comme une jeune fille saine et rescapée, comme son mon l'indique, d'une société bouleversée, foncièrement misogyne, rescapée aussi d'une ancienne famille féodale en déconfiture. Elle passe tout son temps dans son bureau de la bibliothèque centrale à feuilleter et à lire sans cesser de fumer ni de boire, tasse sur tasse, du café, donnant ainsi une image de femme nouvelle qui se lève. Un nouveau type de femme qui est, ici, mise en scène :

Cela faisait des années qu'elle jouissait d'une liberté totale [...] passait son temps à diriger la bibliothèque centrale, fumait ses deux paquets de cigarettes [...] avait horreur de la maternité [...] avait choisi de vivre autrement comme pour ne pas singer les autres, provoquer la société régie par les mâles, ouvrir une faille dans les traditions et les normes séculaires⁴⁹...

Dans ses trajets quotidiens, Selma passe souvent devant la mesure de Tahar El Ghomri, qui l'intrigue fort : « *posée là – la mesure – au sommet de la colline, comme un gigantesque point au-dessus d'une lettre chétive et résumant merveilleusement la prétention du monde, à la fois, et sa futilité*⁵⁰ ... ». Un soir où la peine est tellement grande, Selma ose ouvrir la porte. Le vieillard dort nu. Selma fait le tour de la chambre puis elle s'assied pour attendre. Plus tard, quand le dialogue sera établi entre eux, c'est Selma qui se retrouvera nue car c'est elle qui enquête, qui pose des questions et il refuse de parler, de se livrer. Ce dialogue prendra donc la forme d'une sorte de lutte au cours de laquelle ils vont ensemble façonner un nœud, pour ensuite la démêler peu à peu. Une fois la confiance établie, les deux personnages changent l'un par l'autre, ils ressuscitent l'un pour l'autre les spectres de leur passé, réveillent leurs démons personnels, raniment leurs remords, le vieil homme devient plus ouvert, à ce moment-là Selma cesse de limiter ses pensées aux thèmes familiaux, elle se livre à une véritable remise en question de l'Histoire. C'est ainsi que le vieillard décide de sortir de son mutisme et introduire, par conséquent, un thème parallèle, celui de l'Histoire.

Selma est soucieuse de connaître le rôle de Tahar El Ghomri dans le Parti, le rôle du Parti dans le pays, ses erreurs, ses réussites, ses échecs et les causes qui ont été à l'origine du

⁴⁸Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op. cit., p. 131.

⁴⁹*Ibid.*, Pp. 151-153.

⁵⁰*Ibid.*, p.23.

silence recouvrant ce pan entier de l'Histoire : « *Elle est maintenant obsédée par le désir de connaître avec précision et certitude quel a été le rôle joué par le Parti durant la guerre anticoloniale*⁵¹. ». Elle passe sa vie maintenant entre la bibliothèque centrale et « l'ancre ferrailleux » de Tahar El Ghomri où elle essaie de sonder les failles de la guerre d'Algérie et de « *comprendre l'histoire de son pays qui avait trop longtemps baigné dans une obscurité sciemment entretenue par certains*⁵² ». Comme elle, Tahar El Ghomri n'a pas d'autres préoccupations que l'écriture de l'Histoire. Il a gommé cette affirmation qu'il avait sentencieusement proférée à l'encontre de Selma éberluée « *l'histoire n'est pas le produit de l'homme, comme on ne voit jamais la mousse pousser*⁵³ ». Il est, maintenant, prêt à reconstituer les faits, à restaurer les événements et se débarrasser de ses cauchemars sanglants (la mort de ses quatre camarades et le massacre de sa famille lors des événements tragiques du 8 mai 1945). C'est ce que Verena von der Heyden-Rynsch a expliqué à merveille dans son ouvrage, *Écrire la vie* : « *Le moi qui observe et écrit ne se contente pas de se dévoiler soi-même, mais révèle des événements restés jusqu'alors secrets, ensevelis par l'histoire, auxquels un éclairage personnel peut prêter une valeur sociale singulière*⁵⁴. »

Les deux personnages se mettent donc à questionner ce social fragmenté et tourmenté, cette Histoire trahie et falsifiée, sortant chacun de son exil intérieur pour un règlement de compte avec la (sa) mémoire, cette mémoire qui donnerait à l'Histoire un aspect négationniste et révisionniste, revendique « *la subjectivité comme expression incontournable et fondamentale de la vérité et de la liberté*⁵⁵. »

Cette polémique de l'Histoire critique et subversive, selon C.C Achour « *travaille dans trois directions complémentaires: celle de la mémoire active, celle du déblocage/déverrouillage et celle de la réflexion critique*⁵⁶. »

⁵¹ *Ibid.*, Pp 202-203.

⁵² *Ibid.*, P.205.

⁵³ *Ibid.*, p.252.

⁵⁴ Verena von der Heyden-Rynsch, *Ecrire la vie*, *op.cit.*, p. 229.

⁵⁵ Hafid Gafaïti, Rachid Boudjedra, *une poétique de la subversion. Autobiographie et Histoire*, *op.cit.*, p.38.

⁵⁶ Christiane Chaulet Achour signale que Boudjedra a pour objectif de « créer une fiction singulière [...] instituant une polyphonie contestatrice entre Histoire collective et mémoire individuelle » dans son article « *Barques de passeur Fictions entre passé et présent* », in Ernstpeter Ruhe, éd, *Europas islamische Nachbarn, Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb*, Band 2, (Würzburg, Königshausen & Neumann), 1999, p.114.

Tahar El Ghomri est ici, à la fois, un acteur de l'histoire et de l'Histoire ; à ce propos, Benjamin Stora nous rappelle qu'« *au Maghreb aujourd'hui, l'intérêt s'éveille pour la mémoire des vieux militants, avec le désir de reconstruire l'histoire par en bas, par les témoignages, aller de mémoire en mémoire, d'acteur en acteur*⁵⁷. »

Ce thème de l'Histoire apparaît comme l'ultime polémique. Le vieil homme meurt, laissant à son amie son journal et tous ses objets fantastiques, mais pas un mot personnel, « *pas de testament* », « *Elle restait avec ses questions et ses interrogations*⁵⁸ »

Semblablement à *La Répudiation* et à *L'Insolation*, la guerre d'indépendance dans *La Macération*, ouvrage publié deux ans après *Le Démantèlement*, figure sous forme de récit de souvenirs, à travers un seul et unique épisode que le protagoniste raconte à son interlocutrice Maria/Myriam. Si l'épisode concernant « le Devin » disparaît de ce roman, les règlements de comptes sont toujours d'actualité : « *Les règlements de comptes ne tardèrent pas à venir et l'orgueil de certains chefs fit le reste*⁵⁹. »

Nous avons pu aussi repérer une ressemblance frappante entre *La Répudiation* (p.184), *L'Insolation* (p.99), *Le Démantèlement* (p.187) et *Les Figuiers de barbarie* (p.29) concernant la mémoire et la description des scènes du maquis.

Si le sang versé de la défloration, du viol ou de la circoncision, dans les deux premiers textes boudjedriens, se noue dans celui de la guerre d'Algérie, dans *La Macération*, il est généreusement décrit et clairement associé aux maquisards : « *Réveillés en sursaut, nous nous trouvions en train de patauger dans le sang de nos compagnons que nous enterrions à la hâte, à l'ombre des corbeaux et des aigles, laissant leurs plaies se remplir d'herbe et de terre grouillant de vers voraces*⁶⁰. »

La similitude des récits est encore plus prononcée entre ce texte, *La Macération*, et *Le Démantèlement*. Si les interlocutrices de *La Répudiation* et de *L'Insolation*, Céline et Nadia, ne prennent pas la parole, les interlocutrices du *Démantèlement* et de *La Macération* ont un rôle fort contrastant avec celui de ces deux dernières. Selma, donnant son opinion sur

⁵⁷ Benjamin Stora, « *Les enjeux et les difficultés d'écriture de l'histoire immédiate au Maghreb* », Bulletin de l'institut d'histoire du temps présent, numéro 75, sous la direction d'Henry Rouso, in E.N.S Cachan, juin 2000, p. 75.

⁵⁸ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op, cit., p.294 .

⁵⁹ Rachid Boudjedra, *La Macération*, op, cit., p.109.

⁶⁰ *Ibid.*

l'histoire nationale, intervient au récit de Tahar El Ghomri ; Maria/Myriam introduit l'Histoire au sein du récit du protagoniste. Selma ouvre le débat sur l'Histoire, difficile à comprendre; Maria/Myriam crée en quelque sorte le lien entre l'histoire intime du protagoniste et l'histoire nationale, universelle.

La similitude entre ces deux textes est encore plus flagrante, à l'image de ce passage qui reproduit les souvenirs du maquis de Tahar El Ghomri : « *Nous avons abattu des chiens zélés et quelques imams qui étaient prêts à donner le rouge*⁶¹ [...] »

Du *Démantèlement* à *La Macération* les transformations sont strictement limitées et manifestent ainsi une continuité et une cohésion entre les textes boudjedriens.

La Prise de Gibraltar, publié en 1987 chez Denoël, remet en question l'Histoire, la met en exergue, comme les deux textes précédents, ce que le titre indique d'emblée. *La Prise de Gibraltar* est l'histoire d'un adolescent qui s'appelait Tarik, soumis aux ordres de son père, obligé de chercher, traduire, lire entre les lignes le véritable sens de l'Histoire.

Cependant, *La Prise de Gibraltar* développera davantage cette dialectique du « pays conquérant/peuple conquis ». En effet, le texte réécrit à sa manière un pan de l'Histoire des Arabes, en les montrant, eux qui ont été des colonisés, sous un autre jour où ce sont eux cette fois-ci les colonisateurs, ainsi qu'en témoignent les chroniques historiques et que le rappelle Boudjedra : « *L'Andalousie, l'Occident, ont été conquis par l'empire arabo-musulman, [...] L'Espagne a été conquise par un chef berbère, Tarik Ibn Ziad qui était à la tête d'une troupe de 10.300 hommes dont 10.000 berbères et 300 Arabes seulement*⁶². »

La Prise de Gibraltar se donne sous la forme d'une œuvre organisée autour d'une structure centrale en six chapitres encadrés par des citations en épigraphe tirées de quatre recueils différents de Saint-John Perse, *Exil*, *Anabase*, *Pluies* et *Éloges*. Dans ces recueils Boudjedra réunit deux événements historiques séparés dans le temps mais confrontés l'un à l'autre afin de saisir la connivence qui les unit au sein d'une Histoire dont l'écrivain mesure la relativité et les contradictions (20 août 711, Prise de Gibraltar par les armées arabo-berbères et 20 août 1955, Prise de Constantine par les armées françaises). Les deux événements bouleversent Tarik : il découvre, dans un état de fierté et de surprise, par la lecture et la traduction de livres historiques, la victoire du génial stratège berbère Tarik Ibn Ziad. Il s'étonne – lors de son

⁶¹Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, p.184, *La Macération*, op. cit., p.111.

⁶²Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op. cit., p.39.

voyage à Gibraltar en repérant quelques traces de ce conquérant arabo-berbère – de l'ignorance qu'ont les habitants de cette conquête et de ce berbère conquérant. La seconde référence, il l'a vécue physiquement et psychologiquement dans un état de choc, traumatisé par la sauvagerie et la brutalité du conquérant français.

Le roman reprend ainsi le récit de cette conquête de l'Andalousie par Tarik Ibn Ziad, tel qu'elle a été rapportée par l'historien Ibn Khaldoun dans son ouvrage *L'Histoire des Arabes et des Berbères*. Le premier travail que l'écrivain accomplit, est d'opérer une datation exacte de cette fameuse conquête. Selon sa chronologie, la prise de Gibraltar aurait eu lieu le 20 août de l'an 711, le lundi 5 Radjab de 92 de l'hégire : « *Tarik ibn Ziad prit la mer en l'an 92 de l'hégire avec l'assentiment de son chef Moussa Ibn Noçair*⁶³... »

Cependant, cette datation était indispensable au projet de l'écrivain, lequel prend tout son sens dans le deuxième événement historique qu'il choisit comme contexte pour insérer son histoire personnelle. Un 20 août également, plusieurs siècles plus tard, en 1955 ; la date correspond au massacre d'une manifestation de femmes à Constantine par l'armée française : « *Cette même ville qui avait été envahie, aussi, le 20 août 1955 par les femmes en colère, avec parmi elles – ma propre mère*⁶⁴. »

La mise en parallèle de ces deux événements permettait à l'écrivain de les réduire à la même signification : « *[...] l'odeur des massacres, des charniers et des génocides. Celle des cadavres, des Numides, des Romains, des Arabes, des Wisigoths, des Francs et des Gaulois [...]. Celle – aussi- des cadavres d'Algériens flottant- à Constantine-*⁶⁵*[...]* »

Cette image des cadavres flottant sur le Rhumel ainsi associée à la prise de Constantine par la colonisation française est citée plusieurs fois dans le texte (p.21, p.45, p.47, p.50, p.100, p.101, p.160, p.230, p.277). À chaque apparition, l'écrivain précise les informations données auparavant et permet, entre autres, au lecteur, en avançant dans le roman, de combler son déficit sémantique (p.100, p.160, p.230)

La construction de cet épisode est conforme à celui de la manifestation des femmes « *organisée spontanément après le massacre perpétré par les colons et les soldats français, à*

⁶³Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Arabes et des Berbères*, cité par Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*, p.21.

⁶⁴Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op. cit.*, Pp.101-102.

⁶⁵*Ibid.*, p.21.

*Constantine*⁶⁶ », évoqué à plusieurs reprises et enrichi d'informations supplémentaires à chaque passage. La première évocation de cet épisode était sans détails, ni date précise. (p.42)

Deux pages plus loin, le narrateur ajoute que cette histoire lui a été racontée par sa mère. (p.44)

Deux pages plus loin, le narrateur donne la date de cette manifestation (p.46)

De page en page, les précisions se multiplient, levant ainsi le voile sur cet horrible évènement.

Un autre évènement empruntant la même voie, aborde la mort de l'enfant dompteur de canaris. Dans un premier temps, la narration de cet épisode présente Tarik comme étant le témoin de la mort de l'enfant (p.49)

Tout comme l'épisode de la manifestation des femmes, le narrateur, vers la fin du roman (p.287), avoue que cette scène vécue comme un traumatisme, lui était racontée par sa mère.

Ces trois épisodes réitérés et chargés progressivement d'éléments supplémentaires mettant en relief l'atrocité de la guerre et créant ainsi une atmosphère bouleversante, suscitent une profonde émotion.

Comme nous venons de le voir, la guerre d'indépendance, dans *La Prise de Gibraltar*, est personnifiée par plusieurs événements, contrairement donc à celle des quatre œuvres précédentes qui tourne essentiellement autour du souvenir du maquis.

D'une manière opposée à *La Répudiation*, *L'Insolation*, *La Macération* et *Le Démantèlement* où les protagonistes passent l'Histoire au crible du fait qu'ils ont eux-mêmes participé à la guerre et peuvent lucidement l'analyser, le protagoniste de *La Prise de Gibraltar* se pose davantage en témoin qu'en acteur lorsqu'il s'agit d'événements historiques. Par exemple, s'agissant de la manifestation des femmes contre les massacres des Français suite aux « émeutes de Constantinois », Tarik ne fait que regarder de loin l'évènement, c'est sa mère qui participe à la manifestation.

⁶⁶*Ibid.*, p.244.

De la même manière, pour ce qui est de l'épisode du maquis, Tarik, n'a pas le monopole de cette terrible expérience, il est attribué à un autre personnage : Chems-Eddine, le cousin de Tarik.

Toutefois, en écrivant des slogans politiques sur la terrasse de la maison familiale, Tarik participe à la résistance, à sa façon : « *Et lui écrivant les lettres les blessures les morts les guillotins les trucidés les napalmés et les mots gravés ou peints sur tous les murs de la ville et même sur le sol de la terrasse de la maison du seigneur W.F.L.N*⁶⁷! »

Tout comme les personnages de *La Répudiation*, de *L'Insolation*, du *Démantèlement* et de *La Macération*, Chems-Eddine s'adresse à son interlocuteur, Tarik, lui racontant les circonstances de cet attentat : « [...] nous avons décidé de les égorger [...] nous avons été dans ce bar à soldats il était plein de légionnaires nous nous sommes assis à une table près des toilettes et fîmes semblant de boire et de nous soûler⁶⁸ [...] »

Cependant, Chems-Eddine s'est contenté de relater comment il s'est retrouvé avec ses amis dans ce bar « fréquenté par des soldats français⁶⁹ », et ne dispense d'explications que pour l'aspect des toilettes du bar : « ...j'y suis allé pour vomir plusieurs fois afin de ne pas laisser la bière faire son effet sur moi⁷⁰ [...] »

Quoi qu'il en soit, les secrets du meurtre ne sont pas exposés. Chems-Eddine ne se réfère pas à l'acte clé, il décrit ce qu'il fait avant et après l'assassinat, il avoue également s'être caché chez la mère de Tarik après l'attentat (p.65).

La torture est un thème qui réapparaît souvent dans l'œuvre boudjedrienne. Dès son roman inaugural, *La Répudiation*, il est question de torture psychologique quand les Membres Secrets soumettent Rachid à leur interrogatoire. Son œuvre *Le Démantèlement* fait également écho à la pratique de la torture pendant la guerre d'indépendance. Tahar El Ghomri raconte à Selma comment son ancien camarade de combat est mort brûlé vif après avoir été supplicié.

Quant à *La Prise de Gibraltar*, l'objectif premier du récit concernant la torture n'est ni de la démontrer ni de dénoncer sa sauvagerie, en revanche, il détourne l'attention sur la

⁶⁷*Ibid.*, p.41.

⁶⁸*Ibid.*, p.64.

⁶⁹*Ibid.*, p.38.

⁷⁰*Ibid.*, p.64.

personnalité de Chems-Eddine. Ici, l'accent est davantage mis sur le courage de Chems-Eddine que sur ce qu'il a subi. C'est ce que sous-entend le passage suivant : « [...] après la gifle que lui donna l'officier pour lui avoir craché sauvagement sur le visage ; Chems-Eddine donc put satisfaire enfin et pleinement son orgueil, [...] en obligeant ses tortionnaires à avoir du respect, voire de l'admiration pour lui⁷¹. »

Cependant, dans ce passage, c'est l'humiliation qui est recherchée dans ce type d'actes. Or face à leur gifle et à leur obscénité, Chems-Eddine a su garder son sang-froid, avoir vis-à-vis d'eux un comportement modeste.

Une année après la publication de ce roman, en octobre 1988, commença une nouvelle période dans l'histoire contemporaine algérienne. Ce mois-là connut de violentes émeutes, à travers tout le pays. Rachid Boudjedra n'est pas et ne peut être insensible à cet état de fait. Il y voit du chaos et rien que du chaos. En 1991, et en réponse à cela, il publie *Le Désordre des choses*, roman articulé autour du début de la douloureuse crise algéro-algérienne. Dans ce texte Boudjedra se sert des faits historiques ayant eu lieu pendant la guerre d'indépendance pour explorer la face cachée de la révolution et du système politique qui lui a succédé à l'Indépendance. Ainsi, dans cette œuvre la guerre d'indépendance est approchée sous l'angle d'une expérience plurielle : règlements de comptes entre les partis politiques, injustice sociale, abus de pouvoir... afin d'embrasser le sujet dans toute sa vérité.

Cependant, à partir du *Désordre des choses*, tout en continuant son œuvre d'écrivain, Boudjedra s'implique de plus en plus dans le débat politique et la crise socio-économique qui déchirent l'Algérie (Cette période sanglante de l'Histoire d'Algérie sera approfondie dans le chapitre suivant).

Toutefois, en publiant, en 2007, *Hôtel Saint-Georges*, l'histoire de la guerre d'indépendance est de retour. En publiant *Le Démantèlement* en 1982, premier roman où « j'ai abordé la guerre d'Algérie, j'ai cru avoir réglé mes comptes avec cette guerre. En entamant *Hôtel Saint Georges*, je prends conscience que les comptes ne sont pas encore

⁷¹*Ibid.*, p.127.

*réglés*⁷². », explique Rachid Boudjedra alors d'une conférence de presse animée le 18 mars 2007 à l'hôtel El Djazaïr (ex-Saint Georges) à Alger. Boudjedra y ajoute que « régler des comptes avec cette guerre » signifie « *tenter de la comprendre, d'autant que notre révolution était malade de l'intérieur*⁷³. »

Hôtel Saint-Georges s'écrit ainsi dans la continuité d'une dizaine d'autres textes. La narration en est aussi nerveuse que précédemment, les mêmes points de suspension terminent chaque chapitre, symboles d'une hésitation, d'un effet d'attente, de l'absence d'une réponse finale.

S'il est question, dans les romans précédents, de la guerre d'indépendance à travers le regard dirigé sur elle de l'intérieur, il se trouve, en revanche, que dans ce présent livre, cette guerre est vue de l'extérieur et se dit à travers un regard français. Le regard d'un ébéniste français, envoyé en Algérie au moment de la guerre non pour faire la guerre mais pour fabriquer des cercueils pour les soldats morts pour la France. Revenu en France et des années après la fin de la guerre, Jean a continué à sentir sur ses doigts l'odeur des cadavres en décomposition : « *J'avais beau me laver les mains avec une brosse métallique, plusieurs fois par jour, cette terrible odeur ne quittait jamais les bouts de mes doigts*⁷⁴ ». Après sa mort, quelques années plus tard, sa fille, Jeanne, exécutant la demande de son père : « *N'oublie pas d'aller dans la baie d'Alger avec ces quelques poussières de moi*⁷⁵ » décide de venir dans ce pays « *pour renifler les traces d'un père décédé depuis quelques mois et qui y avait fait son service militaire pendant cette terrible guerre*⁷⁶ », elle entreprend de découvrir le pays des tourments, du « calvaire » de son père, l'Algérie.

Dans ce texte, Boudjedra entrecroise les histoires de deux familles, l'une française, celle de Jean et de sa fille Jeanne, l'autre algérienne, celle de Rac, ancien combattant, communiste, et pour qui l'Histoire de l'Algérie est une obsession personnelle, permanente.

En venant en Algérie, Jeanne part sur les traces de son père, à Alger puis à Constantine. Cette enquête intime va faire revenir les aspects douloureux du passé, ceux de Jean, mais

⁷² Amnay Idir, *Hôtel Saint Georges de Rachid Boudjedra, Une mémoire vrillée par la guerre*, publié dans El Watan le 19 - 03 - 2007.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges, op.cit.*, p.170.

⁷⁵ *Ibid.*, p.177.

⁷⁶ *Ibid.*, p.6.

aussi ceux de Rac, le jeune algérien qui lui servira de guide. Leur voyage va les entraîner, tous deux, à la découverte de l'Algérie magnifique mais tourmentée, à la révélation de zones vierges de l'Histoire camouflée.

Rac, emporté par la tourmente de ses souvenirs, apprend de Jeanne l'histoire émouvante de son père, Jean. La venue de Jeanne en Algérie agit comme un déclencheur de souvenirs douloureux de la guerre d'indépendance, un révélateur de la vie cachée de la famille de Rac – son père nationaliste, son oncle, Bob, communiste, mort à la Mecque écrasé sous les pieds des pèlerins, son autre oncle collabo, Pépin-le-Bref, sa sœur Nabila qui, à travers sa rencontre avec Jean, à l'hôtel Saint-Georges, lorsqu'elle y travaillait pour payer ses études et que lui s'y réfugiait, donne une épaisseur humaine à la guerre de libération et à la sociologie complexe des rapports entre Français et Algériens :

Mais moi (Jean), j'ai été tué, liquéfié, émasculé, en Algérie. Devenu une loque. À cause du mauvais bois, [...] Heureusement, j'avais mes escapades, mes fenêtres de sortie, mes bols d'air pur... [...] Ensuite je pris la fuite vers le bar du Saint-Georges, où je pris une cuite faramineuse à la vodka, sous l'œil étonné, perplexe et peiné de Nabila⁷⁷.

À travers ces confessions de Jean, Boudjedra veut lever le voile sur le respect, le soutien et la sympathie qu'avait montré cette catégorie de Français pour la cause algérienne, il présente également les pieds-noirs, qui ne se considèrent pas Français, mais comme un peuple à part. L'histoire de ce français, Jean, et ses confessions, sous-entendent, entre autres, le désir de Boudjedra de conduire la France à reconnaître ses crimes en Algérie, crimes que les Français attestent eux-mêmes.

Nous retrouvons aussi dans *Hôtel Saint-Georges*, Mic, cette ancienne « porteuse de valises » qui, comme Jean, ne s'est jamais remise d'avoir trahi l'amour qu'elle éprouvait pour l'Algérie. Elle ne pouvait oublier le visage tourmenté de ce pays, l'Algérie, ni ses victimes. Une convergence de destins individuels que Boudjedra replace dans la confusion et la complexité de l'Histoire : « [...] vers la fin de la guerre, je devins porteuse de valises. Pourquoi ? Qu'est ce qui a déclenché en moi cet engouement pour ce pays ? L'oncle

⁷⁷ *Ibid.*, Pp.98-99.

Georges ? La nostalgie des poupées algériennes qu'il m'offrait ? L'attitude chauvine et raciste de ma mère ? [...] L'injustice criarde de la France⁷⁸ ? »

À propos d'elle, Boudjedra déclare, dans un entretien donné à Georgia Makhoulf, que : « *Mic, [...] c'est ma femme. Elle a été une de ces « porteuses de valises ». Nous nous sommes rencontrés dans une manifestation pour Ben Bella. Elle avait 19 ans et 21 mois quand nous nous sommes mariés. Cela nous fait 48 ans de vie commune, une très belle histoire d'amour⁷⁹.* » (Pour l'intégralité des propos de Boudjedra, nous nous reporterons à la retranscription de l'interview, que nous faisons figurer en annexe n°5)

À l'instar de Selma et de Tahar El-Ghomri qui s'étaient mis, tous les deux, dans *Le Démantèlement*, à écrire et à réécrire l'Histoire, Rac, tout au long de ce récit, était à la recherche de l'Histoire et de son sens : « « [...] *Mais alors qu'est-ce que l'histoire ? [...] » Puis il y eut Jeanne. Il y eut Jean. Je découvris l'autre versant de l'histoire algérienne avec le même étonnement et la même douleur⁸⁰.* »

Ici, l'intrigue se dénoue dans le vide sidéral de l'impuissance humaine devant la complexité de l'Histoire. Car, sous l'Histoire, il y a tous ces destins individuels sur lesquels plane l'ombre de la guerre de libération. L'Histoire ne saurait être que la somme de ces destins. Autrement dit, elle serait tronquée, incomplète, impossible à écrire.

L'écriture de Rachid Boudjedra est marquée, dans *Hôtel Saint-Georges*, par la même volonté obsessionnelle de restituer et de réécrire le passé.

Trois ans après la publication d'*Hôtel Saint-Georges*, comportant de longs rappels des atrocités coloniales qui ont poussé les Algériens à ce soulèvement violent le 1^{er} novembre 1954, Boudjedra publie *Les Figuiers de barbarie*, faisant une large place à ces mêmes monstruosité en insérant, dans un désir d'efficacité et de témoignage, les correspondances entre les généraux de la colonisation et entre eux et leur famille, dans lesquelles les chefs de l'armée de conquête française cherchent à rivaliser de cruauté afin de mettre à mort un grand nombre d'Algériens. (cf. exemple p.184)

⁷⁸ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op, cit., p.27.

⁷⁹ Georgia Makhoulf, *Rachid Boudjedra : le bruit, la fureur et la compassion*, entretien publié dans L'Orient Littéraire, avril 2011.

⁸⁰ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op, cit., p.163.

Les secrets de l'Organisation et les cruautés de la « guerre des frères » n'en sont pas moins évoqués dans ce texte : l'assassinat d'Abane Ramdane par ses pairs dans le commandement du FLN et le massacre des villageois de Mellouza aux yeux de l'Organisation :

Nous savions déjà, qu'Abbane avait été assassiné par Boussouf, sur ordre de Krim Belkacem et en sa présence, d'une façon sordide. Nous savions qui avait massacré les trois cents villageois de Mellouza. Nous savions toutes les saloperies commises par l'Organisation contre les maquis communistes qui avaient été créés à sa demande et avec sa bénédiction⁸¹...

Tout comme dans *Hôtel Saint-Georges*, Rachid Boudjedra, dans *Les Figuiers de barbarie*, n'hésite pas à rendre hommage à certains Français complices et sympathisants de l'Organisation, en conservant leurs noms et le jour de leur mort en mémoire, au même titre que ceux des martyres algériens : « *Ben Mhidi avait été pendu en cachette par l'armée française le 11 février 1957 [...] Maurice Audin, [...] avait été arrêté le 21 juin 1957, [...] Fernand Yveton, [...] avait été guillotiné le 11 février 1957 [...] Le même jour de l'exécution de Ben Mhidi*⁸²! »

Par ces fruits sauvages, comestibles, méditerranéens, symbole de la résistance algérienne, Rachid Boudjedra replonge dans son univers romanesque où se côtoient l'histoire individuelle, intime et l'histoire collective de l'Algérie à travers la transcription d'un dialogue souvent mental et muet entre deux amis et cousins, Rachid et Omar.

Un jour, ces deux cousins se rencontrèrent dans l'aéroport d'Alger et prirent un même avion reliant Alger à Constantine ; en une heure de voyage, ils se sont replongés dans les souvenirs de leur adolescence, sensuelle et silencieuse, pleine de rêves d'avenir, de quêtes érotiques, d'ambitions personnelles et, peu à peu, d'engagement dans la guerre d'indépendance.

Une heure de voyage pour replonger dans le gouffre de l'Histoire, rouvrir les plaies encore renfermées de la colonisation et d'une indépendance ensanglantée par des conflits fratricides. Une heure pour reprendre avec Omar le fil d'une conversation jamais achevée depuis l'enfance. « *Ce jour-là [...], j'étais décidé à en finir_avec lui, à le débarrasser de ses*

⁸¹Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, op, cit., p.33.

⁸²*Ibid.*, p.123.

*fantômes, à le délester de son chagrin. J'avais une heure pour le convaincre*⁸³. ». Une heure pour le débarrasser des remords qui le tourmentaient depuis qu'il avait mesuré la réalité de sa famille, la réalité de son père collabo et de son frère OAS.

Ces deux personnages, Rachid et Omar, opèrent donc des digressions qui constituent vraisemblablement des « traversées de mémoire », ainsi, leurs souvenirs permettent à la narration de se déplacer en un autre espace et un autre temps. Les pensées qui surgissent dans l'esprit du narrateur évoquent donc des lieux autres et elles se mélangent au présent tandis que les deux personnages parcourent les quartiers de leur ville natale Constantine.

Cette œuvre éclaire le malaise anxieux de Rachid et d'Omar, dont les espérances ont été englouties par la férocité et la voracité de la guerre où il ne reste plus, dans leur vie, que des souvenirs brumeux et des interrogations ouvertes. Boudjedra clôt d'ailleurs son texte sur l'idée même qu'il énonçait tout au long de son voyage : « *Omar s'était-il débarrassé de ses démons au cours de ce vol durant [...] mais aussi toute l'histoire de ce pays tant et tant de fois envahi, colonisé, désintégré et trahi par les autres et par les siens*⁸⁴? »

L'Histoire, dans ce texte, n'est importante qu'en ce qu'elle éclaire le présent inquiet, soucieux de ces deux personnages et leurs rêves prodigieux, régulièrement déçus ou refoulés. « *Nous aboutissions toujours, Omar et moi, à ce constat amer : tout pouvoir est répressif et injuste. Hier le pouvoir colonial. Aujourd'hui une caste algérienne de nababs prédateurs*⁸⁵. ». Elle n'a de pertinence qu'en ce qu'elle jette la lumière sur les ratages de la révolution, les crimes commis par l'Organisation et les racines de cette névrose algérienne qui a produit l'autoritarisme et l'intégrisme : « *Comment l'Organisation qui, pendant les sept années de la guerre, avait été quasi parfaite s'est-elle transformée en un pouvoir véreux, enrichi, arrogant et, finalement, idiot*⁸⁶? »

Ce texte a eu aussi pour fonction de répondre à Victor Hugo, qui malgré ses idées de justice et de droits de l'homme, s'était moqué des Algériens et avait mis en doute l'utilité de leur révolution. « *Même Victor Hugo s'y était mis : Ce qui manque à la France en Algérie, c'est un peu de barbarie*⁸⁷ ». C'est sans doute pour cela que le narrateur n'a cessé d'invoquer

⁸³ *Ibid.*, p.15.

⁸⁴ *Ibid.*, p.199.

⁸⁵ *Ibid.*, p.171.

⁸⁶ *Ibid.*, p.120.

⁸⁷ *Ibid.*, p.180.

les figiers de barbarie qui pour lui et les siens « *symbolisaient les sentinelles qui veillaient toujours sur le pays. Malgré tout, les désastres, les malheurs ; malgré le génocide* ⁸⁸ ! »

Participant donc à une pensée moderne, ces textes, abordant la guerre d'indépendance, ne sont plus liés à un principe préalable, celui du roman classique ou du récit historique. Au contraire, par le biais de nombreux procédés (mémoire, lecture, écriture, traduction, dialogue, polyphonie (discours masculins et féminins..)) ces romans ne cessent de renverser les fondements de cette autorité et créent une nouvelle écriture de l'Histoire.

Plus que la réflexion sur l'Histoire à travers l'écriture, l'œuvre boudjedrienne est surtout une réflexion sur l'écriture. C'est ce que Boudjedra confirmait dans le passage cité ci-dessous : « *Je suis beaucoup plus obsédé par l'écriture elle-même et par l'organisation du texte romanesque que par la thématique. [...] C'est pour cela que dans mes romans l'écriture est un thème récurrent parce que thème obsessionnel et digressif* ⁸⁹ ! [...] »

Cette sorte de passion du papier, cette obsession de l'écriture, l'attachement aux mots se retrouvent dans *Le Démantèlement* à travers le personnage de Tahar El Ghomri, lui aussi obsédé, non seulement, par l'écriture de l'Histoire, mais aussi, par l'écriture elle-même : « *L'homme assis à sa table, écrit son journal, [...] lui continue toujours à écrire, [...] et il ne s'arrête que pour tailler ses crayons végétaux avec la minutie d'un jardinier qui émonde ses arbres, comme si les mots allaient couler du bois lui-même, qui glisserait sur le papier* ⁹⁰. »

L'écriture permet en effet à Tahar El Ghomri de transfigurer son sentiment de souffrance en entretenant précieusement dans l'écriture de son journal, la fragilité d'un corps marqué par une profonde fissure à la fois physique et intérieure. Pour lui, s'échiner à écrire revient à se soigner, en restant fermement accroché à son journal comme à un souffle de vie qui fonderait son sentiment d'existence. À un niveau plus profond, ce journal correspond à une forme de résistance motivée par un désir de justice enraciné dans l'injonction de ne pas oublier les horreurs du passé. Ce faisant, Tahar El Ghomri s'impose à l'attention du lecteur comme « un archiviste de la mémoire ». Tahar El Ghomri n'est donc pas une victime, ni un héros, mais un archéologue envahi par une mémoire qui ne lui laisse plus jamais le repos.

⁸⁸ *Ibid.*, p.110.

⁸⁹ Hafid Gafaïti, *Boudjedra ou la passion de la modernité*, op. cit., Pp.49.50.

⁹⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.100.

La matérialité de l'écriture est particulière, singulière et originale en ce qu'elle utilise une encre préparée avec soin à base de « plantes marécageuses » ; elle utilise des moyens naturels, tels qu'un « morceau de roseau », des « crayons végétaux », établissant ainsi un parallèle entre l'écrivain et le jardinier, les mots semblent issus du bois lui-même. Elle est donc concrète, palpable.

Toute l'activité du personnage est centrée non seulement sur l'écriture, mais encore sur le cérémonial dont elle est entourée, sur les préparatifs minutieux voire solennels qui l'accompagnent : « *Tahar El Ghomri lui était atteint de la fièvre des marais où il allait chercher ses fameuses herbes qui donnaient cette encre épaisse et rosée et ses roseaux qu'il arrachait avec ses mains et dont la sagesse était réputée chez tous les scribes*⁹¹... »

Ce rapprochement de l'écriture et des éléments biologiques a permis, en fait, à l'écriture d'acquérir une dimension mythique : « *C'est en cela que l'écriture est une fermentation, un dépôt, une émulation. Ne pas oublier de tailler les roseaux et de fabriquer une bonne provision d'encre à base de plantes marécageuses*⁹²... »

Pour la plupart des personnages du roman boudjedrien, l'écriture est libératrice et salvatrice. Les personnages sont là, ils existent, leur présence est marquée, non pas par la description de leurs traits physiques, ou moraux, mais par leur imagination, leurs rêves, leurs projections fantasmatiques : ils voient au-delà du réel, au-delà du fait, anticipation et délire trouvent leur expression du fait de l'écriture.

Selma, l'héroïne du *Démantèlement*, écrit son histoire personnelle, familiale (les circonstances de la mort de son frère, l'année du déluge, la dévotion religieuse de sa mère, la sénilité de son père qui approchait la centaine...) et principalement l'Histoire de son pays. Selma a décidé de sonder les failles de la guerre d'Algérie : « *Le moi qui observe et écrit ne se contente pas de se dévoiler soi-même, mais révèle des événements restés jusqu'alors secrets, ensevelis par l'Histoire, auxquels un éclairage personnel peut prêter une valeur sociale singulière*⁹³. »

⁹¹*Ibid.*, p.167.

⁹²*Ibid.*, pp. 147-148.

⁹³Verena von der Heyden-Rynsch, *Ecrire la vie. Trois siècles de journaux intimes féminins*, éd, Gallimard, Paris, 1999, p.229.

En fait, c'est elle qui procède à la réorientation de l'écriture de l'Histoire, qui prend en charge la reconstitution de l'identité, parce que Tahar El Ghomri écrit son journal pour elle et à travers elle, en réponse à ses incitations, son enthousiasme et son ambition de dévoiler la réalité, pour la libérer et se libérer. La participation de Selma à la réécriture et à la relecture de la guerre d'Algérie prend une double valeur : d'abord, elle corrige la vision historique trop parcellaire de Tahar El Ghomri, ensuite, elle réinscrit la parole de la femme. Nous en voulons pour preuve le geste de Tahar El Ghomri racontant la révolution puis léguant à Selma ses manuscrits, comme pour en faire à jamais la continuatrice de ses rêves échoués. Ce geste fait suite à une maturité du vieux révolutionnaire qui, vers la fin de sa vie, en est venu à avoir une idée plus juste de la réalité de la femme algérienne. Suivant cette perspective, le journal devient ainsi lieu d'une confrontation intellectuelle qui permet à Tahar El Ghomri et Selma d'ouvrir un espace de sociabilité où ils peuvent se retrouver pour confronter et échanger leurs idées sur l'Histoire et le destin de leur pays ; le journal s'entend en outre comme ouverture à la subversion, affirmation d'une nouvelle conscience sociale des femmes, de leur évident désir de révéler les mensonges séculaires relatifs à leur importance dans l'Histoire, postulation de leur droit à juger l'univers patriarcal et le sort qui leur est fait. Pour cela Selma s'est mise, non seulement, à s'interroger sur ce rempart de silence autour de la contribution des femmes dans la révolution, mais aussi, à dénoncer certains ratages et certains échecs de la révolution : « *Pourquoi vous n'avez pas pris l'initiative d'allumer la mèche de la guerre, avant tout le monde ? [...] Nous aussi nous avons combattu, pris le maquis, [...] ...Que tu le veuilles ou pas ! Mais qui en parle*⁹⁴ ? »

Il existe un autre exemple de cette écriture libératrice, lorsque Jean l'ébéniste, l'un des personnages du roman *Hôtel Saint Georges*, écrit une lettre à son unique fille Jeanne pour lui parler de son chagrin, de l'Algérie, de la guerre de libération, de la brutalité de la France, pour lui dire qui il était et quelle était sa fonction pendant la guerre d'Algérie :

Je ne t'ai jamais parlé de l'Algérie et de ce que j'y avais fait. [...] Pour moi, l'Algérie c'était mon calvaire. [...] J'en ai tellement souffert. J'en ai tellement bavé, à tel point que, pendant que je t'écris cette lettre qui va recouvrir largement tout mon long silence, j'ai l'impression de sentir encore, sur le bout des doigts, l'odeur de la putréfaction, de la puanteur de la décomposition⁹⁵.

⁹⁴ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p.184.

⁹⁵ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op. cit., Pp. 33-147.

L'écriture est ici vue comme une thérapie, voire une confession.

Par le biais de cette écriture, le personnage de Boudjedra, se vide de son trop plein d'angoisse, ose raconter ses souffrances, se réconcilie avec la vie (Tahar El Ghomri). Elle est le déversoir dans lequel il est permis de tout décharger, elle est ce tiroir dans lequel on peut tout ranger : la mémoire est poussée jusque dans ses limites, la langue se libère de ses tabous (les mots bannis et les mots roturiers) ; les personnages écrivent donc comme ils parlent et pensent. C'est pourquoi, Selma cherche, tout au long du roman, à expliquer la relation qui unit la sexualité et la grammaire. Dénoncer, assumer et questionner la qualité sexuelle du langage et de l'écrit c'est remonter à la source de la répression et de la haine contre la femme. La réflexion sur le caractère sexuel du langage prouve déjà que tous les langages du monde expriment l'inégalité des sexes. Le masculin dans toutes les langues l'emporte toujours sur le féminin. Dans *Le Démantèlement*, Selma, tout en continuant à subir la répression, commence à réagir et refuser d'être un objet sexuel, un être de l'obéissance et de la résignation.

Une autre approche de l'écriture se manifeste dans *La Prise de Gibraltar*, à travers l'image d'un père obsédé par la recherche de la vérité historique en ordonnant à son fils de traduire, réécrire dans sa langue maternelle les textes historiques, cela afin de dégager et conserver le véritable sens de l'Histoire : «...et lui répétant donc traduis espèce d'idiot⁹⁶»

L'écriture s'entend ici comme une révolte innervée par un désir de vérité, une volonté de réactivation et de subversion historiques. L'écriture est ainsi conçue comme lieu de conservation, une bibliothèque où s'archivent les pensées.

Tout comme les autres obsessions répétitives, le thème récurrent de l'écriture change de rôle et de fonction d'un texte à l'autre : libératrice dans le journal intime de Tahar El Ghomri et dans celui de la narratrice de *La Pluie*, thérapeutique dans la lettre de Jean et conservatrice à travers la traduction de Tarik, le héros de *La Prise de Gibraltar*.

⁹⁶Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op. cit., p.23.

2.2. Histoire, glorification et essai d'humanisation

Yasmina Khadra est revenu sur le thème de la révolution algérienne à différents moments de sa carrière. Il en a traité pour la première fois en 1984, puis en 1985, en publiant deux recueils de nouvelles, *Houria* et *La Fille du pont*, une année plus tard, en 1986, il publie son premier roman sur l'Algérie, *El Kahira, cellule de la mort*, suivi, en 1989, par *Le Privilège du phénix*, qui date de 1989 et le dernier, *Ce que le jour doit à la nuit*, publié en 2008 chez Julliard sous son nom de plume, ce nom de Yasmina Khadra, auquel l'écrivain restera fidèle depuis son installation en France.

Les deux recueils de nouvelles, et les deux premiers récits *révolutionnaires* sont publiés sous le véritable nom de l'auteur, Mohamed Moulessehou, aux éditions ENAL.

Houria se présente comme un recueil de sept nouvelles dont la première porte sur la guerre, *La Fille du pont*, comme un recueil de trois nouvelles, consacrées toutes à la période de la guerre. Les récits disent les rêves impossibles de l'enfance algérienne dans les premières années de la conquête coloniale.

Mais c'est surtout, les trois romans publiés ultérieurement qui nous retiendront : *El Kahira, cellule de la mort*, *Le Privilège du Phénix* et *Ce que le jour doit à la nuit*.

Basé sur des témoignages de rescapés de la CAM (condamné à mort) –dédié à Ahmed Zabana, militant de l'indépendance algérienne et premier martyr depuis le déclenchement de la guerre de libération nationale à monter sur l'échafaud – *El Kahira, cellule de la mort*, récit qui se passe à Oran en 1959, relate le parcours d'un combattant du F.L.N jusqu'à son arrestation et sa mise à mort, guillotiné. Le premier événement du récit est constitué par l'attentat contre le fonctionnaire français responsable du démantèlement du réseau F.L.N à Oran, Albert Lecourtois, et l'arrestation du jeune combattant Khaled qui en est responsable. Âgé de vingt ans, Amin Khaled est un partisan ardent de la cause nationale. Il est condamné à mort et enfermé dans la cellule commune de la prison d'Oran avec trois autres moudjahidin.

El Kahira, cellule de la mort, roman de *l'héroïsme guerrier*, établit rétrospectivement une sorte de lien avec la production ultérieure, au regard des indices analogiques qui le rattachent aux romans policiers qui – publiés la décennie suivante, et signés des pseudonymes Commissaire Llob, puis Yasmina Khadra – vaudront à l'auteur, jusqu'alors « médiatiquement parlant plutôt méconnu » la célébrité et la consécration avec le *Trophée 813 du meilleur*

roman francophone pour son troisième « polar » *Morituri*, en 1997, après les succès algérois du *Dingue au bistouri* en 1990 et de *La Foire des enfoirés* en 1993.

Ainsi, le titre et le contenu du premier chapitre « *L'attentat* », qui s'est déroulé pendant la guerre de libération nationale, évoquent fatalement la violence terroriste actuelle, thème omniprésent et récurrent dans la production romanesque postérieure de Yasmina Khadra, et introduisent les ingrédients indispensables au roman policier : chaos politique, assassinats, répression, lutte antiterroriste, qui sont des motifs familiers au lecteur de la trilogie policière de Yasmina Khadra. La différence étant que les rebelles sont héros dans le roman de guerre et traîtres dans le roman policier.

La guerre de libération nationale et la « deuxième guerre de l'Algérie » sont affectées d'une connexion sémantique comparable dans la représentation de la violence politique, de sorte que maints passages des premiers romans de Moulessehoul pourraient indifféremment être insérés dans n'importe quel polar de la décennie noire postérieure. C'est ainsi que le fragment cité ci-après, extrait d'*El Kahira, cellule de la mort* de Moulessehoul, détaché de son contexte historique (1954-1962) présente un rapport d'entente manifeste avec le contenu noir des policiers ultérieurs du même auteur : « *Le climat d'insécurité se tendait, devenait obsédant, cauchemardeux. Les rues étaient de plus en plus dangereuses ; le plus insignifiant des éboueurs faisait blêmir plus d'une autorité*⁹⁷. »

Il convient, sans tenir compte des analogies entre ces deux phases historiques, de dire que cette réédition de la guerre d'Algérie ferait, en quelque sorte, des terroristes islamistes les héritiers des maquisards de l'A.L.N, et des militaires de l'A.N.P. L'expression « la deuxième guerre d'Algérie » est profitable. D'abord, elle permet de relativiser, de mettre en rapport la responsabilité du pouvoir colonial et de l'armée française dans la pratique de la violence, de la torture, avec celle des pratiques comparables reconduites après l'indépendance, notamment en octobre 1988 ; ensuite, cette formule ainsi que l'expression plurielle « guerres d'Algérie » – que l'auteur lui-même évoquait dans *Morituri* : « *Les guerres d'Algérie ont cette insondable singularité qui fait que les belligérants se trompent grossièrement d'ennemis*⁹⁸ » – suggère un héritage de culture de la violence.

⁹⁷ Mohamed Moulessehoul, *El Kahira, cellule de la mort*, éd, ENAL, Alger, 1986, p. 18.

⁹⁸ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.595.

Certains aspects, suggérés uniquement dans *El Kahira, cellule de la mort*, s'intensifieront jusqu'à devenir un leitmotiv dans les romans policiers : la soumission du flic à sa hiérarchie, la détermination dans la lutte, le « *sale boulot de flic*⁹⁹ », la vigilance et la sollicitude de l'épouse, marques distinctives du commissaire Albert Lecourtois, vont être réemployées ensuite dans le contexte socio-politique de l'Algérie des années 1988 et contribueront à définir le type du commissaire Brahim Llob.

Il est à noter, de surcroît, que les deux commissaires connaissent, à la fin, le même dénouement : Brahim Llob, comme son prototype Albert Lecourtois, sont abattus car ils en savent trop, le premier sur les structures et les mouvements du F.L.N., moteur principal de la révolution, le second sur la mystérieuse « mafia politico-financière », sponsor occulte du projet intégriste. Toutefois, la narration de l'assassinat de Lecourtois met en valeur les meurtriers alors que le récit de l'attentat contre le commissaire Llob est narré dans la perspective de la victime.

La partie proprement « policière » d'*El Kahira, cellule de la mort*, concerne uniquement le premier chapitre (soit vingt-huit pages sur cent vingt et une), le reste étant consacré à l'attente de l'exécution dans le quartier des condamnés à mort ; le temps de l'attente est le temps des souvenirs, des discours de glorification patriotique. À cet égard, l'entretien de Yasmina Khadra, donné au *Monde*, à l'occasion de la révélation de son identité, le 10 septembre 1999 est significatif. À la question de Jean-Luc Douin : « *La censure était-elle moins violente sous le pouvoir du F.L.N ?* » Yasmina Khadra oppose ces mots : « *Je m'autocensurais, car la censure régnait alors sur tout ce qui n'était pas dans la ligne du système ; il fallait glorifier la révolution*¹⁰⁰. »

Suivant les pas de Kateb Yacine – en empruntant, à son œuvre *Nedjma*, la thématique de la quête identitaire – Yasmina Khadra publie son deuxième roman, *Le Privilège du phénix*, il a choisi d'y glorifier un peuple qui ne vit que d'héroïsme, sacrifiant alors à « *la mythologie révolutionnariste*¹⁰¹ »

⁹⁹ Mohamed Moulessehoul, *El Kahira, cellule de la mort, op.cit.*, p.31.

¹⁰⁰ « *Yasmina Khadra se démasque* », entretien accordé au quotidien Le Monde, vendredi 12 janvier 2001, propos recueillis par Jean-Luc Douin.

¹⁰¹ Hadj Milani, *Le roman policier algérien*, in *Paysages littéraires algériens des années quatre-vingt dix, témoignage d'une tragédie ?* Sous la direction de Charles Bonn et Farida Bouali, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Dans ce roman, Khadra nous conduit sur les traces du protagoniste Flen : un moudjahid qui a échappé à la prison du Caïd Dahou et qui erre, en compagnie d'une bourrique nommée Sainte-heureuse, dans le désert algérien.

Flen est une appellation qui désigne, dans la société algérienne, toute personne non désirée, inconnue, vague ou cachée. Dans le roman, le choix du nom reflète l'oscillation du protagoniste entre abondance, perte et instabilité. C'est le reflet par excellence d'un misanthrope déchiré, en rupture totale avec sa société, qui vit dans son imagination, brisé par une réalité de malheur et de désespoir.

Par ce nom, sont connotés les pensées, les sentiments, les comportements indécis, confus, incertains du protagoniste. Flen, ce nom rend compte clairement des traits de la différence, de l'ambiguïté et de l'inconnu. Il résume, entre autres, la situation floue de l'Algérie colonisée.

Derrière cette identité floue, véhiculée par son nom qui « *chez nous, désigne quelqu'un qui n'existe pas véritablement ou bien pour parler d'une personne indéterminée. On dit Flen pour dire Un tel*¹⁰². », se cache un combattant pour la libération nationale ainsi qu'un noble issu de la lignée de la reine Rokaya, reine de toutes les plaines de l'Abdallah jusqu'au-delà du Jorf Torba.

Pour renforcer cette question de la perte identitaire, Yasmina Khadra met à côté du Flen, un gnome nommé Llaz, sans famille et sans repère. « *On m'appelle Llaz et je suis seul. Je n'ai pas de famille, pas de foyer, pas d'identité*¹⁰³. »

Tout comme Flen, le nom Llaz est très riche par tout ce qu'il porte de connotations significatives ; il souligne selon différentes perspectives le thème global du roman que Mohamed Moulessehoul a cherché à insuffler dans l'esprit littéraire de ses lecteurs.

Toutefois, en reprenant cette thématique de la quête identitaire dans *Ce que le jour doit à la nuit*, Yasmina Khadra, va plus loin dans la quête de l'être, celle-ci semble trouver dans la narration son lieu par excellence d'épreuve et d'approfondissement.

Si, dans *Le Privilège du phénix*, Moulessehoul donne, à la fin du récit, un prénom arabo-musulman à son personnage principal : « *Je suis son fils, son unique fils. Adel Abdessalem est*

¹⁰² Mohamed Moulessehoul, *Le Privilège du phénix*, éd, ENAL, Alger, 1989, p. 14.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 21.

*mon nom*¹⁰⁴», dans *Ce que le jour doit à la nuit*, l'auteur dépouille son héros de son prénom de naissance, Younes, pour qu'il devienne Jonas.

Incarnant deux cultures, musulmane et catholique, Younes devenu Jonas, une fois recueilli par son oncle Mahi et sa mère adoptive Germaine, vivra l'amour et le déchirement, partagé entre deux communautés, la sienne, celle de ses origines, et celle des Européens de l'Algérie colonisée, avec laquelle il mûrit.

Si la dualité Flen/ Abdessalem¹⁰⁵ plonge ses racines à la source même de l'Islam, qui reste l'unique témoignage de notre identité originelle, Younes/Jonas emblématise une double identité qui s'en réfère aux nombreuses générations ayant vécu le colonialisme, la guerre de libération et l'indépendance.

En dépit des réactions, de confusion, de rejet ou d'acceptation, que cette interculturalité a pu enfanter, la double appartenance oblige à multiplier les points de vue :

...Que garder de ces ruches en vrac ? Que rejeter ? S'il n'y avait qu'un seul instant de notre vie à emporter pour le grand voyage, lequel choisir ? Au détriment de quoi et de qui ? Et surtout, comment se reconnaître au milieu de tant d'ombres, de tant de spectres, de tant de titans ?...Qui sommes-nous au juste ? Ce que nous avons été ou bien ce que nous aurions aimé être¹⁰⁶ ? [...]

Si Flen/ Abdessalem met en question son appartenance identitaire et se met à se chercher, à chercher sa résurrection, son droit d'être et sa liberté, Younes/Jonas, par sa double appartenance culturelle qui évoque une synthèse communautaire, réelle et contraignante, opère sans cesse des ajustements afin de pouvoir vivre en harmonie sa double identité. Il ne peut vivre sans ses amis d'enfance européens malgré colons, cependant qu'il n'a pas le droit de renoncer aux siens : « *Je rentrerai chez moi, écartelé entre la colère et l'indignation, honteux et avili, doublement meurtri et par la mort de José et par le martyr de Jelloul*¹⁰⁷. »

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁰⁵ Prénom d'origine coranique, est formé à partir du préfixe Abd qui signifie serviteur, captif, esclave et du nom Essalem, l'un des noms d'Allah, c'est-à-dire celui qui est exempté de toute imperfection, qui est totalement incapable d'injustice, d'oppression. L'injustice est impossible s'agissant de Dieu.

¹⁰⁶ Mohamed Moulessehoul, *Le Privilège du phénix*, op.cit., p.432.

¹⁰⁷ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., p.318.

Par cette double présence, Younes/Jonas suggère un perpétuel entrecroisement entre deux cultures qui le déchirent. Il est obligé de s'adapter, qu'il le veuille ou non, aux contraintes imposées par cette dualité identitaire.

Cette forme d'interculturalité est encore plus prégnante à travers le couple Mahi/Germaine. Dans le roman, l'oncle Mahi, un musulman intellectuel, un algérien particulièrement attaché à ses racines, partage sa vie, dans l'harmonie et l'amour, avec son épouse Germaine, une française catholique. Tous les deux forment un couple type, un rapport fusionnant, un amour mutuel, partagé, une interculturalité exemplaire :

Mon oncle était musulman, Germaine catholique, [...] (p.117)

Il lisait, écrivait, souriait, sortait régulièrement flâner, Germaine à son bras. [...] Il y avait, dans la simplicité de leur rapport, dans la fluidité de leur communion, une tendresse, une profondeur, une authenticité qui les sanctifiait presque. [...] Ils étaient l'amour sans concession, l'amour parfait. (Pp. 263-264)

Spolié de son joli prénom musulman, Jonas entre dans le monde de la culture française et s'intègre à la communauté pied-noire de Río Salado.

Donc après avoir soutenu le F.L.N dans *El Kahira* et *Le privilège du phénix*, *Ce que le jour doit à la nuit* reconnaît la part jouée par les pieds-noirs dans l'édifice de l'Algérie contemporaine et redonne de l'estime à ces hommes qui ont aimé l'Algérie et ont travaillé soigneusement pour elle.

À propos des pieds-noirs, Khadra a déclaré ceci :

J'ai toujours voulu montrer l'Algérie, dans sa générosité, dans sa sincérité, sans parti pris. Cela gêne bien évidemment certains apparatchiks en Algérie. Pour moi, cela ne fait aucun doute : l'Algérie, qui est mon pays, est aussi le pays des pieds-noirs. Chaque pied-noir, pour moi, est un Algérien, et je ne dirai jamais le contraire. Ils restent en mémoire, Français et Algériens, ces amitiés déchirées, ces voisinages dépeuplés¹⁰⁸...

¹⁰⁸Yasmina Khadra, *Mon pays, l'Algérie, est aussi le pays des pieds-noirs*, propos recueillis par Julia Ficatier, in *La Croix*, 17 mars 2010.

Cette vision moderne et universelle des conflits était déjà suggérée en 2005 quand Khadra publia son roman *L'Attentat*. Il véhiculait l'idée que « *Tout Juif de Palestine est un peu arabe et aucun Arabe d'Israël ne peut prétendre ne pas être un peu juif*¹⁰⁹. »

Si dans *El Kahira* et *Le Privilège du phénix*, Yasmina Khadra présente un seul aspect de la guerre de libération, il cultive la mémoire du mouvement nationaliste et dénonce la brutalité de la police française, dans *Ce que le jour doit à la nuit*, il élargit son champ d'investigation, son horizon temporel dépasse alors celui des années 1954-1962. L'écrivain y met en scène aussi bien les Algériens que les Européens, tandis que les seuls Français évoqués dans *El Kahira* sont les policiers chargés de la lutte contre les membres du F.L.N. Le commissaire Albert Lecourtois traite les combattants algériens de terroristes et d'assassins qui se prennent pour des révolutionnaires. Il incarne l'acharnement des pieds-noirs qui ne veulent pas livrer l'Algérie à la population musulmane : « *Ces terroristes représentent un monstrueux danger pour nous et pour notre précieuse progéniture. [...] Qu'avons-nous là-bas, en France ? Pas même une adresse où nous réfugier. Nous sommes nés ici, Rose, et ici est notre patrie. [...] Le duel qui me met en face du FLN ne pardonne pas*¹¹⁰. »

Cependant, cette image négative des pieds-noirs est amoindrie dans *Ce que le jour doit à la nuit* grâce à la mise en scène de la figure du patriarche de Río Salado, Pépé Rucillio. Malgré ses convictions coloniales, Pépé Rucillio décide d'aider Younes accusé de complicité avec les insurgés algériens. Sollicité par sa nièce Isabelle, amie d'enfance de Younes, et malgré ses dogmes coloniaux, Pépé Rucillio, comptant sur sa bonne réputation, se porte garant de son innocence. Le narrateur souligne sa droiture et son honnêteté : « *Pépé Rucillio était plus qu'un notable ; il était une légende, une autorité morale, un personnage aussi immense que sa fortune, mais il avait, à l'instar des sommités qui placent leur honneur au-dessus de l'ensemble des autres considérations, la fragilité d'un monument en porcelaine*¹¹¹. »

L'attribution de ces qualités morales à un pied-noir suppôt du colonialisme est, d'abord, une rupture par rapport à la peinture du milieu des colons dans *El Kahira* et *Le Privilège du phénix*, ensuite, une transgression de l'opinion publique, elle brise l'image dégradante des pieds-noirs et met en relief la complexité du conflit algérien.

¹⁰⁹ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.270.

¹¹⁰ Mohamed Moulessehoul, *El Kahira, cellule de la mort*, op.cit., p.17.

¹¹¹ Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., p.375.

Yasmina Khadra renforce cette conception positive des Pieds-Noirs par l'intégration de Younes dans la société pied-noire de Río Salado. Younes est appelé à nouer des amitiés qui, certes, augmentent son trouble identitaire, mais témoignent du respect mutuel de la différence culturelle, idéologique et ethnique de l'Algérie d'avant l'indépendance.

Si dans *El Kahira* et *Le Privilège du phénix* les colons d'Algérie sont malfaiteurs qui pillent à main armée : « [...] un brigand français m'a montré une carte à jouer sur laquelle était imprimée une effroyable caricature. Il m'a crié : « Tiens. Prends ça. Ce sera ta carte d'identité désormais. C'est bien sûr une carte de poker mais, c'est ta photo qui est là-dessus¹¹². » », dans *Ce que le jour doit à la nuit*, ils sont vus par Younes, comme des êtres chaleureux qui ont contribué au développement du pays malgré les abus du système colonial : « La majorité des habitants de Río Salado étaient des Espagnols et des Juifs [...]. C'étaient des gens agréables, spontanés et entiers¹¹³ [...] »

Comme nous l'avons souligné, il y a une tension, voire une rupture entre la représentation des colons dans *El Kahira*, *Le Privilège du phénix* et celle de *Ce que le jour doit à la nuit*. Cette rupture se traduit par les attentes différentes de deux publics de Yasmina Khadra : le livre publié en France rejette l'esprit militant du roman algérien au profit d'une narration moins engagée. En fait, *El Kahira*, *Le Privilège du phénix* sont influencés par l'idéologie officielle qui encourageait surtout les récits sur la guerre de libération nationale.

La publication de ce roman témoigne d'une évolution de la conception de l'Histoire selon Yasmina Khadra. Dans *Ce que le jour doit à la nuit*, les conflits, les sources de la violence ou la hantise du passé sont conçus d'un point de vue plus global et universel, l'auteur donne une vision plus complexe et accompagnée d'une analyse des sources de la violence déclenchée. Tandis que dans *El Kahira*, *cellule de la mort* et dans *Le Privilège du phénix*, l'auteur a repris surtout les thèmes prônés en Algérie par l'idéologie officielle : les parcours des combattants algériens, leurs sacrifices jusqu'à leur arrestation ou leur martyre. Cet éloignement du récit révolutionnaire est dû essentiellement à la libération de l'écrivain des contraintes du discours étatique et de la censure militaire.

¹¹²Mohamed Moulessehoul, *Le Privilège du phénix*, op.cit., p. 21.

¹¹³Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., p.131.

Cependant, cette évolution dans la conception des choses et cet éloignement des formes traditionnelles du récit, consacrées surtout à célébrer l'héroïsme des combattants, n'ont pas empêché Yasmina Khadra de mettre en relief le mouvement national algérien qui a mené au déclenchement de la révolution.

En effet, l'image du mouvement national dans *Ce que le jour doit à la nuit* est double : mouvement national pacifique et mouvement national armé. Pour présenter ces deux courants différents au sein du nationalisme algérien, Khadra a mis en scène, d'une part, Jelloul, factotum des colons de Rio devenu insurgé et futur officier de l'A.L.N (l'armée de libération nationale), et d'autre part l'oncle Mahi, époux d'une Française, intellectuel et membre du parti de Messali Hadj.

Si *El Kahira* et *Le Privilège du phénix* glorifient les héros du F.L.N et présentent ce dernier comme la seule organisation nationale et l'unique guide de la révolution dans *Ce que le jour doit à la nuit*, à travers le portrait de l'oncle Mahi, sa ressemblance avec Ferhat Abbas « fameux pharmacien de Sétif » et sa proximité avec les groupes de Messali Hadj, subvertit la mémoire officielle en Algérie, celle qui valorise le F.L.N et néglige les autres courants nationalistes.

Le parcours de Jelloul décrit dans *Ce que le jour doit à la nuit* témoigne aussi de cette volonté de se distancier de la mémoire commandée par l'État. Jelloul est un domestique d'André Sosa, maltraité par le père Sosa et son fils André. Après le commencement de la révolution nationale, Jelloul est accusé de complicité avec les insurgés, il est impliqué dans l'assassinat du cousin de son maître et emprisonné. Il s'échappe de la prison pour rejoindre les maquisards et devenir lieutenant de l'A.L.N. Jelloul poursuit sa carrière dans l'armée algérienne et la quitte avec le grade de colonel. Il est victime d'un attentat des terroristes islamistes dans les années 1990.

Le parcours de Jelloul montre que la violence et le recours aux armes s'expliquent par l'humiliation et le manque de perspectives : « *Où est cet abruti de Jelloul ? [...] Jelloul fixa la pointe de ses savates. André lui releva la tête du bout de sa cravache. [...] Enragé par ses*

*propres propos, aveuglé par le chagrin, il jeta Jelloul à terre et se mit à le rouer de coups. Personne, autour de la scène, ne remua un doigt*¹¹⁴. »

Du fait des descriptions des malheurs causés par son maître, Jelloul ressemble à Nafa Walid de *À quoi rêvent les loups*, aux émirs islamistes des *Agneaux du Seigneur*, à Sihem de *L'Attentat* et au héros des *Sirènes de Bagdad*. Il est une victime d'humiliation, de sévices et de privations. Khadra poursuit donc sa ligne thématique et montre que, indépendamment du cadre spatio-temporel, le mépris et la soumission constituent la source de l'insurrection et de la rébellion. C'est pourquoi Jelloul est plus *humaniste* que les protagonistes d'*El Kahira* et du *Privilège du phénix*. Sa première intention est de sortir de la misère et de l'inhumanité et non de témoigner des grandes idées du mouvement national.

Le dialogue entre Jelloul et Younes met en exergue un autre aspect de l'écriture khadraïenne, à savoir le désir d'échapper aux conflits binaires. L'incapacité de rejoindre le combat contre le colonialisme français rapproche le héros de *Ce que le jour doit à la nuit* à celui de *L'Attentat*. Les deux protagonistes appartiennent à deux communautés en conflit : Amine à la société élevée de Tel-Aviv et au monde palestinien, Younes au milieu français de Rio Salado et au peuple algérien. Yasmina Khadra, pour décrire leur double appartenance, a utilisé la même expression : « *(avoir) le cul entre deux chaises*¹¹⁵ », ce qui renforce encore la ressemblance de ces deux personnages.

Dans les deux romans, Amine et Younes ont tourné le dos au malheur de leur peuple, comme si le conflit ne les intéressait pas, ils refusent catégoriquement de participer au combat ou même de choisir définitivement un camp : « *Puis, je rencontrai la guerre... [...] l'autre réalité que je ne voulais pas regarder en face*¹¹⁶ », déclare Younes.

La difficulté et l'impossibilité de choisir leur camp a provoqué leur inertie et leur désarroi : le docteur Jaafari, qui a démissionné de son travail, quitte Tel-Aviv à la recherche des causes qui ont amené son épouse à se faire exploser, il trouvera, par la suite, la mort dans un attentat absurde contre le Cheikh Marwan. Younes, cède la pharmacie à Germaine et quitte Rio

¹¹⁴*Ibid.*, p.318.

¹¹⁵Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p. 112 ; *Ce que le jour doit à la nuit*, *op.cit.*, p. 360.

¹¹⁶Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, *op.cit.*, p.339.

Salado pour Oran en espérant trouver Émilie, lui présenter ses regrets et restaurer ce qui a été détruit.

L'indifférence de ces deux personnages au conflit existant, et leur refus de choisir un parti, ont été féroce­ment critiqués. Amine, en allant en Palestine, a subi toutes sortes de formes de mépris et d'humiliations de la part des maquisards palestiniens. Younes est jugé brutalement par Jelloul pour sa neutralité :

... La guerre ne te concerne pas. Tu continues de te la couler douce pendant [...]

Quand vas-tu choisir ton camp ? [...]

-Je n'aime pas la guerre.

-Il ne s'agit pas de l'aimer ou de la détester. Notre peuple se soulève. Il en a marre de subir et de se taire. [...] Tu n'es qu'un lâche. [...] Quel type d'énergumène es-tu Jonas ?

N'as tu pas compris que tout un peuple se bat pour ta propre rédemption ?

-Je ne lui répondis pas¹¹⁷.

Le monde de Younes se dépeuple depuis que Jean-Christophe est parti, Fabrice marié avec Hélène Lefèvre, Simon marié avec son amour Émilie. En se sentant seul, Younes a décidé d'aller chercher sa mère et sa sœur : « *Je me sentais seul. Je pensai à relancer de façon concrète les recherches pour retrouver ma mère et ma sœur. Dieu ! Qu'elles me manquaient ! J'étais infirme, sans elles, et inconsolable*¹¹⁸. »

La recherche a abouti à une impasse, sa sœur et sa mère ne sont nulle part. Face à l'échec des retrouvailles avec sa famille, Younes, recroquevillé sur lui-même, met en question son identité, son désarroi et passe au crible les discours de Jelloul :

...Quelle langue me faut-il adopter ? [...] Qui avais-je été à Rio ? Jonas ou Younes ? [...]

Pourquoi avais-je constamment l'impression de me tailler une place parmi mes amis, d'être coupable de quelque chose lorsque le regard de Jelloul rattrapait le mien ? Avais-je été toléré, intégré, apprivoisé ? Qu'est ce qui m'empêchait d'être pleinement moi,

¹¹⁷*Ibid.*, Pp.360-367.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 289.

d'incarner le monde dans lequel j'évoluais, de m'identifier à lui tandis que je tournais le dos aux miens¹¹⁹?

Ce fil textuel sous-tendu par une quête jamais achevée, toujours recommencée, suscite la curiosité du lecteur. Ces interrogations traduisent, non seulement, l'impossibilité de l'amour, de la cohabitation et de la continuité entre deux communautés qui se disputent un pays et une identité, mais aussi l'impossibilité radicale d'accéder à une origine qui ne soit déjà métisse. Cependant la réconciliation finale permet ainsi à l'écrivain de transcender les catégories traditionnelles pour célébrer les richesses d'une « métissité », qui constitue une composante essentielle des identités postcoloniales.

Cette œuvre est exemplaire du travail de réinvention de soi et du monde à travers une reconfiguration de l'Histoire au-delà des paradigmes étatiques. En effet, c'est pour jeter des ponts entre des fragments de temps et d'espace, de territoires et de continents, pour éclairer la représentation monolithique et réductionniste de l'identité qui a prévalu en Algérie au temps de la colonisation, des idéologies de l'authenticité et de la construction nationale, que Khadra écrit *Ce que le jour doit à la nuit* et met en scène un personnage métissé pour nous amener à la pleine conscience de ce que nous sommes.

Ce que le jour doit à la nuit, *El Kahira* et *Le Privilège du phénix* sont les seules œuvres de Yasmina Khadra qui traitent directement la guerre de libération nationale. Les différences au niveau de la forme littéraire, de la visée idéologique des trois textes et du portrait des personnages reflètent ou traduisent les pressions, les contraintes auxquelles l'œuvre khadraïenne est soumise. L'installation avec sa famille à Aix-en-Provence en 2001 et notamment la prise des rênes du Centre Culturel d'Algérie en France en novembre 2007, ont permis à l'écrivain d'abandonner les principes de l'idéologie officielle et en même temps l'ont obligé à s'accommoder plus ou moins des attentes du public français. L'auteur possédait tous les ingrédients lui permettant d'ajouter une précieuse pierre à l'édifice de la relation entre deux communautés déchirées par l'histoire coloniale mais partageant un amour commun : celui de l'Algérie.

Si les deux premiers textes sur l'Histoire de l'Algérie sont des romans engagés, conformes au discours idéologique et à la tendance militante de l'écrivain, *Ce que le jour doit à la nuit*

¹¹⁹*Ibid.*, p.303.

ressemble à une épopée sur le monde qui a disparu après la guerre d'indépendance et le départ des Français d'Algérie.

Dans ce texte, la vision de l'auteur qui s'édifie est celle de l'intellectuel engagé, et non du militant engagé, en ce sens qu'il a voulu contribuer par sa touche romanesque à adoucir les rapports franco-algériens, il le dit explicitement dans la présentation de son roman : « [...] je trouve regrettable que l'on ne puisse pas après tant de malheur et tant de souffrance transcender et essayer [...] de nous réconcilier avec notre histoire commune et surtout avec les générations d'aujourd'hui ¹²⁰[...] »

Pour conclure cette étude sur l'écriture de la période coloniale, sa répétition et sa variation, nous pouvons dire que la colonisation est une expérience de la violence qui laisse des séquelles même après la libération. Bien que la société algérienne essaie de renaître de ses cendres à l'instar de Flen-phénix, elle tombe dans un cycle de sauvagerie qui aboutit à la guerre civile. Les graines semées par les colons repoussent toujours. Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra se confrontent à cette vérité dans plusieurs de leurs textes.

Néanmoins, avant de passer au point suivant, nous ne pouvons nous empêcher de faire ici le parallèle avec Rachid Boudjedra. Même si l'objectif de cette étude est de ne pas comparer une même thématique chez les deux auteurs, Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra, mais plutôt de comparer leur pratique de la répétition, une brève comparaison de l'écriture de l'Histoire s'impose et semble importante.

À travers ce rapide parallélisme, il s'agit, en réalité, de mettre au jour les liens et les ruptures entre Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra en matière de l'écriture de l'Histoire.

Au départ, il est clair que Boudjedra et Khadra se rejoignent dans leur volonté manifeste de glorifier l'Histoire de leur pays. Mais, si chez Khadra la subjectivité du narrateur face à l'Histoire s'éloigne de toute continuité, voire subordination de la mémoire à l'Histoire, chez Boudjedra c'est l'inverse, il n'écrit pas l'Histoire, il dicte ses souvenirs à ses narrateurs. La subjectivité n'a pas les mêmes fonctions dans leurs textes : elle implique chez Khadra la nécessité pour le narrateur de s'effacer devant la matérialité brute des faits historiques, tandis que chez Boudjedra elle s'appuie essentiellement sur la prolifération des mémoires (collective

¹²⁰ Entretien transcrit de la vidéo où Yasmina Khadra répond à l'animateur (www.MC.Doualia.com)

et individuelle), elles sont principalement un instrument d'élucidation, de déchiffrement de « *l'enchevêtrement inextricable des données historiques*¹²¹. »

Ainsi pour Boudjedra, l'écriture de l'Histoire semble investir les zones sombres du discours officiel, rendre à la France et à l'Algérie leurs milieux de mémoires éclipsés par l'Histoire, pour Khadra, elle est le lieu de la glorification de l'Histoire (*El Kahira, Le Privilège du phénix*), le moyen de la mise en ordre, de l'agencement de l'histoire commune franco-algérienne. *Ce que le jour doit à la nuit* ronge les liens entre les deux communautés et se termine par une réconciliation. Les deux amis, Younes et Jean-Christophe, dépassent les rancunes du passé et jettent un pont entre les deux rives : « *Nous nous jetons dans les bras l'un de l'autre. Aspirés par un formidable aimant. Semblables à deux rivières qui déferlent des antipodes, charriant toutes les émotions de la terre, et qui, après avoir bousculé monts et vallées, fusionnent soudain dans un même lit dans une gerbe d'écume et de trombes*¹²². »

Ainsi, la position de Khadra n'est pas à confondre avec une écriture « diplomatique » de l'Histoire, une nouvelle écriture adaptée aux besoins contemporains d'échange culturel et économique. Si Khadra pratique d'une manière rationnelle l'écriture de l'Histoire, Boudjedra la pratique d'une manière obsessionnelle et digressive. Le créateur se retrouve absolument dans la position inverse de l'historien, son écriture de l'Histoire est ici comprise comme un incessant retour de l'inscription ou de la trace mnésique qui prend l'allure d'un règlement de compte interne, d'un questionnement conflictuel que nous pouvons ainsi le voir, paradoxalement, comme une porte ouverte à la vraisemblance et à la création romanesque. De surcroît, dans son article, *Barques de passeur. Fictions entre passé et présent*, C. Choulet Achour signale que l'écriture de l'Histoire chez Boudjedra a pour objectif aussi de « *créer une fiction singulière [...] instituant une polyphonie contestatrice entre Histoire collective et mémoire individuelle*¹²³. »

L'écriture de l'Histoire chez Boudjedra use aussi profusément l'archive et l'histoire familiale, personnelle. Et sur ces points justement, particulièrement sur le point relatif au

¹²¹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.310.

¹²² Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, op.cit., p. 438.

¹²³ Christiane Choulet Achour, *Barques de passeur. Fictions entre passé et présent*, op.cit., p.114.

rapport histoire familiale, individuelle/Histoire collective que l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra se différencie catégoriquement de celle de Yasmina Khadra.

Les dernières pages de *La Prise de Gibraltar* expliquent d'avantage la finalité boudjedrienne de trouver sens à l'enchevêtrement des histoires, la grande et la petite : « *J'avais alors l'impression que l'histoire s'infiltrait à travers tous les plis et les replis de mon corps d'enfant. C'était l'enfance enrobée dans une énorme graisse et enracinée profondément dans les atrocités de la guerre* ¹²⁴[...] »

Somme toute, pour Rachid Boudjedra, l'écriture de l'Histoire est le lieu où l'écrivain tente de faire s'interpénétrer faits historiques, histoire familiale, archives, mémoires et idéologies dans le but précis de singulariser l'écriture de l'Histoire et d'atteindre à la signification du phénomène révolutionnaire, alors que Khadra y recherche, d'une part, la bénédiction de son commandement militaire, de son peuple, de son pays à travers l'apologie de la révolution, de l'héroïsme du combattant algérien dans ses premiers textes, et, d'autre part, la bienvenue en Occident, particulièrement en France à travers son dernier texte sur l'Histoire, qui essaye « *d'humaniser un peu les rapports franco-algériens,[...] de faire de cette histoire commune, une plate forme susceptible de porter de projets heureux* ¹²⁵ [...] »

¹²⁴ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.310.

¹²⁵ Entretien transcrit de la vidéo où Yasmina Khadra répond à l'animateur (www.MC.Doualia.com)

3.1. Dénonciation et révolte

Avec la guerre fratricide d'Octobre 1988 qui a sévi dans toute l'Algérie, c'est l'Histoire qui rattrape Boudjedra encore une fois. La guerre civile algérienne fut incontestablement une guerre particulièrement indéchiffrable, surtout comparée à cette autre grande guerre du pays – la guerre d'Algérie (1954-1962) dont les motivations idéologiques étaient encore tangibles, dont les enjeux étaient relativement faciles à déterminer, parce qu'elle était tournée contre un ennemi extérieur –. La nouvelle guerre des années 1990 offre un tableau chaotique où les idéologies et les motivations derrière les actes de violence sont difficiles à cerner.

Face à la barbarie des événements, face à la montée de l'intégrisme et devant la série d'assassinats du F.I.S, beaucoup d'intellectuels algériens se sont mobilisés pour combattre l'intolérance et la violence, Rachid Mimouni (mort en 1995) avait pris ouvertement l'offensive contre les intégristes notamment à travers un pamphlet, *De la barbarie en général et de l'intégrisme en particulier* (1992), et un roman, *La Malédiction* (1993). À l'instar de Mimouni, le journaliste et écrivain Anouar Benmalek souligne la nécessité d'écrire dans l'urgence sur ce qui se passe dans le pays et évoque le besoin de témoigner des événements en déclarant que « *devant l'incompréhensible, les gens ont un besoin vital de comprendre – sinon ils deviennent fous*¹ ». Par ailleurs, des écrivains comme Assia Djebar, Abdelkader Djemaï, Slimane Benaïssa et Sadek Aïssat ainsi que des journalistes de la presse indépendante algérienne ont affirmé qu'ils « *se sentaient obligés de témoigner de leur expérience plus ou moins directe de la tragédie algérienne*² »

Nous pouvons expliquer cette sorte d'hésitation chez plusieurs écrivains algériens, ce sentiment d'impuissance quant à la manière d'exprimer la violence guerrière et ce doute qui hante leurs écrits, par la nature de la guerre elle-même, une guerre « *impénétrable* » pour reprendre le terme de Benjamin Stora dans son ouvrage *La Guerre invisible*, publié en 2001, une guerre indéchiffrable et illisible à cause de la forte polémique de « *qui-tue-qui ?* », à cause de la difficulté de clarifier le rôle de l'armée algérienne dans les grands massacres et de savoir si les groupes islamistes ont été les seuls responsables des génocides et des crimes.

¹Anouar Benmalek, *Chroniques de l'Algérie amère 1985-2002*, éd, Pauvert, Paris, 2003, p.25.

²Charles Bonn & Farida Boualit, *Confluences Méditerranée*, n° 25 : 21-55, 1998, p.30.

Ecrivain menacé par le F.I.S, Boudjedra poursuit, affreusement, son combat. Sans crainte des risques et des menaces qu'il encourt, il sanctionne la politique haineuse et niveleuse de ceux qui parlent au nom de l'Islam, se cachent derrière ses principes et imposent un redoutable et nuisible dirigisme. Rachid Boudjedra, après une phase silencieuse, retourne à l'écriture, au début des années 90 et en pleine crise de désillusion, il dénonce le danger du retour à la violence et brise ainsi le mur du silence par la publication de plusieurs romans qui portent les empreintes de la crise et les odeurs de la douleur et qui sont principalement : *Le Désordre des choses* (1991), *FIS de la haine* (1992), *Timimoun* (1994), *Lettres algériennes* (1995) et *La Vie à l'endroit* (1997).

Avec les émeutes d'Octobre 1988, Boudjedra regagne et actualise ce thème de l'Histoire. Dans cette mesure, bien qu'ils s'inscrivent dans la continuité de l'œuvre dans son ensemble, ces textes, articulés autour du début de la douloureuse crise algéro-algérienne, initient un nouveau mouvement.

Par un effet de glissement progressif des faits historiques ayant eu lieu pendant la guerre de libération nationale, Boudjedra publie *Le Désordre des choses* en rapprochant le passé du présent et établissant des comparaisons en vue d'explorer la face cachée de la révolution et du système politique pré-indépendant. Il y est question de la guerre d'indépendance, de la guerre civile et de l'histoire familiale. À chacun de ces événements correspond une date : le 11-2-1957 pour le premier et 11-10-1988 pour le second et 11-2-57 pour le dernier. Le texte oscille donc entre le temps de l'écriture et un passé lointain situé dans les années 50. Cependant, dans cette partie de notre analyse, nous nous intéresserons seulement à cette dernière période.

Ce texte s'ouvre sur un parallèle entre l'histoire d'hier et celle d'aujourd'hui : « [...] la terrasse d'un café aux allures faussement modernes qui avait été ravagé il y a une trentaine d'années par une bombe meurtrière, mais qui était maintenant – à nouveau – complètement dévasté, brûlé, éventré et – certainement – pillé³ [...] »

L'histoire de ce roman se déroule dans une ville « sens dessus dessous » (p.15), une ville vouée « à la guerre, à la violence, aux insurrections, à la révolution, aux manifestations et aux émeutes⁴ ». Ces émeutes d'octobre 88 ne sont pas désignées ou analysées dans leur dimension sociale ou politique, mais sont juste suggérées par le protagoniste – chirurgien à

³ Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses*, op.cit., p.11.

⁴ *Ibid.*, p.46.

l'hôpital de cette ville – qui en donne un aperçu en décrivant ce qui se passe dans le contexte de son travail :

Comme si l'hôpital s'était transformé en une caserne ou un arsenal ou une fortification militaire avec tous ces soldats en armes [...] les corridors de l'hôpital encombrés par les morts, les blessés, les brûlés, les aveuglés, les gazés, les opérés, les non-opérés, les agonisants et les jeunes gens tout à fait intacts qui jouaient, les blessés graves, les morts voire les hallucinés, les délirants, les fous et les traumatisés [...] impossible de voir avec exactitude tellement tout s'était embrouillé, dans cette anarchie totale, ce chaos, ce pillage, cette révo⁵...

À partir de cet extrait, nous pouvons déduire que la sauvagerie et la violence, dans *Le Désordre des choses*, ne sont plus liées aux seuls intégristes, mais à un tout, qui comprend les forces militaires et les insurgés, incarnant l'assujettissement et la peur du peuple. Dans ce texte toutes les parties sont convoquées afin d'éclaircir cet embrouillement, rendre moins sombre cette anarchie, moins dense ce chaos.

Pour cela, Boudjedra fait « *le constat et le bilan*⁶ » de ce que trente années d'indépendance ont pu charrier de désordre. Les causes de la descente aux enfers deviennent évidentes et elles tiennent de la période qui a précédé même l'Indépendance. Trente d'années d'indépendance donc, pendant lesquelles a fermenté le germe de la violence et de la rancune, au bout desquelles la vérité explose en plein jour d'octobre 88. Désormais, le désordre des choses atteint son apogée et n'anéantit pas uniquement l'être humain, il infecte même l'atmosphère et la nature : « *Saccageant tout et remettant en cause tout, y compris cette situation météorologique totalement anormale qui déboussolait les soldats, les manifestants et...les oiseaux dont je sentais poindre l'inquiétude*⁷. »

Cette confusion des choses se manifeste également par le refus du narrateur de nommer les personnages, leur donner des identités précises. Seul Ali dit « Visage de cauchemar », ayant une identité claire, représentant le paroxysme des violences des années 1988, parce que l'armée algérienne – sous le prétexte d'une vieille fiche qui le classait comme un délinquant – pratiquent sur lui les plus horribles sortes de torture, ils « *ne l'avaient donc pas*

⁵ *Ibid.*, Pp.16-17.

⁶ Mohamed-Salaah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, op.cit., p.37.

⁷ Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses*, op.cit., p.125.

émasculé. Même pas ! Cela avait mieux valu pour lui. Ils avaient fait mieux ou pire avec lui⁸ ... »

Ainsi les rebelles sont exhibés par le narrateur comme « *quelques insurgés, très jeunes, armés de barres de fers, d'ustensiles hétéroclites et de bidons d'essence⁹* », faisant partie d'un « *groupe de jeunes civils¹⁰* ». Cette sobriété dans la représentation des faits constitue le narrateur comme un témoin extérieur à l'événement, pose le texte comme introduction, préambule aux textes à venir.

Cependant, à partir du *Désordre des choses*, tout en continuant son œuvre sur l'intégrisme, Boudjedra s'implique de plus en plus directement dans le débat politique et la crise socio-économique qui déchirent l'Algérie. Cela peut être interprété, d'une part, par la participation de l'auteur à des opérations concrètes telles que les manifestations, son activité au sein de la Ligue Algérienne des Droits de l'Homme ainsi que d'autres organisations politiques, des débats et des interventions publiques autant en Algérie qu'à l'étranger, et d'autre part, par la progression, l'aggravation de la situation et la nécessité de dénoncer et de stigmatiser le désordre. Suite à cela, Boudjedra décide de se jeter dans la bataille pour défier le Front Islamique du Salut (F.I.S), montrer le danger d'un fanatisme religieux, celui d'un « *FIS haineux et rampant qui, au nom de l'Islam, veut le pouvoir et le sang¹¹* »: c'est le combat de la plume contre le glaive, le combat de la parole contre la violence et la barbarie. Ainsi avec ses mots pour seule arme, Boudjedra publie son pamphlet *FIS de la haine* qui tranche avec sa production habituelle et traite de cette plaie infligée au corps social algérien l'intégrisme et l'intolérance religieuse.

À travers ce pamphlet, Boudjedra crie son refus du fascisme barbu ; le livre donnera lieu à un procès et à une interdiction officielle, il a été écrit dans l'urgence et la colère. Ce texte s'adresse en même temps aux Algériens et à l'opinion internationale. Avec ce roman, Boudjedra prend ouvertement l'offensive contre les intégristes en déclarant son refus radical de leur mouvement et dénonce le système politique qui a permis son émergence. Ce livre lui fera beaucoup d'ennemis, non seulement parmi les intégristes qui confirmeront sa condamnation à mort, mais aussi parmi les politiques et les intellectuels qui par stratégie se

⁸ *Ibid.*, p.200.

⁹ *Ibid.*, p.78.

¹⁰ *Ibid.*, p.79.

¹¹ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, éd, Denoël, Paris, 1992, p.25.

rapprochent momentanément de leur adversaire politique dans l'idée d'aller vers une démocratie formelle et un dialogue conciliateur. *Fis de la haine* prend date comme première prise de position audacieuse, ardente et sans ambiguïté. Hafid Gafaïti trouve que la majorité des textes, sur le conflit inter-algérien, publiés après *Fis de la haine* « se caractérisent par leur confusion, leur naïveté, leur opportunisme ou leur manque de vision politique¹². »

C'est donc un grand cri de colère que notre auteur pousse à travers ce texte. Dans ce texte, Boudjedra ne cherche pas à écrire une œuvre d'art par l'intermédiaire d'une écriture métaphorique ; il s'en tient aux faits, et va droit au but, à la dénonciation. Il dénonce le fonctionnement du système étatique algérien baigné dans l'islamisme intégriste, le monde télévisuel français qui, exagérément, a médiatisé les chefs du F.I.S. Grâce à ces chaînes françaises captées par les antennes paraboliques en Algérie, le F.I.S a pu acquérir une réputation internationale qui a captivé le million de personnes qui allaient devenir des sympathisants de ce mouvement. Cette promotion du F.I.S par les télévisions françaises, conduit, sans doute, Boudjedra à faire une corrélation entre la France et le F.I.S, à voir l'un comme l'envers de l'autre :

La guerre d'Algérie perdue par la France coloniale [...] a été regagnée benoîtement par la France néo-coloniale [...] avec les premières paraboles¹³. Conséquemment Boudjedra pense que : la francophonie a tenté de simplifier tout un peuple, toute une culture, toute une civilisation ; et surtout, elle a tenté de déraciner l'homme algérien, de le dépersonnaliser, de le débilitier, de l'assassiner en quelque sorte¹⁴ !

Ici, Boudjedra hausse le ton de la dénonciation, il y a une sorte de crescendo : de la « simplification » à « l'assassinat. ». Cependant, l'auteur ne néglige pas cet Occident de « l'intelligence et du bon goût, de la créativité et du vrai humanisme », celui, entre autres, d'André Malraux et de Saint John Perse.

Boudjedra dénonce également toutes les écoles coraniques qui étouffent les jeunes algériens, qui leur lavent le cerveau par l'intermédiaire d'enseignants égyptiens islamistes qui gravent dans leurs esprits des idées intégristes et les poussent à « haïr » plutôt que d'aimer leur futur. Mais il affirme également que « le mépris de la langue et de la culture a aidé à

¹²Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, Une poétique de la subversion, Autobiographie et Histoire, op.cit.*, p.41.

¹³ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine, op.cit.*, p.28.

¹⁴*Ibid.*, p.29.

l'installation de l'intégrisme religieux ». C'est donc autour de ce cercle vicieux que l'intégrisme religieux est né, du fait d'un état corrompu dès ses origines en 1962 et du néocolonialisme sympathisant avec le F.I.S.

Dans cette perspective, l'écrivain Boudjedra critique atrocement les actions du F.I.S, qui ont plongé l'Algérie dans ce « bain du sang »:

Le FIS était prêt à éradiquer toute la culture traditionnelle [...] et toute la culture contemporaine. [...] Ainsi l'Algérie serait restée quelques décennies, pourquoi pas quelques siècles, dans cette régression féconde, c'est-à-dire dans le bain du sang, la mort atroce, les rites funéraires d'un autre âge, la saloperie, la peste verte¹⁵...

Malgré le théâtre quotidien de la violence, de la barbarie et malgré la menace qui pèse sur lui, Boudjedra poursuit son engagement en publiant *Timimoun* en 1994. Avec ce roman, Boudjedra nous offre un récit d'amour au moment-même où, plus que jamais, l'Algérie se déchire. Or, comme le souligne Ahmed Mahfoudi : « *Cette histoire d'amour, ratée 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 pulsion de mort qui ronge l'âme du narrateur*¹⁶. »

Ce roman a pour toile de fond les émeutes d'octobre 88, à travers l'histoire d'un ancien pilote de chasse de l'armée de l'air qui quitte Alger pour s'installer dans le désert quand « *la secte des Assassins tenait le haut du pavé et ciblait tout particulièrement les intellectuels*¹⁷ ». Boudjedra identifie deux causes, parmi tant d'autres, qui « *suscitent le dépit, intensifient la vieille peur, donnent le sentiment du non-sens, d'une sorte de métaphasique larmoyante du désastre, poussent à la fuite dans quelque chose*¹⁸ ». Par la force de ces choses, le narrateur-protagoniste quadragénaire, se reconvertit en chauffeur qui transporte des touristes d'un bout à l'autre du Sahara à bord d'un vieil autocar acheté en Suisse et baptisé *Extravagance*. Le narrateur-protagoniste choisit le désert comme espace de refuge et point de fuite. Il s'est enfui vers le désert pour échapper à sa névrose, pour se cacher, pour s'éloigner de la sauvagerie

¹⁵ *Ibid.*, Pp.110-111.

¹⁶ Ahmed Mahfoudi, *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra*, in IBLA, n°. 178, 1996, p.272.

¹⁷ Rachid Boudjedra, *Timimoun*, *op.cit.*, p.83.

¹⁸ *Ibid.*, p.15.

intégriste qui sévit dans son pays, la réalité amère, dysphorique, voire violente. La barbarie du drame actuel que vit son pays enveloppe l'espace textuel du roman par le biais d'annonces d'assassinats perpétrés par les terroristes intégristes et de bulletins succincts provenant de la radio du car. Ces informations données par la radio ou le journal, enfoncent le héros ainsi que le lecteur dans le réel de l'Algérie mutilée par la violence. Les articles de presse insérés, constituent un intertexte qui hante le texte et qui le travaille du dedans. Un intertexte qui fait référence à un texte mais surtout à un contexte, celui de l'horreur.

Les informations portant sur les attentats et les assassinats sont transcrites, au milieu de la page, telles qu'elles ont été diffusées, en gros caractères et en italiques. Cette technique de couper-coller un texte de sa source vers une destination, témoigne de la volonté d'écrire dans l'authenticité, la fidélité à la réalité et le refus de romancer ou de fictionnaliser une réalité impitoyable. (p.24, p.63, p.76, p.83, p.90, p.106, p.120)

Ces informations – rarement commentées par le narrateur anonyme, captées avec le désir de pouvoir les oublier : « *Je coupai vite le son*¹⁹ », éprouvantes jusqu'à la nausée : « *Je vomis*²⁰ » – apparaissent, au cœur de chaque chapitre, hormis le dernier, qui relate le chemin du retour vers Alger, comme un bruit qui brise le silence du désert.

Ces informations macabres ébranlent aussi Sarah, cette jeune fille cantonnée dans le silence et la tranquillité sereine. La première radiodiffusion d'un assassinat sauvage commis à Alger par des intégristes islamistes secoue l'indifférence affichée de Sarah et fait surgir, aux yeux du narrateur, sa sensibilité féminine : « *Les larmes coulaient, jaillissaient et affluaient de partout. [...] c'est la première fois que je la vois dans cet état. Pour la première fois qu'elle est elle-même. Qu'elle laisse libre cours à toutes ces larmes abondantes, brûlantes et interminables*²¹. »

Cette réaction physiologique et psychologique de Sarah face à la réalité douloureuse qui ravage l'Algérie déclenche « pour la première fois » chez le narrateur, une nouvelle perception des femmes et un nouveau sentiment envers elles : « *Pour la première fois de ma vie, j'avais envie de consoler une femme, de la serrer contre moi, de la toucher.*²² »

¹⁹ *Ibid.*, p.24.

²⁰ *Ibid.*, p.76.

²¹ *Ibid.*, p.25.

²² *Ibid.*, p.36.

En effet, l'expression « pour la première fois » est fortement marquée dans la trame narrative du récit.

Sarah occupe de plus en plus les pensées du narrateur, qui, se laissant charmer par cette jeune fille, n'hésite pas à exprimer ses sentiments et sa passion grandissante. Il ressent la fébrilité symptomatique d'un premier amour.

Cependant, toutes ses démonstrations, aussi honnêtes et douces soient-elles, sont repoussées par la jeune fille.

Conséquemment, bafoué dans son amour, humilié dans sa dignité, le narrateur se réfugie dans un mutisme pathologique qui conduit à l'autodestruction. Dans cette perspective, *Timimoun*, en tant que lieu où le héros s'exile, traduit son désir de mettre fin à ses jours dans le mutisme et dans l'isolement. L'immensité du désert et son mystère provoquent chez le narrateur-protagoniste le sentiment de perte des repères, de vide, et rendent sa traversée propice à la découverte, à l'interrogation sur soi et à l'évacuation : « *Toujours aussi, ce sentiment quand je roule sur le sable que je perds tous mes sens, toute la signification du monde, tous les contours de mon corps*²³. »

Ce lieu de refuge, de fuite constitue également pour lui un monde de peine et de souffrance : « *...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*²⁴. »

Il est significatif de constater que le désert apparaît ici comme un espace de désastre reflétant et symbolisant la douleur et le dégoût que vivent les Algériens. Les images qui hantent l'amoureux blessé se diffractent en formes multiples tournant autour de l'être aimé et les cris d'oiseaux qui perturbent le calme de ses nuits pesantes lui ramènent les cris de détresse, de déchirure et de blessure de son peuple livré à la barbarie des intégristes, ainsi que les flots de désespoir de l'humanité tout entière en proie à la haine, à l'injustice et à l'intolérance : « *Je croyais alors que ces cris d'oiseaux étaient un peu le raccourci de tous les pleurs, [...] non seulement de ma famille mais de mon pays dans sa totalité et du monde entier*

²³ *Ibid.*, p.50.

²⁴ *Ibid.*, p.114.

*fondamentalement malheureux, épuisés de chagrin, de malheur, de guerres et de deuils que le terrorisme ignoble et déchaîné amplifiait*²⁵. »

Il reste à dire que dans ce roman liant amour et politique, fiction et réalité, Rachid Boudjedra excelle à multiplier les voies/voix pour saisir une actualité émouvante et dénoncer ce mal qui secoue son pays. Appréhendant l'acte de l'écriture comme un geste libérateur, l'écrivain livre un récit qui, nourri par le réel dans sa complexité et sa transformation, se présente comme un cri d'alarme, une urgence, le moyen de résister aux atours de la mort, de la violence, aux situations pénibles, de lire le monde sous un jour radicalement autre.

À vrai dire, avec *Timimoun*, Boudjedra dédaigne les intégristes et cherche à vaincre ce délire de terreur qui a fini par éroder toutes les espérances, toutes les envies. Cette volonté d'agir au-delà de la peur investit le projet de l'écrivain : il lui faut exprimer le silence des autres.

Une année plus tard, vient *Lettres algériennes*, avec lequel Boudjedra remonte aux sources de la crise algérienne des années 90 par la confrontation de certains rapports : arabisation/francophonie, Algérie/Occident en général, et Algérie/France, en particulier. Originellement, cette œuvre devait être écrite avec Rachid Mimouni, exilé au Maroc, et devait prendre la forme d'une correspondance entre les deux écrivains algériens, dans l'idée d'échanger les actualités et les événements de leur pays. La mort soudaine de Mimouni, à qui ce livre est dédié, a empêché la réalisation de ce projet sous sa forme épistolaire.

Comme dans *FIS de la haine*, dans cet essai la langue arabe et la religion sont convoquées pour élucider la crise algérienne multiforme : « *Lorsqu'on a voulu mépriser l'arabe, la conséquence a été un retour vers le Coran, vers la langue du Texte, celle du sacré, puis vers l'intégrisme*²⁶. »

Boudjedra commence ce texte en dénonçant le mépris de la langue arabe par des francophones, défenseurs de la langue française. Il s'élève contre une certaine francophonie qui a transformé certains francophones à courir « *derrière les prix littéraires et les légions d'honneur*²⁷ », se moquant de la langue arabe et la décrivant comme « *langue morte*²⁸ ! »

²⁵ *Ibid.*, Pp. 82-83.

²⁶ Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, éd, Grasset, Paris, 1995, p.127.

²⁷ *Ibid.*, p.29.

L'arabisation, qui prend une allure catastrophique, tue tout ce qui fait l'originalité et l'identité de l'Algérie et ceci au su et au vu des dirigeants du pouvoir : « *Il est clair que depuis le début de l'indépendance de l'Algérie, les problèmes identitaires ont été malmenés par le pouvoir en place. [...] une Algérie fondamentalement divisée en identités, en cultures, en langues différentes, que le pouvoir officiel allait ignorer ou même réprimer*²⁹. »

À travers cet essai et particulièrement cet extrait, nous comprenons pourquoi Boudjedra, dans *Le Désordre des choses* et *Timimoun*, a mis en scène un protagoniste anonyme.

Boudjedra déplore ce gâchis, défend vigilement les richesses de cette langue qui disparaissent chaque jour un peu et trouve ceci comme l'une des causes de la « *montée intégriste en Algérie*³⁰ » parce qu'un « *jeune algérien est profondément choqué quand il entend dire que la langue arabe est une langue morte et cela de la bouche même d'un grand écrivain algérien*³¹ ». Boudjedra joint sa voix à celles de ces jeunes algériens et proteste contre ce mépris de la langue arabe tout en mettant en valeur son choix d'écrire en arabe. Ce choix, dit-il « *a été une attitude personnelle, peut être sentimentale vis-à-vis de ma langue maternelle*³² ». Et en ce qui concerne le rapport qu'entretient celle-ci avec la langue française, il ajoute : « *Quand j'écris en arabe le français est là. Et quand j'écris en français, l'arabe est obsédant*³³. »

Cependant, il ne faut pas qualifier d'intégriste cette position de rejet de l'Occident et de la francophonie, mais la considérer plutôt comme « *réhabilitative* », elle ne se comprend que comme consécutive aux souvenirs douloureux du passé récent, à l'épreuve d'un présent oppressant. Ici, Boudjedra ne cherche pas à trouver des justifications à l'intégrisme terroriste mais sa révolte est telle qu'il déclare : « *Je n'ai pu dormir cette nuit-là. Le lendemain matin je pris le premier avion pour quitter Alger. J'étais à la fois écœuré et épouvanté. Où se trouvaient les hauts fonctionnaires de la francophonie ce soir-là*³⁴? »

Ceci nous rappelle le cas du narrateur de *Timimoun*, qui a quitté lui aussi Alger pour s'enfoncer dans le désert et tourner le dos à la barbarie intégriste.

²⁸ *Ibid.*, p.29.

²⁹ *Ibid.*, p.122.

³⁰ *Ibid.*, p.30.

³¹ *Ibid.*, p.30.

³² *Ibid.*, p.127.

³³ *Ibid.*, p.94.

³⁴ *Ibid.*, p.63.

Dans cet essai, Boudjedra, s'adresse directement à nous les lecteurs, nous raconte sa propre situation de vie, dans la clandestinité, sous la menace mortelle des intégristes. Le rapport à son passé ne peut être que sincère et véridique. À ce propos, Theodor Adorno cite Luckács qui affirme que l'essayiste :

...n'engendre pas de nouvelles choses à partir d'un pur néant, mais réordonne simplement celles qui ont vécu en quelques temps. Et dans la mesure où il ne fait que les réordonner, qu'il ne crée pas de neuf à partir de l'informe, il leur est aussi lié et doit toujours énoncer la 'vérité' à leur propos, trouver une expression pour leur essence³⁵.

Comme dans *Timimoun*, Boudjedra, dans *Lettres algériennes*, déverse sa rage et sa révolte contre les intégristes et dénonce l'assassinat de Tahar Djaout et d'autres intellectuels afin de témoigner de l'ampleur du désastre : « *Tahar Djaout vient d'être assassiné devant ses deux fillettes horrifiées qu'il accompagnait à l'école [...] et des autres victimes du terrorisme tel que le dramaturge Abdelkader Alloula et les écrivains Laadi Flici, Youssef Sebti et Merzak Bagtache, ou tels ces 35 journalistes*³⁶... »

Malgré ce courage, l'auteur se laisse trahir par la peur et le désarroi, à Alger comme à Paris :

À Alger : « *La veille j'avais mal dormi. J'avais tout le temps soif. [...] à la recherche de la capsule de cyanure qui ne me quitte plus depuis trois ans. Pour m'assurer qu'elle était bien là. Pour me rassurer*³⁷. »

À Paris : « *Trop bête de se faire assassiner à Paris quand on arrive à échapper aux attentats d'Alger. [...] Dans leurs lettres de menaces, ils répètent toujours la même chose : « Où que tu sois, on te descendra, on aura ta peau, même si tu te caches sous les voiles qui recouvrent les murs de la Kaaba »*³⁸ »

³⁵Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, éd, Flammarion, Paris, 1984, p.6.

³⁶ Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, op.cit., Pp.36-37.

³⁷ *Ibid.*, p.59.

³⁸ *Ibid.*, p.198.

De retour à Alger : « ...*Et dès que je franchis le guichet de la police, je pose une casquette sur mon crâne et une paire de lunettes genre mafioso sur mon nez. [...] J'ai peur mais pas trop*³⁹. »

Les passages ci-dessus nous donnent, non seulement, une vue d'ensemble sur la vie de l'auteur pendant la décennie noire, une vie troublée et angoissante, mais aussi, nous amènent à déduire que Boudjedra s'est servi de sa propre expérience traumatisante pour fonder l'histoire de ce texte et attester les horreurs du mouvement intégriste. La vérité dont parle Boudjedra ici n'est donc pas objective, ni d'ailleurs celle perçue dans le sens absolu.

À la fin de la dernière lettre algérienne, Boudjedra alerte la communauté internationale, l'Occident en particulier, pour les sensibiliser à la tragédie algérienne et aux retombées qui les menacent. La cause algérienne n'est pas seulement locale mais concerne le monde entier, puisque l'intégrisme quelle que soit son essence, chrétienne, musulmane, chiite, ou autre, se comporte de la même manière et n'a recours qu'à la violence et la barbarie : « *Aujourd'hui, alors que la terreur fanatique submerge le monde d'Alger à Tokyo et de New-York à Paris, je voudrais dire à mes amis occidentaux que nous sommes tous embarqués dans la même galère et qu'il est temps pour nous d'arrêter cette régression du monde et son désastre*⁴⁰. »

Deux ans après avoir écrit *Lettres algériennes* où l'intégrisme servait de point d'appui à un réquisitoire enflammé contre les forces obscurantistes, ennemies de l'arabisation et soutiens de la francophonie haineuse ; trois ans après *Timimoun* où la guerre civile était vue de loin, sous forme de communiqués radiographiques ou d'articles de presse, Rachid Boudjedra, retrouve l'audace de *Fis de la haine* et publie *La Vie à l'endroit* où il met à nu les racines du mal qu'est l'intégrisme, sa dynamique meurtrière, mortifère qui ruine la vie des Algériens. Dans ce roman, Boudjedra, continue son projet commencé dans *Lettres algériennes* – fonder son récit sur son propre vécu – et va jusqu'à pénétrer les détails de sa vie réelle à travers le destin d'un journaliste, Rac – diminutif de l'auteur et sans doute son double – menacé de mort et contraint de vivre caché dans une semi-clandestinité.

Ce roman se divise en trois parties dont chacune comporte sept chapitres. Ces trois parties racontent les événements qui se sont déroulés durant trois jours, dans un intervalle de trois mois, dans trois villes différentes : Alger, 26 mai 1995, Constantine, 26 juin 1995, Bône, 26

³⁹*Ibid.*, Pp.201-202.

⁴⁰*Ibid.*, p.206.

juillet 1995. La répétition de la même date, le 26 de chaque mois, sous-entend qu'avec le terrorisme les jours se ressemblent, les massacres sont réitérés avec la même cruauté, jour après jour, l'auteur finit par avoir l'impression qu'il est en train de vivre une expérience d'horreur prolongée. Cependant, les repères spatio-temporels nous jettent de prime abord dans une atmosphère de réalité. Une forme autonome, assimilant l'écriture à un reportage sur le vif qui prétend rapporter les faits tels qu'ils se sont produits. Toutefois, cette réalité n'est pas absolue, mais romancée. L'auteur affirme que « *la vérité intéresse les sciences et parfois la morale et la politique ; mais jamais la création et l'art*⁴¹ »

La première partie du roman se termine par une phrase en caractère gras et majuscules : « FINALE DE LA COUPE D'ALGERIE : L'APOTHEOSE DU C.R BELCOURT QUI L'EMPORTE 2 À 0 SUR L'OLYMIQUE DE MEDEA. ALGER EN LIESSE, ALGEREN FETE⁴² ». Dans la première partie, la population est en délire et la ville brise le couvre-feu. Néanmoins, dans la deuxième et la troisième, la violence et l'horreur regagnent l'espace algérien, en général, et algérois, en particulier : « TRENTE-DEUX VILLAGEOIS DONT DIX-SEPT ENFANTS EN BAS ÂGE ET HUIT FEMMES EGORGEES SAUVAGEMENT À CHEBLI⁴³ ». Ces mots, en caractère gras, majuscules et sans ponctuation, présentent l'envers tragique de la vie. La finale de la coupe d'Algérie n'est donc qu'un prétexte pour l'évocation de la guerre.

La Vie à l'endroit peut se lire comme un autoportrait. L'auteur a vécu, durant la décennie noire et dans les mêmes conditions que Rac, son personnage principal, en cachette et /dans la peur d'être assassiné par les intégristes.

Rac est un homme sur la vie duquel « les fous de Dieu » ont lancé depuis longtemps une fatwa, ce qu'il l'oblige à mener une vie clandestine, mouvementée, qu'il partage entre Alger, Constantine et Bône. Menacé, derrière les volets de sa chambre, il assiste à l'occupation de sa ville par une foule enthousiaste qui fête la victoire de son club dans la finale de la coupe d'Algérie de football. Une véritable fête est organisée sous la direction de Yamaha, animateur populaire et chef des supporters du CRB victorieux. Quelques jours plus tard, Yamaha sera assassiné par les intégristes... Alger devient une capitale sanglante, Rac s'enflamme de colère, se mêlent alors son histoire et l'Histoire de son pays. Le héros évoque ses souvenirs, les

⁴¹Hangni Alemdjrodo, *Boudjedra ou la passion de l'intertexte*, op.cit., p.22.

⁴²Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, op.cit., p.83.

⁴³*Ibid.*, p.150.

souffrances de son pays avec Flo, sa compagne française, infirmière dans un hôpital, qui vient, de temps à autre, rompre son silence et le sortir de sa solitude.

Tout au long du roman, Rac est partagé entre les atrocités d'hier et d'aujourd'hui, ses souvenirs d'un passé violent, un passé à la fois proche et lointain, il met au point toutes sortes de stratégies de déguisements et de défense. Rac lutte surtout contre la peur, qui le ronge d'une manière telle que Flo considère leurs effets comme exagérés « [...] *visions et hallucinations dont il n'arrive pas à se débarrasser*⁴⁴ »

L'angoisse et le déséquilibre ne peuvent que résulter nécessairement de cet état de choses. Déguisé, de peur d'être assassiné, Rac passe des années entières à souffrir de cet état de non-existence, de son exil intérieur:

Il restait là. Tout seul. Déguisé. Méconnaissable. Il en avait le cœur serré. [...] Rac souffrait de ne pas être reconnu [...] Ainsi son identité et sa personnalité se dissolvaient. Il se sentait floué. Doublé par lui-même. Il en avait des suées... Ce non-être, dû à des déguisements et à sa vie double, trouble et clandestine, le déstabilisait certains jours au point de lui faire perdre ses repères intellectuels et les contours de son propre corps⁴⁵.

Trois villes servent de décor aux pensées et aux souvenirs du héros plus souvent malheureux que joyeux. Alger et sa Casbah regardant son port nacré, Alger complexe et compliquée ; Constantine et son rhumel chaotique ; Bône et la douleur de ses patios. Ces trois villes prennent aussi la forme d'un voyage au cœur de l'histoire du pays et de soi-même. Ici, nous ne pouvons nous empêcher d'établir une relation de similitude frappante entre ce texte et celui de Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, où Alger, sa casbah et ses montagnes constituent la toile de fond. Ici, nous remarquons que ces trois lieux se situent dans la même ville d'Alger et que chaque lieu correspond à une étape de l'Histoire de l'Algérie contemporaine ayant un rapport direct avec l'événement d'Octobre 88.

Dans les deux textes, le lieu est le point de départ de la description de l'environnement où se déplacent et agissent les personnages, la représentation et la dénonciation de la situation socio-politique de l'Algérie des années 90. Les deux textes se rencontrent autour de l'idée qu'inscrire géographiquement un roman permet l'authenticité de l'histoire, des aventures et des dires des personnages, ce que confirme H. Mitterand notamment : « *Le nom du lieu*

⁴⁴*Ibid.*, p.209.

⁴⁵*Ibid.*, p.38.

*proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui, court-circuite la suspicion du lecteur : puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé est vrai*⁴⁶[...]»

Pour atteindre son essence qui est la conscience des hommes, Boudjedra a recours donc à une forme romanesque spécifique où se mêlent réalité et fiction. Le réel est nourri par l'imaginaire et l'imaginaire favorise la compréhension et la connaissance du réel. Tant que le réel et le fictif émanent du même principe, tous les deux aspirent à transmettre la même vérité, qu'importe donc le genre lorsqu'il s'agit, dans tous les cas, de dénoncer le terrorisme et la violence contre des innocents, les faibles. Ici, ce n'est plus uniquement l'écrivain qui s'exprime, mais l'être humain et la victime en puissance.

En effet, c'est avec *La Vie à l'endroit*, que Boudjedra clôt les années quatre-vingt dix, pour publier, en 2002, *Fascination*.

Contrairement, à la production littéraire boudjedrienne des années 90, qui est une émouvante mise à nu de la tragédie algérienne, la thématique de l'intégrisme dans la production littéraire boudjedrienne des années 2000 est seulement suggérée. Boudjedra revient à sa démarche iconoclaste, sa veine contestataire et le principe qui consiste à développer l'histoire du sujet dans le champ général de l'Histoire.

En définitive, les textes de Boudjedra réussissent le tour de force qu'est la réalisation du roman comme entité esthétique où se fondent l'historique et le poétique, le réel et le fictif, le collectif et l'individuel. Cette littérature s'institue fondamentalement comme « acte de l'épuisement », acte de décharge affective et mentale. Cela dit, l'originalité de l'écrivain est d'y exprimer l'intimité de son être, l'essence de ses pulsions. L'écrivain semble se créer une autre généalogie et se réclamer d'une filiation qui s'opère sur la base de ses textes fondamentaux, en vue de réaliser une auto-fondation par sa littérature.

La littérature obéit donc chez lui à une double fonction : d'abord, une exploration de type psychanalytique et une catharsis qui, médiatisées, aboutissent à un dévoilement de la mémoire personnelle et du passé familial, de l'ancrage social, à une parole proprement politique ;

⁴⁶ Henri Mitterand, *Le discours du roman*, éd, P.U.F, Paris, 1980, p.194.

ensuite, intrinsèquement liée à la première, une écriture du récit en tant que jouissance, jeu de mots, activité ludique par excellence dans l'acte d'écriture et dans l'offre de lecture.

3.2. Enquête, témoignage et sensibilisation

Si Rachid Boudjedra, dans *FIS de la haine*, souligne, d'une part, *l'incapacité à dire*, et d'autre part, la nécessité de *nommer les choses par leur nom* : « *Parfois, écrire les mots sur la page blanche fait prendre conscience de leur incapacité à dire la cruauté des choses et du monde [...] Dire, épeler, nommer les choses par leur nom est la seule attitude capable de calmer cette affreuse démangeaison*⁴⁷... », Yasmina Khadra ne rencontre pas cette difficulté de dire les choses par leur nom, au rebours c'est le défi qui le pousse à écrire, à donner aux choses « *un sens afin de les apprivoiser*⁴⁸ ». De ce fait, l'auteur, au sujet du terrorisme et de la crise en Algérie, se démarque de la plupart de ses collègues algériens.

Cette tendance et cette aptitude à « donner aux choses leur sens » se font remarquer, non seulement, dans les textes eux-mêmes, mais aussi, dans l'épitéxte⁴⁹. Dans une interview donnée à Bernard Strainchamps, Yasmina Khadra déclare ne rien avoir à dire de plus sur la décennie noire : « *Ce que j'avais à dire sur cette guerre, je l'ai dit à travers cinq livres qui ne souffrent aucune contestation*⁵⁰... »

Et de la même façon, dans son livre autobiographique, *L'Imposture des mots*, Khadra, commentant sa production littéraire, déclare qu'il a «... *apporté un maximum d'éclairage à la « Crise », lui consacrant cinq livres sobres et honnêtes que les observateurs européens et algériens estiment mieux aboutis que la plus laborieuse des analyses*⁵¹. »

Les cinq livres dont parle Yasmina Khadra sont : *Morituri* (1997), *Double blanc* (1997), *L'Automne des chimères* (1998), *Les Agneaux du Seigneur* (1998) et *À quoi rêvent les loups* (1999). Les trois premiers romans forment une trilogie policière, les enquêtes du commissaire

⁴⁷ Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, *op.cit.*, Pp.108-109.

⁴⁸ Yasmina Khadra dans une interview accordée à Thomas Régner du *Nouvel Observateur*, 2005, 100-102.

⁴⁹ Gérard Genette définit l'épitéxte comme « les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres) ». *Seuils*, éd, Seuil, Paris, 1987, Pp. 10-11.

⁵⁰ Interview de Yasmina Khadra par Bernard Strainchamps, *C'est l'histoire que je raconte qui façonne mes personnages et structure mon imaginaire*, in Feedbooks, 21 août 2013.

⁵¹ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, *op.cit.*, p.113.

Llob ; les deux derniers composent le diptyque que Yasmina Khadra a consacré à la décennie noire.

3.2.1. Trilogie policière

La trilogie policière de Yasmina Khadra est précédée par la publication de deux romans policiers : *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*.

La comparaison de ces deux textes fait apparaître clairement l'évolution et la finalité première de ce changement de registre et de tonalité. Si l'enquête menée par Llob dans *Le Dingue au bistouri* met l'accent sur la décadence et la corruptibilité des institutions algériennes, à savoir le personnel de la maternité d'un hôpital où la femme et le bébé du Dingue n'ont pas survécu à l'enfantement à cause d'une erreur médicale, *La Foire des enfoirés* s'enracine profondément dans les réseaux corrompus du pays et s'ouvre par l'assassinat de deux chercheurs du Centre National des Recherches Scientifiques à Alger, le docteur Krim Malek et sa fiancée Wahiba Ziad. L'enquête met Llob au cœur d'une intrigue politico-financière. En menant son enquête, Llob apprend que les deux chercheurs ont été assassinés sur l'ordre de leur directeur.

Le texte donne ainsi la vision d'un pays non pas seulement voué à l'erreur, à l'échec, mais offert aux clans mafieux: ses talents sont gaspillés par ses dirigeants comme ce directeur du Centre National des Recherches Scientifiques.

Toutefois, ce texte est ancré dans le précédent, non seulement, par la présence du même canevas de la quête cognitive (crime/énigme → recherche du criminel/de la vérité → découverte du criminel/résolution de l'énigme), par le retour des personnages principaux, mais aussi par l'évocation de l'enquête antérieure. Lors de la visite de la maison de Wahiba Ziad, le commissaire Llob croise Mme Laouar, voisine de la victime qui le dévisage: « *C'est vous le flic au DAB (Dingue au bistouri) ? Mais oui, je vous reconnais, on vous a montré à la télé, et votre photo était sur tous les journaux. [...] Normal, c'est vous qui nous avez débarrassés du vampire de Hydra. Sale histoire que celle du DAB ! J'en ai encore la chair de poule*⁵². »

⁵²Yasmina Khadra, *La Foire des enfoirés*, éd, Laphomic, Alger, 1993, p.37.

Il s'ensuit que Yasmina Khadra envisageait *La Foire des enforçés* comme une partie intégrale du DAB. Un tel procédé témoigne d'un projet policier cohérent, réparti sur plusieurs volumes.

Une fois de plus, la profonde dialectique entre histoire et réalité socio-politique accouchait d'une œuvre notable. Le coup de maître advient avec la parution de *Morituri*. Khadra retire son commissaire du fait divers pour le confronter, dans la troisième aventure de son cycle policier, à la terreur intégriste qui tombe violemment tout d'un coup sur l'Algérie. *Morituri* est un livre profondément âpre et amer face à l'horreur quotidienne dont ne peut venir à bout un simple commissaire de police. Car le pays est souffrant, son système engendre des monstruosité, la société elle-même est hors des limites politiques, culturelles et religieuses : «*Chez nous, la modération est un non sens, un sous-appétit*⁵³.» ; «*C'est peut-être pour cela que nous demeurons aussi indomptables que déraisonnables*⁵⁴», cogite le commissaire. La même année paraît *Double blanc*, qui au sens figuré, renvoie au jeu de dominos. Le commissaire Llob et ses accompagnés (Lino, l'adjoint taciturne, Baya la secrétaire, renforcés par un nouvel arrivant, une sorte de Terminator, Ewegh Seddig) repartent pour de nouvelles aventures. Le contexte est perpétuellement le même : c'est le moment où «*le pays vélait d'une démocratie informelle. Le peuple réclamait des profanateurs de tabous, ovationnait les charmeurs de vérités*⁵⁵. »

La confrontation de *Morituri* et *Double blanc* avec *Le Dingue au bistouri* fait submerger aussitôt plusieurs variations de l'agencement narratif, dont la plus noble concerne l'intrigue, de l'histoire elle-même.

La trame de la quête est bien toujours présente, mais elle ne se déroule plus selon la linéarité du suspense, crime → enquête → arrestation du coupable. Ici dominant au contraire, jusqu'à engendrer parfois des difficultés de lectures, le foisonnement et l'imbrication des pistes : le responsable du crime est tentaculaire, et un chapelet d'exécutions affreuses - touchant aussi bien les innocents que les assassins entre eux - scande l'avancement d'une enquête contre un réseau où nous retrouvons gens de petites et de grandes affaires criminelles. C'est bien ici une « dissection » qu'il s'agit de mener.

⁵³ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, 2008, p.594.

⁵⁴ *Ibid.*, p.596.

⁵⁵ Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, éd, Gallimard, Paris, 2008, p.607.

La dissection et la mise à nu de cette ambiguïté est allée plus loin, dans *L'Automne des chimères*. Houbel, le supérieur hiérarchique, reproche Llob d'avoir dépassé sa ligne permise et s'engageant dans des activités extra-policières. Après l'assassinat de plusieurs de ses amis, l'attardé tombe à son tour sous les balles dans une conclusion désespérée: « *L'Histoire retiendra de la tragédie algérienne la dérive d'un peuple qui a la manie de toujours se gourer de gourou, et l'opportunité d'une bande de singes qui, à défaut d'arbre généalogique, a pris le pli de s'improviser des arbres à pain et des gibets dans un pays qui aura excellé dans son statut d'Etat second*⁵⁶. »

Avec une raillerie qui ne craint pas le jeu de mot, Yasmina Khadra boucle sa trilogie.

En entamant cette trilogie, Yasmina Khadra se détache de sa production précédente (*Le Dingue au Bistouri* et *La Foires des enfoirés*) où la trame tourne autour d'un seul meurtrier. Cependant, les romans de la trilogie assument d'autres caractéristiques : l'histoire se déroule en Algérie, ancrée dans le contexte de la guerre civile, la trame ne concerne plus les crimes d'un seul individu, mais plutôt ceux de véritables organisations de haut niveau, d'une collectivité entière à travers laquelle Khadra décrit l'ensemble de la société algérienne et aborde des thématiques sensibles telles que la guerre, le terrorisme et son fonctionnement, le rôle de la religion, etc.

Cette nouvelle forme du roman policier est connue sous le nom de « roman noir ». Dans l'étude d'André Vanoncini consacrée au roman policier, nous pouvons lire à ce propos: « *Aux formes figées du roman problème s'oppose la structure plus perméable et plus dynamique du roman noir*⁵⁷. »

Vanoncini ajoute aussi que : « *Dès lors, l'investigation dans ces récits, (il se réfère aux romans noirs) à part l'élucidation d'un crime, fournit presque toujours au lecteur un supplément de connaissances à travers une vision inédite et, souvent, un discours dénonciateur de la réalité*⁵⁸. »

⁵⁶ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, éd, Gallimard, Paris, 2008, p.918.

⁵⁷ André Vanoncini, *Le Roman policier*, éd, P.U.F, Paris, 2002, p. 16.

⁵⁸ *Ibid.*, p.18.

Le choix de ce sous-genre (le roman noir) chez l'auteur traduit, d'une part, son vouloir de s'accaparer du roman policier pour parler de la réalité socio-politique algérienne et, d'autre part, la volonté d'apporter un surplus d'informations, donner forme à une trilogie consacrée à une analyse critique des faits historiques, politiques et socioculturels de son propre pays.

Dans sa composition et son développement, la trilogie ressemble au parcours naturel de l'être humain, celui de trois phases fondamentales : la naissance, la croissance et la mort.

- Dans *Morituri* s'annonce la première phase, celle de la Naissance. Avec ce roman, nous voyons naître une série de thèmes brûlants, tels que : la tuerie, la mafia politico-financière, la corruption, la violence, l'importance de la culture... qui seront par la suite développés à travers différents romans.

Morituri constitue la naissance d'un nouveau genre qui élargit son champ d'enquête à la situation politique et sociale d'un pays entier. Le roman esquisse avec acuité et dextérité, la situation générale, actuelle qui révèle les secrets d'un système enchevêtré et corrompu. La corruption et sa dénonciation occupent d'ailleurs une place majeure, aussi bien explicite qu'implicite, symbolique et allégorique :

Mais que peut-on attendre d'un système, qui au lendemain de son indépendance, s'est dépêché de violer la veuve de ses propres martyrs? (p.474.)

-La mafia politico-financière. Toute cette putain de guerre, c'est elle qui l'a provoquée et c'est elle qui l'entretient. Un ramassis d'anciens politiques [...] d'anciens patrons kleptomanes [...] des administrateurs destitués, des revanchards qui veulent prouver je ne sais quoi... (p. 581.)

Dans *Morituri*, le commissaire Llob est chargé par Ghoul Malek, membre important de l'ancienne nomenklatura qui s'est maintenue discrètement au pouvoir, de trouver sa fille kidnappée. Cette enquête mène Llob à retrouver et battre Abou Kalybse, émir d'un réseau terroriste et responsable d'une série de massacres contre les intellectuels algériens « *Notre club s'occupe des intellos [...] C'est la guerre, une aubaine pour régler ses comptes et faire le ménage*⁵⁹. »

- Dans *Double blanc*, nous assistons à la deuxième phase qu'est la Croissance.

⁵⁹Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.563.

Dans le développement de ce texte, Yasmina Khadra s'enfonce dans ce réseau terroriste spécialisé dans les assassinats *d'intellectuels* et nous introduit dans les méandres de l'assassinat de Ben Ouda, ancien diplomate-écrivain, assassiné à cause de la publication de son ouvrage *Le Rêve et l'Utopie* qui dénonce le système infernal mis en œuvre par la classe dirigeante au lendemain d'Octobre 1988 : « [...] *Le Rêve et l'Utopie, un époustouflant réquisitoire sur le socialisme scientifique d'anciens montreurs d'ânes devenus les dinosaures de la décadence nationale. Un best-seller*⁶⁰. »

Ces texte est une enquête dans les coins où la manipulation est érigée en art. Ici, le fardeau est plus résonnant contre un système qui a coulé lui-même la terreur qui bouleverse le pays. Les connexions entre les énigmes du système politique et la dérive mortifère de l'intégrisme sont démantelées par Yasmina Khadra, avec un sens du raccourci inédit dans la littérature algérienne.

- La troisième phase qu'est la Mort se concrétise par l'assassinat du commissaire Llob dans *L'Automne des chimères*.

La destruction et la perte dans *L'Automne des chimères* passent aussi par l'épuration culturelle qui veut dénuder le pays de toutes ses résistances intellectuelles et de ses penseurs critiques. Le roman s'ouvre par ces termes : « *De tous les génies de la terre, les nôtres sont les plus offensés. Parents pauvres de la société, persécutés par les uns, incompris par les autres, leur existence n'aura été qu'une dramatique cavale à travers les vicissitudes de l'arbitraire et de l'absurdité*⁶¹[...] »

Cette phase de destruction a été clôturée par la mort du commissaire Llob sans que ses assassins soient retrouvés.

En effet, dans cette trilogie, l'image de l'enquêteur et du romancier s'enchevêtrent : « - *Je vous ai considérablement sous-estimé, Llob. - Le flic ou le romancier*⁶² ? »

Néanmoins, si dans *Morituri*, nous découvrons par bribes que Llob est lui même un écrivain : « *Savez-vous que vous êtes mon romancier préféré ? - Je ne le savais pas.*

⁶⁰ Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.608.

⁶¹ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.763.

⁶² Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.566.

– *Mais si, mais si. Vous êtes le meilleur. Vous avez énormément de talent*⁶³ » ; dans *Double blanc*, c'est le commissaire Llob qui raconte le récit et, enfin, dans *L'Automne des chimères*, l'auteur démontre d'une manière explicite son intention de choisir un pseudonyme féminin en écrivant : « *Alors, comme ça, tu t'appelles Yasmina Khadra, maintenant ? Sincèrement, tu as pris ce pseudonyme pour séduire le jury du prix Femina et pour semer tes ennemies ? – C'est pour rendre hommage au courage de la femme. Parce que, s'il y a bien une personne à les avoir en bronze, dans notre pays, c'est bien elle*⁶⁴. »

Par un jeu d'enchâssement et de mise en abyme nous découvrons donc au cours de la trilogie que le commissaire Llob est aussi romancier et s'appelle Yasmina Khadra.

Jean-Noël Blanc, dans *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, constate que le décor du roman noir est « *une ville de malheur et de violence, pleine d'ombres et de fureurs*⁶⁵ [...] ». *Morituri* et *Double Blanc* reprennent cette caractéristique du roman policier noir.

Le héros de *Morituri*, en menant ses enquêtes, traverse sa ville en proie au désordre. Intrigué par l'atmosphère tendue d'Alger, le Commissaire Llob observe la crainte des citoyens et leur incapacité à circonscrire l'abîme. Il décrit une ville vouée à la violence totale dont les habitants sont de façon permanente sous la menace : « *Cette ville n'a plus d'émotions. Elle est le désenchantement à perte de vue. Ses symboles sont mis au rebut. Soumise à une obligation de réserve, son histoire courbe l'échine et ses monuments se font tout petits*⁶⁶. »

De la même manière, Alger dans *Double blanc*, est représentée comme une ville morte et triste : « *-Regardez-moi cette ville. Elle croule d'insignifiance. Impersonnelle, anonyme, roturière. [...] la casbah semblable à un linceul en charpie, et nulle part je ne le vois venir*⁶⁷. »

La représentation et la description véridique de la capitale d'Alger est un aspect récurrent du cycle Llob qui s'éloigne de la forme, de l'allure affirmative des textes d'espionnage et

⁶³ *Ibid.*, p.470.

⁶⁴ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.801.

⁶⁵ Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, éd, P.U.F, Lyon, 1998, p.15.

⁶⁶ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p. 594.

⁶⁷ Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, *op.cit.*, Pp. 611-612.

exprime la critique du pouvoir. (Le retour d'Alger et ses images seront analysés en détail à partir du cinquième chapitre.)

Contrairement aux deux premiers textes de la trilogie, le dernier volet, *L'Automne des chimères*, n'est pas un roman policier à proprement parler. L'enquête y est substituée par la description du combat que les habitants du village natal de Llob lancent aux intégristes. Dans ce roman, Llob est une victime des intégristes, son village natal, Imazighène, est aussi la victime du pouvoir mis en place qui l'avait ignoré après la libération du pays en y imposant la même politique d'arabisation que celle des islamistes qui l'ont agressé durant la guerre civile : « *Imazighène est une bourgade fantomatique à quelques encablures d'Igidher. [...] Après 62, elle a choisi de rester une terre d'exclusion et excelle, depuis, dans sa pathologie de phénomène de rejet*⁶⁸[...] »

Dans ce texte, l'auteur dévoile aussi les raisons et les intérêts existant derrière la guerre. Il ne s'agit pas d'une lutte contre un adversaire externe. C'est à l'intérieur du pays même que cette guerre s'étend et ce sont les Algériens eux-mêmes les principaux actants. Le dernier roman de la trilogie incite ainsi à un travail de prise de conscience. Loin de vouloir entretenir le jeu des masques, l'écrivain regarde la vérité en face, tout en démontrant comment cette dernière est déviée au profit de la *Nomenklatura* : « *Qui brûle nos écoles aujourd'hui, qui tue nos frères et nos voisins, qui décapite nos érudits, qui met à feu et à sang nos jeunes contrées ? Des extraterrestres, des Malaisiens, des animistes, des chrétiens ?... Ce sont des Algériens, rien que des Algériens qui*⁶⁹[...]»

Après avoir traité, dans ce dernier volet de la trilogie, le *cœur* de la guerre civile qui a secoué l'Algérie, Yasmina Khadra fait *renaître* le commissaire Llob qu'on croyait disparu et nous ramène à la veille des émeutes qui ensanglantèrent le pays et allaient le faire basculer dans la guerre civile.

Avec *La Part du mort*, nous retrouvons le commissaire Llob dans une enquête au cœur d'Alger. Néanmoins, si les événements de la trilogie antécédente se passaient pendant la décennie noire qui a ensanglanté l'Algérie pendant les années 90, Yasmina Khadra choisit

⁶⁸ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.870.

⁶⁹ *Ibid.*, p.868.

cette fois-ci de situer l'action avant, c'est-à-dire la période qui a précédé les émeutes de 1988 qui seront à l'origine de tout ce qui adviendra ensuite.

Avec l'aide de Soria – historienne de l'université de Ben Aknoun qui a de nombreux renseignements sur les familles engagées dans la guerre de libération – Llob se replonge donc dans l'histoire tragique de son pays et remonte jusqu'à cette nuit du 12 au 13 août 1962, où des familles de harkis ont été massacrées par le parti vainqueur le F.L.N.

Contrairement à la trilogie précédente, Khadra, avec *La Part du mort*, effectue en quelque sorte un travail d'historien, il revient sur les événements d'hier, et tente avec le recul que les années apportent, de nous en donner un éclairage maximal.

En prenant en charge des événements historiques dissimulés par des années de manipulations, Khadra parvient à restituer d'une certaine manière une page de l'Histoire du pays.

D'après leur structure et leur contenu, ces textes sont incontestablement des romans noirs, et, maintes fois, ils montrent que l'auteur connaît et maîtrise les règles de ce genre.

Comme nous l'avons montré, à côté des éléments formels, *Le Dingue au bistouri*, *La Foire des enfoirés* et la quadrilogie algérienne sont aussi liés sur le plan du contenu : d'abord par le lieu de l'action, toujours le même, qu'est Alger, ensuite par des personnages récurrents dans tous les romans. Quant aux personnages, il faut surtout mentionner le Commissaire Llob, le protagoniste des romans, père de quatre enfants, mari soucieux mais doux ; il y a ensuite son fidèle lieutenant, Lino, ses collègues l'inspecteur Serdj et l'inspecteur Dine, puis le patron haï, et confident de ce dernier, l'inspecteur Bliss. Au cours des romans, ces personnages deviennent familiers au lecteur, avec leurs petits et grands problèmes, et il les accompagne dans leur vie quotidienne et durant leurs aventures. (Le retour des personnages au sein de la série policière sera analysé en détail dans le cinquième chapitre.)

Sur le plan du contenu, l'histoire, l'action, et surtout les réflexions du Commissaire Llob, se consacre à l'analyse des problèmes sociaux, économiques ou politiques auxquels la société algérienne se voit condamnée actuellement.

En conclusion, nous affirmons que cette production littéraire policière constitue, d'une part, un exemple majeur et digne d'attention, tant par le contenu que par l'usage avisé du polar, un outil apte à décrire la réalité socio-politique complexe du pays, et constitue, d'autre part, une série autour du Commissaire Llob. Or, la notion de série représente une des caractéristiques du genre et forme une unité et se caractérise par une continuité au niveau du thème, du style et de la structure.

La continuité dans le choix thématique, à savoir, la reconstruction de la réalité sociopolitique du pays, et la constance de son traitement par le biais du policier traduisent ainsi la tension majeure caractéristique de l'œuvre policière de Khadra : avant d'être témoignage, réflexion, dénonciation, avant même de tirer son attrait des personnages ou de leur truculence langagière, elle se fonde sur le défi cognitif qui signe toute enquête et la transforme en quête : trouver le coupable/la vérité.

L'auteur doit donc souvent sa réussite non à la qualité des œuvres mais aux thèmes qu'elles abordent. Yasmina Khadra est devenu témoin, voire expert important de la guerre civile sans que l'accent fût mis sur la diversité des genres et registres utilisés par lui. L'œuvre policière de Khadra a donc pour enjeu la même question que le diptyque de la décennie noire dont le but est d'« apporter un maximum d'éclairage à la Crise ».

3.2.2. Diptyque noir

Malgré cette audace dans le choix de raconter, par le biais du roman policier, une réalité extrêmement difficile, les critiques et l'auteur lui-même qualifient les romans policiers comme étant moins pertinents que le diptyque de la décennie noire. À ce propos, nous pouvons lire Beate Burtscher-Bechter qui affirme : « [...] *contrairement à ses romans précédents* (les romans policiers), *où la structure du roman noir servait de force motrice à l'action, ce récit (Les Agneaux du Seigneur) n'a besoin que d'une seule pulsion pour se mettre en mouvement*⁷⁰. »

Cette pulsion, dit-elle, vient directement du « *drame algérien* ».

⁷⁰ Beate Burtscher-Bechter, *Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra*, in *Algérie : nouvelles écritures*, sous la direction de Charles Bonn, Redouane Najib & Benayoun-Szmidt Yvette. Colloque international de l'Université de York à Glendon, éd, L'Harmattan, Paris, 1999, p.42.

Yasmina Khadra, lui-même prétend que les romans formant ce diptyque sont plus « vrais » que ses autres ouvrages : « *Les livres qui ont le mieux décrit l'Algérie sont Les Agneaux du Seigneur et À quoi rêvent les loups qui n'ont rien à voir avec le polar. Ce sont deux superbes romans, très forts et d'une grande lucidité. Ils ont permis à des milliers de gens de savoir de quoi ils parlent lorsqu'il s'agit du djihadisme armé*⁷¹. »

En fait, ce qui distingue la trilogie policière par rapport au diptyque de la décennie noire, c'est qu'elle s'inscrit dans le genre du roman policier ou du roman noir, tous ses volets portent le sous-titre : *Une enquête du commissaire Llob*, et tous sont publiés chez Baleine dans la collection *Folio Policier*. La violence dans ces textes est susceptible d'être reçue plutôt comme « un pacte », une convention du genre qu'un vouloir de refléter la réalité. De ce fait, nous ne pouvons pas nous demander si la violence présentée est vraisemblable, du fait que la violence est un élément inhérent au genre.

Après ces trois romans noirs, Khadra publie son premier « roman blanc », comme l'auteur désigne lui-même son ouvrage *Les Agneaux du Seigneur*. Ce roman compose avec *À quoi rêvent les loups*, publié un an après, le diptyque que Yasmina Khadra a consacré à la guerre civile en Algérie. Dans ce diptyque *blanc* contraire au triptyque *noir*, seul le thème principal, à savoir les horreurs de la guerre civile en Algérie, rappelle, à première vue, les trois volets de la trilogie pseudo-policrière ; nous n'y retrouvons ni les remarques moqueuses du commissaire Llob (protagoniste principal de cette série noire), ni les expressions humoristiques à portée critique. Dans ce diptyque, nous ne trouvons plus les traces de ces romans précédents, le commissaire Llob, que nous avons suivi avec suspense et curiosité, n'existe plus, cependant, un grand nombre de personnages est mis en scène pour incarner les événements cruels des années 90. En réponse à l'aggravation de la situation en Algérie, ce diptyque *blanc* semble, au niveau de la mise en scène des personnages, du contenu et de la présentation des événements, finalement plus *noir* que les précédents.

Tandis que la série policière tourne autour d'un seul personnage principal, le commissaire Llob, *Les Agneaux du Seigneur* ne se construit pas autour d'un protagoniste mais autour d'un ensemble d'acteurs, de complices, de témoins et de victimes de la décennie noire. Le groupe

⁷¹ Entretien avec Yasmina Khadra, réalisé par le journal littéraire Façila, sous-titré « *Le roman est une immense générosité* », septembre 2005.

habite le village Ghachimat ; un grand nombre de personnages ont connu une histoire qui s'est déroulée là, or, l'interprétation du nom du village annonce de façon explicite les conditions misérables dans lesquelles vivent les protagonistes de ce récit. Dans le dialecte algérien le toponyme veut dire : « beaucoup de monde est mort », mais la mort peut être réelle (biologique) ou symbolique : mort de faim, de peur, de douleur, de menace... Dans ce village s'annoncent les événements horribles, qui au cours du roman, bouleverseront les personnages. En fait, les personnages du roman sont les habitants du Ghachimat qui assistent à la descente aux enfers de leur village.

Zane est, sans conteste, le personnage le plus significatif. Il incarne un nain qui se transforme, à cause de l'humiliation que les habitants de son village lui ont fait subir, du fait de son handicap physique, en tueur impudent ; grâce à la guerre et à sa double appartenance paradoxale aux deux camps antagonistes, il se transforme en nabab.

À la fin du récit, Zane est le seul collaborateur islamiste qui survit, il trahit le mouvement intégriste islamique pour qu'il devienne « *l'héroïque Zane, le tombeur d'Osmane Tej Ed-Dine, calife de l'Apocalypse*⁷². »

Passant d'une situation très dévalorisée des personnages (Tej Osmane, Zane et Kada Hilal) à une situation de plus en plus valorisée, Yasmina Khadra fait remonter le lecteur aux sources du conflit et montre « *comment les conflits de générations et les haines tribales se greffent à la montée de l'intolérance pour finir en scène de carnage*⁷³. ». Après avoir présenté une pluralité de causes qui, prises ensemble, expliquent la transformation des Algériens ordinaires en tueurs violents, Khadra nous plonge dans l'univers virulent des années 88, et peu à peu nous fait entrer dans la tragédie quotidienne de Ghachimatois.

À la différence des *Agneaux du Seigneur*, il y a dans *À quoi rêvent les loups* un personnage principal : Nafa Walid. Et, à la différence des *Agneaux du Seigneur*, où l'auteur met en scène des personnages prototypiques, ce roman, *À quoi rêvent les loups*, met en scène des personnages qui vont passer d'une position sociale minimale à une position maximale, puis retourner à une situation plus misérable que la situation initiale, un parcours qui se termine souvent par une mort lamentable.

⁷²Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, éd, Julliard, Paris, 1998, p.214.

⁷³Rachid Mokhtari, *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, éd, Chihab, Batna, 2002, p.136.

Ceci est perceptible dans la structure même du récit qui répond à une construction logique des faits et suit une évolution progressive des événements correspondant à l'essor chronologique de la vie de Nafa Walid. Le texte est constitué de trois chapitres intitulés : *Le Grand Alger*, *La Casbah* et *L'Abîme*, chacun de ces chapitres répond à une phase de son histoire et de l'Histoire de son pays.

Tout comme Tej Osmane, Zane et Kada Hilal des *Agneaux du Seigneur*, Nafa Walid et Yahia sont le symbole de la génération séduite par le mouvement islamiste, ignorée par le F.L.N qui a motivé leur évolution de jeunes modérés à celui de terroristes intransigeants.

Tout comme *Les Agneaux du Seigneur*, *À quoi rêvent les loups*, déploie d'avance, les circonstances qui dépassent les personnages, qui font d'eux des « machines à tuer ». En fait, les deux textes sont marqués par un souci d'expliquer la motivation des actes, des opérations des personnages, comme si l'écrivain voulait, d'une part, assurer la continuité et la cohérence des récits, et d'autre part, montrer comment des Algériens ordinaires pouvaient passer à l'action violente. En faisant référence à la guerre d'indépendance des années 1950 et à la politique du régime algérien après cette guerre, Khadra donne des exemples de tyrannies, les plus frappants de cette descente aux enfers, faites contre le peuple algérien et qui sont susceptibles d'avoir nourri et provoqué la révolution islamiste.

Dans *Les Agneaux du Seigneur* sont racontés des événements clés, comme le fait que la police a tiré sur une masse de gens lors des manifestations d'octobre 88, l'interruption du processus électoral au moment où il était clair que le F.I.S allait gagner et, finalement, la dissolution du même parti. Dans *À quoi rêvent les loups*, sont mentionnés aussi, bien que rarement, des actes cruels de la part de la police : « *En une nuit, neuf intégristes furent surpris dans un taudis. À l'aube, leurs cadavres méconnaissables furent jetés sur un camion et promenés dans les rues. Les policiers tiraient en l'air en signe de victoire*⁷⁴. »

Dans les deux romans, Khadra montre que les problèmes sociaux, économiques et politiques ne permettent pas au pays d'évoluer vers des fonctionnalités nouvelles, mais animent et excitent, promptement, le désir de vengeance. Le village de Ghachimat a été ruiné par ses habitants, Nafa Walid a pris les armes contre les citoyens et les responsables de son quartier.

⁷⁴Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., 1999, p.173.

Comme dans *Les Agneaux du Seigneur* où Khadra nous raconte le parcours de Dactylo, un poète qui s'oppose manifestement aux terroristes, *À quoi rêvent les loups* met aussi en scène la figure d'un poète qui s'appelle Sid Ali. Connue pour ses idées contre la révolution islamique, ses tentatives de détourner certains membres du mouvement islamique où certains qui veulent adhérer à ce mouvement et rejoindre par la suite *le djebel*, Sid Ali subit le même sort que Dactylo, égorgé par les terroristes : « *De son côté, Abou Mariem profita de l'affliction générale pour en finir avec Sid Ali, le poète que les imams n'avaient de cesse de diaboliser et dont l'émir en personne exigeait la tête*⁷⁵. »

En fait, ces deux poètes nous paraissent être, une des figures déléguées de notre auteur. Dans *Les Agneaux du Seigneur*, le personnage de Dactylo montre sa bibliothèque en mentionnant les écrivains suivants : Ahmed Chawqi, Aboukassamech-Chabbi, Guillaume Apollinaire, Nikolai Ostrovski, Mohammed Dib et Thomas Mann. Khadra laisse dire à Dactylo que : « *...ces gars-là, c'est des génies. Chaque nation veut se les approprier, mais ils appartiennent au monde entier. Ils sont la conscience de l'humanité, la seule Vérité*⁷⁶. »

Dans son texte autobiographique, *L'Écrivain*, Khadra exprime pour son propre compte une opinion similaire. En parlant des écrivains en général, il affirme que « *...pour moi, c'étaient des prophètes, des visionnaires ; les sauveurs de l'espèce humaine*⁷⁷ » Un peu plus loin, Khadra évoque quelques-unes de ses lectures et mentionne entre autres des écrivains figurant dans la bibliothèque de Dactylo : Thomas Mann, Nikolai Ostrovski et Abou El-Kacem Ech-Chabbi. Les noms des deux derniers écrivains sont écrits différemment dans les deux livres.

Ainsi un texte de Sid Ali déjà écrit dans *À quoi rêvent les loups* constitue l'épigraphe de *L'Écrivain* : « *De mes torts, je n'ai pas de regrets. De mes joies, aucun mérite. L'Histoire n'aura que l'âge de mes souvenirs et l'Éternité la fausseté de mon sommeil*⁷⁸. »

Il est très probable que le point de vue de ces deux écrivains reflète, entre autres, celui de Yasmina Khadra.

En effet, ces deux poètes, Sid Ali et Dactylo, ont été assassinés comme beaucoup d'autres artistes et intellectuels algériens, qu'ils soient fictifs dans l'univers romanesque de Khadra

⁷⁵ *Ibid.*, p.167.

⁷⁶ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, *op.cit.*, p.73.

⁷⁷ Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, *op.cit.*, p.186.

⁷⁸ *L'Écrivain*, p.9. *À quoi rêvent les loups*, p. 14.

comme le joueur de mandoline Haj Mrizek, les cinéastes Mourad Brik et Rachid Derrag, ou réels, dans l'univers effrayant de la décennie noire.

Tous ces assassinats sont dus à l'engagement discursif des intellectuels qu'il soit discours littéraire, discours journalistique ou discours religieux. Nous pouvons citer par exemple Rachid Derrag qui, parce qu'il prépare un documentaire sur l'intégrisme pour le présenter à un festival européen, est égorgé sauvagement par les terroristes sous les yeux de son ami Nafa : « *Rachid Derrag sera égorgé. Devant ses enfants. Nafa sera là. Il aura beau fermer, de toutes ses forces, les yeux pour ne pas voir la boucherie* ⁷⁹[...]»

La parole et la dénonciation ont constitué en fait un véritable risque de mourir, ce que résume exactement cette phrase insérée dans *Motituri* et connue de l'écrivain et journaliste algérien Tahar Djaout, assassiné en 1993 : « *Tahar Djaout. Il disait « Si tu parles, tu meurs. Si tu te tais, tu meurs. Alors parle et meurs* ⁸⁰. » »

Khadra met fin à l'histoire ensanglantée de Nafa Walid et de ses frères de combat, cette conclusion du récit est pour l'auteur, non seulement le moyen de donner de l'espoir quant à l'avenir de l'Algérie : « *Enfin, nous sortions de la nuit des temps. Les immeubles, minuscules au pied des montagnes, nous semblèrent plus hauts que la tour de Babel. C'était une vision féerique* ⁸¹ [...] », mais surtout le moyen d'asséner une leçon au lecteur algérien, ébranlé par les horreurs de ces dernières années, et de ne pas laisser, une autre fois, les émeutes ruiner son pays. Cette notation suggère que l'œuvre aurait une qualité didactique et l'auteur une autorité d'« expert ». Dans cette logique, nous pourrions avancer que l'une des qualités les plus importantes de l'œuvre khadraïenne tient en ce qu'elle transmet des informations et des leçons.

Ce qui frappe dans *Les Agneaux Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* est la présence de l'animal dans les deux titres. Ces deux titres semblent constituer un seul titre pour une œuvre à deux parties, ou inventer l'idée d'« un roman à propos d'un autre roman ». Ils forment une continuité romanesque relative aux mêmes événements de la décennie noire. L'emploi du mot *Agneaux* dans *Les Agneaux du Seigneur*, en réfère à la fois à l'agneau en tant qu'animal par excellence dans l'islam et aux agneaux de l'Aïd : les islamistes du roman égorgent leurs

⁷⁹ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.196.

⁸⁰ Yasmina Khadra, *Motituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.578.

⁸¹ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.268.

ennemis suivant ce modèle sacrificiel. Les agneaux sont les victimes de Ghachimat, les terroristes les sacrifient dans l'intention de se rapprocher de Dieu. Les loups dans *À quoi rêvent les loups* sont pensés comme des créatures méchantes et sauvages, ils symbolisent des hommes, partisans de la violence et de la cruauté, qui sèment une mort effroyable sur leur passage. La phrase mystérieuse de Nafa qui donne le titre du roman en est la preuve tangible : « *Je m'étais demandé à quoi rêvaient les loups, au fond de leur tanière*⁸². »

Après avoir participé au massacre d'un village, Nafa Walid se met à chercher une nouvelle nomination qui s'accorde avec les opérations qu'il vient de commettre. Avant cet acte cruel, Nafa et ses hommes étaient comparés à des chacals, à des prédateurs et à des bêtes : « *Pareil à des chacals traqués, nous errâmes dans les bois, jour et nuit, incapables de trouver une brèche par laquelle nous soustraire à la toile ennemie*⁸³. »

En se plongeant dans les deux textes, nous avons l'impression qu'il y a des animaux partout, les bêtes semblent surgir de toute part. Le comportement et le physique des personnages sont comparés à ceux de l'animal. Dans *À quoi rêvent les loups*, par exemple, Salah l'Indochine gravit les montagnes « *plus vite qu'un chacal*⁸⁴ » et Nafa Walid regarde autour de lui comme un « *animal pris dans la nasse*⁸⁵ ». Dans *Les Agneaux du Seigneur*, le personnage de Zane « *est perché sur la branche d'un arbre, [...] il les escaladait aussi vite qu'un singe, [...] On pouvait le traiter de corbeau*⁸⁶ [...] », il est « *perché tel un oiseau de proie sur une branche*⁸⁷ ». Zane lui-même se compare à une « *bête foraine*⁸⁸ »

Néanmoins, les évocations d'animaux sont plus nombreuses dans *Les Agneaux du Seigneur* que dans *À quoi rêvent les loups*, cela peut s'expliquer par le fait que l'action de ce premier roman se déroule à la campagne tandis qu'environ les deux tiers de l'action du deuxième livre sont situés dans un milieu urbain.

De par leurs titres, mais aussi de par leur thématique, qui traite d'un même sujet, l'horreur des années 90, *Les Agneaux du Seigneur* et *À quoi rêvent les loups* semblent être deux parties

⁸²*Ibid.*, p.264.

⁸³*Ibid.*, Pp.264-265.

⁸⁴*Ibid.*, p.176.

⁸⁵*Ibid.*, p.177.

⁸⁶ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, op.cit., p.98.

⁸⁷*Ibid.*, p.14.

⁸⁸*Ibid.*, p. 212.

d'un même roman. L'un est consacré en partie au terrorisme villageois, l'autre au terrorisme urbain, Rachid Mokhtari résume ainsi la situation de ces deux romans :

Parmi toutes ses œuvres, il (Khadra) a consacré deux romans qui décrivent, chacun, dans une situation spatio-temporelle précisément fixée, la montée de l'intégrisme et les massacres qui ont accompagné le règne de l'intolérance. D'abord en situation rurale dans un village isolé de l'ouest algérien dans le roman *Les agneaux du Seigneur*. Puis avec *À quoi rêvent les loups*, à travers le personnage central de Nafa, il explore l'inextricable réseau du terrorisme dans sa complexité socioculturelle⁸⁹.

Les Agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* ne se cantonnent pas à la peinture des événements algériens, ils font accéder le lecteur à un véritable théâtre de la violence. Dans ces deux textes, le retour du refoulé, la répétition hallucinante du passé récent sont particulièrement poignants, lorsqu'ils atteignent le paroxysme de la confusion dans les propos d'un vieillard qui « *arrache son turban, le jette à terre et le piétine avec rage : – je vous disais bien qu'ils allaient revenir. De Gaulle a la rancune tenace*⁹⁰. »

Les Agneaux du Seigneur et *À quoi rêvent les loups* forment ensemble une unité cohérente au sein de l'œuvre de Yasmina Khadra, ils lui ont permis « *une reconnaissance spectaculaire*⁹¹ » dans le monde arabe ainsi qu'en France. En tant qu'officier de l'armée algérienne, Yasmina Khadra est bien placé pour témoigner, pour démontrer la réalité des choses. Combattant contre les différents partis islamistes, apportant un « maximal éclairage à la Crise », l'auteur a été le témoin d'événements dont la plupart des écrivains à l'intérieur du pays et à l'extérieur n'ont qu'une connaissance indirecte.

D'une certaine façon, les deux romans sont un prolongement de la série policière : ils décrivent la déroute et la descente aux enfers d'un pays en proie aux violences extrémistes. En s'enfonçant dans les ténèbres de la tragédie algérienne des années 90, le cycle policier et le

⁸⁹ Mokhtari Rachid, *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, op. cit., Pp. 135-136.

⁹⁰ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, op. cit., p. 51.

⁹¹ Charles Bonn parle de la reconnaissance « spectaculaire » de Yasmina Khadra en France à partir de la publication des *Agneaux du Seigneur* en 1998 ; C. Bonn, « *Paysages littéraires algériens des années 90 et post-modernisme littéraire algérien* », dans : Charles Bonn, Farida Boualit (dir.), *Paysages littéraires algériens des années 90 : témoigner d'une tragédie ?*, op.cit., p. 16.

diptyque de la décennie noire octroient une place importante au thème de l'intégrisme et à l'analyse de ses origines.

Puisque il s'agit de polar et de « romans noirs », la violence y est un thème récurrent qui fait de ces textes une seule grande œuvre engagée dans le terrorisme religieux et politique.

Ainsi, du Polar au récit, Khadra poursuit comme un devoir d'écrire la tragédie de la guerre fratricide qui a frappé l'Algérie dans les années 1990, de dire ce qu'il s'y passe. Ce qui a été souligné souvent par l'écrivain lui-même, comme le montre cette interview donnée à Bouziane Ben Achour : « - *Beaucoup de gens qui vous connaissent pensent que vous êtes un talentueux transcritteur du vécu des 10 années de feu. Êtes-vous de même avis?* - *Yasmina Khadra : J'ai fait mon devoir de mémoire. J'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer*⁹²... »

En traitant les transformations sociopolitiques algériennes allant de la période postcoloniale aux années 90, l'écrivain se pose en véritable passeur de mémoire. Tout en portant un regard d'« expert », de témoin sur la réalité algérienne, Yasmina Khadra décrit les confusions qui constituent la toile de fond de son pays en rendant compréhensible à tout lecteur une réalité extrêmement profonde, contrastée.

Toutefois et comme nous avons fait avec la répétition de l'écriture de la guerre de libération, un rapide parallèle entre Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra, concernant l'écriture de la décennie noire, semble nécessaire avant d'entamer le chapitre suivant.

Bien que les deux écrivains se rejoignent dans la même volonté de dénoncer le terrorisme, dans l'incontournable pari de représentation du réel, ils se différencient essentiellement dans le mode énonciatif et représentatif de ce phénomène.

À la différence des textes khadraïens qui gravitent nettement autour d'une thématique centrale, celle du phénomène terroriste, ceux de Boudjedra, à l'exception de *Fis de la haine* et de *La Vie à l'endroit*, suggèrent la guerre civile et l'insèrent comme un intertexte qui hante

⁹² Entretien réalisé par Bouziane Ben Achour, «*Je n'appartiens à aucun cercle fermé...*», paru in El Watan, 18 mai 2004.

le texte, à l'instar de *Timimoun* où les nouvelles des attentats sont transcrites au milieu de la page, en majuscules et en caractère italiques⁹³.

Tout comme l'Histoire, l'écriture de la guerre civile dans les textes de Boudjedra, développe un récit "hybride", qui permet au sujet écrivain de se souvenir, de se dire et de se décharger d'un certain nombre de tensions.

Ce qui différencie aussi ces textes boudjedriens de ceux de Khadra est l'anonymat autour du personnage principal. Si Yasmina Khadra nomme ses héros par des noms arabes, voire algériens pour *s'enraciner* dans la réalité spécifique algérienne, les protagonistes anonymes de Rachid Boudjedra dépassent au contraire la réalité politique et sociale locale pour nous donner un monde particulier dont la complexité et la profondeur touchent à l'universel. De surcroît, l'absence de réalisme du nom des personnages principaux dans *La Vie à l'endroit*, Rac, Flo et Yamaha, revient ainsi à en faire des absences de nom. Mettre en scène de protagonistes anonymes revient à les doter d'une valeur métaphorique qui souligne en un sens l'identité individuelle.

En effet, Rac peut être n'importe quelle personne de l'entourage, Flo n'importe quel être d'origine française et Yamaha n'importe quel humain multinational⁹⁴ touché par la tragédie algérienne. Les personnages anonymes prennent ainsi un relief particulier, véhiculant une vision plus universelle, collective qu'individuelle. Leur existence pitoyable est identifiée à tous ceux qui sont victimes de la barbarie où qu'ils soient dans le monde.

De plus, Boudjedra n'a-t-il pas tenté lui-même, à la fin de *Lettres algériennes*, d'attirer l'attention ou d'avertir le monde, l'Occident en particulier, en rappelant que le cas de l'Algérie concerne tous les continents. (cf. exemple p.246)

Pour atteindre la conscience de son peuple et celle du monde entier, Boudjedra a recours à ce procédé de l'anonymat qui permet d'universaliser la tragédie algérienne et lui donner une ampleur, une étendue universelle.

⁹³ Voir *Timimoun*, p.24, p.31, p.63, p.76, p.83, p.90, p.106, p.120, etc.

⁹⁴ Le caractère universel de Yamaha est visiblement mis en relief par son apparence que l'auteur insiste à dépeindre comme ayant les traits de plusieurs races, en même temps : « [...] Yamaha, la mascotte au visage impassible avec des airs de Judéo-Arabe et quelque chose de nippon et d'aztèque, en même temps. ». Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, *op.cit.*, p.136.

Bref, nous sommes face à deux modes énonciatifs et représentatifs différents du drame algérien : les terroristes sont les “ héros ” directs de la narration dans les textes de Khadra, ils sont dotés de noms arabes, réels, ils sont accompagnés dans leur parcours et leur combat, procédés qui plongent le lecteur dans le monde diégétique et réel en même temps. Le lecteur se sentira alors impliqué directement par identification au personnage et aura, par ce biais, un rapport d’immédiateté avec les faits. Ce qui va impliquer chez lui une meilleure prise de conscience et va susciter des questionnements sur les origines de l’intégrisme. Le lecteur, dans les textes de Boudjedra, malgré l’anonymat des personnages principaux, est aussi plongé dans le réel de l’Algérie meurtrie par la violence, non seulement, à travers les informations transcrites au milieu des pages⁹⁵, mais aussi, à travers les témoignages des protagonistes. Par exemple, dans *La Vie à l’endroit*, Boudjedra met en scène un héros témoin et victime de l’horreur. À l’instar de son alter ego, Rac, l’écrivain est condamné par une fatwa du FIS. Vivant dans la hantise d’être assassiné, l’écrivain se trouve dans l’impossibilité du silence, il témoigne de son expérience de la violence du phénomène intégriste. À notre sens, ce roman est un témoignage romancé dans lequel l’écrivain Boudjedra se raconte, répète les mêmes discours qu’il a pu exprimer dans d’autres pamphlets. Ainsi, nous pouvons dire que, contrairement à ce qu’avance Khadra, les victimes du terrorisme sont les “ héros ” de la narration boudjerienne. Ici, le but de la mise en scène d’un héros “ victime ” du phénomène terroriste est d’informer, de dénoncer et de se révolter.

En revanche, Yasmina Khadra, lorsqu’il met en scène un héros “ terroriste ”, il ne s’en moque pas, il cherche, au contraire, à susciter la pitié et l’émotion dans l’esprit du lecteur. Ici, l’objectif dépasse le fait de dénoncer et ose réveiller la sensibilité, la pitié et oblige à présenter le phénomène terroriste comme quelque chose qui n’a pas été créé ex nihilo.

La présentation des mobiles qui ont fait agir le terroriste ne se borne pas à l’écriture de la décennie noire. Dans sa trilogie consacrée au malentendu entre Orient et Occident, Khadra use du même processus narratif qui suit le parcours des héros et leur transformation en terroristes.

⁹⁵ Par exemple, l’assassinat de l’écrivain algérien Tahar Djaout est mentionné dans *Timimoun*, p.90 et dans *Lettres algériennes*, p.36.

D'une plume alerte, Yasmina Khadra passe sans souci de ces sujets d'ordre national à ceux d'ordre universel, particulièrement avec sa trilogie portant sur le monde où il propose là un cadre spatio-temporel différent, confrontant Orient/Occident.

Le traitement des thèmes d'ordre universel chez Khadra, fera l'objet du prochain chapitre.

4.1. Le grand malentendu du monde

En publiant sa trilogie politique, Khadra ose mettre les pieds sur un terrain encore plus sensible : celui du conflit entre Orient et Occident et du malentendu qui le fonde, refusant ainsi de réduire son cadre thématique à la seule Algérie. Il se prononce clairement contre ce qui serait une « littérature endémique ». Lors d'un entretien avec Farid Ali, Khadra a expliqué :

Il faut sortir de cette littérature prisonnière de sa géographie, ou de ses revendications identitaires ou historiques. J'ai grandi en lisant des écrivains français, américains et russes ; pour moi, ce n'est pas leur nationalité qui les différencie, mais leur talent. L'universalité m'a appris à être un homme parmi les hommes, et non un « écrivain du Maghreb ». Je veux m'imposer par mes textes, et par eux seuls¹.

Une fois son projet autobiographique terminé, Yasmina Khadra revient au sujet qu'est le terrorisme en publiant sa trilogie sur les régions les plus conflictuelles du monde contemporain. Bien que Khadra inscrive cette trilogie hors de la sphère algérienne, il est absorbé par le même problème concernant les motivations des jeunes qui rejoignent les mouvements intégristes. Dans un contexte plus universel et dans le but d'élargir son champ d'investigation, Khadra publie successivement ses trois romans : *Les Hirondelles de Kaboul*, *L'Attentat* et *Les Sirènes de Bagdad*. Il nous paraît, dès les titres, que l'intrigue principale de ces textes est d'ordre spatial : Khadra situe ces trois romans dans des lieux importants du point de vue de la politique du monde et la communauté internationale : L'Irak, l'Afghanistan et la Palestine.

D'Alger à Ghachimat, de Kaboul à Bagdad en passant par Tel Aviv via la Palestine, le scénario reste le même.

En effet, ces lieux sont le théâtre de conflits Occident/Orient. Nous pouvons y entendre en arrière-plan un débat idéologique « opposant la pseudo-modernité à la pseudo-barbarie » dont Khadra tente de démanteler les spirales. Il présente d'ailleurs Kaboul comme « *l'antichambre de l'au-delà. Une antichambre obscure où les repères sont falsifiés*². »

¹ Yasmina Khadra, « *J'ai voulu écrire LE livre du conflit israélo-palestinien* », *op.cit.*

² Yasmina Khadra, *Les Hirondelles de Kaboul*, éd, Julliard, Paris, 2002, p. 12.

Comme dans sa production policière et son diptyque noir, Yasmina Khadra ancre cette trilogie dans des lieux qui existent effectivement et mentionne d'autres qui sont aussi réels. C'est une façon qu'a l'auteur de créer une correspondance entre les milieux et les personnages : les espaces qu'occupent ces derniers influent sur leur sentiment, leur état psychologique et leur développement au fil de la trame narrative du récit. Nous pourrions dire cependant que le souci de l'auteur est de nous transmettre avec fidélité la réalité. Dans un entretien, accordé au journal *Le Monde*, Yasmina Khadra déclare : « *Je ne me considère pas comme un visionnaire, seulement, je suis quelqu'un qui ne quitte pas d'une semelle mon époque, qui lui colle à la peau*³ ». Il ne nous en faut pas plus pour voir le grand intérêt qu'il octroie à l'actualité. (Pour l'intégralité des propos de Khadra, nous nous reporterons à la retranscription de l'interview, que nous faisons figurer en annexe n°4)

De ce point de vu, le texte Khadraïen rappelle le récit réaliste dont l'« *embrayage systématique sur un arrière-plan historique* » rend le texte « *prévisible, et réduit sa capacité combinatoire*⁴.»

Dans cette logique, ces romans de Yasmina Khadra, qui constituent une trilogie, sont reçus comme des romans réalistes. Les critiques tendent à souligner le fait que l'histoire est située dans une région que nous pouvons, plus ou moins, connaître préalablement, c'est-à-dire un lieu qui est accessible en dehors de l'œuvre. Il ne s'agit pas de pays imaginaires sans nom, ni de milieux référentiels mais des scènes de violence, d'attentat qui se sont produits en Israël, en Palestine, en Afghanistan ou en Irak. Ici, il n'est pas question d'autre chose, semble-t-il, que de décrire la situation actuelle dans les pays susmentionnés.

La trilogie du grand malentendu s'ouvre avec *Les Hirondelles de Kaboul*. Dès les premières pages de ce texte, nous assistons à la description des lieux en question :

Les terres afghanes ne sont que champs de bataille, arènes et cimetières [...] Le racloir de l'érosion gratte, désincruste, débourre, pave le sol nécrotique, érigeant en toute impunité les stèles de sa force tranquille. Puis, sans préavis, au pied des montagnes rageusement

³ Yasmina Khadra, « *Aller au commencement du malentendu* », propos recueillis par Christine Rousseau, in *Le Monde des livres*, 29 septembre 2006.

⁴Philippe Hamon, « *Un discours contraint* », *Littérature et réalité*, éd, Seuil, Paris, 1982, p. 137.

épilées par le souffle des fournaises, surgit Kaboul...ou bien ce qu'il en reste : une ville en état de décomposition avancée⁵.

Cette description est intéressante dans la mesure où elle illustre la situation d'un pays en proie à l'hostilité de la nature et des hommes : climat aride, manque de précipitations, rareté de la flore, chaleur suffocante et vents forts. C'est désormais une ville « *complètement déphasée, pavoisée d'échafauds et hantée de loques cacochymes*⁶ ». Ces détails évoquent, en général, le quotidien misérable de Kaboul et, en particulier, celui d'Atiq Shaukat et de sa femme Mussarat, celui de Mohsen Ramatet de son épouse Zunaira. Pour renforcer davantage l'image de ce quotidien inhumain, l'auteur continue son mouvement de zoom en nous introduisant dans la demeure de Mohsen Ramat, et plus particulièrement dans la pièce centrale qu'est le *salon* : « *Dans la pièce hormis une grande natte tressée en guise de tapis, deux vieux poufs crevés et un chevalet vermoulu sur lequel repose le livre des lectures, il ne reste plus rien. Mohsen a vendu l'ensemble de ses meubles, les un après les autres, pour survivre aux pénuries*⁷. »

Ce passage est révélateur, il exprime la misère du personnage qui n'a survécu que grâce aux meubles qu'il avait et qu'il a dû vendre parce qu'il n'a visiblement aucune source de revenu.

De surcroît, *Les Hirondelles de Kaboul* paraît complètement dédié aux femmes. Khadra les y présente sous différents types : femme assujettie, écartée de la vie politique et communautaire, femme répudiée à cause d'une maladie incurable (Mussarat), femme prostituée (Zunaira). La prostituée acquiert aussi le rôle de femme fatale qui, par son charme et sa séduction, va renverser la vie d'Atiq. C'est finalement la femme malade d'Atiq qui va se substituer à cette femme fatale et obtenir d'être condamnée à mort pour l'assassinat du mari de l'autre. L'épouse se sacrifie au bonheur de son mari amoureux, elle favorise les amours avec cette prisonnière, vainement malgré tout, car la prostituée court à sa perte entraînant son amant avec elle.

⁵ Yasmina Khadra, *Les Hirondelles de Kaboul*, op.cit., Pp.7-8.

⁶ *Ibid.*, p.58.

⁷ *Ibid.*, p.35.

Cependant, dans le deuxième volet de ce cycle, *L'Attentat*, le rôle prêté à la femme est différent, puisque l'héroïne est l'auteur d'un attentat kamikaze au centre de Tel-Aviv. À cause de son peuple humilié et méprisé par la force occupante, Sihem n'a pas pu vivre son bonheur quotidien avec son mari Amine Jaafari, Palestinien qui a accepté la nationalité israélienne et est devenu un chirurgien renommé, c'est ce qu'elle cherche à venger.

Les douleurs vécues par son peuple, sa misère et son chagrin constituent un obstacle à l'épanouissement de Sihem. Cette dernière souligne que le seul moyen de mériter son bien-être est de le vivre au sein de son peuple. Avoir une patrie devient une condition nécessaire pour elle, pour avoir des enfants et pour leur éducation. En faisant exploser sa bombe dans un restaurant à Tel-Aviv, Sihem valorise le collectif au détriment de l'individuel et met en relief la situation des Palestiniens qui ne peuvent ni élever leurs enfants, ni se développer : « *À quoi sert le bonheur quand il n'est pas partagé, Amine, mon amour ? Mes joies s'éteignaient chaque fois que les tiennes ne suivaient pas. Tu voulais des enfants. Je voulais les mériter. Aucun enfant n'est tout à fait à l'abri s'il n'a pas de patrie... Ne m'en veux pas. Sihem*⁸. » (En italiques dans le texte).

La recherche des mobiles de sa femme devient une obsession pour Amine : « *Depuis cette maudite lettre, je ne pense qu'à ce signe que je n'ai pas su décoder à temps et qui, aujourd'hui encore, refuse de me livrer ses secrets*⁹. ». Épuisé et désorienté, Amine se lance dans sa quête en espérant trouver une explication à l'acte suicidaire de son épouse : « *Comment une femme appréciée par son entourage, belle et intelligente, moderne, bien intégrée, choyée par son mari et adulée par ses amies en majorité juives, a pu du jour au lendemain, se bourrer d'explosifs et se rendre dans un lieu public*¹⁰. »

Tout le récit est axé sur cette enquête, c'est ici que le roman adopte la forme du policier. Menant son enquête, Amine commence par retourner sur le lieu d'où Sihem a posté sa lettre, une lettre qui a rendu l'inimaginable admissible.

Tout comme *À quoi rêvent les loups* qui s'achève sur la mort de Nafa, une fin à travers laquelle Khadra imagine et espère un avenir nouveau de l'Algérie, *L'Attentat* se termine aussi par la mort de Amine Jaafari, une mort tragique due à la recherche de Faten, chez cheikh

⁸ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p.123.

¹⁰ *Ibid.*, p.58.

Marwan, pour sauver sa vie. L'homme qui, tout au long du roman, a défendu à tout prix la vie des autres, meurt lui aussi dans un attentat de l'armée israélienne. C'est en mourant qu'Amine rejoint son père et son peuple dans la conception qui rappelle le sort des martyres et l'image du paradis qui les attend. Seulement ici le roman ne s'attarde pas uniquement sur le bonheur et l'immortalité des martyres mais aussi sur les rêves, l'imagination et l'espoir de reconstruire ce qui a été détruit : « [...] *On peut tout te prendre ; tes biens, tes plus belles années, l'ensemble de tes joies, et l'ensemble de tes mérites, jusqu'à ta dernière chemise – il te restera toujours tes rêves pour réinventer le monde que l'on t'a confisqué*¹¹. »

De surcroît, selon le même processus que celui mis en œuvre dans *À quoi rêvent les loups*, roman dans lequel les terroristes ont été décrits comme des loups, Khadra, dans *L'Attentat*, animalise les officiers de police israéliens en disant qu'ils ont l'air d'une « *horde de loups qui regardent s'éloigner la proie qu'ils croyaient avoir piégée*¹² »

L'Équation africaine est analogue à celle de *L'Attentat* dans la mesure où son héros, le docteur Kurt Krausman de Francfort, est bouleversé, lui aussi, par la mort suicidaire de sa femme Jessica. En échouant à comprendre les raisons de cet acte suicidaire, Kurt part avec son ami Hans Makkenroth pour les Comores. Au cours de leur voyage, leur voilier est attaqué et pris en otage par des pirates à la hauteur de la Somalie. Suite à cela, Kurt pénètre le continent africain avec un nombre de terroristes, il découvre alors la souffrance et le malheur des Somaliens et des Soudanais, mais aussi leur dignité et leur fierté. Après sa fuite, Kurt rencontre le médecin Elena Juarez qui conduit une campagne de vaccination dans les villages du Darfour. Elle lui explique les problèmes de l'Afrique et le sensibilise au destin de ses habitants. En revenant en Europe, le héros décide de quitter ce continent pour s'installer pour de bon à Elena au Soudan. Le continent africain signifie pour lui l'espoir d'un nouveau départ.

Comme Kurt qui, grâce à son installation en Europe et sa traversée de l'Afrique, a pu comprendre la réalité des deux continents, Yasmina Khadra, dans *L'Attentat* et de manière à éviter que son personnage principal ne soit le partisan d'un camp ou le représentant des valeurs d'un clan, met en scène Amine, un personnage scindé en deux « un arabe naturalisé israélien ». La coupure et l'étrangeté de cette situation lui permettent plus de lucidité puisqu'il a connaissance des deux mondes.

¹¹*Ibid.*, p.286.

¹²*Ibid.*, p.59.

Très jeune, Amine a compris que son tiraillement entre deux partis ne rime à rien et qu'il lui fallait vite choisir son camp. En corroborant les dires de son père « [...] *il n ya rien, absolument rien au-dessus de ta vie...Et ta vie n'est pas au-dessus de celle des autres*¹³ », il a choisi pour camp sa vie et sa compétence, tout en restant indifférent aux attaques racistes de certains israéliens et au conflit israélien-palestinien.

Si le héros de *L'Attentat* a préféré continuer ses études de médecine et exercer sa profession en plein Tel-Aviv plutôt que de rejoindre les rangs des rebelles, le héros des *Sirènes de Bagdad* a abandonné ses études et a quitté la capitale à cause de l'occupation du pays par l'armée étrangère.

En retournant dans son village natal, le jeune héros assiste aux humiliations de la population et à la mort de Souleyman. Ce dernier, malade mental, est mitraillé par un soldat américain qui interprète mal son comportement et le suspecte d'être bourré d'explosifs. Suite à cet événement tous les habitants souhaitent se cacher dans leur « *petit bonheur autiste*¹⁴ » et échapper à la violence grâce à leur solitude. La peur et le malheur règnent à Kafr Karam et s'aggravent avec les massacres des invités de la noce, abattus par un missile lancé à cause d'une bavure de l'armée. La mort de ces innocents est pour lui un signe de l'absurdité : « *On ne passe pas de la liesse au deuil sur un vulgaire claquement de doigts. La vie n'est pas un tour de passe-passe, même si souvent, elle ne tient qu'à un fil*¹⁵. »

Tout comme Sihem, Touché et ébranlé par le tourment de son peuple, le jeune homme commence à ressentir le désir de vengeance qui atteint son sommet après la perquisition faite par les soldats américains dans sa maison. Il part ainsi de Kafr Karam à Bagdad pour adhérer à un mouvement de résistance.

Par ces actes de vengeance, Yasmina Khadra voulait montrer qu'on n ne naît pas tortionnaire, assassin, on le devient par la force des choses, même si le poids l'entourage, des choix personnels, y a sa part. Néanmoins, cette trilogie du grand malentendu, ainsi que ses deux textes sur le terrorisme en Algérie, ne sont pas une justification du terrorisme, ils proposent un constat, un diagnostic selon lequel les actes terroristes dans le monde arabe sont

¹³ *Ibid.*, p.115.

¹⁴ Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, *op.cit.*, p.57.

¹⁵ *Ibid.*, p.109.

dus à l'humiliation et à la violence dont le fardeau et la gravité ne sont pas accessibles à la compréhension occidentale¹⁶. Dans la vision romanesque de Yasmina Khadra, le terroriste est mu par de forts sentiments d'injustice et d'offense qui sont la cause principale de son hostilité contre l'Occident.

Comme Rachid Boudjedra qui affirme, dans *FIS de la haine* et *Lettres algériennes*, que le mépris de notre langue et de notre culture a aidé à l'installation de l'intégrisme religieux, Khadra, dans *Les Sirènes de Bagdad*, souligne aussi que l'incompréhension de notre culture arabe et le regard méprisant de l'Occident sont à la source de la résolution de la population arabe. Il démontre cela en confrontant deux personnages : Dr. Jalal et l'écrivain Mohamed Seen, qui présentent deux types d'intellectuel arabes : un premier type qui soutient les valeurs occidentales et un deuxième qui, au contraire les critique féroce et les méprise sans conteste. Le docteur Jalal a assumé tour à tour les deux rôles.

Il a d'abord été professeur émérite dans une université française et la coqueluche des médias occidentaux ; puis après une histoire de prix scientifique qu'il croyait mériter et qu'il n'a pas reçu, il est passé du côté des djihadistes en devenant leur porte-parole. Vient alors l'écrivain Seen, qui pour nous constitue le moteur de l'entreprise imaginaire de Khadra, un modérateur, qui va reléguer les stéréotypes, qui constituent la base de cette méprise et de ce conflit :

Nous avons un instrument inouï entre les mains : notre double culture. Elle nous permet de savoir de quoi il retourne, où est le tort et où la raison, où se situe la faille des uns et pourquoi il y a blocage chez les autres [...] Nous intervenons pour remettre les choses à leur place, modérer les tempéraments, réajuster les regards, proscrire les stéréotypes à l'origine de cette effroyable méprise¹⁷.

Ici, Yasmina Khadra appelle, entre autres, à la connaissance, à l'appréciation réciproque des cultures, comme source d'enrichissement collectif, de salut et de paix.¹⁸ Il en résulte que

¹⁶ Dominique Garand, « *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien* », in *Études françaises*, vol. 44, 1/2008, p. 46.

¹⁷ Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, *op. cit.*, p.286.

¹⁸ Voir par exemple l'interview de l'écrivain accordée à la presse polonaise où il sollicite l'attention des hommes politiques européens et leur demande de soutenir les élites arabes capables de s'opposer à

l'écrivain prétend écrire sa trilogie sur le conflit entre l'Orient et l'Occident parce que la « *la perception du monde arabo-musulman est totalement biaisée, pour ne pas dire stupide. C'est pour cela qu'il m'a semblé nécessaire d'œuvrer afin de reconstruire les passerelles naturelles qui ont toujours existé entre l'Orient et l'Occident*¹⁹. »

La trilogie du grand malentendu et les deux textes sur la décennie noire sont destinés au lecteur occidental. Ils constituent un appel lancé aux élites culturelles et politiques de l'Occident pour qu'elles soutiennent les élites du monde arabe susceptibles d'arrêter le développement de l'intégrisme religieux et ethnique²⁰.

En écrivant ces textes, Khadra prétend donc changer l'image de l'Orient donnée par les médias occidentaux, sensibiliser le lecteur européen, lui faire expliquer que le terroriste n'est ni insensé ni irresponsable mais qu'il est le produit du mépris et le résultat de l'humiliation des forces occupantes et que cet attentat commis « *répond à une condition de vie intenable*²¹. »

Ce qui rapproche et particularise aussi ces romans de Yasmina Khadra est le fait que le contenu politique n'est même pas implicite mais qu'il est explicite, il s'expose sans déguisement dans les textes. Le réalisme de Yasmina Khadra n'est pas celui d'un homme qui cherche avant tout le vraisemblable, mais qui donne l'impression que l'univers romanesque fait partie de cette réalité. Ces romans se réfèrent aux aspects du monde réel que le lecteur connaît d'avance.

En fait, comme la littérature de témoignage, ces textes sont l'expression d'une mémoire qui permet de rapprocher les faits de leur réalité. Cette mémoire contribue, d'une part, à combler les lacunes du lecteur sur les milieux en question, à changer la conception de ces milieux tels qu'ils sont décrits par les livres d'Histoire et par le discours journalistique ;

l'intégrisme : Yasmina Khadra, « *Zachodzie, zrozumnas* » (propos recueillis par Paweł Smoleński), in *Gazeta Wyborcza*, 21 mai 2006.

¹⁹ Yasmina Khadra, « *Aller au commencement du malentendu* », *op.cit.*

²⁰ Selon Yasmina Khadra, *L'Équation africaine*, ajouté comme le dernier au cycle sur le dialogue de l'Orient et de l'Occident, s'inscrit à l'ensemble grâce à la juxtaposition des mentalités africaine et européenne : « Ce n'est pas seulement un livre sur la piraterie. C'est une approche intellectuelle ou philosophique de la notion de la mort en Occident et en Afrique. La piraterie, c'est pratiquement un instrument qui va nous conduire à cette réflexion-là » ; citation d'après M. F. Bornais, « *Lutter contre la mort* », in *Le Journal de Montréal* du 17 septembre 2011, p. 102.

²¹ Yasmina Khadra, « *Qui êtes-vous, Monsieur Khadra* », Entretien avec Youcef Merahi, éd, Sedia, Alger, 2007, p.50.

d'autre part, cette mémoire cherche à produire un souvenir particulier, un souvenir libre, indépendant, détaché de toute autorité et de toutes les contraintes de l'actualité.

Sans doute, comme les médias qui veulent faire de la propagande à travers leurs reportages, ces textes littéraires constituent eux-aussi une *propagande* dans la mesure où ils sont motivés par la nécessité de modifier les mensonges et le besoin de restituer et de préserver la mémoire.

Dans cette logique, l'auteur ne cherche pas uniquement à transmettre un objet référentiel mais à extraire une sorte d'apaisement moral, une impression d'appartenance plurielle et une prise de conscience qui apostrophe le monde vers le salut et la paix. Ces œuvres d'art proposent une solution esthétique du conflit Orient-Occident, leur écriture n'est donc pas seulement un engagement social lié à un problème historique mais aussi un engagement esthétique, voire humain lié à une contemporanéité de la communion. D'ailleurs l'auteur lui-même, dans un entretien donné à Thomas Réginié, a confirmé cette vision moderne et optimiste des conflits qui vise à unir le monde :

La littérature n'est pas obligée de coller à l'actualité, mais rien n'interdit à l'écrivain de s'attarder sur les événements qui caractérisent son époque, de les interroger, d'essayer de comprendre les dysfonctionnements qui chahutent les relations humaines. [...] Il y a, dans le roman, une lucidité éclatante qui permet de voir clair dans la grisaille du monde. Sa vocation ne se limite pas à relater les faits ; elle s'escrime à leur donner un sens afin de les apprivoiser. J'ai écrit *L'attentat* dans l'espoir de rendre le traumatisme gérable [...] Ce qui se passe aujourd'hui nous interpelle tous²² [...]

Suivant cette déclaration, Khadra cherche, non seulement, à élucider, à comprendre le dysfonctionnement de ce monde, mais aussi, il prétend apprivoiser la brutalité du conflit. Par exemple dans *L'Attentat*, Khadra met en scène des personnages juifs qui manifestent une certaine sympathie et un certain amour envers Amine avant et après l'attentat. Nous pouvons citer par exemple Kim Yehuda, médecin, une amie très proche d'Amine ; dès l'université, elle vit une idylle avec lui : « *Kim avait le rire facile et le cœur sur les mains. Nos flirts étaient*

²²Yasmina Khadra, « *Bagdad sous les bombes* », propos recueillis par Thomas Réginié, in *Le Nouvel Observateur* du 07 septembre 2006, p. 100.

*troublants de naïveté*²³ ». À la survenue de l'attentat, Kim a accru son soutien moral à Amine, pour diminuer la pression de cet événement et de cette lettre postée de Bethléem, dans laquelle Sihem justifie son acte, elle l'emmène chez son grand-père qui habite une petite maison au bord de la mer et qui lui aussi le traite avec bonté : « *Le vieux Yehuba nous reçoit avec sa courtoisie habituelle, [...] Il est toujours content lorsqu'on lui rend visite*²⁴ ». Quand Amine a décidé d'aller à Bethléem, Kim n'a pas hésité à l'accompagner dans son enquête et à l'aider sans le juger : « *Kim a tenu à m'accompagner à Bethléem. C'est la condition qu'elle a posée pour consentir à me laisser prendre des risques aussi flagrants. Elle veut être à mes côtés. Ne serait-ce que pour me servir de chauffeur, a-t-elle ajouté.*²⁵ »

Kim est un personnage important, car elle et son grand-père servent à véhiculer des valeurs humanistes et nobles et témoignent, à travers leur comportement vis-à-vis d'Amine de la possibilité d'un dialogue et d'une amitié entre les deux peuples.

À travers la création et la mise en scène de ces personnages « modérateurs », « humanistes » – qui véhiculent l'idée qu'il y a une possibilité de négociation de paix entre les Israéliens et les Palestiniens – se profile le projet de l'auteur de promouvoir un dialogue entre les deux peuples, sa volonté de changer ou d'atténuer l'intensité du regard occidental vis-à-vis des Palestiniens.

Avant de conclure, nous pouvons dire que cette trilogie sur les régions les plus infernales du monde contemporain – qui souligne une continuité au niveau formel et thématique – est une étape importante dans la carrière littéraire de Yasmina Khadra. Il s'agit d'une tentative de pénétrer avec force le milieu littéraire français tout en dénonçant les failles dans le mécanisme idéologique et en transposant à l'échelle mondiale le problème de la genèse du terrorisme dans le monde arabe.

En somme, comme nous l'avons vu, Khadra répète ses thèmes indépendamment du lieu de la publication ou du nom employé par l'auteur. La récurrence thématique exprime le parcours de l'écrivain influencé par des actualités sociales, politiques et idéologiques contradictoires. Les thèmes se concentrent sur la misérable situation sociale de la société algérienne, sur la trahison de la patrie et sur la question du patriotisme, ainsi que sur les événements politiques

²³ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, *op.cit.*, p.12.

²⁴ *Ibid.*, p.85.

²⁵ *Ibid.*, p.125.

et économiques actuels, surtout le terrorisme islamiste. La vie quotidienne et les événements actuels deviennent les véritables thèmes des romans de Yasmina Khadra, et ils se trouvent au centre des réflexions des personnages. Ces derniers, dans les textes de Khadra, se divisent en deux parties. D'une part, il s'agit de victimes de la situation actuelle, algérienne ou mondiale ; d'autre part, ce sont les différents criminels ou dirigeants du système politique qui sont exposés au regard critique de l'auteur. Une critique qui s'applique aussi à une jeunesse frustrée et sans perspectives et à une société ignorante, dans laquelle le criminel, voire le terroriste apparaît comme une des victimes. Les criminels, les terroristes dans les textes de Khadra ont grandi dans des quartiers et des conditions misérables, ce qui explique en partie leur frustration et aussi leurs actes de violence et de vengeance.

Le phénomène des hommes en errance fait aussi l'objet de trois autres textes de Khadra, *Amen !*, *De l'autre côté de la ville* et *L'Olympe des infortunes*. Si l'être frustré était un terroriste dans les textes précédents, dans lesdits il est un SDF. Dans un monde où la cupidité et le prestige règnent en maîtres absolus, Yasmina Khadra nous raconte la décomposition d'une catégorie (humaine) pour laquelle rien n'a de véritable valeur.

4.2. La question SDF

Peu connu du grand public, *Amen !*, *De l'autre côté de la ville* et *L'Olympe des infortunes* s'attachent à nous raconter la vie des exclus, à sensibiliser davantage notre perception des marginaux qui vivent en dehors de la société.

L'écriture de la vie de cette catégorie, qui ne fait point partie de la société, est née de l'envie de changer le regard que nous portons sur le vagabond et de tourner notre attention vers lui. Cette envie de diminuer les préjugés à l'égard de la communauté des laissés-pour-compte est personnifiée, d'abord, par le héros de *Amen!*, un vagabond qui erre partout en rêvant de devenir prophète et d'abolir la violence. D'une ville à l'autre, le Messie, est successivement humilié, raillé par les habitants qui ne croient pas en sa mission, une mission qui consiste à fonder une religion conciliant toutes les croyances du monde : « *Tu arrives un*

peu en retard, monsieur le Prophète. On t'attend plus²⁶», ou « C'est trop tard pour redresser le monde. Ya qu'un dieu : l'argent²⁷. »

Les habitants de l'entrepôt sont appelés dans ce texte les Soumen. Le mot « Soumen » est dérivé du français et de l'anglais et signifie un « sous-homme ». Hommes en marge de la société, méprisés par les villageois, entre autres par Fred de Saint-Bourg qui, en ricanant, accuse les Soumen de saleté et de puanteur et les ravale au même niveau que les charognes et les égouts : « Dans l'Évangile [...] c'est écrit qu'y a trois choses qui puent un peu plus que les autres. Y a les charognes (il comptait sur ses doigts), y a les égouts et... y a les Soumen ! C'est écrit dans l'Évangile : Y a les charognes, y a les égouts et y a les SOUMEN²⁸ ! »

Comme son titre l'indique, *De l'autre côté de la ville*, reprend le thème des exclus de la société, les gens qui vivent dans la solitude, dans l'éloignement du monde urbain. Toutefois, si l'héros de *Amen !* est un seul personnage, le Messie, dans *De l'autre côté de la ville*, il s'agit d'un couple de vagabonds. Il est question de Lord de Housenchuck et d'Otter S. Brugg dressés aux frontières de la ville de Sutterhells. Recherchés par la police, ils vivent loin des yeux des habitants de leur ville. Ils vivent de l'autre côté de la ville, en dehors de la foule et loin de tout luxe. Ils sont, eux aussi, des Soumen : « T'a jamais quitté le Soumanland ²⁹», reproche Otter à Lord. Dans Soumanland, nous avons le mot Souman, le singulier du Soumen et qui signifie, comme nous l'avons vu, les sous-hommes, et le mot *land* signifie en allemand « pays ». Le Soumanland est donc le pays des Soumen, des sous-hommes.

Ces deux textes sur les Soumen et leur misère sont en fait complétés par *L'Olympe des infortunes*.

Après une vingtaine d'années et au beau moment de la crise économique et les conflits mondiaux, l'auteur revient sur ce thème de l'exclusion et de l'impuissance de l'être humain.

Voulant parler de ces exclus et de ces laissés-pour-compte, Yasmina Khadra a défini explicitement la dimension morale de ce texte :

²⁶Mohammed Moulessehoul, *Amen !*, la Pensée Universelle, édition à compte d'auteur, Paris, 1984, p.61.

²⁷*Ibid.*, p.65.

²⁸*Ibid.*, p.36.

²⁹Mohammed Moulessehoul, *De l'autre côté de la ville*, éd, L'Harmattan, Paris, 1988, p.25.

Qui sont ces SDF ? Nous les croyons à la marge de notre monde. Pour moi, ils en sont l'essence même. Ils sont la preuve de l'inconsistance de nos certitudes, de notre vulnérabilité. Il y a parmi ces « déracinés », des gens qui avaient nourri des ambitions folles, des rêves énormes. Ils avaient des projets, les moyens de les réaliser, une famille, une adresse, une existence remplie. Que s'est-il passé pour que, d'un coup, leur monde s'écroule, leurs attaches rompent ? S'agit-il d'une démission, d'un désistement, d'une faillite ? J'ai écrit mon roman [L'Olympe des Infortunes] pour tenter de répondre à ces interrogations. Je perçois, dans le renoncement, comme une menace qui nous attend tous au tournant : un amour trahi, un boulot perdu, une promotion ratée, une délocalisation, et tous nos repères fichent le camp³⁰.

Il en résulte que la visée majeure de ce texte sur les SDF est de proposer une analyse des causes qui ont conduit au processus de l'abandon, une tentative de sensibiliser les lecteurs au sort des plus démunis. Cette dimension éthique assignée à la littérature traverse l'œuvre khadraïenne pour rapprocher les deux romans des années 1980 avec *L'Olympe des Infortunes* de 2010.

Malgré l'écart temporel, l'écart spatial, le passage de Mohamed Moulessehoul à Yasmina Khadra et le changement du statut social de l'auteur, son rôle dans la vie intellectuelle du pays, il reprend le thème de son texte inaugural *Amen !*. Cette récurrence thématique peut être lue comme une tentative de renouer avec ses premiers livres, comme un appel à tourner les regards vers la source. C'est ce que confirme l'insertion en italique, dans *L'Olympe des infortunes*, du titre du second texte consacré à la question SDF : « *Le jour se lève sans trop de conviction. Il sait que de l'autre côté de la ville, on ne le calcule pas³¹.* ». Ici, l'auteur fait explicitement référence à son texte publié précédemment, parce que dans *Ce que le jour doit à la nuit*, il réécrit ce même fragment mais sans le mettre en italique : « *Il nous emmena de l'autre côté de la ville³²... »*

En effet, ces trois textes constituent un cycle cohérent qui doit son unité au sujet traité et au projet poursuivi qui consiste à sensibiliser, à lever le voile sur ce type de drame. L'auteur

³⁰ Yasmina Khadra, *Les SDF sont l'essence même de notre monde*, propos recueillis par Maud Vergnol, in *L'Humanité*, dimanche du 14 janvier 2010.

³¹ Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, *op.cit.*, p.49.

³² Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, *op.cit.*, p.29.

cherche ainsi à valoriser les marginaux quelle que soit la cause de leur chute : échec amoureux, perte de travail, accident, malchance ou maladie.

Tout comme les deux textes précédents, *L'Olympe des infortunes* fait référence à un terrain vague, coincé entre une décharge publique et la mer, hors du temps et de toute géographie. Une terre libre de toute contrainte imposée par la ville. C'est là que quelques marginaux ont trouvé refuge pour fuir la société, son injustice, sa malignité et ses diktats :

Ici... Dans notre patrie. Où pas une bannière ne nous cache l'horizon. Où pas un slogan ne nous met au pas. Où pas un couvre-feu ne nous oblige à éteindre le feu de notre bivouac à des heures fixes. [...] On est ici.... Ici, sur les terres des Horr. Ici, où tout est permis, où rien n'est interdit... Et ici, tu n'es pas roi, tu n'es pas soldat, tu n'es pas valet ; ici, tu es toi³³.

La dimension morale du texte est ainsi prononcée, principalement, par Ach le Borgne qui refuse de se désigner en tant que SDF et invente un nom pour les habitants du dépotoir : les Horr. Pour lui, un Horr est surtout un homme libre, celui qui se trouve en dehors de l'espace citadin, hors la civilisation. Un Horr tient toujours sa parole et vit dans l'authenticité qui n'est pas menacée par les slogans publicitaires qui hantent la ville.

Ach le Borgne a pris en main Junior, un jeune et naïf va-nu-pieds qui lui voue une admiration sans limites et lui explique les axiomes de la morale des Horr :

- Tu n'es pas un SDF, Junior...
- [...]
- T'es un Homme Libre, Junior. T'es un Horr.
- [...]
- Qu'est-ce qu'un Horr, Junior ?
- Un clodo qui se respecte, Ach.
- [...]
- Il marche la tête haute, Ach.
- [...]
- On n'a besoin de personne, Ach.
- [...]

³³ Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, op.cit., Pp.20-21.

- Nous vivons pour nous-mêmes, et ça nous suffit.
- On se débrouille seuls comme des grands, Ach³⁴.

Ce dialogue entre Ach et Junior sert à souligner la fierté des marginaux, à défendre leur honneur et à proclamer leur dignité.

Si, dans les deux premiers volets de la trilogie, les clochards avaient été nommés les Soumen, dans *L'Olympe des infortunes*, nous apercevons une évolution dans la conception et la nomination du clochard, il n'est plus un sous-homme, il est un Horr, un volontaire qui a choisi de vivre en marge de la ville en rejetant toutes ses valeurs : argent, travail, famille. L'errance et vivre dehors est son choix et non la conséquence d'un renoncement ou d'une détresse.

L'honnêteté du clochard a été déjà soufflée dans les deux premiers textes. Dans *Amen !*, les Soumen récupèrent leur honneur et leur grandeur grâce à la lecture : « *À ce moment-là, mon pauvre Matao, les bouquins commencent à te raconter des légendes que ta douce grand-mère ne connaissait pas*³⁵ », explique Llor. La lecture provoque ici un mouvement, un éveil, qui envahissent l'homme et lui permettent de se révolter.

Dans *De l'autre côté de la ville*, la valorisation des clochards est développée par Sam qui essaie de fonder un syndicat de vagabonds. Sam refuse de dédaigner les Soumen et défend leur honneur : « *Nous sommes des gens bien, Otter. On n'a pas à avoir honte de ce que nous sommes devenus. Nous avons divorcé d'avec le mensonge et les machinations. Nous n' sommes plus pauvres pour voler. Nous n' sommes plus riches pour tricher*³⁶ », dit-il.

Le mérite des vagabonds est d'avoir refusé les illusions montrées par la civilisation et la société. Sam est bien conscient de sa condition misérable, mais continue de se révolter : « *Nous ne sommes pas heureux. Nous sommes malheureux mais nous nous en foutons*³⁷ ». La grandeur des Soumen réside dans le fait qu'ils rappellent aux responsables du milieu urbain leur propre fragilité. Les clochards ne sont pas des exclus, des rejets de la société, mais ils ont décidé de se passer aux femmes et à la fortune suite à une chute ou à une malchance. La

³⁴*Ibid.*, Pp.20-21.

³⁵Mohammed Moulessehou, *Amen !*, *op.cit.*, p.133.

³⁶Mohammed Moulessehou, *De l'autre côté de la ville*, *op.cit.*, p.75.

³⁷*Ibid.*, p.75.

présentation de leur vie accentue plutôt l'égalité des hommes qui peuvent tous devenir des SDF à n'importe quel moment difficile de l'existence.

À travers ces dialogues, l'auteur donne une vision morale de la vie des exclus, il pose les principes de l'éthique des vagabonds en soulignant que le salut est toujours possible, que l'être humain a le devoir de rebondir : « *Je suis la voix de votre salut. [...]. Aucun homme n'a le droit de tourner le dos au monde. Son devoir est de faire face à l'adversité, et lui survivre car le sacrifice suprême n'est pas d'offrir sa vie, mais de l'aimer malgré tout. [...] Retourner dans le monde, et le monde se referra pour vous*³⁸ ... »

À travers ces discours qui se réclament de la rédemption et de l'ouverture, l'écrivain se présente en tant qu'humaniste qui accorde à la littérature une valeur morale, voire humaine.

Ainsi, nous pouvons dire qu'avec *la geste algérienne*, Yasmina Khadra se présente comme un écrivain qui glorifie l'Histoire et élabore l'identité de son pays ; avec la trilogie SDF, il se présente comme un humaniste qui accorde à la littérature essentiellement une dimension éthique, universelle.

Les connexions établies entre les Soumen, le Soumanland et les Horr témoignent du caractère universel de la trilogie khadraïenne qui s'attèle à la peinture des différentes formes de l'exclusion sociale dont le point commun est la possibilité de se racheter, la volonté de repartir et le devoir de chercher une échappatoire.

La production de ces trois textes, commencée en 1984 et complétée en 2010, est conçue donc dans le souci de faire face à la pénibilité, au joug de la réalité et de la violence au profit des principes universels. Cependant, l'écrivain ne réussit pas à peindre un monde sans violence. Il apparaît qu'elle est inhérente au monde des exclus sous ses différentes formes.

³⁸Yasmina Khadra, *L'Olympe des infortunes*, *op.cit.*, p.149.

Le retour au thème de l'exclusion sociale, de la dignité des exclus avec la publication de *L'Olympe des infortunes* en 2010 n'a pas de suite dans la production khadraïenne. Au rebours, l'écrivain replonge dans l'actualité des violences en publiant ensuite un récit sur la confusion dans les pays africains, *L'Équation africaine*, publié en 2011 aux éditions Julliard.

Pour conclure cette étude sur la répétition/variation de certains thèmes chez nos deux auteurs, nous pouvons dire que la pratique de la récurrence thématique chez Khadra est absolument différente de celle de Boudjedra. Si cette dernière relie l'ensemble de ses textes et le fait entrer dans un cercle fermé, celle de Khadra décompose ses textes en groupes ayant le même thème principal.

La récurrence thématique chez Yasmina Khadra n'est pas la répétition, d'un texte à l'autre, de certains épisodes, de certains événements, de certains images-souvenirs de l'enfance, elle s'éloigne de la répétition du détail. Le détail est toujours autre dans ses textes, seuls le thème général, le lieu d'action et le retour de certains personnages qui semblent les unir.

Les œuvres khadraïennes, ayant le même thème, cherchent à renouveler les détails, à apporter plus d'éclairage, à donner un nouveau sens, une nouvelle conception des choses. La récurrence thématique chez Khadra est ainsi basée sur un objectif et non sur un pattern. Si la littérature de Boudjedra n'a jamais celé ses liens, non seulement, avec le Nouveau roman, mais aussi avec les nouveaux procédés, notamment celui de l'architextualité – qui, selon la formule de Hangni Alemdjrodo, est une « *négation pure et simple des formes élaborées du Nouveau roman, qu'il (Boudjedra) considère non-closes sur elles-mêmes et sous-tendues par un principe dynamique de variabilité structurante¹[...]* » – la littérature de Khadra est fusionnante (littérature maghrébine, classique du polar), elle affiche ainsi et indubitablement un statut littéraire que ne revendiquait pas la littérature précédente de Boudjedra. Le polar dénonce continuellement l'abus de pouvoir et la corruption dans le pays, le non policier, outre l'attaque contre l'intégrisme islamiste, critique la réalité sociale et politique du monde actuel, dont le monde parle dans les journaux et à la télévision. L'objectif de ces deux modèles d'écritures semble ainsi inscrire la littérature de Khadra dans la perspective d'une filiation, d'une recherche collective de la réalité.

De cela résulte que, si la littérature de Boudejdra est reconnue dans le monde littéraire et intellectuel occidental par son appropriation des techniques modernes de composition

¹ Hangni Alemdjrodo, *Rachid Boudjedra, la passion de l'intertexte*, op.cit., p.87.

romanesque et par son souci d'approcher « *le Nouveau roman sans se sentir obligé d'étaler une fidélité aveugle à ses principes théoriques*². » ; celle de Khadra est universelle car elle est colée à la réalité polémique du monde contemporain.

Après avoir dit que la récurrence thématique chez Boudjedra est tout d'abord un procédé d'écriture quêtant la modernité, chez Khadra, elle est un principe suscitant l'intérêt, cherchant l'universalité, nous nous attachons maintenant à étudier le retour des personnages et des lieux chez nos deux auteurs.

² *Ibid.*, p.89.

Comme nous l'avons vu, les textes boudjedriens et khadraïens s'inscrivent dans la continuité d'une entreprise littéraire importante commencée il y a de cela plus de vingt ans, où l'écriture se révèle simultanément fascinante et fascinée par elle-même. Chaque texte constitue pour le texte à venir un point de départ, un principe de reproduction. Ceci se donne à voir non seulement par les récurrences thématiques, les procédures intratextuelles du roman, mais aussi par le retour des personnages et des lieux.

Pour plus de clarté, nous étudierons séparément chacun de ces deux derniers procédés.

5.1. Les personnages familiers

Comme nous nous intéresserons dans le cinquième chapitre de cette deuxième partie au retour des personnages, il nous paraît important de commencer par définir brièvement ce concept.

Le retour des personnages s'inscrit bien dans la définition plus large que donne Georges Poulet de la durée balzacienne : « *C'est [...] un mouvement d'abord régressif qui, reconstruisant le passé à mesure, remonte la pente du temps et la chaîne des causes, avant de se redéployer ensuite, dans un mouvement progressif, vers le présent et l'avenir*¹. »

En outre, Max Andréoli qualifie le retour des personnages chez Balzac comme « *géniale trouvaille consciente d'un esprit déjà porté par le système à faire de ses livres un seul livre sans limites*². »

Ce qui sera d'une importance particulière pour l'analyse du retour du personnage, ce n'est pas seulement de faire l'inventaire de personnages récurrents mais surtout de s'interroger sur l'objectif, l'effet que produit ce retour et de savoir si l'essence de leur caractère physique et moral demeurent les mêmes, d'une œuvre à l'autre, ou ils ont un besoin de se transformer, de s'évoluer avec le temps et le lieu et le lecteur ne les connaîtra pas jusqu'à ce qu'il ait parcouru la vie d'un personnage dont la vie dure plusieurs œuvres.

¹ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, éd, du Rocher, 1976, p. 180.

²Max Andréoli, *Le Système balzacien, essai de description synchronique* (1978), éd, Aux Amateurs de livres, Paris, 1984, t. II, p. 854.

5.1.1. “Revenance” et obsession

Une des originalités de l’écriture de Boudjedra se situe dans le fait qu’il fait revenir ses personnages d’un texte à l’autre. Ce procédé a déjà été pratiqué par Balzac, pour la première fois dans *Le Père Goriot* (1836). Basée sur cette technique, une grande fresque romanesque intitulée *La Comédie Humaine* devient part monumentale de l’édifice littéraire. C’est un univers peuplé de 2500 personnages dont quelques-uns reviennent d’un roman à l’autre, unissant ainsi les narrations, les intrigues et les dénouements.

Nous pourrions, d’ailleurs, préférer au terme de répétition ou de retour des personnages, celui de “revenance”, néologisme que nous avons emprunté à Clair Guisard, qui, dans son étude intitulée, *Claude Simon. La répétition à l’œuvre*, distingue le terme “retour” de celui de “revenance” car « *ce néologisme met clairement en évidence, outre le phénomène de retour textuel, la matérialité fantomatique de tous ces êtres issus du passé qui viennent hanter la mémoire ou l’imaginaire du narrateur*³. ». Dans la présente analyse, nous considérons comme *revenant* tout personnage apparaissant dans plus d’un roman, qu’il participe directement à l’action ou qu’il soit simplement évoqué par le narrateur.

Pour cette étude, et contrairement à la précédente, nous nous sommes appuyée uniquement sur les quatre romans qui constituent notre corpus (*Le Démantèlement, La Prise de Gibraltar, Hôtel Saint-Georges* et *Les Figuiers de barbarie*). Corpus qui révèle la présence commune d’un petit groupe de personnages, qui nous permettra de faire l’inventaire des revenants, de leur localisation dans les œuvres, de leurs traits communs ou de leurs différences.

Néanmoins, ces personnages sont rapprochés dans ces romans, soit, par leur nom, soit par leur caractère physique et psychique, mais, selon Charles Mauron, même s’ils se métamorphosent « *on les reconnaît et l’on constate que chacun d’eux, déjà, caractérise assez bien l’écrivain*⁴. »

En effet, les personnages qui réapparaissent le plus fréquemment et le plus abondamment chez Rachid Boudjedra sont les membres de la famille.

³ Clair Guisard, *Claude Simon. La répétition à l’œuvre*, éd, L’Harmattan, Paris, 2005, p.35.

⁴*Introduction aux méthodes critiques pour l’analyse littéraire*, ouvrage collectif, sous la direction de Daniel Bergez, éd, Dunod, Paris, 1990, p. 75.

Le personnage du père a été l'un des centres autour duquel le texte de Boudjedra s'est construit, c'est également le cas dans les textes que nous étudions. La "revenance" du père est particulièrement présente dans les quatre romans étudiés. Cependant, l'importance de ce personnage est différente selon les romans :

Dans *Le Démantèlement* et *Les Figuiers de barbarie*, le père n'est évoqué qu'à travers les souvenirs des protagonistes ou des narrateurs. La figure du père est constante et s'avère nécessaire dans la structure du récit. Les deux textes mettent le père à l'index, ils donnent une image négative de lui, déchu, injuste, oppressif, emblématique d'une société dégénérée, récente, postcoloniale, sous-développée.

Tout au long des *Figuiers de barbarie*, le narrateur montre des rapports négatifs entre le père et le fils, Rachid qui « décortique » ses actions. Tout ce qu'il fait est vu sous un angle négatif. La haine du père, surnommé Si Zoubir⁵, se cristallise essentiellement autour de la polygamie et de la répudiation de la mère :

J'ai toujours été révolté par le statut que mon père nous imposait et jalousait celui qui régentait la famille d'Omar. Deux familles alliées. Deux styles complètement opposés. La mienne était éclatée à cause de la folie dévastatrice de mon polygame de père accaparé par des dizaines de maîtresses dont la plupart étaient des fillettes impubères⁶.

Dans *Le Démantèlement*, l'ordre oppresseur, est selon Boudjedra, le même aussi bien pour la fille Selma – personnage principal de ce roman – que pour les fils. Selma est méprisée, brimée, surnommée « l'écervelée » et haïe par son propre père. C'est ici le statut majoritaire de l'homme et minoritaire de la femme dans la société algérienne qui est évoqué : « *Le père, lui, continua à la surnommer de la sorte : « Viens ici, l'écervelée ! », « Va-t-en l'écervelée ! », « Où est l'écervelée ? » La mère prit vite le même pli et les sœurs s'empressèrent d'en faire autant. [...] Le père n'avait jamais aimé les filles mais, elle, il la haïssait franchement⁷.* »

⁵ Surnom donné au père du premier roman boudjedrien, *La Répudiation* (1969).

⁶ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.45.

⁷ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.48.

Néanmoins, dans *La Prise de Gibraltar* et *Hôtel Saint-Georges*, le père joue un rôle dans le récit et prend la parole.

Dans *Hôtel Saint-Georges*, le père se dévoile dans de courts récits haletants. Toutefois, dans ce texte, Sidi Mohamed, père de Rac, rompt avec l'image traditionnelle, voire négative du père et donne une autre image d'un patriarche moderne, compréhensif, soucieux de sa famille et amoureux de sa femme :

Le malheur de Nabila a gâché ma vie. Je n'en saisis l'ampleur qu'à la mort de mon épouse qui a coïncidé avec la rupture entre Nabila et son oncle le sous-préfet collaborateur et larbin des autorités coloniales, et qui a disparu dès l'indépendance. [...] Par amour pour ma femme [...] Je calmais le jeu et calmais la fougue de mon fils aîné⁸.

Dans *La Prise de Gibraltar*, nous découvrons aussi la figure bénéfique du père qui aide son fils à s'épanouir à l'école. Toutefois ce côté plus positif du père est accompagné de formes de répression et de persécution, il l'oblige ainsi à traduire sans utiliser le dictionnaire, et aussi à résoudre les équations sans écrire. L'oppression du père ne s'arrête pas là, il pratique des sévices : des coups de bâtons, des gifles ; et le contrôle moral : des insultes. Tous ces éléments se sont accumulés dans le psychisme de l'enfant qui vit dans une terreur et une anxiété constantes : « [...] traduis espèce d'idiot [...] disant espèce d'âne bête, je sais que tu ne donnes aucune importance à ces choses là parce que tu es nul⁹ ! »

À cette image autoritaire du père s'ajoute celle faible et obéissante de la mère. Le personnage de la mère est l'une des personnalités les plus récurrentes dans les textes de Boudjedra. Dans les quatre textes étudiés, la mère est représentée à travers les paroles des protagonistes ou des narrateurs. Ces derniers parlent d'elle juste pour en souligner la soumission et la servilité par rapport au père. La mère est considérée comme faible. Cette faiblesse n'est pas due au manque d'intérêt, mais au monde conflictuel dans lequel l'immerge l'auteur, un monde dont les rapports familiaux sont absents :

⁸ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint Georges*, op.cit., p.150.

⁹ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.23.

Quant à leur mère, c'était une pauvre femme, écrasée par son mari et qui trouvait cela très bien et très normal. C'était une belle fille, quand elle était jeune ; il en fit une grosse vache qui se bourrait de sucreries et avait sur le visage cet aspect idiot des imbéciles heureux¹⁰.

Le père jetait l'anathème. La mère souriait, soumise et obséquieuse, acquise d'avance, de toutes les manières¹¹.

Autre membre de la famille important et récurrent, celui du frère aîné, homosexuel et alcoolique, qui apparaît de façon obsessionnelle dans *Le Démantèlement* et *Les Figuiers de barbarie*. La mort de ce frère aîné et le cercueil en plomb ne cessent de hanter l'esprit et la mémoire de Selma et de Rachid :

Je (Selma) n'ai jamais oublié le jour de l'enterrement, bien que je n'aie rien vu¹²[...]

Quant à moi (Rachid), ce n'est que beaucoup plus tard, devenu adulte et étudiant en médecine (j'avais choisi cette voie par amour pour Zahir décédé à l'âge de vingt-deux ans, [...] que je me suis débarrassé de cette peur¹³[...]

Dans les romans déjà cités, nous retrouvons la figure analogue et récurrente de la tante Fatma. Nous retrouvons ce même personnage sous le même profil et le même prénom, répétant les mêmes paroles dans quasiment toutes les œuvres de Boudjedra. Dans les textes étudiés, à l'exception d'*Hôtel Saint-Georges*, la tante Fatma, a dépassé la centaine, elle est décédée depuis plus de trente ans mais ne cesse de tourmenter l'imagination et les rêveries des protagonistes, hantés par son image hallucinante et effrayante. Cependant, l'événement qui les a le plus marqués est bien sa mort, écrasée par un tramway électrique : « [...] *des peurs enfantines, des souvenirs macabres (tante Fatma, la veille bonne écrabouillée par le tramway de six heures du matin, alors que les beignets qu'elle était allée acheter étaient restés horriblement intacts) et des obsessions répétitive*¹⁴. »

L'image négative de la crapule qu'est l'oncle Hocine, qui porte le même prénom dans tous les romans de Boudjedra, est omniprésente. Hypocrite et insensible au malheur de la famille voire de la population, il est présenté comme une entité séparée des autres personnages et,

¹⁰ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint Georges*, *op.cit.*, p.66.

¹¹ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.49.

¹² *Ibid.*, p.60.

¹³ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.64.

¹⁴ *Ibid.*, p.160.

surtout, ne représente que lui-même, ne dépasse jamais sa personne : « [...] l'oncle Hocine, l'idiot pervers et obèse de la famille que je haïssais pour sa cruauté¹⁵. ». « Tel cet idiot d'oncle Hocine qui l'a eu par son silence et sa bêtise¹⁶. »

Mais ce qui nous frappe plus encore, c'est la "revenance" de Rac, narrateur et acteur central de plusieurs romans. Rac, dont le nom peut être interprété comme un diminutif de Rachid, nous rappelant les trois premières lettres du prénom de l'auteur, est le personnage principal d'*Hôtel Saint-Georges*, qui, dans le texte suivant, *Les Figuiers de Barbarie*, récupère son prénom en entier. Prénom qu'il avait perdu depuis *La Répudiation*.

Dans ces deux textes, comme dans tous les autres textes, ce personnage est, d'une certaine manière, le reflet de la vie de Rachid Boudjedra lui-même. La concordance onomastique, l'histoire personnelle et les histoires de sa famille peuvent exprimer l'identité.

Dans *Hôtel Saint-Georges* et *Les Figuiers de barbarie*, Rac est le frère jumeau de Zigoto. Appelé par mépris Zigoto, il incarne un personnage récurrent de nombreux textes de Boudjedra. Ce surnom ironique et péjoratif, Zigoto, vient de ce qu'il exhibe le même comportement dans chaque texte où il intervient, insolent mais au fond gentil, son frère Rac(hid) voit en lui son alter ego, pessimiste et cynique : « [...] Zigoto (un surnom que je lui ai avais collé dès le début de notre enfance, [...] Tu ne changeras donc jamais ! Toujours naïf, toujours idiot¹⁷... » ; « [...] Zigoto ricane, comme à son habitude. Il est mon jumeau¹⁸ [...] »

Néanmoins, la lecture parallèle de ces quatre romans nous a aussi révélé l'existence de certains personnages qui ont une physionomie et une appellation différentes, mais produisant les mêmes comportements et connaissant les mêmes soucis. C'est le cas, par exemple de Rac d'*Hôtel Saint-Georges* et de Tahar El Ghomri du *Démantèlement*. Ils représentent tous deux l'homme préoccupé par son pays et par l'écriture de son Histoire. En ce qui concerne la manière d'écrire l'Histoire, les deux personnages conservent les mêmes paroles. (cf. exemple Pp.178-179)

¹⁵ *Ibid.*, p.104.

¹⁶ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, *op.cit.*, p.25.

¹⁷ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, *op.cit.*, p.6.

¹⁸ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, *op.cit.*, p.56.

Nous avons pu aussi repérer certaines phrases identiques dites par Rachid des *Figuiers de barbarie* et Tahar El Ghomri du *Démantèlement*. Les deux personnages ont participé à la guerre de libération contre le colonialisme, relatant les mêmes souvenirs et soutenant les mêmes théories concernant l'Histoire :

On ne voit jamais l'Histoire se faire, c'est comme l'herbe qu'on ne voit pas pousser¹⁹...

Non l'histoire ne se fabrique pas... On ne la voit pas se faire comme on ne voit pas l'herbe pousser²⁰...

[...] nous avons escaladé les montagnes [...] Nous avons banni la notion de hasard [...]

Nous avons empoisonné des chiens zélés, égorgé des caïds ²¹[...]

Les observations que nous avons rapportées ont été synthétisées dans un tableau (cf. annexe 2) qui fait l'inventaire des personnages récurrents, de leur localisation dans les romans, de leurs traits communs et de leurs différences.

L'analyse de la "revenance" boudjedrienne permet de constater que contrairement à *La Comédie humaine* où Balzac souhaite, grâce à l'utilisation récurrente des personnages dont il est le maître incontestable²², représenter une société, les romans de Boudjedra gardent un ancrage affectif. Sans rapport avec la perspective de Balzac qui vise, par le retour des personnages, à constituer des types sociaux (l'aristocratie de Paris et de province, les courtisanes, la bourgeoisie et le monde financier...) ou moraux (la police et le criminels...), les personnages qui reviennent, comme nous l'avons vu, le plus constamment chez Boudjedra sont les membres de la famille. Revient aussi une série de personnages associés à des situations traumatiques, à l'instar de Ali dit Visage de cauchemar, Yamaha, symbole d'une enfance et d'un peuple émasculé et castré à jamais, croulant sous l'imposition de la force. Ces personnages signifient donc moins en eux-mêmes que comme témoins ou paysages d'une souffrance.

¹⁹ *Ibid.*, p.122.

²⁰ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, *op.cit.*, p.201.

²¹ *Ibid.*, Pp. 188-189, *Les Figuiers de barbarie*, p.28, p.31, p.32, p.33.

²² Dans 75 romans de *La Comédie humaine*, Ethel Preston dénombre pas moins de 460 personnages réapparaissant dans plus d'un ouvrage. Ethel Preston, *Recherche sur la technique de Balzac*, éd, Slatkine Reprints, Genève, 1984, p.5.

Au cours de leur existence, ces figures récurrentes laissent des traces d'elles-mêmes, parfois ineffaçables, que nous pouvons lire comme des répétitions métonymiques de leur personne. Les quatre romans offrent de multiples traces matérielles, comme la machine à coudre de la mère, héritée de sa propre mère. Les personnages laissent pareillement des signes iconiques de leur existence : les romans insistent sur la photographie de la grand-mère, prise le jour de sa mort, comme pour immortaliser, voire éterniser sa méchanceté proverbiale et sa mainmise sur son pauvre époux. Cette trace graphique, par sa finalité affichée de commémoration, atteint la dimension du « monument » et semble digne d'être intégrée à la mémoire du lecteur.

Somme toute, le retour des personnages apporte, d'abord, à chaque roman un complément d'information et ces personnages, aux consciences désertes et aux corps qui se vident, se remplissent de roman en roman de caractéristiques et d'aventures, comme si « *leur revenance textuelle compensait leur déperdition diégétique* ²³ ». Par exemple, le père, qui n'est dans *Le Démantèlement* qu'un personnage anonyme, négatif, misogyne, ne pense qu'à sa fécondité, devient dans *Hôtel Saint Georges* Sidi Mohamed agit en être responsable, il protège sa famille, se concentre sur les sujets d'inquiétude quand il y a lieu. La « revenance » alimente ainsi les qualités du personnage. Elle le vivifie également à travers le temps : ainsi, La mère, dans *La Prise de Gibraltar*, est déjà morte « *Je n'arrivais pas à oublier cette ville – Constantine – où ma mère décéda brusquement [...]. Je me souvenais du cimetière et du trou qu'on avait creusé pour y jeter son corps* ²⁴ », son retour dans *Les Figuiers de barbarie* permet de la retrouver à un stade antérieur de sa vie. « *Ma mère est une femme répudiée* ²⁵ », « *Ma mère est une sainte. Elle ne quitte pas son atelier de couture* ²⁶[...] ». La « revenance » a ici une visée rétrospective.

Par ailleurs, le retour d'un personnage permet son intégration et sa stabilité, car comme le

²³ Clair Guisard, *Claude Simon. La répétition à l'œuvre, op.cit.*, p.36.

²⁴ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar, op.cit.*, p.100.

²⁵ Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie, op.cit.*, p.45.

²⁶ *Ibid.*, p.54.

montre Vincent Jouve, le personnage est avant tout un effet de lecture²⁷. La reconnaissance constante du personnage produite par ce que nous appelons « mémoire de lecture », font resurgir l'impression de fixité sur le personnage lui-même.

Enfin, par le principe de stabilité, de fixité rassurante que facilite la « revenance », les personnages qui reviennent, apparaissent comme des « *personnages référentiels*²⁸ », sûrs et immédiatement repérables. Car « *tout texte réfère, c'est-à-dire renvoie à un monde (préconstruit, ou construit par le texte lui-même) posé hors langage*²⁹. ». Du personnage à l'illusion de personne, la répétition reste un facteur de réparation et de continuité. Au sein même de la fiction, nous pouvons en effet observer comment des êtres éphémères comme le sont les hommes peuvent fictivement se prolonger longuement et trouver leur destin.

5.1.2. Reprise et continuité

L'une des originalités de l'œuvre khadraïenne réside dans le retour des personnages d'un roman à l'autre. Tout comme Boudjedra, Khadra est un romancier qui réutilise des personnages identiques dans une série de romans.

Néanmoins, leur système de caractérisation des personnages par la répétition est différent. D'abord chez Boudjedra, il repose, comme nous venons de le voir, sur quelques principes : les personnages qui reviennent le plus perpétuellement et le plus profusément chez Boudjedra sont les membres de sa famille. Le choix de ce procédé répétitif procure « un effet de réel » et expose déjà, indépendamment de tout jugement de valeur ou de tout épanchement affectif, un regard sur soi (passé, enfance) à travers l'Autre et par rapport à l'Autre. Ensuite, chez Khadra, le retour des personnages est souvent constaté par la répétition des mêmes noms propres. La raison de cette constance n'est pas à rechercher du côté de l'écrivain, mais du côté d'une certaine fidélité entretenue par Khadra à l'égard de ses personnages antérieurs, afin de créer, comme chez Boudjedra, un pur « effet de réel », mais surtout de produire un effet de

²⁷ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, éd, P.U.F, Paris, 1992, p.27 : « Avant d'entrer dans les détails, il convient de remarquer que l'identité du personnage ne peut se concevoir que comme le résultat d'une coopération productive entre le texte et le sujet lisant. »

²⁸ Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Roland Barthes, Wolfgang Kayser et Wayne Clayson Booth, éd, Seuil, Paris, 1977, p.122.

²⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le texte littéraire : non référence, autoréférence, ou référence fictionnelle ?* in *Texte*, 1, Toronto Trinity College, 1982, p.28, citée par Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, op.cit., p.11.

continuité, de série, du roman de feuilleton, qui permet aux lecteurs de poursuivre la progression de la pensée du personnage récurrent et de l'auteur lui-même.

Par ailleurs, Boudjedra fait aussi revenir des personnages dont la nomination et la physionomie sont différentes mais portent les mêmes intérêts ou les mêmes préoccupations. C'est le cas, par exemple de Rachid, de Rac et de Tahar El Ghomri. Ils symbolisent tous les trois l'être hanté par son passé, par son enfance, soucieux d'écrire l'Histoire de son pays. Sur ce point, Khadra rejoint Boudjedra lorsqu'il fait revenir, comme nous le verrons ci-après, dans certains de ses textes le même type de personnage. Le même synopsis lui sert de base à différents textes. Dans son parcours, Nafa est très proche de Kada Hillal à qui ressemblent à leur tour Sihem et l'héros des Sirènes de Bagdad. Bien qu'interprétés par différents noms, sont l'incarnation du même personnage aux prises avec le même problème - se venger de l'oppression, de l'injustice au lieu de s'enliser dans des justifications, se plaindre ou fuir. Cependant, ce qui les différencie est que ces personnages de Boudjedra ont peut-être un statut d'autobiographe à la première ou à la troisième personne. Plongés dans leurs eux-mêmes, ils font penser à l'auteur, l'homme qui passa sa vie à se souvenir de soi-même, de sa famille et de l'Histoire de son pays. Chez Yasmina Khadra, ces personnages ne peuvent être le lieu d'une autobiographie ou d'une périodisation historique, ils sont l'objet d'une problématisation de l'actualité.

De surcroît, une des différences clé entre Boudjedra et Khadra pourrait résider dans le fait que chez Boudjedra, nous avons préféré au terme de retour des personnages, celui de "*revenance*". Comme nous l'avons vu précédemment, la plupart des personnages récurrents habitent beaucoup plus la mémoire de l'auteur que son texte. Ils sont évoqués qu'à travers les souvenirs de l'auteur, à l'instar de sa mère, de son père, de son frère aîné, de son frère jumeau, Zigoto, de sa tante fatma, etc. Ces personnages ne sont pas ainsi anecdotiques dans la mesure où ils arrivent sans projet et s'en retournent de même, ils font partie du passé de l'auteur. Leur retour peut sembler ainsi l'effet d'une obsession, qui entretient, au milieu de délire de l'écrivain, une idée fixe, à laquelle il revient souvent, comme l'épisode la répudiation de la mère et le traumatisme de la mort du frère aîné. C'est pourquoi, il nous semblait judicieux d'appliquer ce terme aux œuvres de Boudjedra.

Néanmoins chez Khadra, nous préservons le terme « retour » parce qu'il suggère, de manière claire, l'idée de répétition. Comme nous le verrons, les personnages qui reviennent dans les textes de Khadra, à l'exception de *L'Imposture des mots*, participent directement à l'action et évoluent d'un texte à l'autre, sans que l'auteur éprouve envers eux un sentiment personnel. Ainsi, ces personnages survivent non pas dans les souvenirs de l'auteur mais à travers ses textes.

Si Boudjedra a typé ses personnages à partir de personnes qui ont eu/ou ont une existence réelle dans sa cellule familiale afin de mettre en exergue une autobiographie, Khadra a créé ses personnages non seulement pour animer leur univers romanesque mais surtout pour communiquer, pour transmettre un message qui concerne l'actualité référentielle. Comme le dit l'auteur lui-même dans cet entretien donné à Youcef Merahi :

Je choisis mes personnages en fonction du message que je veux délivrer, de l'orientation que je veux donner à l'intérêt suscité chez le lecteur. Zane, Zuneira, Llaz sont les tenants de mon histoire, m'assistent dans la quête de cette réalité ou de ce que je crois être une réalité à partager avec mon lecteur. Mon personnage devient mon argument romanesque. [...] Il est le faire-valoir, l'outil principal de son artisan. Je m'implique énormément dans sa construction³⁰.

Si le personnage boudjedrien peut être conçu comme le lieu d'une synthèse impossible, et par la même toujours recommencée, le personnage chez Khadra doit être conçu comme un « outil », il est choisi « en fonction du message » et il aide l'auteur à représenter une réalité ; il invite le lecteur à laisser de côté son soupçon et à partager cette réalité avec l'auteur.

Pour clore cette comparaison, nous disons que le personnage khadraïen, bien que jouissant en principe de la liberté de la fiction, ne pourrait pas faire n'importe quoi dans le roman sans prendre en compte la liaison référentielle. C'est pourquoi, Khadra, dans son cycle policier ou dans ses textes sur le terrorisme, répète et respecte, s'il souhaite garder un ancrage dans la réalité, le nom propre, le caractère connu ou le parcours de ses personnages.

Étant donné la réalité brutale qu'ils reflètent, les personnages de Khadra sont généralement des êtres souffrants. Ils souffrent devant un conflit qui ne cesse de déranger leur esprit. Toutefois, leur typisation permet l'agencement et l'organisation d'un monde en unités

³⁰ Yasmina Khadra, « *Qui êtes-vous, Monsieur Khadra* », *op.cit.*, p.62.

signifiantes qui condensent apparemment la complexité du réel social. Il semble que les personnages de Khadra peuvent être classés en trois groupes distincts:

- Les premiers sont les victimes de cette violence, ceux qui n'ont aucune chance de gagner leur vie. Délaiés par leur pays, soumis à une brutale occupation et à des politiques racistes et discriminatoires, certains d'entre eux se transforment en vengeurs intransigeants, cruels et sans pitié. Sihem, l'épouse de Amine Jaafari, Nafa Walid, Kada Hillal, en sont les représentants.
- Le deuxième groupe renferme les personnages partisans du mouvement intégriste qui, sous la bannière de l'Islam et du Djihad, assassinent leurs propres frères. Salah l'Indochine, l'imam Younes d'*À quoi rêvent les loups*, Cheikh Abbas des *Agneaux du Seigneur* en sont les figures principales.
- Enfin, le troisième groupe englobe les hommes de pouvoir et les administratifs corrompus, connus dans la série policière sous le nom de « la mafia politico-financière ».
- Outre ces catégories, nous pourrions en présenter une autre : dans la société représentée par Khadra, nous rencontrons des hommes d'une autre position sociale. Hommes sages, autour desquels se nouent différents micro-récits. À titre d'exemple, nous pouvons citer, le vieux pied-noir Haj Maurice des *Agneaux du Seigneur* et le vieux Zeev l'Ermite de *L'Attentat* qui tous deux dénoncent les murs et les colonisations. Néanmoins, ce qui est surprenant, c'est la présence presque constante de poètes et d'écrivains qui incarnent la croyance, la justice et qui ont su garder leur humanité grâce à leur savoir, comme Sid Ali, Da Achour et Dactylo.

Si la typisation des personnages khadraiens a donné lieu à quatre groupes, leur retour dans l'œuvre de Yasmina Khadra se produit sous deux formes : ou bien ce sont les mêmes personnages, les mêmes noms propres qui se retrouvent d'un récit à l'autre, ou bien ce sont les mêmes personnalités dont le caractère stéréotypé rappelle des personnages préexistants.

Que le nom propre ne soit pas repris ne signifie pas qu'un personnage ne fasse pas retour. La variation du nom et du sexe n'induit pas nécessairement l'instabilité de l'entité qu'il désigne.

En véritable anthropologue de l'être humain, Yasmina Khadra égare le lecteur dans les labyrinthes sans fin du désespoir humain. Le diptyque consacré à la décennie noire, la trilogie consacrée au Moyen-Orient et *Ce que le jour doit à la nuit* sont exactement cela, l'histoire du désespoir d'une jeunesse désœuvrée, à travers la descente aux enfers du personnage principal.

À défaut de vivre en paix, de réaliser leurs ambitions, plusieurs héros khadraïens choisissent la violence et la vengeance comme seul remède au chaos environnant, ils se ressemblent et se rapprochent par leur destin. Tej Osmane, Kada Hillal, Zane des *Agneaux du Seigneur*, Nafa de *À quoi rêvent les loups*, Sihem de *L'Attentat*, le héros des *Sirènes de Bagdad*, Jelloul de *Ce que le jour doit à la nuit*, humiliés, sont livrés à la violence, rendus impuissants par les abus commis par les pouvoirs ou les colonisateurs ; ces protagonistes adhèrent au mouvement islamiste et pratiquent la violence qui devient, pour eux, la seule solution dans un monde où la réussite et le bonheur sont impossibles.

Ces personnages vivent dans un temps présent qui génère les mêmes tragédies. Khadra suit leur terrible parcours jusqu'au bout. Il cherche à saisir les motifs de ces protagonistes qui décident d'adhérer à la barbarie, aux mouvements intégristes suite aux humiliations vécues. Les protagonistes des grands récits portant sur la décennie noire, la guerre en Irak ou en Palestine, sont présentés dans toute leur complexité. L'auteur-narrateur s'abstient, ici de signifier directement ses opinions, il leur laisse la parole et leur permet d'expliquer la cause, le motif de leur conduite et, par conséquent, la genèse du terrorisme :

Je me laisserais volontiers pousser la barbe, [...] j'écouterais les prêches fastidieux à longueur des journées, parce qu'au moins, à la mosquée, j'ai l'impression que l'on s'adresse à moi, [...]. Avec le FLN, je n'ai pas ce sentiment. Son système est pourri, allergique à toute vocation non voyoucratique. [...] Je refuse d'être traité comme une pathologie. Je suis un artiste, un faiseur de beauté, une sublimation, kho. Je veux respirer, m'épanouir. Est-ce trop demander³¹ ? (déclare Nafa Walid)

³¹ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.60.

C'est encore Sihem, de *L'Attentat*, qui explique à son mari, par cette " lettre-testament ", les motifs de son attentat-suicide. (cf. exemple p.263)

Parallèlement aux " types récurrents " autour desquels se nouent les intrigues des récits, il y en a d'autres moins importants mais jouant un rôle significatif : les intellectuels qui dénoncent les idéologies intégristes et refusent d'y adhérer.

Dans tous les textes, nous trouvons le personnage récurrent de l'intellectuel, il joue un rôle similaire dans les différents romans, les uns et les autres se ressemblent de manière frappante : Da Achour dans *Morituri* et *L'Automne des chimères*, Sid Ali dans *À quoi rêvent les loups*, Dactylo dans *Les Agneaux du Seigneur* et le commissaire Llob dans toute la série policière.

À côté du commissaire Llob, Dactylo est l'intellectuel occupant une place centrale dans l'œuvre de Khadra. Il est l'écrivain public de Ghachimat, le petit village où se déroule l'action sanglante d'un crime collectif commis sous l'influence du pouvoir islamiste. Dactylo est décrit comme « *un homme débonnaire, constamment disponible, prévenant et discret*³² ». Malgré son caractère positif, le scribe vit en marge de la communauté villageoise. Il doit cette position non seulement au fait qu'il sait lire et écrire et qu'« *il passe son temps à s'user les yeux dans de volumineux "grimoires"*³³ », mais encore au fait que son origine reste dans l'obscurité : personne ne sait d'où il vient et quel est son vrai nom : « *Dactylo est l'écrivain public de Ghachimat. Personne ne sait d'où il vient. [...]C'est Jelloul le Fou qui l'a surnommé Dactylo*³⁴. »

La singularité de l'écrivain est accentuée par le fait que les habitants du village prennent Dactylo pour un fou, qu'il constitue le marginal par excellence : « *Au début, on cherchait dans ses yeux quelque lueur démentielle*³⁵ ». Ce caractère d'exception se reflète également à travers le choix de l'emplacement de la maison du scribe : « *La maison de l'écrivain public se cache derrière une rangée de caroubiers. Elle n'est pas tout à fait rattachée au village, ni tout*

³² Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, op.cit., p.48.

³³ *Ibid.*, p.48.

³⁴ *Ibid.*, Pp.47-48.

³⁵ *Ibid.*, p.47.

à fait dans les champs. On dirait qu'elle a opté pour le juste milieu afin de ne pas faire de jaloux³⁶. »

Sid Ali et Da Achour se situent, eux aussi, comme Dactylo, à l'écart de la société et vivent selon d'autres règles et d'autres normes que la plupart des habitants. Leur marginalité s'exprime elle aussi dans la description de leur demeure : la maison de Sid Ali « *tenait de la geôle. Les murs nus, rêches au toucher, ils n'avaient pas connu une couche de peinture depuis très longtemps*³⁷ », « *le chancre de la Casbah*³⁸ » quant à lui vit dans une « *indigence mystique*³⁹ ». Da Achour habite lui aussi à la marge, « *au sortir d'un village fantôme, à l'est d'Alger*⁴⁰ », et comme Sid Ali, le « *taudis* » de Da Achour, son « *trou à rat*⁴¹ », n'est guère accueillant.

La position marginale de Dactylo est peut être explicable non seulement parce que celui-ci est un étranger à Ghachimat et occupe une position marginale dans le village, mais encore parce que l'Algérie de l'intégrisme naissant n'a plus rien à voir avec l'Algérie dont l'écrivain public est le gardien. Le pays lui est devenu étranger, et sa position critique face aux changements intervenus le marginalise davantage. Il en est de même pour les deux intellectuels, Sid Ali et Da Achour, qui, eux aussi, ne se sentent plus chez eux dans une Algérie transformée par l'idéologie intégriste et par la corruption croissante. Grâce à leur marginalité ces intellectuels perçoivent plus tôt que les autres personnages les transformations causées par le terrorisme naissant et ils préviennent leurs compagnons des progrès menaçants. Les avertissements de Dactylo et de Sid Ali sont, en ce sens, significatifs : « *Le pays est aussi fragile qu'un hymen. C'est juste un slogan tapageur sur les façades, un mensonge zélé. À l'intérieur, il n'y a que du vent. [...] La haine est en train d'éclore. La rancœur gagne du terrain*⁴². »

– Méfie-toi de ceux qui viennent te parler des choses plus importantes que ta vie. Ces gens-là te montent. Ils veulent se servir de toi. Ils te parlent de grands idéaux, de sacrifices, et ils te promettent la gloire éternelle pour quelques gouttes de ton sang. Ne les

³⁶ *Ibid.*, p.72.

³⁷ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p. 93.

³⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁰ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.499.

⁴¹ *Ibid.*, p. 501.

⁴² Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, *op.cit.*, p.50.

écoutez pas. Rappelle-toi ceci : il n'y a rien, absolument rien au-dessus de ta vie. Elle est la seule chose qui doit compter pour toi car elle est le seul bien qui t'appartient vraiment⁴³. (Tels sont les conseils que Sid Ali formule à Nafa Walid)

Néanmoins, l'avant dernière phrase de Sid Ali nous rappelle celle du père d'Amine Jaafari de *L'Attentat*. Porteur des valeurs de son père, Amine a retenu de lui cette phrase qui rapproche les deux personnages: « *Mon père me disait : « [...] Et rappelle-toi ceci : « il n'y a rien, absolument rien au-dessus de ta vie»⁴⁴ ... » »*

Vu cette ressemblance frappante, il nous semble judicieux de considérer le père d'Amine Jaafari comme un intellectuel qui donne des leçons de vie à son fils, leçons que ce dernier ne cesse de se rappeler à lui-même tout au long du roman.

En effet, Chez Khadra, la grande sensibilité des intellectuels s'associe à une attitude de résistance. Ainsi, contrairement aux autres citoyens, Dactylo, Sid Ali et Da Achour ne se laissent pas entraîner par le mouvement terroriste et se révèlent comme figures opposantes, antagonistes. Ils appellent à la prudence et s'élèvent même activement aux opérations des terroristes. Dactylo, par exemple, proteste contre la démolition d'un temple ancien, à la place duquel doit être levée une mosquée monumentale. À la différence des terroristes, l'écrivain Dactylo trouve le temple comme étant une part de l'Histoire algérienne : « *[...] Ce sont des ruines séculaires, probablement millénaires. Elles ont survécu aux guerres et aux érosions, et nous devons les préserver. Ce sont des repères inestimables. Elles portent une part de notre histoire*⁴⁵. »

Dans ce contexte, s'exprime également la forte conscience historique qui caractérise les intellectuels dans les textes de Khadra. Ils s'avèrent tous être gardiens des traditions et médiateurs entre le passé et le présent, des médiateurs qui, avec fermeté, avertissent leurs compatriotes de ne pas tourner le dos au passé et de ne pas effacer de grands pans de l'Histoire. La réaction de Dactylo face à la destruction des ruines séculaires est ici révélatrice : « *Dactylo a du chagrin. Les ruines lui font de la peine. La main obscurantiste a effacé leur mémoire. [...] Aucun passé n'y trouvera un repère à féconder. Il ne restera aux*

⁴³ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, op.cit., Pp. 96-97.

⁴⁴ Yasmina Khadra, *L'Attentat*, op.cit., p.115.

⁴⁵ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, op.cit., p.112.

*profanateurs, en guise de souvenirs, que le remords de ceux qui ont cautionné le sacrilège en lui tournant le dos*⁴⁶. »

Enfin, leur sagesse et leur prudence face aux mutations sont aussi la raison pour laquelle, dans pratiquement tous les récits de Khadra, les intellectuels sont considérés comme des *visionnaires* ou même comme des *prophètes*. C'est ce que démontre ce discours du commissaire Lob sur Da Achour : « *C'est un visionnaire, Da Achour, un prophète, peut-être. Il regarde le monde comme on regarde dans les yeux de quelqu'un qu'on connaît bien. Il sait toujours d'où vient le vent, où va l'orage, et il sait surtout qu'on n'y peut rien*⁴⁷. »

Ce qui rapproche encore Dactylo, Sid Ali et Da Achour, c'est qu'aucun des trois n'est un personnage principal, aucun n'est doté d'une histoire personnelle fouillée. Cela est surtout vrai pour Sid Ali qui, dans *À quoi rêvent les loups*, n'apparaît que brièvement, comme s'il ne venait jeter qu'un cri d'alarme.

Contrairement à Dactylo, Sid Ali et Da Achour, le commissaire Llob est le personnage principal de la série policière. De plus, en tant que commissaire dans la police d'Alger, Llob exerce un métier bourgeois, il est marié, père de quatre enfants et, à première vue, il n'est donc pas un marginal. Pourtant, son attitude critique face aux intégristes, face aux dirigeants algériens et face à la mafia financière du pays, son œil vigilant à l'égard de l'évolution de sa patrie, ainsi que ses activités d'écrivain le lient aux intellectuels des autres romans. Cependant, les événements et les changements de l'Algérie des années 1990, font de l'enquêteur également un marginal. C'est surtout vrai pour *L'Automne des chimères*, le dernier volet de la trilogie policière. Llob est écarté du service de la police à cause de la publication de *Morituri*, car il apparaît qu'il en est l'auteur. L'arrestation de Llob démontre à quel point le commissaire est intransigeant quand il s'agit de défendre sa conviction, et à quel point il est prêt à subir les conséquences de son engagement et de ses révélations. Comme commissaire et écrivain Llob est - plus que les intellectuels des autres romans de Khadra - un homme populaire. Lors de réceptions diverses, de dîners avec des représentants de la haute société ou de discussions avec ses supérieurs, Llob ne manque pas une occasion de formuler ses critiques à propos de la situation de son pays. Comme par exemple, à l'occasion du dîner chez Madame Rym auquel

⁴⁶ *Ibid.*, p.192.

⁴⁷ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.499.

Llob est invité, des dames de première classe, des hommes politiques et des industriels, un cinéaste, le Cheikh Alem, le docteur Lounes Bendi, discutent de la situation et de la crise sociopolitique algérienne.

La multiplicité des voix permet à l'auteur de rendre compte d'une réalité profondément complexe et de la questionner. La déflagration d'une bombe secoue les convives pendant le repas, ainsi s'expriment les différentes réactions :

- C'est la faute aux militaires, [...]
 - Les militaires ont fait leur devoir. [...]
 - Et l'épuration culturelle que le FIS annonçait [...]
 - Comment se fait-il que le FIS, [...] se soit constitué, du jour au lendemain, hors-la-loi [...] Il était virtuellement le Parlement. Alors pourquoi, d'un coup, il a tout foutu par terre pour finir en prison ?
- Les questions du docteur font le tour du banquet sans trouver preneur⁴⁸ [...]

Mais c'est surtout sur un point que le commissaire Llob se différencie principalement des intellectuels des autres romans de Khadra : à la différence de ces derniers, non seulement, le commissaire Llob fait régulièrement son travail, mais encore, en tant que flic, il fait partie de l'appareil dirigiste du pays, il est donc aux ordres de ses supérieurs et de ses responsables politiques du pays. Le commissaire, par contre, ne se laisse pas effrayer par le pouvoir et il considère que sa position professionnelle au service du pouvoir ne met pas en péril son indépendance intellectuelle. Bien que ses attitudes et ses remarques critiques dérangent et bouleversent son entourage, il est frappant de constater que, dans les romans, son intégrité n'est nulle part mise en question.

Cependant ce qui lie fondamentalement le commissaire Llob aux autres intellectuels, c'est bien sa mort, dans *L'Automne des chimères*, abattu par les terroristes. Il faut noter que Dactylo et Sid Ali, eux aussi, sont assassinés par les intégristes, il n'y a que Da Achour qui meure naturellement dans *L'Automne des chimères*.

Enfin, l'image de l'intellectuel dessinée par Khadra dans ses romans des années 1990 se présente ainsi : Khadra évoque un intellectuel résistant qui ne se laisse ni apeurer ni accaparer

⁴⁸ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, *op.cit.*, Ppp.820-821-822.

par le pouvoir. Grace à sa marginalité, l'intellectuel chez Khadra porte son regard critique sur les transformations et les bouleversements de la société et du pays et, de manière exolcite, il dénonce les actes barbares et les détournements. Beat Burtscher-Bechter dans son article, intitulé, *Vision et réalité de l'intellectuel chez Khadra*, rajoute :

[...] la vision de l'intellectuel que nous trouvons dans les œuvres de Khadra se caractérise par un humanisme profond. Explicitement, dans ses romans, l'auteur qualifie les intellectuels et surtout les écrivains de « conscience de l'humanité, de la seule Vérité⁴⁹ »; « Force originelle des hommes; ils n'interprètent pas le monde, ils l'humanisent⁵⁰ »⁵¹

La récurrence du nom propre est un procédé souvent constaté dans le cycle policier de Khadra. Le commissaire Llob est le protagoniste de tous les romans policiers de l'auteur. Narrateur auto-diégétique, il explique ses enquêtes à la première personne, décrit la vie quotidienne et la misère dans la capitale algérienne, et conquiert le lecteur par ses réflexions critiques à propos de la situation dans sa patrie.

Dans toute la série policière, le commissaire Llob a les mêmes caractéristiques biographiques. Il est marié, père de quatre enfants, et est intégré dans la société algérienne et la réalité de son pays.

La vie privée et la famille de l'enquêteur sont présentées d'une manière détaillée dans ces textes, en outre, son épouse, prénommée Mina dans tous les volumes, fait l'objet d'une description précise.

Personnage récurrent, elle-aussi, Mina est décrite par Llob comme une femme belle et aimée, qui consacre sa vie à son mari et à sa famille. Aimée par Llob, elle est décrite de la sorte par lui : « *Je me suis souvent demandé ce qu'il serait advenu de moi si Mina ne m'avait*

⁴⁹ Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, p. 73. C'est l'auteur qui souligne.

⁵⁰ Yasmina Khadra, *L'Écrivain*, Pp. 156-157. C'est l'auteur qui souligne.

⁵¹ Beat Burtscher-Bechter, *Vision et réalité de l'intellectuel chez Khadra*, paru in *Diversité littéraire en Algérie*, Najib Redouane et Yvette Béna Youn-Szmidt, éd, L'Harmattan, Paris, 2009, p.179.

*épousé. Elle est plus que ma femme, elle est ma belle étoile à moi. Rien que la sentir près de moi me remplit d'une incroyable assurance. C'est fou comme je l'aime*⁵². »

Selon, Beate Burtscher-Bechter, Mina « *semble l'incarnation de l'épouse idéale musulmane, qui, discrète et toujours compréhensive, renonce à sa propre carrière pour se vouer entièrement à son mari et à ses enfants*⁵³. »

Le rôle de l'épouse est bien fixé dans les romans : c'est celui d'une musulmane modèle, l'emblème de la femme fidèle et courageuse. Elle fait tout pour son mari pour qu'il soit satisfait, le chérit, lui obéit, et éprouve même de la culpabilité lorsqu'elle ne parvient pas à le reconforter : « *Mina pose sa main de houri dans mes cheveux embroussaillés. [...]. Ses yeux limpides me couvent. [...] si elle n'arrive pas à m'atteindre dans ma douleur, c'est parce que je préfère souffrir en égoïste*⁵⁴. »

Ou encore : « *Ma modeste Mina à moi, [...] elle n'a qu'une seule ambition : être bien avec Dieu et avec son héros de Mari*⁵⁵ [...] »

Bien que Mina soit toujours présentée comme une femme forte, typique, les changements de la situation actuelle en Algérie et la peur permanente pèsent sur elle et l'ont marquée comme ils ont marqué aussi son mari⁵⁶ : « *Mina ronfle à portée de mon déplaisir, [...] Aujourd'hui, ma pauvre bête de somme a régressé comme les mentalités. Elle n'a pas plus d'attrait qu'une remorque couchée en travers de la chaussée, mais elle a l'excuse d'être là quand j'ai peur dans le noir*⁵⁷. »

Dans *Morituri*, les soucis de l'épouse Mina apparaissent de manière claire, elle n'assume plus un rôle secondaire qui lui était accordé dans les deux premiers romans de la série (*Le Dingue au bistouri*, *La Foire des enfoirés*). Les événements de la décennie noire l'ont rendue

⁵²Yasmina Khadra, *La Part du mort*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.120.

⁵³ Beate Burtscher-Bechter, *Algérie : ein Land sucht seine Mörder. (Algérie : un pays recherche ses assassins)*, éd. I.K.O, Frankfurt, 1999, p.225.

⁵⁴Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, *op.cit.*, p.84.

⁵⁵*Ibid.*, 59.

⁵⁶ « [...] tarabusté par cette guerre qui ne veut pas s'assagir », Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p. 609.

⁵⁷ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.459.

plus dure et plus indépendante, et elle représente dorénavant toutes les femmes algériennes qui vivent dans l'inquiétude incessante, et qui, impuissantes, sont obligées d'observer de chez elles la suite des événements : « *Elle s'inquiète. Elle ne fait que ça. [...]. Ses rondeurs, qui excellaient à synchroniser mon pouls à leur déhanchement, se sont avachies. Son cœur ne bat qu'effroi et furie*⁵⁸. »

L'aggravation de la situation en Algérie pèse durement sur Llob et sur sa relation avec son épouse, leur compréhension mutuelle, qui, dans *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*, caractérisait leur relation, s'effiloche dans *Morituri*. Llob y apparaît encore plus discret et taciturne, et la compréhension de Mina à l'égard de son travail a évolué. Son admiration pour son mari a cédé à la peur, et ses regards autrefois timides et pleins d'amour sont maintenant remplis de reproches. « *Je sais que je risque ma peau tous les jours et ça me fait chier*⁵⁹ », déclare le commissaire Llob après une discussion avec son épouse ; et vers la fin de ce roman, vu les risques et les conséquences des événements, il décide d'envoyer ainsi Mina et ses enfants chez un cousin à Béjaïa : « *Je prends Lino à l'abri des indiscretions et lui dis : – Débrouille-toi pour toucher mon cousin Kader, à Béjaïa. Dis-lui que je lui envoie Mina et les gosses. Il n'est pas question de les laisser à Alger*⁶⁰. »

Dans *Double Blanc* (p.676), et *L'Automne des chimères* (p.786), Mina et les enfants ne sont pas encore revenus chez eux à cause de la situation continuellement périlleuse dans la capitale algérienne.

Face au prolongement de la situation problématique en Algérie, Mina, dans *Morituri* et *Double Blanc*, ne peut plus soutenir son mari par sa compréhension. La relation entre Mina et Llob illustre le fait que, surtout en comparaison avec les deux premiers romans de la série (*Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*), les conséquences du terrorisme sont sans cesse présentes dans la quotidienneté algérienne et sont mêmes présentes au sein de la famille. De cela, leur relation démontre que tous les rapports entre individus en Algérie sont, pour l'instant, troublés par une crainte et une inquiétude incessantes.

⁵⁸*Ibid.*, p.571.

⁵⁹*Ibid.*, p.475.

⁶⁰*Ibid.*, p.575.

Le poids de la situation actuelle en Algérie et ses implications marquent aussi les collègues du commissaire Llob. Eux aussi subissent des transformations au cours de la série policière.

Parmi les collègues de Llob, il faut surtout mentionner Lino, personnage récurrent et fidèle camarade de Llob. Lino est l'intellectuel de l'équipe, et, dès le début du *Dingue au bistouri*, il est présenté comme « *un intello binoclard qui passe son temps à bouquiner dans les séries « B » pour avoir l'air cultivé*⁶¹. »

Dans les deux premiers volets de la série (*Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*), Lino sert surtout d'interlocuteur à Llob et ainsi de public à ses constatations critiques relatives à la quotidienneté algérienne. Dans ces deux textes, nous apprenons peu de choses de la vie de Lino, nous ne le voyons qu'à certains moments de sa vie. C'est le cas également pour les autres collègues et compagnons de Llob, l'inspecteur Serdj, l'inspecteur Dine et l'inspecteur Bliss : personnages récurrents, ils occupent les mêmes fonctions qui reviennent dans tous les romans policiers comme autant de stéréotypes. Le responsable, par exemple, est présenté comme un tyran que le commissaire Llob décrit comme « *Hypocrite, lèche-botte, prétentieux, [il] a le mérite de représenter, à lui tout seul, toute la nation des faux-jetons*⁶² ». Sans doute, le responsable incarne-t-il les cadres corrompus du pays. Alors que Serdj et Dine sont les compagnons préférés de Llob, Bliss, qui veut dire "diable" en arabe, indique assez manifestement le confident intime du responsable et il est donc détesté par ses collègues, surtout par Llob : « *Toute la flicaille du pays préfère rencontrer un chat noir, la nuit du Destin, plutôt que deviner l'inspecteur Bliss dans les parages. Le problème, avec lui, c'est qu'on a beau réciter des incantations, beau se barder de talismans, rien à faire, le sortilège a inmanquablement le dernier mot*⁶³. »

Dans son travail, le commissaire Llob est donc entouré d'un responsable corrompu, d'un Bliss servile, couard, et d'une équipe qui le soutient et l'accompagne pendant ses enquêtes.

⁶¹ Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, op.cit., p.14.

⁶² *Ibid.*, p.24.

⁶³ Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, op.cit., Pp.95-96.

Lino est le supporter par excellence du commissaire Llob, son adjoint souffre-douleur, cependant les conséquences de l'intégrisme l'ont changé.

D'une manière semblable à Mina, Lino, dans les deux premiers romans de la série, est dominé par le commissaire Llob. Celui-ci impose une autorité excessive et violente à Lino, non pas seulement parce que le système le veut ainsi, mais aussi par sa volonté propre, comme l'illustre l'exemple suivant, celui d'une dispute verbale entre les deux collègues :

- J'ai le droit de choisir mes chefs.
- T'as aucun fieffé droit. [...]. Ici c'est moi qui dispose, propose, dose et arrose. T'es rien du tout. [...]
- J'suis pas ton chiot! s'insurge l'inspecteur.
- Pire, t'es mon troufion à moi⁶⁴.

Toutefois, Lino respecte le commissaire et se montre solidaire envers lui, comme en témoigne ce passage qui manifeste moins la dispute mais plutôt la réconciliation entre Llob et Lino : « – *Qu'est-ce que tu attends pour l'embrasser sur la tête ? Tonitrué Serdj.*
– *Lino [...] se hisse sur la pointe de ses pieds et me baise le sommet du crâne.*
Toute la solennité de l'Algérien réside dans ce geste atavique sublime, auréolé de respect quasiment religieux et d'humilité immarcescible⁶⁵. »

Néanmoins, depuis la fin de *Morituri*, Lino n'est plus le flic ingénu et le dépendant obéissant aux ordres de son commissaire Llob, mais un des inspecteurs, qui sait exactement pourquoi il risque sa vie chaque jour : « *Lino est un homme aguerri, maintenant. Aigri, mais aguerri. Il en a mis du temps pour comprendre, mais il y est arrivé⁶⁶.* »

L'évolution du personnage de Lino se poursuit dans *Double blanc*, où les changements et les risques du temps passée pèsent toujours brutalement sur Lino : « *Depuis la mort de l'inspecteur Serdj, Lino est désagréable avec tout le monde. Il a poussé le chagrin jusqu'à se*

⁶⁴ Yasmina Khadra, *La Foire des enfoirés*, op.cit., p. 73.

⁶⁵ *Ibid.*, 79.

⁶⁶ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, op.cit., Pp.564-565.

*faire pousser une queue de cheval. De cette façon, paraît-il, il emmerde la République. En réalité, il espère ainsi semer les intégristes*⁶⁷. »

À la suite de l'assassinat de l'inspecteur Serdj, Lino se renferme dans son bureau par peur des agressions et des actes violents. Il évite de rentrer chez lui à Bab-el-Oued et il se referme sur lui-même depuis qu'il a reçu des menaces de mort : « *Traumatisé, le lieutenant. À peine s'il ose s'approcher de la fenêtre. [...] Il n'a plus d'ongles aux doigts, plus d'expression dans le regard, et il fait pitié à pierre fendre*⁶⁸. »

Cependant dans *La Part du mort*, nous sommes surprises par la nouvelle allure que Lino arbore. Il y est présenté comme un beau jeune homme, occupé de son apparence, et très ambitieux. Il apparaîtrait que son changement soit surtout dû à l'aventure amoureuse qu'il a vécue, lorsqu'il a été séduit par une jeune femme de la « haute société » algéroise, qui n'est autre que la maîtresse de Haj Thobane. Celle-ci devait le délaisser après quelques jours de bonheur parfait, pour revenir dans les bras de son amant. Ainsi le malheureux lieutenant est, non seulement, complètement détruit par cette mésaventure amoureuse, mais il est également accusé de tentative de meurtre et jeté dans une prison ultra secrète. Il est victime pendant plusieurs jours des mauvais traitements que lui infligent ses gardiens. Lino sort de cette expérience presque totalement renversé, bouleversé, comme le démontre cette description que Llob en a faite : « *Sur son visage ascétique, marqué à jamais par l'infamie des hommes, l'expression du malheur se surpasse. Le beau gosse de Bab el Oued n'est plus qu'une loque cacochyme. Je ne l'aurais pas reconnu si j'étais venu seul*⁶⁹. »

L'assassinat de l'inspecteur Serdj par les terroristes est un des événements les plus blessants, pénibles dans la série policière de Khadra, et, en même temps, l'un des plus significatifs de la situation actuelle en Algérie. Le meurtre d'un des collègues très proches du Llob peut être interprété par l'envie de l'écrivain de représenter de manière plus intelligibles le drame algérien. À ce propos, la réflexion suivante du commissaire Llob révèle encore plus la dure réalité algérienne : « *Drôle d'époque! Lorsqu'un collègue est tué par balle, on estime*

⁶⁷ Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, *op.cit.*, Pp. 616-617.

⁶⁸ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, Pp.461-462.

⁶⁹ Yasmina Khadra, *La Part du mort*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p. 343.

que c'est ce qui pouvait lui arriver de mieux – au vu des cadavres horriblement dépecés qui jalonnent la malheureuse terre d'Algérie⁷⁰. »

Ici, le commissaire Llob nous est présenté comme un homme soucieux du malheur de ses collègues, enraciné dans la vie quotidienne et intégré dans la société algérienne.

En effet, tout comme Lino et Mina, Yasmina Khadra, dans *Morituri*, nous représente Llob comme un être agité perpétuellement pour lui et les siens. Cependant, le pire pour Llob est que sa position dans la police ne constitue pas uniquement une menace pour lui mais aussi pour son fils : *« Il est fils de flic. Dans la convention intégriste il mérite le même sort que son père. On a égorgé pas mal de gosses simplement parce qu'ils avaient des parents soldats ou policiers⁷¹. »*

En effet, dès la première page de *Morituri*, le commissaire Lob affirme son malaise en s'extirpant de son *« plumard, complètement dévitalisé par un sommeil à l'affût du moindre friselis. Les temps son durs : un malheur est si vite arrivé⁷². »*

Cette pression permanente, ajoutée à tous les tracas du quotidien affecte les rapports du commissaire avec son entourage, sa famille et ses collègues.

Llob devient de plus en plus grognon, parfois même agressif. Le passage suivant montre bien l'impact du stress sur son caractère et sur sa vie de famille. Dans ce passage, Llob rentre chez lui fourbu d'une journée de travail, durant laquelle il assiste à la mort d'un enfant à la suite d'un attentat, il ne supporte plus les éventuelles questions de sa famille. Son épouse et ses enfants n'osent même pas lui adresser la parole : *« Mina a eu la bonté de ne pas me poser de questions. Ella a appris à ne pas me déranger dans le malheur. Mes gosses sont au salon. Ils évitent de s'asseoir à table, d'engager la conversation avec moi⁷³ [...]»*

D'ailleurs la guerre ne fait pas qu'affecter les rapports entre les membres de la famille, comme nous l'avons vu, elle finit par les obliger à déménager à Bejaïa.

⁷⁰ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.548.

⁷¹ *Ibid.*, p.506.

⁷² *Ibid.*, p.459.

⁷³ *Ibid.*, Pp. 490-491.

Cependant, malgré la pression et les conséquences douloureuses de la situation sur Llob et sa famille, celui-ci n'a pas changé ses convictions ni sa façon de voir les choses. Le commissaire est profondément attaché à ses valeurs, notamment son refus catégorique de toute forme de corruption et sa fidélité aux principes de la révolution de Novembre 1954 : il a bien sûr participé à cette révolution, en tant qu'Algérien, enraciné dans les traditions du pays, il parle d'ailleurs de son « *éducation de musulman*⁷⁴ » et se désigne comme musulman pratiquant.

Avec le Commissaire Llob, nous nous trouvons face à un protagoniste qui, d'un côté, observe, avec un regard critique, ce qui se passe actuellement en Algérie, qui commente les événements de son pays et en révèle les dangers : « *Possible. Je remue la merde. Ça peut être n'importe qui : la mafia, les politiques, les intégristes, les rentiers de la révolution, les gardiens du Temple, y compris les défenseurs de l'identité nationale [...] Je suis écrivain, Lino, l'ennemi commun numéro1*⁷⁵ ». De l'autre côté, il défend les valeurs traditionnelles d'un Algérien conservateur. L'attitude traditionaliste de Llob se reflète principalement dans sa conviction que la famille est le souverain bien de chaque homme : « *–La vraie carrière d'un homme, Lino, c'est sa famille. Celui qui a réussi dans la vie est celui-là qui a réussi chez lui. La seule ambition juste et positive est d'être fier à la maison. Le reste, tout le reste – promotion, consécration, gloriole – n'est que tape-à-l'œil, fuite en avant, diversion*⁷⁶... »

En effet, dès *Le Dingue au bistouri*, l'attitude de Llob ne diffère pas de celle de l'homme algérien traditionnel qui montre son inquiétude et son intérêt pour ceux qui l'entourent. En témoigne ce passage où Llob affirme sa crainte et sa détresse à l'égard du mépris de nouvelles générations des valeurs traditionnelles, de l'héritage ancestral, préoccupées par la course vers la réussite et la modernité : « *Il y a aussi cette secte constipée qu'on appelle Tchitchi et qui croit, dur comme fer, que le seul moyen d'être de son temps c'est d'imiter les ringards décadents de l'Occident. [...] Et ça cause en français sans accent avec des manières de pédales. Écœurant*⁷⁷ ! »

⁷⁴ Yasmina Khadra, *La Foire des enfoirés*, op.cit., p.13.

⁷⁵ Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, le quatuor algérien, op.cit., p.838.

⁷⁶ *Ibid.*, p.506.

⁷⁷ Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, op.cit., p.51.

Dès le premier volet de la série, le commissaire Llob est épris de son pays et de son Histoire, il cite souvent les noms des auteurs algériens, des journalistes et des personnages historiques :

Quand j'étais à l'école, je pensais vraiment que mes ancêtres c'étaient les Gaulois et que, dans mes veines de sous-alimenté, coulait le sang de Vercingétorix. Et quand mon père a appris ça, il m'a refilé une mémorable râclée avant de scarifier dans mon crâne, un à un, les noms de l'Emir Abdelkader, de l'Emir Khaled, de Ben Badis, d'El Mokrani, de Bouamama et des autres⁷⁸.

Maintenant les mêmes dogmes, les mêmes préoccupations d'un roman à l'autre, le commissaire Llob établit un réseau de connexion entre les textes, gage d'une cohésion du projet littéraire. Le nom propre du commissaire Llob devient ici une vraie pierre de touche, un véritable agent de continuité.

Ce nom propre sert de creuset, de pivot : il autorise, non seulement, le retour d'une même figure, d'une même personnalité, conservant à chacune de ses occurrences la mémoire de ses manifestations précédentes, mais aussi, comme nous l'avons vu, aboutissant au retour d'un nombre important d'autres noms propres.

Plusieurs noms propres nourrissent la série policière et suivent le commissaire Llob d'un texte à l'autre. Outre son épouse Mina, qui l'accompagne et l'entoure de prévenances tout au long de la série, il y a son équipe de travail qui se subdivise en deux clans : celle qui l'aide et le soutient- son fidèle lieutenant, Lino, ses collègues l'inspecteur Serdj et l'inspecteur Dine - et celle qui le hait - son patron et l'alter ego de ce dernier, l'inspecteur Bliss -. Hors de son milieu de travail, le commissaire noue des amitiés, auxquelles il reste fidèle. Da Achour et Sid Ali sont les confidents du commissaire Llob ; le lieutenant Lino, l'inspecteur Serdj et le commissaire Dine, sont ceux auxquels il s'adresse quand il a besoin d'éliminer le trop plein de son angoisse. (*La Part du mort*, p.202, *Morituri*, p.498 et p.579)

⁷⁸ *Ibid.*, p.52.

Les noms propres récurrents, ceux qui sont les plus significatifs dans la série policière, ont été récapitulés dans un tableau (cf. annexe 3) qui permet d’embrasser leur ressemblance et leur diversité.

L’analyse du tableau permet de constater que ces noms propres désignent des personnages qui ont pour caractéristiques la fixité et la stabilité, en dépit de certaines transformations touchant leur personnalité aussi bien que leur personne physique. De telles transformations s’expliquent par la différence des temps, le changement de l’actualité en Algérie.

Cependant, nous avons vu que ces transformations impliquaient une différenciation minimale. C’est toujours le même personnage qui revient d’un texte à l’autre : Lino, après la mort de Serdj, est devenu plus prudent, attentif à tout ce qu’il l’entoure, il reste enfermé dans son bureau : « *Mais Lino s’est assagi d’un coup. Il est au bureau avant le planton, puisqu’il y passe la nuit. Il ne rentre pas chez lui, à Bab el Oued, depuis qu’un brelan de barbous est venu prendre les mesures de sa carotide pour lui choisir un couteau approprié*⁷⁹. »

Ces métamorphoses apparaissent comme logiques et impératives après la perte d’un collègue, qu’il ait modifié son comportement s’inscrit dans la suite évidente des intimidations reçues. Pareillement, Mina, après avoir été calme et saine dans *Le Dingue au bistouri* et *La Foire des enfoirés*, devient, en conséquence, inquiète et troublée par la peur tout au long de *Morituri*. Suite à l’alourdissement de la situation quotidienne et la menace de mort qu’auraient proférée les intégristes contre son mari : « *Dans le colis, je trouve du savon pour ma toilette mortuaire, un linceul et un chapelet*⁸⁰ », Mina et ses enfants quittent Alger pour se rendre à Béjaïa et se mettre à l’abri. Ces changements de lieux et d’humeur n’ont pas modifié la quintessence de Mina, elle revient dans *La Part du mort*, après son absence dans *Double blanc* et *L’Automne des chimères*, avec le comportement auquel elle nous a habitué, belle, souriante et amoureuse de son mari : « *Mina s’est mis du rouge sur les lèvres et un soupçon de khôl sur les yeux. [...] Elle me gratifie de son sourire de madone et se dépêche de me débarrasser de mon veston*⁸¹. »

En effet, le retour des mêmes noms affectés aux mêmes personnages assure la reconnaissance de ceux-ci et établit entre eux un réseau de relations qui aboutit à la

⁷⁹ *Ibid.*, Pp.461-462.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 571.

⁸¹ Yasmina Khadra, *La Part du mort*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.28.

constitution d'une série. Parce que, disait Bardèche, « *le nom propre fonctionne selon un principe d'actualisation autonome dans le discours, sa répétition n'engendre théoriquement pas d'ambiguïté [...] À travers la reprise et la transformation d'un même nom d'une œuvre à l'autre s'accomplit aussi, dans l'instant de la profération, une traversée diachronique de textes et de mondes différents*⁸². »

Le commissaire Llob est aussi bien nom propre qu'intratexte, parce que l'auteur lui a accordé une profession, voire un statut titulaire six fois assumé, transformant ainsi une dénomination en lieu commun où se croisent et s'inscrivent d'autres textes et d'autres noms.

Par le biais de ce procédé, Khadra pose alors l'identité et la permanence de la figure contre la différence et la variation individuelle.

En effet, les personnages qui reviennent dans les policiers de Yasmina Khadra symbolisent, de manière explicite, la société algérienne, à peu près vingt-cinq ans après l'Indépendance du pays, et ils donnent une esquisse des types différents qui se sont développés pendant la période post-coloniale et la décennie noire.

Néanmoins, dans certains cas, le retour du nom propre peut être facteur de confusion. À l'inverse des deux procédés précédents (des noms différents pour un même type de personnage et les mêmes noms pour les mêmes personnages), Khadra n'hésite pas à faire revenir un même nom pour deux personnages différents, c'est le cas de Sid Ali, ancien flic reconverti en gargotier, aimé et entouré par ses collègues dans tous les romans de la série policière ; poète et chanteur de la Casbah dans *À quoi rêvent les loups*, il finit marginalisé et assassiné férocement par les intégristes de son quartier au terme du roman.

Si l'une des fonctions du nom est l'identification, « Sid Ali » de *À quoi rêvent les loups* semble y échapper. La répétition de « Sid Ali » n'implique pas que le nom désigne le même référent ; il y a différenciation des fonctions dans le récit, diversification des situations sociales, un même anthroponyme peut ainsi désigner des individus distincts.

Toutefois, dans son texte autobiographique, *L'Imposture des mots*, Yasmina Khadra a recours à une façon originale de faire revenir les personnages de ses textes précédents.

Même si cette œuvre respecte le pacte autobiographique et raconte des faits réels, elle joue aussi sur le registre fantastique. Le narrateur est hanté par les fantômes de sa propre

⁸² Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.120.

production littéraire, d'où un jeu perpétuel avec les personnages de ses romans, Zane de Ghachimat et Haj Maurice des *Agneaux du Seigneur*, Salah l'Indochine de *À quoi rêvent les loups*, le commissaire Llob du cycle policier et Da Achour de *Morituri* et de *L'Automne des chimères*.

Les fantômes littéraires de l'auteur brisent la frontière entre les deux univers, réel et fantastique. Par le biais de cette technique, le texte khadraïen combine des indices réels et imaginaires. Il mêle l'autobiographie, le discours journalistique et le réalisme au roman fantastique⁸³.

Ce qui est singulier, dans ce retour, c'est que les personnages ne reviennent pas pour remplir une fonction ou un rôle au sein de la narration nouvelle. Khadra les fait revenir dans l'idée de contempler sa propre image, de se regarder par le biais d'un personnage réfléchissant, de nous faire comprendre, à nous lecteurs, ce qui se passe dans sa tête et autour de lui. *Beat Burtscher-Bechter* trouve aussi que « *L'auteur s'expose à la critique de tous ces personnages ; devant eux, il défend son point de vue, il accepte leurs conseils et il se laisse même détromper. Chez eux, il cherche aussi la consolation et l'assurance dont il est privé, dans le monde des intellectuels réels*⁸⁴. »

Par exemple, pour nous convaincre de son innocence, de la noblesse de sa carrière militaire, Khadra fait revenir Haj Maurice et choisit la forme dialoguée pour mieux faire entendre ses convictions :

- Cette main qui écrit est-elle capable de tordre le cou à un gamin ?lui demandé-je.

- Non

[...]

-Les amis que j'ai enterrés sont-ils des criminels ?

- Non

-Suis-je en mesure de renoncer au seul rêve que j'ai pour protéger un tueur de bébés ?

-Non

⁸³ Pierre-Robert Leclercq, « *L'imposture des mots, Yasmina Khadra* », in *Le Magazine Littéraire*, n° 406, février 2002, p. 88.

⁸⁴ Beat Burtscher-Bechter, *Vision et réalité de l'intellectuel chez Khadra*, op.cit., p.179.

-[...]

-Non, non, non...

-Ai-je une seule fois, menti, triché ou trahi ?

-Non⁸⁵.

Ce personnage de Haj Maurice, tué par les terroristes du GIA dans *Les Agneaux du seigneur*, appartient aussi bien au registre du réel qu'à celui du fantastique, il tient à la fois à la vie et à la mort : lorsqu'il fait son apparition devant le narrateur, il a connaissance du conseil que Kateb Yacine avait donné à Yasmina Khadra auparavant : « – [...] À mon avis, il faut rester sur la défensive [...] Tu n'es pas chez toi. Kateb Yacine n'avait pas tout à fait tort, l'autre nuit.

– Comment le sais-tu ?

– Les morts n'ont pas de secrets⁸⁶. »

Ce qui est remarquable, c'est que les personnages récurrents gardent une même identité fictionnelle. Ils sont aisément identifiables grâce à la description physique et morale que Khadra a déjà imaginée pour eux dans les romans précédents.

Voici quelques unes des figures que l'auteur a décrites : « *Je me retourne : Zane de Ghachimat – [...] – se tient derrière moi, [...] Zane est l'un des principaux antagonistes de mon roman Les Agneaux du Seigneur. [...] Zane se vengea alors des misères que les gens de Ghachimat lui avaient fait subir avec une incroyable perfidie*⁸⁷. »

Inséré dans le contexte du récit où il a fait sa première apparition, Zane est, comme à son habitude, surnois. Cependant, face à son auteur, dans *L'Imposture des mots*, il lui demande une suite du roman. Le héros-narrateur refuse et lui répond : « *Je suis écrivain. Chez moi, rien n'est fortuit ou gratuit*⁸⁸ ». Yasmina Khadra possède ici sur son œuvre, auteur dominant son sujet et le connaissant à fond dans tous ses détails.

⁸⁵ Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, op.cit., Pp.43-44.

⁸⁶ *Ibid.*, p.45.

⁸⁷ *Ibid.*, p.14.

⁸⁸ *Ibid.*, p.26.

Le retour de Zane est construit selon un compromis entre fiction et réalité, une sorte de faux-semblant, la pseudo-réalité qu'il incarne est mise à nu sans tricherie. Zane a pratiquement un caractère humain, réel, autonome, susceptible de dépasser l'auteur.

Khadra, à travers une rencontre improbable avec Salah l'Indochine, explore cette confrontation de deux espaces, un espace fantastique et un espace référentiel. L'auteur n'a pas reconnu Salah l'Indochine. C'est un personnage dont les attributs moraux et physiques ont été préservés, mais sa façon de s'habiller déconcerte soudain l'auteur :

Il s'essuie la bouche et les doigts dans un Kleenex [...]

- Tu ne vas pas me faire croire que tu ne m'as pas reconnu. [...]

-Salah l'Indochine ?

Ouais, Salah l'Indochine en chair et en os ...Eh ben, dis donc, si un écrivain ne reconnaît plus ses personnages, je me demande où va la littérature⁸⁹.

En effet, le changement de ce personnage est dû au contexte spatio-temporel dans lequel il se trouve. Salah l'Indochine n'est plus dans son pays, l'Algérie, il est en France, cherchant un autre statut.

Brahim Llob, figure importante dans le cycle policier de Khadra, revient dans ce texte et retient l'attention ; lors de son apparition – tardive par rapport aux personnages précédents – Brahim Lob est accompagné par Da Achour. Les deux acolytes sont inséparables, ils s'aimaient dans les volumes précédents. De surcroît, dans la longue liste des personnages fictifs et réels qui viennent hanter l'auteur, ce sont les derniers à être venus lui parler. Nous nous demandons donc, s'ils ne sont pas ses personnages privilégiés : « *Je surprends deux hommes, dans le salon. L'un, obèse, se balançant dans une chaise à bascule ; l'autre assis sur un canapé, en train de farfouiller dans un tas de journaux et de magazines.*

– *J'espère qu'on t'a pas réveillé, dit ce dernier*⁹⁰. »

En somme, Khadra utiliserait ces personnages pour éclairer ce qui est vague, exprimer ses pensées profondes, se justifier et justifier ses choix, ses attitudes, résoudre une situation.

⁸⁹*Ibid.*, Pp.83-84.

⁹⁰*Ibid.*, p.141.

Philippe Lejeune dans *Je est un autre*, explique cette situation qu'il a analysée dans le texte de Rousseau, *Rousseau juge de Jean-Jacques*. Le texte, selon lui, « se présente comme un discours qui a déjà été tenu, et qu'il faut récupérer pour le résoudre. On va le mimer pour lui répondre⁹¹. »

L'auteur, par l'intervention de ses personnages, vise à expliquer à ses lecteurs et à ses détracteurs qui il est et comment il veut qu'on le voie dans sa vérité. Il révèle son identité telle qu'il la voit lui-même et telle qu'elle est révélée par les autres. Il s'agit en fait d'une part de « se mettre à l'intérieur des autres pour comprendre comment ils vous voient⁹² » et d'autre part de « se mettre à l'extérieur de soi pour se voir comme si on était un autre⁹³ »

Somme toute, le retour des personnages et leur typisation sont pratiqués par Yasmina Khadra, semble-t-il, pour valoriser, donner plus d'importance à une série de sujets récurrents qui intéressent les grands soucis et les préoccupations ultimes des personnages. En outre, les personnages récurrents que nous avons vus dans cette étude servent à relier les romans entre eux, ce qui va donner à l'ensemble de l'œuvre, l'apparence d'un monde réel et autonome. Voyant reparaître quelques-uns des personnages déjà créés, nous comprenons l'une des plus hardies intentions de l'auteur, celle de donner la vie et le mouvement à tout un monde fictif dont les personnages persisteront encore même après leur mort dans certains textes.

Ce procédé confère une sorte de résonance proche de la réalité puisque les traits et les comportements des personnages réapparaissent tout au long de leur existence. Cela suscite « l'effet de réel » parce que les êtres fictifs continuent à exister dans quelques œuvres, à nous faire entrer dans un foisonnement mystérieux, une fusion de récits. Ils ne sont pas enfermés dans une seule œuvre, mais ils circulent dans la production tout entière de l'auteur.

En appliquant ce principe à son œuvre, Yasmina Khadra a donc donné naissance à une œuvre colossale. Faisant référence à la série policière, nous sommes par exemple témoins d'un univers spectaculaire peuplé d'un grand nombre de personnages qui vivent comme dans une société fictive, mais parallèle au monde réel.

⁹¹ Philippe Lejeune, *je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, éd, Seuil, Paris, 1980, p.55.

⁹² *Ibid.*, p.56.

⁹³ *Ibid.*, p.56.

Ce réalisme trouve également une expression tout à fait remarquable avec la représentation des lieux, avec la description de l'espace qui encadre l'existence et l'action des personnages.

La plupart des écrits de Khadra se déroulent à Alger. La description réaliste de la capitale est un aspect récurrent et subversif des textes khadraiens.

Tout comme Alger chez Khadra, Constantine, chez Boudjedra, est un motif récurrent, elle est toujours au centre de ses œuvres : « *Les formes de la ville me reviennent souvent à l'esprit. Constantine me hante*⁹⁴. », confirme Boudjedra dans *Peindre l'Orient*.

Par la suite, notre intérêt ira davantage vers le retour de Constantine et d'Alger dans certains romans de Boudjedra et de Khadra. Quelles descriptions des deux villes trouvons dans les récits, et quelle est leur fonction ? Comment cette récurrence peut-elle être lue et interprétée ?

5.2. Les lieux de prédilection

5.2.1. Constantine et Rachid Boudjedra

Tout comme le mûrier, un lieu qui fait ressurgir les souvenirs de l'auteur, Constantine, refuge récurrent pour les personnages boudjedriens, est aussi un endroit qui permet à l'auteur, aux narrateurs, de se retourner vers le passé, vers l'enfance, vers les souvenirs bouleversants et macabres. C'est le cas, par exemple, dans l'avant-dernier roman de Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, ce texte est bâti sur la distance aérienne entre Alger et Constantine. Le retour des deux amis, Rac et Omar, à Constantine, pourrait figurer ce retour à l'enfance, avec ses bonheurs et amertumes, ses aventures érotiques et ces chocs violents qui ont ouvert leurs yeux sur une insoutenable condition coloniale :

À partir de la cinquantaine, je séjournais à Constantine assez régulièrement. Je passais des soirées entières avec Omar. [...] J'avais, avec l'âge, besoin de cette maison, de ce climat de Constantine et d'Omar. Nous ressassions nos souvenirs comme de vieux célibataires. [...] Les souvenirs m'assaillaient, et je me rappelais : moi, debout, pendant que le train s'arrêtait progressivement ; puis elle (ma mère)⁹⁵ [...]

⁹⁴ Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, éd. Zulma, Paris, 1996, p.57.

⁹⁵ *Ibid.*, Pp.146-147.

Il ressort clairement de cet extrait que Constantine est, pour l'auteur, une thérapie qui permet d'évacuer bon nombre de traumatismes. Dans son étude intitulée : *Constantine en textes*, Benachour Nedjma, analysant la représentation littéraire de Constantine chez plusieurs romanciers algériens, attribue un aspect cathartique à cette ville : « *En effet, pour beaucoup de personnages des romanciers sus-cités- mais surtout ceux de Rachid Boudjedra- cette ville (Constantine) constitue un refuge effectif ou mental. Elle devient un espace cathartique*⁹⁶ [...] »

Si, dans *Les Figuiers de barbarie*, Constantine représente la ville du souvenir, lieu des traumatismes de l'enfance et de la repossession du moi, dans *La Prise de Gibraltar*, elle incarne la violence et la douleur. Elle est représentée comme un champ de bataille et non pas comme un refuge pour les personnages ou un lieu relié à leur vie personnelle ou familiale : « *La guerre battant alors son plein et les rives du Rhumel débordant de cadavres enflés. Décomposés. Bleuâtres. C'était une vieille histoire déjà en 1846 aussi le Rhumel déborda de cadavres lorsque Constantine résista à l'armée française*⁹⁷. »

Comme le mûrier qui rappelle la mort de personnes chères (le militant communiste et le frère aîné), Constantine, dans *La Prise de Gibraltar*, rappelle la mort de la mère et suscite un sentiment d'angoisse : « *Je n'arrivais pas à oublier cette ville – Constantine – où ma mère décéda brusquement [...] Je me souvenais du cimetière et du trou qu'on avait creusé pour y jeter son corps, ou plutôt, pour s'en débarrasser*⁹⁸. »

Tantôt, ville du souvenir, tantôt ville de violence et de mort, Constantine change de rôle, d'une œuvre à l'autre. Par exemple, dans *La Vie à l'endroit*, Constantine est représentée comme un repère spatial. En effet, ce texte se divise en trois parties, réparties sur trois villes algériennes : Alger, Constantine et Bône, auxquelles s'ajoute un repère temporel, date de crise, autour duquel s'organise le sens.

La deuxième ville de ce texte est Constantine, la ville d'origine, la ville natale où se trouve encore la maison paternelle dans laquelle Rac s'est réfugié pendant quelques jours. Ville décor, mais aussi ville où l'architecture et l'aspect urbanistique sont quasiment absents, où les constructions de l'homme ne se distinguent plus du travail de la nature : « *Crépi ocre des*

⁹⁶Benachour Nedjma, *Constantine en textes*, publié sur L'Interfrancophonies, 2004, p.16.

⁹⁷ Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, op.cit., p.45.

⁹⁸*Ibid.*, Pp.100-101.

maisons. Falaises argileuses surplombant les gorges profondes du Rhumel [...] ruelles trop étroites de la casbah [...] Grondement des eaux jaunes et boueuses du torrent qui hurle dans ces gouffres vertigineux en plein centre ville, au-dessous d'un pont emblématique suspendu et métallique⁹⁹. »

La trace de l'homme semble pratiquement inexistante. La ville semble toujours sauvage, non maîtrisée. Le fleuve, qui traverse son cœur, rappelle l'hostilité venue des profondeurs. Le cataclysme s'avère inéluctable. Rac n'y reste que quelques jours avant de reprendre la fuite devant les assassins.

Constantine, repère spatial, cet aspect est repris dans *Fascination*, roman divisé en neuf chapitres, dont huit portent le nom des villes où habite le protagoniste et où surviennent des événements politiques et sociaux liés, entre autres, à la guerre du Vietnam et à la guerre d'Algérie. Ces villes sont : Constantine, Tunis, Moscou, Pékin, Hanoï, Barcelone, Alger et Paris. Le troisième chapitre est intitulé « *Quelque part en Algérie* », est l'unique qui ne fait la description minutieuse d'aucune ville.

Le protagoniste de ce texte, Lam, ne parle de la ville de Constantine qu'à partir des villes lointaines telles que Pékin, Moscou, Paris, Hawaï, Barcelone. À Barcelone, il se rappelle l'épisode de la résistance de Constantine face à la colonisation française en 1836. À Moscou, il ressasse ses souvenirs d'enfance dans cette ville. À Paris, il comprend que le voyage d'une ville à l'autre, d'un pays à l'autre, interpelle la mémoire, suscite les souvenirs et dévoile cette partie de sa vie déchiquetée entre sa ville natale et les villes étrangères : « *Constantine ne devait plus être qu'un souvenir, un joli souvenir qu'il allait sublimer durant sa vie entière, il n'allait plus la visiter que de loin en loin, à chaque voyage, pour fuir l'incroyable fascination qu'exerçait encore Lol sur lui¹⁰⁰. »*

Boudjedra reste fidèle à ce principe qui consiste à construire son imaginaire sur la ville – centre de convergence de discours sociaux et politiques – et publie *Hôtel Saint-Georges*, un texte bâti autour de deux villes, Alger et Constantine, qui correspondent au cheminement de Jeanne, venue en Algérie pour « *renifler les traces d'un père décédé depuis seulement quelques mois et qui y avait fait son service militaire pendant cette terrible guerre¹⁰¹. »*. Ce

⁹⁹ Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, op.cit, p.87.

¹⁰⁰ Rachid Boudjedra, *Fascination*, éd, Grasset, Paris, 2000, p.250.

¹⁰¹ Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, op.cit., p.6.

roman met en scène Constantine, ville grandiose mais triste, associant sa beauté effrayante, aux vestiges de l'Histoire et du passé : « *Le voyage à Constantine avec Kamel, le neveu de Rac fut un régal. Jean m'avait parlé de Constantine, [...] Grandiose Constantine ! mais triste. Ville morte. Renfermée sur ses secrets et son passé glorieux de ville d'art et de résistance à la colonisation*¹⁰² [...] »

Cette vue d'ensemble, sur la ville de Constantine dans les textes boudjedriens, démontre son importance et son impact sur l'activité scripturale. Elle constitue le principal axe de sa production créatrice. Elle produit des sens sous forme d'errance (*Fascination*) et de digression. Un lieu privilégié pour raconter et se raconter, lieu pour souffrir aussi car lié à la mémoire, aux souvenirs et à l'Histoire. C'est un élément chronotopique¹⁰³ où se déploie l'écriture et s'opère un décentrement.

5.2.2. Alger et Yasmina Khadra

En véritable peintre et sociologue des quartiers, Khadra dépeint les espaces privés et publics d'Alger pendant la peine, dans les zones perturbées d'un monde qui n'en finit pas de s'autodétruire. La peinture des quartiers et des lieux dans l'œuvre khadrienne est le point de départ d'une description de l'environnement où se déploient la violence et l'agression.

L'interrogation sur la ville d'Alger, dès *Le Dingue au bistouri*, est omniprésente et permet à l'auteur de porter un regard critique sur l'actualité en Algérie. De surcroît, les noms précis des rues, des quartiers, des places rappellent l'espace réel et donnent au roman un ancrage réaliste et authentique. L'ancrage géographique et l'identification des lieux donnent au lecteur l'impression que l'histoire racontée est vraisemblable. Du moment que « *les lieux du roman peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le « reflètent*¹⁰⁴ » »

Dans l'ensemble du cycle policier et *À qui rêvent les loups*, le lecteur connaissant les lieux, se rend compte que l'action se déroule indéniablement à Alger. En outre, les aventures de Nafa et de Llob se passent toutes à Alger, si l'on excepte la visite que fera ce dernier pendant quelques jours, pour les besoins d'une enquête, à Sidi Ba dans *La Part du mort*.

¹⁰² *Ibid.*, p.21.

¹⁰³ Terme emprunté à Bakhtine et traduit par Todorov, le « chronotope » est « un ensemble de caractéristiques du temps et de l'espace à l'intérieur de chaque genre littéraire. ». Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, éd, Seuil, Paris, 1981, p.128.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.201.

L'image que l'auteur nous donne d'Alger se caractérise avant tout par sa dualité. Yasmina Khadra a souvent recours à la confrontation et à la comparaison de deux univers contrastés, ceux de la dichotomie violence/paix, Alger blanche/Alger noire.

Il y a l'Alger des riches qui vivent loin de la pauvreté, du terrorisme et de la criminalité, dans de superbes villas de luxe, et l'Alger des HLM, du surpeuplement, et de la misère.

Des ruelles moroses et ravagées, des rues pleines de grisaille et des avenues défaites dominant l'image de la capitale dans la série policière. C'est le cas, par exemple, dans *La Foire des enfoirés* et *Double blanc* :

C'est une rue morose, avec des masures hideuses et un accent d'apostasie, qui mine le cœur d'amertume et greffe, dans la tête blasée, de ces rêves fallacieux dont se targuent les lointains cieux¹⁰⁵.

Regardez-moi cette ville. Elle croule d'insignifiance. Impersonnelle, anonyme, roturière¹⁰⁶.

Cette description a fait d'Alger un personnage : de nombreux adjectifs spécifiques de l'être humain, sont employés ici pour souligner la maladie et la personnification de la ville.

Dans *À quoi rêvent les loups*, Alger prend aussi l'allure de personnage romanesque à part entière et se fait le récipient, le contenant de la situation globale du pays.

Dans ce texte, Alger personnifiée est présentée comme une femme enceinte de la haine de ceux qui l'ont violée, elle devra alors accoucher, plus tard, *dans la douleur et la nausée* : « *Alger était malade. [...] Alger accouchait. [...] Dans l'horreur, naturellement. [...] Alger brûlait de l'orgasme des illuminés qui l'avaient violée. Enceinte de leur haine, [...] mère qui réalise trop tard que le père de son enfant est son propre rejeton*¹⁰⁷. »

Le recours à la métaphore esthétique s'efforce de dessiner et traduire la douleur dont souffre Alger depuis le commencement de cette guerre. Chez Khadra, la ville d'Alger devient rapidement personnage, support de la douleur, voire victime de la dérive des hommes.

¹⁰⁵ Yasmina Khadra, *La Foire des enfoirés*, *op.cit.*, p.81.

¹⁰⁶ Yasmina Khadra, *Double blanc*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.611.

¹⁰⁷ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.91.

Dans *Morituri*, l'auteur va plus loin dans la personnification d'Alger et de sa Casbah. À celles-ci sont attribuées les caractéristiques physiologiques et psychiques de l'homme : « *Je regarde Alger et Alger regarde la mer. Cette ville n'a pas d'émotions. [...] Alger vit à l'heure des idées fixes. [...] Elle n'était pas tout à fait malheureuse, autrefois, la Casbah. Sa foi était immense. [...] Elle savait surtout partager ses joies et garder ses peines pour elle*¹⁰⁸. »

Ce n'est pas seulement la ville qui est malheureuse, malade, mais aussi sa population. Seuls les jeunes désespérés, les chômeurs et les familles, accumulés dans de piteuses maisons, peuplent les quartiers d'Alger. Même les monuments prestigieux d'Alger ombragent le désarroi des avenues et des habitants : « *Après tout, c'est quoi, Riad El Fath ? C'est une grande muraille fallacieuse qui cache la noirceur des HLM surpeuplées, [...] C'est ça, le Maqam : le mirage d'un peuple cocufié, les bijoux facétieux d'une nation réduite au stade de la prédation*¹⁰⁹ [...] »

Le Commissaire Llob prend le monument, pris pour le symbole de la victoire, comme point de départ pour faire le bilan de ce qu'est devenue l'Algérie trente ans après d'Indépendance. Riad el Feth a perdu sa signification et son symbole lors des troubles et du désordre.

Tout comme Riad el Feth, la Casbah dans *À qui rêvent les loups*, a perdu son image d'ancienne forteresse : « *Peu à peu, la Casbah consolida ses remparts. Elle devint une citadelle interdite*¹¹⁰ [...] »

La Casbah est ici le lieu où se passent la plupart des drames du roman. C'est un *lieu-symbole* : symbole de la révolution algérienne, scène du crime et de la violence, ville symbolique qui renforce la tension, dramatise l'action et intensifie certaines constatations.

La Casbah, est aussi un *lieu – conversion* pour Nafa Walid, sa transformation d'acteur en « émir » tueur, puisque « *les lieux signifient aussi des étapes de la vie. L'ascension ou*

¹⁰⁸Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, Pp.594-595.

¹⁰⁹Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, *op.cit.*, p.13.

¹¹⁰*Ibid.*, p.151.

*dégradation sociale*¹¹¹ ». Une transformation qui reflète aussi l'ampleur de la métamorphose des années 90 et explore l'autre face cachée d'Alger.

Dans le dernier chapitre de ce même texte, Khadra s'enfonce dans les montagnes et les forêts d'Alger pour en rapporter la réalité et les événements tels qu'ils se sont produits. En lisant ce chapitre, nous avons l'impression que ces événements racontés se déroulent sous nos yeux, ce qui conforte encore l'idée que l'auteur veut dire le réel, qu'il a l'ambition de l'interpeller, de le pousser à s'inscrire dans le roman, de prendre part à son interprétation et de rendre compte de son sens. Pour cela, Khadra décrit la sauvagerie de l'espace et compte les morts et les actes barbares commis par les terroristes envers leurs frères algériens, une véritable guerre fratricide est déclenchée : « *Trente soldats tués. Les blessés furent entassés sur un engin, arrosés d'essence et flambés vifs. Leurs hurlements résonnèrent dans la montagne telle une chorale damnée ; ni les vents glacés, ni les fortes chutes de neige de l'hiver ne parvinrent à les rafraîchir*¹¹². »

Les montagnes d'Alger constituent un espace plus terrible et plus féroce encore que les précédents. C'est la dernière facette du récit, celle au cours de laquelle Nafa découvre le monde ténébreux des maquis.

Les images d'Alger mentionnées jusque-là montrent une ville souffrante, vouée à la violence et à la barbarie. C'est une représentation pessimiste de la ville que l'auteur décrit dans ces textes. Ainsi ses descriptions entraînent-elles les diverses situations du récit : elles accentuent la raideur, dramatisent l'action et intensifient certaines constatations en les soulignant, comme c'est le cas lors d'une description des événements après un attentat sanglant devant le commissariat Llob : « *Quelqu'un hurle après une ambulance. Ses cris nous dégrisent. Les gens émergent de leur stupeur, se découvrent des plaies, des horreurs. Tout de suite, c'est la panique. En quelques minutes, le soleil se voile la face et la nuit – toute la nuit – s'installe en plein cœur de la matinée*¹¹³. »

Un des exemples les plus frappants qui montre que les descriptions de la ville reflètent la situation générale de l'intrigue se trouve à la fin du *Dingue au bistouri*. Pendant tout le récit, les images de la ville, des rues et du ciel, témoignent du désordre, du renversement des

¹¹¹ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman, op.cit.*, p.57.

¹¹² *Ibid.*, Pp.238-239.

¹¹³ Yasmina Khadra, *Morituri, le quatuor algérien, op.cit.*, p.490.

valeurs et de la peur. Toutefois, à la fin de l'histoire et après l'assassinat du coupable, le dingue, l'image de la ville change car l'ordre est rétabli : « *Je regarde la ville dans son sommeil. Le cauchemar est fini, dormez, braves gens! [...] Un vent froid lâche un soupir incoercible*¹¹⁴[...] »

Néanmoins, à la description de l'Alger noire, s'ajoute celle de l'Alger blanche notamment avec ces villas décrites dans les romans, belles maisons qui, dans la plupart des cas, se trouvent à Hydra, le quartier riche d'Alger : « *Villas cossues qui dégagent un sentiment d'extrême béatitude. Ici les gens ne baisent pas, ils se font plaisir. Ils sont ce que la bourgeoisie algéroise a réussi de mieux, à l'ombre du mimosa et des impunités*¹¹⁵. »

Hydra, est un quartier qui ne connaît ni les pannes de courant, ni les coupures d'eau, qui font le quotidien des Algériens. Au moment où le pays est massacré, ruiné par les attentats quotidiens, Hydra et ses habitants continuent de vivre loin de la souffrance, dans une tranquillité quasi constante comme le souligne Llob dans *Morituri* : « *Hydra, par les temps qui courent, rappelle une cité interdite. [...] Les nababs du bled y vivent en rentiers, la panse bien garnie, l'œil rivé sur le trip des cupidités*¹¹⁶. »

Dans *À quoi rêvent les loups*, le Grand-Alger des riches est présenté à travers la famille des Raja, l'une des plus prestigieuses familles habitant les hauteurs d'Alger, du côté des gracieuses résidences. Les gens jouissent d'une vie prodigieuse et facile : « *La résidence des Raja déroulait sa féerie de l'autre côté de la cité, face au soleil, avec sa piscine en marbre bleuté, [...] le palais tout droit tiré d'un conte oriental*¹¹⁷. »

Toutefois, dans *Le Dingue au bistouri*, *Morituri* et *Double blanc*, les villas de grands responsables se transforment en un lieu d'horreur et de mort à la fin de l'histoire. Le grand palais de Ghoul Malek, responsable des crimes, dans *Morituri*, devient, à la fin de l'histoire, lorsque Llob arrête et tue le criminel dans ces villas, un lieu de mort, un endroit effrayant : « *Ghoul Malek n'était pas chez lui. J'ai brisé un carreau et me suis introduit dans le palais.*

¹¹⁴ *Ibid.*, p.156.

¹¹⁵ Yasmina Khadra, *La Part du mort*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.166.

¹¹⁶ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.466.

¹¹⁷ Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.24.

[...] *Des photos insoutenables montrant des enfants égorgés, des femmes violées, des vieillards décapités, des mères exhumées*¹¹⁸ [...]»

Des images analogues existent dans *Double blanc*, où le Commissaire Llob et son équipe pénètrent, à plusieurs reprises, dans les villas et les demeures de luxe de riches Algériens pour n'y trouver que des cadavres féroce­ment assassinés. Alors que ces habitats donnaient souvent l'impression de richesse et de sérénité, lors de la première visite du commissaire, ils se transforment, au cours de l'enquête, en lieux de mort et de confusion et symbolisent le lien existant entre les puissants et les intégristes.

Dans *Le Dingue au bistouri*, la villa de Monsieur et Madame Blel est, elle aussi, décrite comme un « palais édénique¹¹⁹ », dont l'allée interminable « comme le désert de notre culture¹²⁰ », conduit vers « le marbre étincelant de la véranda¹²¹ ». Le DAB considère Madame Blel, qui avait été sage-femme à l'époque, comme coupable, elle est au nombre des médecins et des infirmières responsables de la mort de sa femme et de son bébé. Madame Blel compte donc parmi les victimes du DAB, qui essaie de la tuer dans sa villa. De nouveau, l'ordre laisse la place à la peur et aux menaces, et la demeure de la famille Blel devient, elle aussi, un lieu de meurtre.

Tout comme les riches du *Dingue au bistouri*, de *Morituri* et de *Double blanc*, les Raja de *À quoi rêvent les loups*, n'ont au fond d'eux qu'hypocrisie et mépris envers les autres, mais leur résidence magnifique s'est transformée en un lieu de mort lorsqu'une jeune prostituée, ramenée par le patron, est morte suite à une overdose : « [...] *les grosses fortunes. Ce sont des gens immondes, sans pitié et sans scrupules. [...] Derrière les façades imposantes de leurs palais et leurs accolades hypocrites, il n'y a que du vent*¹²². »

Par ces deux faces de la capitale, Khadra décrit et présente l'Algérie comme un pays où la corruption et le népotisme font que les riches le deviennent encore plus, et que les pauvres quant à eux, se retrouvent de plus en plus démunis et ne peuvent se permettre que le strict

¹¹⁸ Yasmina Khadra, *Morituri*, le quatuor algérien, *op.cit.*, p.596.

¹¹⁹ Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, *op.cit.*, p.142.

¹²⁰ *Ibid.*, p.141.

¹²¹ *Ibid.*, p.142.

¹²² Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, *op.cit.*, p.85.

minimum, à l'instar de Lino qui, comme beaucoup d'Algériens, n'arrive à réaliser son rêve d'une famille et d'un petit appartement à lui.

Enfin, nous pouvons considérer la capitale comme un des personnages de ces textes de Khadra, tant l'auteur y est attaché, et tant les descriptions de celle-ci abondent.

Par le biais de la description minutieuse de deux faces d'Alger, l'une glorieuse qui a le droit de tout faire et l'autre médiocre qui a uniquement « *le droit de garder le silence*¹²³ », Yasmina Khadra nous confronte brutalement à l'injustice et au déséquilibre que vivent les Algériens. Car l'apparition du lieu dans le texte est le point de départ d'une description de l'environnement où se déplacent et agissent les personnages. « *L'espace est un des opérateurs par lesquels s'instaure l'action [...] La transgression génératrice n'existe qu'en fonction de la nature du lieu et de sa place dans un système locatif qui associe des marques géographiques et des marques sociales*¹²⁴. »

Lieux liminaux, ils apparaissent dans le texte comme la trace qui stigmatise la décadence du pays, la conduite des corrompus, des mouvements intégristes, témoigne de leur barbarie, de leur animalité et deviennent ainsi traces scripturaires dans le récit. Ces lieux servent de refuge, l'auteur s'y blottit pour écrire et nous décrire la réalité de la tragédie algérienne des années 90. À ce sujet, Yasmina Khadra dit : « *Tout ce que je dis est vrai. Romancé peut-être. Mais c'est un plagiat de la réalité algérienne, une analyse chirurgicale de l'intégrisme*¹²⁵. »

Le retour de la ville d'Alger unit certains textes, les ancre dans le vraisemblable, il permet, entre autres, au lecteur de se souvenir de ce cette ville à deux faces, tantôt mythique, *blanche*, tantôt triste et *noire*.

¹²³ *Ibid.*, p.82.

¹²⁴ Henri, Mitterand, *Le discours du roman*, *op.cit.*, p.201.

¹²⁵ Dans une interview avec Jean-Luc Doui, « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère : L'écrivain algérien révèle pour la première fois son identité masculine* », in *Le Monde*, septembre, 1999, p.10.

Enfin, tout comme Constantine chez Boudjedra, Alger, chez Khadra, est un des éléments récurrents et constitutifs de l'unité de certains de ses textes. Toutefois, rien ne les rapproche, au premier abord, sauf une description triste de ces deux villes.

En effet, comme nous l'avons dit plus haut, Constantine, ville natale de Boudjedra, est conçue, dans ses textes, comme "un lieu de mémoire", un endroit qui permet à l'auteur, au narrateur, de souvenir de leur passé bouleversant, de leur enfance blessée, de l'Histoire ensanglante de leur pays.

Alger, dans les textes de Khadra, comme nous venons de le voir, est conçue comme "un espace à décrire", un lieu où se donne à lire une réalité complexe, hétérogène en continuelle transformation. L'auteur s'en sert pour décrire l'environnement violent et agressif de la capitale.

Si Constantine chez Boudjedra est représentée comme "un lieu de refuge" pour les personnages, Alger chez Khadra constitue "un lieu d'action", un espace physique pour le déplacement des personnages et le mouvement du texte.

Toutefois, nous acquérons une idée plus nette des différences que nous repérons ici en formant le tableau suivant :

Constantine chez Boudjedra	Alger chez Khadra
Ville natale (fictive)	Ville capitale
Lieu de mémoire	Espace à décrire
Souvenir	Personnage
Lieu de refuge	Lieu d'action
Espace cathartique	Espace critique
Villes tristes et malades	
Villes de violence et de mort	

L'enjeu de la répétition est lié, entre autres, à la question de l'origine du mot. Dans les définitions précédentes, nous avons évoqué à maintes reprises, les sens du mot répétition : redite, expression d'une nouvelle idée, recommencement, reproduction, etc. En allant plus loin vers les origines du mot « répétition », nous rencontrons cette définition citée dans le *Dictionnaire des notions philosophiques* : « *En allemand comme en français, l'étymologie du terme renvoie, non à une simple reproduction dans le temps, mais à l'action d'aller chercher (holen, petere) à nouveau*¹. »

La répétition aurait comme action de rechercher quelque chose de caché, de retrouver l'origine, la source d'un fait ou d'un dit. C'est ainsi que la répétition occupe une place considérable parmi les concepts et les thèmes qui préoccupent les psychanalystes (Freud, Lacan, ...) qui sont, chacun à leur manière, à la recherche de la provenance, de la naissance, de la racine et du sens de la répétition.

Nous avons donc décidé de nous appuyer sur une théorie de type psychanalytique pour approfondir notre réflexion sur la répétition, car nous pensons comme Jean Bellemin-Noël que : « *Lire la fiction avec le regard de la psychanalyse permet à la fois d'offrir aux textes une autre dimension et d'observer l'écriture dans sa genèse et son fonctionnement*². »

Cette approche psychanalytique est pour nous un outil supplémentaire pour approfondir le sens donné à la répétition. Dans les approches que nous avons présentées plus haut (philosophique, linguistique, rhétorique et littéraire) et que nous allons développer dans les pages qui suivent, nous restons d'ailleurs proche de la critique stylistique et thématique : nous tenterons d'analyser les formes réitérées et les réseaux d'associations thématiques, tandis que dans cette partie nous recourons à une critique psychanalytique pour interpréter les manifestations de la répétition selon certains schémas psychiques.

Dans l'introduction du livre *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, Pierre Bayard évoque la relation étroite entre la critique thématique et psychanalytique : « *L'influence de la critique thématique a été en effet considérable dans le développement des lectures*

¹Auroux Sylvain, [dir.], *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Tomes 2, éd, P.U.F, Coll. Encyclopédie philosophique universelle, 1990, p.2235.

²Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, éd, P.U.F, Paris, 1995, p. 121.

freudiennes, par le type de relation au monde et aux textes qu'elle a su privilégier, et, paradoxalement, par une distance prudente qu'elle a su toujours garder avec la conceptualité freudienne³. »

Dans notre recherche sur la répétition nous avons adopté ce point de vue et, par extension, nous pensons que les approches sont complémentaires ; chaque approche pourra apporter un nouveau regard et nous permettre de mieux maîtriser le concept de répétition.

Dans le *Dictionnaire international de la psychanalyse*, nous trouvons cette définition de la répétition qui dévoile d'emblée sa complexité : « *Processus typique de l'expression psychique inconsciente, la répétition conduit le sujet à réitérer systématiquement certaines expériences, pensées, idées ou représentations, avec une régularité variable et une réelle fixité⁴. »*

Il ressort de cette définition que la répétition surgit de l'inconscient. Dans *Métapsychologie*, Freud définit l'inconscient comme suit :

[...] un acte psychique qui passe en général par deux phases d'état, entre lesquelles est intercalée une sorte d'examen (censure). Dans la première phase, il est inconscient et appartient au système Inconscient ; si lors de l'examen, il est écarté par la censure, le passage à la seconde phase lui est refusé ; il est dit alors « refoulé » et doit nécessairement rester inconscient⁵.

L'inconscient est donc une partie du psychisme restant lointaine à la conscience, parce qu'une sorte de *censure* l'empêche de devenir consciente.

Concevoir la répétition comme expression de l'*inconscient*, du *refoulé*, nous donne l'opportunité de voir comment cette répétition pourrait avoir son origine dans le psychisme profond et les souvenirs vécus dont le sujet n'a plus conscience.

³Pierre Bayard (sous la direction), *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, éd, P.U.F, Paris, 1998, p.7.

⁴Alain de Mijolla (sous la direction), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, éd, Calmann-Lévy, 2002, p. 1444.

⁵Sigmund Freud, « *L'inconscient* », *Métapsychologie*, éd, P.U.F, Paris, 1988, p.212.

Après avoir conçu dans *Métopsychoanalyse* la répétition comme une des dimensions fondamentales de l'inconscient dans sa doctrine, Freud dans *Au-delà du principe de plaisir*⁶, a été amené à revoir sa théorie, avec les rêves traumatiques que révèlent ses patients, dans les cas de névroses traumatiques et de névroses de guerre. Le retour incessant des images et des scènes du trauma vécu par le sujet, l'insistance de certains cauchemars ou encore « *l'inquiétante étrangeté* »⁷ de situations qui se répètent dans la vie quotidienne, le conduisent à s'interroger sur la notion de *principe de plaisir* et à en modifier la conception.

Concernant les rêves produits par ses patients en analyse, au cours desquels ces derniers revivent le souvenir de traumatismes psychiques vécus dans l'enfance, Freud relève « *qu'ils obéissent non pas à un désir, mais plutôt à une compulsion de répétition. Le trauma, pour laisser en paix le sujet, exige d'être réduit, d'être symbolisé. Son retour incessant sous forme d'images, de rêves ou de mises en acte ne serait qu'une tentative par le sujet de le maîtriser en l'intégrant à l'organisation symbolique*⁸. »

En effet, la notion de *compulsion de répétition* est au cœur de *Au-delà du principe de plaisir*. Une première question dans cet ouvrage est alors celle-ci : « *La compulsion de répétition, cette manifestation de force du refoulé, quelle est donc sa relation au principe de plaisir?*⁹ ». L'hypothèse de la compulsion de répétition, une fois admise par Freud, sera déterminante pour la découverte d'un au-delà du principe de plaisir : « *De telles observations nous encouragent à admettre qu'il existe effectivement dans la vie psychique une compulsion de répétition qui se place au-dessus du PP, elle nous apparaît comme plus originaire, plus élémentaire, plus pulsionnelle que le PP qu'elle met à l'écart*¹⁰. »

Dans la suite de son texte, dira encore Freud, « *la compulsion à répéter [...] les événements de l'enfance se place de toute façon en dehors et au-dessus du PP*¹¹. »

⁶Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse* (1920), trad. Dr. S. Jankélévitch, éd, Payot, 1981.

⁷ Dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Freud définit le concept de l'inquiétante étrangeté comme suit : « Ce concept est apparenté à ceux d'effroi, de peur, d'angoisse, et il est certain que le terme n'est pas toujours employé dans un sens strictement déterminé, Si bien que le plus souvent il coïncide avec «ce qui provoque l'angoisse» », éd, Gallimard, Paris, 1985, p.47.

⁸Evelyne Hurtado : *La répétition de Freud à Lacan «Répéter: destin du sujet et voie du désir»*, in *Mensuel*, n°44, Paris, Juin 2009, p.50.

⁹Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, *op.cit.*, p.59.

¹⁰*Ibid.*, Pp.63-64.

¹¹*Ibid.*, p.79.

Néanmoins, à partir du chapitre IV, Freud mettra en évidence l'élément pulsionnel en jeu dans la compulsion de répétition. Il pose alors une seconde question : « *Mais quelle est la nature de la relation entre le pulsionnel et la compulsion de répétition*¹²? ». Et il répond : la pulsion pousserait à la « *restauration d'un état antérieur que l'être vivant a dû abandonner sous l'influence de forces extérieures*¹³... » et répondant ainsi, se trouve devant « une conception de la pulsion qui paraît étrange », une conception nouvelle de la pulsion pour Freud lui-même. Freud poursuit jusqu'à ses dernières conséquences l'hypothèse selon laquelle « *la pulsion veut rétablir quelque chose d'antérieur*¹⁴. »

Il faut admettre alors qu'il existe dans la vie psychique une « compulsion de répétition » qui « *se place au-delà du principe de plaisir, et témoigne de l'impossibilité d'échapper à un moment de retour en arrière*¹⁵[...] »

En ce sens, la compulsion à la répétition serait ce désir qu'il n'y ait pas de substitut. Elle est une force qui dépasse les limites du principe de plaisir, qui va au-delà de la recherche du plaisir.

C'est en effet à la pulsion qu'il impute la compulsion de répétition. La pulsion ce n'est ici plus un principe qui oriente mais une tendance qui pousse, qui exige de retourner, de retrouver ce qui a eu lieu. Ce désir actif du passé, même si ce passé était mauvais pour le moi, s'explique par cette compulsion à reprendre et à répéter.

Selon Evelyne Hurtado, la répétition chez Freud :

[...] aurait donc pour fonction de diminuer le trauma. Mais cette fonction s'avère la plupart du temps inopérante. La répétition ne parvient pas à remplir cette mission. Elle doit sans cesse être reconduite, elle est sans cesse à refaire [...] Ainsi, il va établir que

¹² *Ibid.*, p.80.

¹³ *Ibid.*, p.80.

¹⁴ *Ibid.*, p.90.

¹⁵ École freudienne, *Ethique du désir : Une lecture du Séminaire de Lacan*, éd, De Boeck, 1999, p.104.

cette compulsion de répétition est un phénomène primaire chez l'être parlant, lié au trauma originaire, celui de la naissance, inhérent au fait même de vivre¹⁶.

Ainsi, nous pouvons dire, en empruntant une citation d'André Jarry dans son étude sur Alfred de Vigny, que la répétition chez Freud « agit comme tentative de guérison de ce qui a joué comme traumatisme¹⁷. »

Reprenant les thèses freudiennes, Jacques Lacan conçoit la répétition dans sa relation avec le réel :

Jacques Lacan oriente sa réflexion autour de la répétition selon l'axe du « réel » ; en se référant aux conceptions aristotéliennes, il prend à son compte la notion de « tuchê » qu'il présente comme ce qui est à l'origine de la répétition : ce qui déclenche le trauma, c'est la rencontre de quelque chose d'impossible pour le sujet. Lacan exprime cette rencontre sous le terme de « réel » : l'impossible à affronter¹⁸. Commente Stéphane Darnat.

En effet, Jacques Lacan fait de la notion de répétition l'un des *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*¹⁹. Lacan reconnaît une répétition liée à la tuchê : « *Ce qui se répète est toujours quelque chose qui se produit - l'expression nous dit assez son rapport à la tuchê - comme au hasard*²⁰. »

La tuchê, disait Evelyne Hurtado : « *serait, selon lui (Lacan), [...] la rencontre, c'est ce qui arrive sans qu'il y ait eu rendez-vous [...] C'est ce qui n'a pas pu être évité, ce qui est impossible à symboliser pour le sujet, et que Lacan va nommer le réel. C'est la rencontre avec quelque chose d'inattendu, qui n'a pas été programmé. C'est le réel du trauma*²¹. »

¹⁶Evelyne Hurtado : *La répétition de Freud à Lacan «Répéter: destin du sujet et voie du désir»*, op.cit., p.50.

¹⁷ André Jarry, Alfred de Vigny, *étapes et sens du geste littéraire : lecture psychanalytique*, Tome I, éd, Droz, Paris, 1998, p.475.

¹⁸*Ibid.*, p.475.

¹⁹ Un grand séminaire produit par Jacques Lacan en 1964 sous la direction de Jacques-Alain Miller.

²⁰Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éd, Seuil, Paris, 1990 (1964), p.64.

²¹ Evelyne Hurtado : *La répétition de Freud à Lacan «Répéter: destin du sujet et voie du désir»*, op.cit., p.50.

La tuchê est ici à rapprocher de « l'inquiétante étrangeté » dont parle Freud, toutefois, elle est au-delà de cette notion freudienne parce qu'elle « *crystallise la rencontre du réel, à travers une laborieuse répétition du réseau des signifiants, répétition presque condamnée à l'impossible de sa trouvaille*²². »

En effet, ce qui se joue dans la répétition chez Lacan, c'est la poursuite illimitée du réel : « *La fonction de la tuchê, du réel comme rencontre - la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée - s'est d'abord présentée dans l'histoire de la psychanalyse sous une forme qui, à elle seule, suffit déjà à éveiller notre attention - celle du traumatisme*²³. »

Il ressort que, comme chez Freud, c'est en référence au trauma que la répétition se manifeste. Néanmoins, c'est par la rencontre du sujet avec ce réel insaisissable que la répétition est reconduite, se révèle infinie.

Jacques Lacan insiste aussi sur le fait que la répétition « *n'est jamais une répétition au sens usuel de reproduction de l'identique : la répétition est ce mouvement, ou mieux cette pulsion, qui sous-entend la recherche d'un objet, d'une chose toujours située au-delà de telle ou telle chose particulière et, de ce fait même, impossible à atteindre*²⁴. »

Ici, Lacan pense que la répétition ne refait jamais la même chose, elle est en éternelle recherche d'un objet, d'une chose lointaine, impossible à atteindre. Cette conception psychanalytique consolide ce faisant les autres approches qui ne voient dans la répétition que la différence et la variation.

²²Agnès Sofiyana, « *Tuchê et Automaton* », in Psy, Paris, janvier 2005.

²³Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p.64.

²⁴Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, éd, Fayard, 1997, p.897.

Quelle que soit l'étendue donnée au phénomène de la répétition, l'étude de ses manifestations et de ses variations, soulève toujours les mêmes interrogations : pourquoi cette répétition, dans quel but est-elle adoptée ? La récurrence du même thème, la "revenance" du même personnage, témoignent-elles de l'importance du thème traité, du personnage revenu, ou ne les évoquent-elles que pour mieux imposer la continuation indéfinie d'une recherche, d'une quête, dont elles diffèrent sans cesse l'aboutissement ?

Dans l'œuvre de Boudjedra, la répétition est essentielle et apparaît comme une constante de son écriture. Les techniques très présentes qui l'approvisionnent, apparaissent, comme nous l'avons vu, sous des formes variées et multiples : de la répétition de mot, à la répétition phrastique, à la répétition d'une séquence complète et enfin, à la répétition des thèmes, des images enfantines et à la "revenance" des personnages. C'est pourquoi notre analyse est segmentée en deux parties : répétition interne et répétition externe.

Rachid Boudjedra, lui-même, conçoit la littérature comme « *une littérature de la mémoire [...] Elle tourne sur elle-même, interminablement. Elle est dans un va-et-vient permanent et il n'y a pas de fin à la mémoire*¹. »

La définition de l'écriture littéraire s'est ainsi inscrite au cœur des questions de *mimèsis*² faisant de la production littéraire un horizon sans cesse recherché et sans cesse déconstruit. Chez Boudjedra, la répétition se fait, d'abord, auto-plagiat, auto-citation ou transtextualité³ d'une œuvre à l'autre : c'est-à-dire que le texte s'écrit et se réfléchit tout en décrivant son propre processus d'élaboration. Le texte boudjedrien nous offre des descriptions soigneuses de sa structure et de son mode de construction. Ainsi, dans son texte, *Le Démantèlement*, comme dans presque chaque texte, nous pouvons lire de nombreuses descriptions de l'activité scripturaire des personnages qui renvoient très précisément au style de l'écrivain lui-même :

¹Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 113.

²Terme tiré de la poétique d'Aristote et qui définit l'œuvre d'art comme une imitation du monde tout en obéissant à des conventions.

³ La transtextualité se définit par « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte », Gérard Genette, *Palimpsestes - La littérature au second degré*, op.cit., p. 7.

Et la voilà qui arrive et qui se met à passer d'une digression à l'autre, jette un pont entre les choses et passe à une autre histoire... Mais il est vrai qu'elle revient toujours à son point de départ, tel un chat, elle sait retomber sur ses pattes ! [...] Ma petite fille, tu me fais penser aux vases communicants... Tout se déverse dans n'importe quoi... D'un mot à l'autre. D'une phrase à l'autre. D'une digression à l'autre et ainsi, à l'infini... Et nous voilà, de la grammaire à la sexualité⁴...

En effet, l'œuvre initiale de Boudjedra, *La Répudiation*, se trouve prise comme point de départ d'une abondante pratique transtextuelle. Le romancier développera, à partir d'une œuvre, par rapport à celle qui la précède, toute une série de transpositions sémantiques.

Ainsi dans *La Macération* et *Les Figuiers de barbarie* ce sont des pans entiers de *La Répudiation* que l'auteur transpose volontairement. Cette reprise est bien visible aux pages 151 de *La Répudiation* et 24 de *La Macération*, 103 de *La Répudiation* et 61 des *Figuiers de barbarie* où nous retrouvons quelques variations.

De la même manière, la description de l'enterrement de Zahir dans *La Répudiation* et celle d'Abdallah dans *La Macération* se termine de façon identique : « *Le fourgon cahotait sur l'espace noué par la chaleur ; nous restions emmurés dans notre impuissance à tout nier et à partir nous laver dans les criques fabuleuses afin de délivrer nos muscles de ces espaces tavelés par la lumière, et de la chair croupissante d'un mort erratique*⁵. »

Dans les exemples ci-dessus, l'écrivain s'autocite ; il renvoie à ses textes précédents, sans guillemets et sans italiques. Ici, l'autocitation devient dans le texte boudjedrien un moyen de mettre en valeur les mots, les phrases, les passages et les personnages récurrents, chargés d'un sens symbolique à déchiffrer.

Tout part du récit inaugural, originel et y revient sans cesse, mais au fond les mêmes situations sont réorganisées, soumises à d'autres éclairages, propres à modifier et renouveler le texte originel pour donner une nouvelle naissance et faire basculer le texte d'origine dans une nouvelle génération, une ré-génération.

En effet, ces reprises intratextuelles permettent de relier le passé et le présent, de les confondre, de mettre en place une sorte de « non-temps » qui rétablit la dimension atemporelle

⁴ Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, op.cit., p. 43.

⁵ *La Répudiation*, p.165, *La Macération*, p.29.

des origines. La répétition de ses textes permet à l'auteur de détruire la chronologie, de rester fidèle à ses textes antérieurs. L'univers narratif se construit suivant le mécanisme de la mémoire.

Dans *La Macération*, Boudjedra, à propos de son narrateur, éclaire par ses réflexions la finalité de cette répétition perpétuelle des mots, des textes et expose les difficultés intrinsèques à toute entreprise d'exploration complète de la mémoire : « À vrai dire ma vocation m'épuise. Je la porte depuis l'enfance. J'aspire à une rotondité laineuse. Mais auparavant que d'efforts pour franchir le vide qui enroule frileusement mes mots ! Je l'ai déjà écrit quelque part⁶. »

En relisant ce passage, nous y voyons le procédé d'une écriture jamais complète, jamais achevée.

Nous pouvons ainsi définir l'écriture de Boudjedra avec les mots de Marie-Christine Lala à propos de l'écriture de Georges Bataille : « Le texte se clôt et s'ouvre en un point, mais ce point se dérobe sans cesse et se marque, à force de répétition, comme un point de vide. Nous sommes alors contraints de le cerner afin de le saisir dans ce mouvement de fuite qui le caractérise⁷. »

En effet, ce qui produit cette écriture à répétition, inachevée, c'est, probablement, quelque chose qui ne cesse pas d'émerger et de s'écrire. L'écriture avance dans la béance, le vide est établi entre une absence définitive et une présence éternelle. Le support ou le contenu du récit est cet ensemble vif et évolutif d'images et de conceptions que le texte actualise, que l'écriture reprend, répète en le métamorphosant.

Les figures enfantines si présentes dans l'œuvre de Boudjedra, ne sont-elles pas sans lien avec la recherche d'une maîtrise de cette absence ? L'importance chez lui de l'enfance inscrite elle l'auteur dans l'inachevé et le représente-t-elle dans sa réelle précarité ?

Dans une interview donnée à Hafid Gafaïti, Boudjedra confirme :

⁶ Rachid Boudjedra, *La Macération*, op.cit., p.262.

⁷ Marie-Christine Lala, « Le processus de la répétition et le réel de la langue », in *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours*, op.cit., p.79.

L'évocation de l'enfance n'a jamais été un choix mais a toujours été une nécessité. Je suis resté très proche de mon enfance parce que j'ai l'impression que c'est là que toute ma vie s'est écoulée. L'enfance comme je le disais tout au début a été un saccage. J'ai vécu une enfance extrêmement douloureuse qui a plutôt tourné autour d'un pivot central régissant certaines formes de « blessures symboliques » [...] Cet axe central a fonctionné d'un fantasme infantin : cette sorte de mort du père à travers l'absence du père, et ce père, [...] a tout fait pour se dérober, m'échapper, fuir sa paternité. Et je crois que cela a cristallisé toute une sensibilité malade, toute une névrose qui a justement pu s'écouler, s'installer dans la littérature. La littérature est construction autour d'un axe fantasmatique⁸.

Le *fantasme* apparaît bien comme l'enjeu de cette citation de Boudjedra. Le mot « fantasme » occupe chez Freud une place capitale, il le définit comme « *des succédanés, des dérivés, des souvenirs refoulés, qu'une résistance empêche de se présenter à la conscience sous leurs traits véritables, mais qui y parviennent cependant au prix des modifications et des déformations que leur imprime la résistance de la censure*⁹. »

À un stade antérieur, dans *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1909), Freud définit le fantasme comme « *ce qui est demeuré incompris fait retour comme une âme en peine, il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance*¹⁰. »

À partir de ces deux définitions, et en nous fondant sur la réflexion de Freud, les fantasmes, loin d'être une simple image, ils sont le produit d'une activité intérieure, des *souvenirs refoulés* qui leur retour visent à se délivrer ou à résoudre un événement fondateur de la vie du sujet.

Comme nous l'avons vu et en se rappelant les souvenirs enfantins, Boudjedra, d'un texte à l'autre, ne cesse de faire retour et de remettre en question la figure du père, la figure de la mère, l'homosexualité du frère aîné, la sexualité, l'image du sang menstruel, du lait maternel, bref, l'histoire de sa famille, les traditions et les tabous de toutes sortes.

⁸ Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 11.

⁹ Cité par Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson: Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, éd, E.P.U, Editions Publibook Université, Paris, 2008, p.167.

¹⁰ Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, éd, P.U.F, Paris, 2001, p.180.

En effet, la répétition de ces *fantasmes enfantins* est « l'indication d'un *trauma originel* [...] le signe de l'impuissance du sujet à l'effacer¹¹ », commente Elizabeth Durot-Boucé.

Le retour de ces « fantasmes » est associé donc à la manifestation d'un mal-être profond, d'un traumatisme originel qui ne cessent de hanter l'auteur.

À propos de trauma, Stéphane Darnat, dans le sous-titre de *De la répétition de l'origine* dans *Le Jardin des plantes* de Claude Simon, confirme que « *La répétition est la marque du trauma structural, de l'impuissance à effacer le choc*¹². »

Dans sa réflexion sur la notion de « compulsion de répétition », avancée par Freud, Geneviève Morel disait à ce propos que : « *La compulsion de répétition parvient, elle, du refoulé inconscient, puisqu'elle manifeste en acte l'insistance de quelque chose d'enfoui qui veut revenir à la surface*¹³. »

Cette « compulsion de répétition » témoigne de l'errance de l'auteur dans son propre univers familial, social, et romanesque. Il se trouve enfermé dans cet univers dont il n'arrive pas à s'échapper. Il tourne sans cesse en rond, impuissant à effacer le trauma, incapable de trouver le dénouement à ces fantasmes condamnés à quelques variations, à une répétition sans fin. Boudjedra, lui-même, confirme cela en disant que : « [...] *chaque livre écrit, chaque page écrite est un épuisement physique et mental incroyable*¹⁴. »

Ses romans sont des textes qui fonctionnent donc à partir d'un fantasme central, d'un enfoncement fatal dans l'enfance et racontent une obsession que nous pouvons ramener à quatre grands groupes : les obsessions relatives à la violence (naturelle, guerrière, révolutionnaire), les obsessions morbides (la mort propre, celle du frère aîné, de la tante Fatma, du pied noir, du combattant...), les obsessions érotiques (fantasmes, rêves et coïts auxquels sont associées les femme, l'infirmière, l'anesthésiste, l'amante, l'épouse...) et les obsessions originaire (l'Histoire, le fracas familial, l'enfance.)

¹¹ Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson: Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, op.cit., p.168.

¹² Stéphane Darnat, *L'épiphanie du blanc*, in LITTERATURES, n°40, printemps 1999, éd, P.U du Mirail, Toulouse, p.28.

¹³ Geneviève Morel, *L'œuvre de Freud*, éd, Bréal, 2006, p.61.

¹⁴ *Ibid.*, p.112.

Lié aux fantasmes enfantins, le goût de la répétition est ainsi indissociable d'une quête de soi, d'une quête autobiographique. L'écrivain veut ici se retrouver, parce qu'il relate une expérience énigmatique dans le passé, ponctuée d'hallucinations, de fantasmes, et de traumatismes dans une parole récurrente, incomplète pour essayer de retrouver l'origine de ses maux.

Aux yeux de Giuliana Toso Rodinis, la répétition chez Boudjedra est vue comme suit : « *Supplément d'information du même système narratif visant à combler dans la transmission littéraire, le vide inévitable de tous les souvenirs ou de toutes les urgences sentimentales, ou encore à satisfaire toute tentative de traiter à fond des questions d'ordre moral d'extrême gravité*¹⁵. »

Ce qui revient donc tout au long d'une œuvre ne peut être une simple répétition inesthétique. Le récursif est, inéluctablement, significatif dans le discours littéraire. De l'ordre du *refoulé*, de l'*obsessionnel* et du *fantasme*, il dévoile nécessairement les structures profondes de l'âme, de la mémoire et de l'imaginaire.

D'ailleurs, Rachid Boudjedra, dans son entretien donné à Hafid Gafaïti, affirme qu'il a pu « *grâce à l'écriture comme support, accrocher sur la page blanche (ses) fantasmes et (ses) angoisses*¹⁶. »

L'écriture est, en ce sens, une nécessité intime pour restaurer un équilibre psychique, une maîtrise de soi qui permet l'émergence d'une conscience de soi qui tente de se vider de certains délires qui la hantent sans jamais les effacer, parce que Boudjedra dans le même entretien rajoute que :

C'est vrai dans tout artiste, dans tout créateur il y a un homme. Et je crois que la souffrance de l'homme n'est qu'atténuée par le travail du créateur ; mais elle n'est jamais effacée. Entre l'homme qui crée, qui écrit et qui peut gommer un peu de sa souffrance, et

¹⁵ Giuliana Toso Rodinis, *Fête et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, éd, L'Harmattan, Paris, 1999, p.231.

¹⁶ Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op. cit., p. 43.

l'homme qui souffre sans pouvoir justement trouver une certaine forme de soulagement dans une quelconque expression, je crois qu'il y a une certaine différence¹⁷.

À l'image de « ces fantasmes enfantins », l'Histoire du pays tout entier se trouve enfermée dans les non-dits que Boudjedra, d'un texte à l'autre, ne cesse de dévoiler progressivement.

La répétition de l'écriture de l'Histoire chez Boudjedra, participe dès lors d'une quête cherchant à atteindre la vérité et la trace qui sans cesse s'effacent. Aussi est-elle plus qu'une figure : un véritable système, un principe moteur et créateur dans le texte qu'elle conduit vers cette trace première, cette déficience originelle.

Ce retour de l'Histoire opéré par la répétition se fait chemin vers le retour mémoriel, le retour au passé animant tous les personnages pour lutter contre ces non-dits, ces non-sens. Tous les éléments constitutifs du processus mémoriel et de la référence au passé sont ainsi, dans les textes boudjedriens, mêlés et minés par les redites.

Si le retour des « fantasme enfantins » vise à la *délivrance*, à la *guérison*, la répétition de l'écriture de l'Histoire d'une œuvre à l'autre fait apparaître, clairement, le projet de cette écriture répétitive de l'Histoire : restaurer la vérité, lutter contre la falsification de l'Histoire, lutter contre l'oubli tout en favorisant l'ancrage des connaissances dans la mémoire et enfin, protester contre l'autorité historique et étatique qui tentent de monopoliser l'écriture de l'Histoire.

La répétition de ces « fantasmes enfantins », de l'histoire familiale, de l'Histoire collective et leur enchevêtrement aboutissent à susciter chez nous, le lecteur, cette impression générale que le romancier algérien a définitivement réussi à créer une figure caractéristique et singulière de sa littérature: « *Singularité et répétition créent des figures caractéristiques. L'imagination de l'écrivain [...] ne paraît s'attacher qu'à un petit nombre de ces figures. Il les varie plus qu'il n'en change*¹⁸. »

La résurgence de l'enfance, du passé familial et du passé collectif, d'un texte à l'autre, peut être interprétée également par la tentative consciente de l'écrivain d'élaborer son propre

¹⁷ *Ibid.*, Pp.47-48.

¹⁸ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, éd, José Corti, Paris, 1980, p. 209.

univers et marquer sa spécificité et sa singularité. Dans cette optique, le thème récurrent du mûrier dans les romans boudjedriens est expressif, significatif de cette tentative de fonder son œuvre sur la base de son passé et fonctionne comme la quintessence de la construction de son propre univers romanesque.

La répétition semble ainsi appartenir à l'ordre du mythe puisque la libération par la parole n'a jamais eu lieu dans le récit de Boudjedra. « Mais où est donc l'issue », comme se demande le narrateur de *La Prise de Gibraltar*.

Dans *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, A.J. Greimas, distingue le récit mythique des autres types de récit, et lui « affecte comme caractéristique essentielle la redondance : non seulement le récit mythique réitère fortement certaines formules, certaines séquences, certains rapports, mais encore il a le pouvoir de produire d'autres récits issus de lui par la reprise de ses éléments constitutifs (ce que Lévi-Strauss appelle les « mythèmes¹⁹ ») »

En effet, nous allons attribuer au mot mythe le qualificatif "littéraire" parce que Pierre Albouy, dans *Mythes et mythologies dans la littérature française*, a établi une forte distinction entre le « mythe » et le « mythe littéraire » : « On réserverait le mot « mythe » pour le domaine religieux et rituel qui fut le sien à l'origine, le « mythe littéraire » restant confiné dans « le temps et l'espace littéraire²⁰ » »

Ainsi donc, la répétition chez Boudjedra est « interne à l'œuvre, présente au niveau de sa structure et plus ou moins apparente pour celui qui la reçoit²¹ ». Elle est même génératrice au sein de l'œuvre d'isotopies sémantiques, c'est-à-dire d'un « ensemble redondant de catégories [...] qui rendent possible la lecture uniforme d'un récit²² » (Greimas).

Ainsi d'une certaine manière, c'est la répétition de ces thèmes qui créent le personnage récurrent car elle en assure la désignation, l'identification et l'existence permanente. Comme nous l'avons vu, la « revenance » des personnages d'un roman à l'autre est bien un moyen

¹⁹Algirdas Julien Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, dans *Communications*, n° VIII, in Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, éd, P.U.F, Paris, 1992, p. 31.

²⁰ Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, in Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, op.cit., p. 32.

²¹ René Passeron, *Création et répétition*, éd, Clancier-Guénaud, Paris, 1982, p.15.

²² Cité par Umberto Eco, *Lector in fabula*, éd, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p.117.

explicite de la restauration et de la fixité de l'être, elle se présente aussi comme un facteur de référentialité et un signe de réunification.

Armelle Couzière-Ingenthron, va plus loin dans cette idée de rapprochement et de réunification des textes, d'après elle, la littérature de Boudjedra serait, au sens Bakhtinien, un dialogue polyphonique entre les différents romans :

Quant à la thématique, si elle paraît parfois évidente, elle en cache toujours d'autres par le fait même que chaque roman contient de multiples réseaux intratextuels qui se récupèrent dans d'autres romans. De nombreuses digressions créent le côté labyrinthique « éperdu et insaisissable » des romans de Boudjedra où s'insèrent des « obsessions répétitives », à savoir « les idées noires, les peurs enfantines, les souvenirs macabres ». Comme l'ombre du mûrier qui se profile et se faufile, les obsessions révèlent le « mouvement tourbillonnaire » de l'espace boudjedrien fondé sur un monologue dialogique des divers narrateurs avec eux-mêmes. À l'intérieur de cette dialogique, les obsessions répétitives énoncent un réseau de correspondances structurelles, fantastiques et moïques engendrant une hétérologie polyphonique et plurielle. Différentes voix se confondent, se superposent et se complémentent créant ainsi une « continuité du drame vécu par une autre victime²³ »

Un autre enjeu de cette répétition chez Boudjedra consiste à inscrire la réflexion sur l'écriture et sur la lecture dans le récit. Ici, la répétition est conçue comme un retour sur l'écriture d'autrefois. Le déjà-écrit pour l'auteur et le déjà-lu pour le récepteur deviennent le sujet même des textes : « *Je suis beaucoup plus obsédé par l'écriture elle-même [...] que par la thématique*²⁴ », déclare Boudjedra.

L'auteur renvoie aux œuvres écrites par lui-même ; chaque allusion à l'une de ses œuvres constitue une sacralisation du déjà-écrit accroissant de ce fait son importance. Le lecteur opère ici une lecture analytique, comme l'exige le Nouveau Roman, parce que le même est toujours autre²⁵.

²³ Armelle Couzière-Ingenthron, *À la recherche de la mémoire et du moi : le mûrier ou l'autoportrait selon Rachid Boudjedra*, cité par Hafid Gafaïti dans *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion, Autobiographie et Histoire*, op.cit., Pp. 20-21.

²⁴ Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op.cit., p.49.

²⁵ Gérard Genette, « *L'autre du même* », op.cit.

La répétition exerce donc une influence sur l'écriture du texte comme sur sa réception. Indispensable pour la construction du texte et son développement, elle irrigue l'écriture à tous les niveaux, elle est un « *un principe de production littéraire*²⁶ ».

Pour conclure, nous pouvons dire que l'enjeu de la répétition dans la littérature boudjedrienne est quadruple : celle-ci est, premièrement, l'expression des profondeurs, l'élaboration des fantasmes enfantins, deuxièmement, elle instaure une référentialité, une réunification, un dialogue et une vraie polyphonie au sein des textes et entre les textes, troisièmement, elle crée chez le lecteur cette impression que Boudjedra a réussi à créer sa propre littérature, son propre mythe littéraire, sa propre généalogie, quatrièmement, elle cherche ostensiblement à lutter contre les abus de la famille, de la société, du pouvoir, les falsifications de l'Histoire et les défaillances de la mémoire.

²⁶ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.9.

C'est dans l'ensemble de l'œuvre de Khadra – des années quatre-vingts à aujourd'hui – que nous avons étudié la répétition et évalué ses variations d'un texte à l'autre. Elle semble y avoir progressivement pris une place de plus en plus importante.

Après avoir démontré les diverses manifestations de la répétition, repéré les différences et les variations d'un texte à l'autre, nous nous interrogerons maintenant sur les fonctions et les motivations de la répétition. Quelles sont les fonctions et les motivations du retour récurrent de certains thèmes, des personnages, du temps et de l'espace dans l'œuvre de Khadra ?

Plus qu'un simple procédé d'écriture, la répétition apparaît ici comme un principe créateur qui, selon ses modalités de fonctionnement, se déploie permettant de renouveler les textes, de créer du nouveau. Ici, nous pouvons considérer la littérature de Khadra comme une « *littérature dépliée* », terme emprunté à Jean-Paul Engélibert et à Yen-Mai Tran-Gervat, qui interrogent l'écriture, le langage et la création dans leurs rapports avec ces trois termes : reprise, répétition ou réécriture. Jean-Christophe Bailly définit la littérature d'une façon extrêmement poétique :

[...] chaque instant de littérature, en même temps qu'il est détachable, appartient au temps du sens tout entier, c'est que chaque goutte de sens, qui peut être éprouvée séparément, n'a de sens et n'a son sens qu'en étant rapportable à la totalité de la pluie – c'est [...] que chaque écho est entendu par un chœur invisible et que le chant de ce chœur s'entend silencieusement sous tout vocable¹.

Il ressort de cette citation que la littérature est conçue comme une « gigantesque mémoire² » et comme l'espace d'un perpétuel dialogue d'une œuvre à l'autre. Par extension, la répétition constitue le principe producteur du récit et construit la dynamique même de l'écriture. Mais il nous faut maintenant interroger ce qui motive cette répétition incessante et ce mouvement inlassable consistant à reprendre toujours et toujours la même chose. Nous tenterons donc, à notre tour, de nous approcher de l'origine de la répétition.

Les répétitions dans les textes de Khadra sont présentes, d'abord, dans la récurrence des thèmes liés essentiellement à l'actualité brutale du pays et du monde : corruption, destruction, violence, terrorisme, etc.

¹Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, op.cit., p.18.

²Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, éd, Nathan, Paris, 1992, p.36.

En effet, l'insistance sur ces thèmes revêt une dimension obsessionnelle, parce que la répétition fait d'ailleurs partie du sens du mot obsession : « *Idee, image, mot qui s'impose à l'esprit de façon répétée et incoercible*³. »

Comme nous l'avons vu, tout au long de la série policière, du diptyque noir et de la trilogie du malentendu entre l'Orient et l'Occident, le narrateur/auteur tente de retrouver l'origine de la décadence du pays (mafia politico-financière), l'origine de la genèse du terrorisme (le parcours des héros) et les blessures et les maux qui rongent les peuples.

La répétition de ces thèmes se trouve ainsi liée à la quête incessante d'une origine, d'une réalité profonde qui se complexifie au fur et à mesure que l'auteur prétend mieux la saisir. L'inaptitude de dépasser l'absurdité du monde et de l'actualité, de l'amertume que cette dernière implique, engendre à son tour une « compulsion de répétition » qui nourrit l'écriture, en même temps cette actualité devient « l'inquiétante étrangeté » définie par Freud comme « *ce qui provoque l'angoisse*⁴ », qui, plus tard dans *Au-delà du principe du plaisir*, devient la « pulsion » qui pousse à la « compulsion de répétition ». Le terme est employé par Freud pour décrire ce qu'il croyait être une tendance à répéter la même situation, à retourner à des conditions antérieures.

Le retour de ces thèmes d'actualité trouve une forme d'explication à travers les propos de Jacques Lacan qui définit la répétition comme suit : « *La répétition est corrélée [...] dans son rapport au réel. La répétition manifeste le rapport de la pensée et du réel*⁵. »

Evelyne Hurtado ajoute, dans son intervention au congrès de Rome, Lacan déclare : « *Ce qui se répète et ne cesse pas de se répéter, c'est ce réel, qui revient toujours à la même place, qui entrave le discours homéostatique que l'on ne peut pas atteindre par la représentation*⁶. »

Au regard de la répétition ainsi définie, l'écriture répétitive de ces thèmes est alors commandée par la réalité, de telle sorte qu'elle apparaît alors comme *la tuchê* de la répétition que Lacan présente comme « l'origine de la répétition ». C'est à la *rencontre* (expression de

³ Définition donné par *Le Petit Robert de la langue française*, éd, Petit Robert de Paul Robert, 2000.

⁴ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op.cit.*, p.47.

⁵ Cité par Evelyne Hurtado : *La répétition de Freud à Lacan «Répéter: destin du sujet et voie du désir»*, *op.cit.*, p.53.

⁶ *Ibid.*, p.53.

Lacan) de ce réel insaisissable, que l'auteur s'engloutit progressivement dans le tourbillon d'une répétition infinie.

Lacan pense surtout à cette répétition qui est toujours à la recherche d'une chose toujours inaccessible : « *La répétition [...] sous-entend la recherche d'un objet, d'une chose toujours située au-delà de telle ou telle chose particulière et, de ce fait même, impossible à atteindre*⁷. »

Dans ces textes de Khadra cet objet « impossible à atteindre » est bien cette réalité hermétique d'un monde chaotique que Khadra ne cesse de rechercher d'un texte à l'autre, d'un genre à l'autre et d'un continent à l'autre.

Du point de vue psychanalytique, cette répétition trouve son origine dans la théorie de Freud et de Lacan. Freud qui, afin de distinguer la répétition d'un simple retour, la nomme « compulsion de répétition », car le sujet se montre dans l'incapacité d'échapper à cette force pulsionnelle compulsive. Lacan oriente sa réflexion autour de la répétition dans son rapport au « réel », dans sa volonté de recherche et de compréhension, il met surtout l'accent sur la dimension de recherche d'une chose « impossible à atteindre ».

En effet, cette répétition traduit, d'une part, l'incapacité de surmonter l'actualité brutale, et, d'autre part, l'impossibilité d'atteindre la réalité de cette dernière ; en ce sens, elle remplit en premier lieu une fonction polémique. Par l'insistance sur ces thèmes d'actualité, « chauds », la répétition est un signal d'alarme. Elle est le symptôme d'une stase cancéreuse qui alerte sur la santé, voire l'avenir des êtres, du monde et des discours. Elle dit le symptôme des hommes sans unité, elle suit leur parcours, hommes perdus dans un monde déchiré et insensé, soumis à l'incessant retour des cataclysmes, incapables de supporter le temps du passé coupable et d'envisager le futur de leur mort ; elle stigmatise la détresse d'un sujet dont la récurrence thématique et le ressassement discursif tentent de traduire les expériences morbides insurmontables et les failles affectives.

Ces reprises s'expliquent donc d'abord, par le caractère crucial, cruel de l'événement, indéfiniment ressassé. Toutefois, à travers ces répétitions, Khadra espère parvenir à une forme

⁷Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op.cit.*, p.897.

de soulagement, son texte acquiert une vocation cathartique: « *La littérature, [...] N'est-elle pas, par vocation, la thérapie des réalités difficiles*⁸? »

Ensuite, parmi les raisons pour lesquelles Khadra a recours à ce procédé de la récurrence thématique, figure l'idée que cette technique contribue à une véritable peinture sociale. Elle manifeste tout à la fois une volonté de saisir le monde dans sa complexité et dans sa complétude. La répétition interroge ainsi l'effet de télescopage entre fiction et réalité. Le degré d'adhésion à cette même réalité est patent en dépit des tentatives littéraires de le transposer.

Au-delà de l'effort consistant à sensibiliser, alerter les lecteurs, la répétition crée « un effet de réel⁹ » et ne manque pas de poser la question de sa propre représentation et du rapport entre fiction et réalité. *Lise Gauvin*, dans son ouvrage, *Les langues du roman*, affirme l'aspect répétitif de tout texte et sa volonté de rendre compte du réel : « [...] le texte n'est plus qu'une répétition, toute manifestation d'idiolecte étant chargée de provoquer un effet de réel¹⁰. »

Il y a foisonnement des cycles romanesques, rapprochement entre les différentes fresques, le roman met en scène et étudie les tableaux de la vie quotidienne, permet de refléter la réalité par la vraisemblance des intrigues. En outre, l'évolution des thèmes, des personnages et de l'espace dans une série de textes témoigne de l'histoire sociale.

Étant donné que les romans de Khadra sont le tableau des grands bouleversements sociaux, politiques et économiques du XXI^e siècle, il faut que les personnages aussi évoluent dans l'univers dans lequel ils ont pris naissance. Comme nous l'avons vu, pour Khadra, le retour du personnage trouve sa mise en application sous la forme d'un individu qui se réincarne et revient soit sous la même identité, le même nom, soit de manière protéiforme. Dans cette perspective, cette technique est un pur effet du réalisme. Le personnage du roman khadraïen possède une psychologie en même temps qu'une physiologie vraisemblables qui témoignent de l'incarnation du personnage, au sens où la description réelle, parfois détaillée octroie un poids, un corps, voire une épaisseur concrète au personnage.

⁸ Yasmina Khadra, « *Yasmina Khadra. Aller au commencement du malentendu* », *op.cit.*

⁹ Roland Barthes, *L'Effet de réel*, in *Communications*, n° 11, Paris, 1986, p.88.

¹⁰ Lise Gauvin, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, éd, P.U.M, « Espace littéraire », Montréal, 1999, p.56.

D'un texte à l'autre les personnages réapparaissent, pour rendre vraisemblable la fiction, le déroulement de l'Histoire, du politique et l'évolution des faits racontés. Le retour des mêmes noms propres qui, dans les diverses étapes de leur vie, ont été le témoin des chaos et des changements de l'époque, semble cimenter le réalisme et la vraisemblance de l'œuvre de Khadra. De plus, comme Khadra n'aborde qu'un nombre restreint de thèmes, les figures différentes paraissent plus ou moins identiques, puisque leur mode de pensée ou leur vision du monde se répète. À cet égard, nous pourrions parler aussi de la répétition des mentalités chez Khadra : la quotidienneté, le chagrin, la peur, l'angoisse, la menace de la mort, etc.

Outre le retour des personnages, Khadra est censé créer des espaces qui, par leur récurrence, font préciser les thèmes favoris et les motifs de l'auteur comme la violence persistante et le salut raté. L'omniprésence de la description minutieuse d'Alger dans l'écriture khadraïenne n'est pas sans influencer sur le mode de représentation du réel et sur le traitement du romanesque engendrant brouillage de données du réel et mise en question de ce réel.

Alger revient donc d'un texte à l'autre. Le lieu est riche d'indices, de marques qui préparent le lecteur à une scène violente, une scène de mort. Le cadre, le contexte, mettent en relief le caractère déprimé et phobique dominé par l'anxiété du personnage et laisse place à une confusion, ce qui nous rappelle les propos de Tiphaine Samoyault à propos d'ici, l'œuvre de Nathalie Sarraute : « *Là, la construction d'espace dépasse l'espace. La répétition de la formule, sans variation, sans oscillation possible, ne fait qu'élargir la béance et définir la peur*¹¹. »

L'œuvre met en place le retour incessant d'un même univers, d'une même société, des mêmes personnages, des mêmes lieux..., elle ébauche la peinture d'une micro-société qui se définit par la répétition, et pour laquelle le retour du même, le manque, le vide, l'échec et cet éternel conflit qui empêche d'avancer, sont fondamentaux et fondateurs. La répétition donne ainsi à lire un monde qui ne veut pas surmonter les conflits, un monde basé sur la force, force que rien ne parvient à appréhender, un monde de la stérilité dont tout salut semble exclu.

¹¹Tiphaine Samoyault, *Ecritures du ressassement*, « *Ecriture et entêtement (Nathalie Sarraute)* », éd, P.U.F, Bordeaux, 2002, p. 247.

L'incessant système de la répétition qui s'étale dans les œuvres figure le perpétuel retour d'une intrigue tragique mais stérile dont l'origine a été perdue. Le système du retour khadraïen évide le texte et cherche à trouver une expression une et authentique. La répétition participe dès lors d'une quête cherchant à atteindre la parole et la trace qui sans cesse s'effacent.

En définitive, la répétition, principe fondateur de l'écriture tout autant que de la pensée de Khadra, est à la fois l'expression d'une urgence et d'une surprise qui hantent toute l'œuvre et paradoxalement le moyen employé pour captiver et bouleverser le public. Par écriture d'urgence, nous ne pouvons nous empêcher de penser aux services d'urgence des hôpitaux. États graves, situations de maladie éruptive, d'accidents demandant des soins immédiats, vies en danger... Nous croyons que cette écriture suit au plus près, ce point nodal : là où la mort et la vie, haletantes, s'entrelacent le plus féroce jusqu'à se confondre... Ce réel devenant de plus en plus fou, chaotique, comment le supporter, lui faire face (ou lui échapper) ? L'écriture semble être ici une réaction, voire une exigence. Une exigence, clairement inscrite dans les textes de Khadra, écrire pour conduire le monde vers le salut, pour décrire l'horreur, pour ne jamais oublier, pour que les jeunes générations se souviennent et ne soient plus jamais tentées par l'aventure criminelle du fondamentalisme. Ceci se vérifie dans cet extrait de *L'Imposture des mots* où se manifeste clairement l'acte déclaratif de Khadra : « [...] je déclare l'ensemble des massacres, dont j'ai été témoin et sur lesquels j'ai enquêté, portant une seule et même signature : les Groupes intégristes armés. Je rappellerai que les victimes sont des vieillards, des femmes, des enfants et des nourrissons ¹²[...] »

Toutefois, la surprise réside dans le fait même de répéter les mêmes thèmes, thèmes *chauds* et *noirs*. D'un texte à l'autre, le lecteur et la presse aussi bien orientale qu'occidentale sont surpris par l'audace qu'a l'auteur dans le traitement et la manière d'envisager ces thèmes. D'un genre à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un continent à l'autre, Khadra erre dans le monde et ressasse les événements les plus chaotiques.

En effet, La surprise était grande quand Yasmina Khadra a dévoilé son identité en janvier 2001 et a déclaré publiquement que, derrière le pseudonyme féminin, se cachait l'officier de l'armée algérienne Mohammed Moulessehouli. Dans son roman autobiographique, *L'écrivain*,

¹² Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, *op.cit.*, p.114.

Khadra décrit pourquoi, sous la pression des attentes paternelles et contre sa volonté, il a opté pour la profession militaire et s'est donc décidé explicitement contre une carrière littéraire. Pareillement, dans son roman ainsi que dans des entretiens, l'auteur n'arrête pas de souligner que, très jeune, il avait déjà ressenti sa vocation littéraire et rêvé de devenir écrivain. En 2001, grâce à sa démission de l'armée et à son émigration en France, le rêve de sa vie d'être écrivain est enfin devenu réalité¹³.

Pour conclure, nous pouvons dire que la répétition chez Yasmina Khadra exerce une double influence sur le fonctionnement narratif du texte comme sur sa réception. D'abord, elle apparaît comme un principe formellement structurant, unifiant et fusionnant les textes de l'auteur. Ensuite et paradoxalement, elle apparaît comme un principe aporétique et provocant :

*Aporétique sur l'écrivain et son identité. Avec la parution des *Agneaux du Seigneur* et de *À quoi rêvent les loups* – où Khadra traite d'une manière successive et excessive la genèse du terrorisme en Algérie – un débat médiatique, une véritable polémique, se sont déclenchés sur l'identité de cet auteur, caché derrière un nom de plume et sur l'implication probable de celui-ci dans la guerre civile. Ces circonstances ont poussé l'auteur à publier ses deux textes successifs *L'Écrivain* et *L'Imposture des mots*, où il révèle sa véritable identité et son engouement pour la littérature.

*Provocant en ce qui concerne la réception du texte, parce que « *c'est par la lecture, tout d'abord, qu'un texte est sans fin repris et remis à neuf*¹⁴. ». La répétition incessante des thèmes d'actualité, le retour des mêmes noms, des ancrages spatio-temporels, des scènes et des descriptions créent l'étonnement chez le lecteur, l'oblige à rétablir le lien entre les textes et exige de sa part un effort de réflexion pour comprendre l'implicite ou déchiffrer soit des figures de rhétorique, soit des jeux sur les différents sens possibles. Marie-Laure Bardèche, dans son étude sur la répétition chez Duras et Robbe-Grillet, s'interroge aussi sur les conditions de la réception de la répétition et les modalités de sa lecture :

¹³ Dans *L'Écrivain*, Yasmina Khadra constate rétrospectivement à propos de son vœu d'être écrivain : « [...] je vivais un rêve, le rêve, mon rêve », *op.cit.*, p. 212.

¹⁴Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, *op.cit.*, p.15.

Loin d'être dans ces œuvres un simple épiphénomène, la répétition provoque la mise à l'épreuve de leurs composantes, [...] Le lecteur se trouve ainsi amené à réfléchir le statut du « personnage » de roman (Duras) ou les modalités de la narration (Robbe-Grillet). Chez ces auteurs qui pratiquent la répétition jusqu'au ressassement¹⁵ [...]

L'entrecroisement entre les textes peut aller jusqu'à obtenir un message sous la forme d'une énigme à déchiffrer. La répétition du Même doit être interprétée, parce que pour les théoriciens de la littérature et nous lecteurs, le même est toujours autre¹⁶. Vincent Jouve dans son ouvrage *L'effet-personnage dans le roman*, confirme, dans le chapitre intitulé « *La répétition selon le même* », que la répétition des personnages et leurs événements traumatiques permettant le réinvestissement et la transformation : « *Cette répétition, cependant, ne se fait pas toujours selon l'identique. [...] Il ne s'agit plus de revivre servilement une scène identique, mais de se réinvestir différemment dans une même scène*¹⁷. »

Le lecteur qui est invité à lire et à relire cette écriture répétitive, traversée par le ressassement, entreprend ce parcours mouvementé, se perd dans la dispersion tournoyante et ressent la répétition comme une forme obsessionnelle, voire symptomatique, reflétant le malaise profond du personnage. Il suit l'empreinte d'une écriture qui d'une part remonte vers son origine et trace le mouvement de sa production, et de l'autre, s'expose à reconnaître les traces d'une mémoire qui le ramène au plus profond de l'être.

¹⁵ Marie-Laure Bardèche, *Le principe de la répétition. Littérature et modernité, op.cit.*, p.31.

¹⁶ Gérard Genette, « *L'autre du même* », *op.cit.*

¹⁷ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman, op.cit.*, p.236.

Nous avons consacré cette deuxième partie aux questions liées à la récurrence thématique, au retour des personnages et des lieux, telles qu'elles sont posées par la réception des textes boudjedriens et khadraïens. Nous voudrions y revenir ici afin de mettre en perspective le mécanisme et les enjeux de cette pratique de la répétition externe, en proposer un système de comparaison.

Il est possible de remarquer, au-delà du mécanisme et de l'enjeu de la répétition, qu'il y a confusion entre répétition et simple reproduction. Il existe deux types de démarches d'écriture : l'une – celle de la réécriture – niant, ou du moins cherchant à nier, toute forme de différence, et l'autre – celle que mettent en œuvre Boudjedra et Khadra – offrant au contraire la possibilité d'accéder à la nouveauté et à la richesse de la différence.

La problématique *répétition/variation*, relevée par Genette¹, et *répétition/différence*, soulevée par Gilles Deleuze², permet d'apercevoir l'autre intention qui peut animer la répétition, celle qui consiste à ne pas vouloir le retour du même, non seulement parce qu'il est impossible, mais aussi parce que c'est dans la variation et la différence que la représentation prend son sens.

C'est en cela que nous avons pu établir des liens entre la littérature boudjedrienne et khadraïenne qui répètent mais créent du nouveau. Toutefois, chacun de ces deux auteurs pratique à sa manière la répétition et pointe les variations et la fausseté du rapport qui s'établit entre répétition et ressemblance.

Les écrits des auteurs se distinguent donc d'abord par la manière de pratiquer la répétition, ensuite par l'enjeu et l'importance qu'y tient la répétition comme productrice et génératrice du sens.

¹ Genette a ainsi baptisé la répétition « l'autre du même », car « toute répétition est déjà variation », *L'autre du même*, *op.cit.*, p.101. Ou encore : « Le rapport répétition/variation gît dans le fait même de la représentation, [...] », *ibid.*

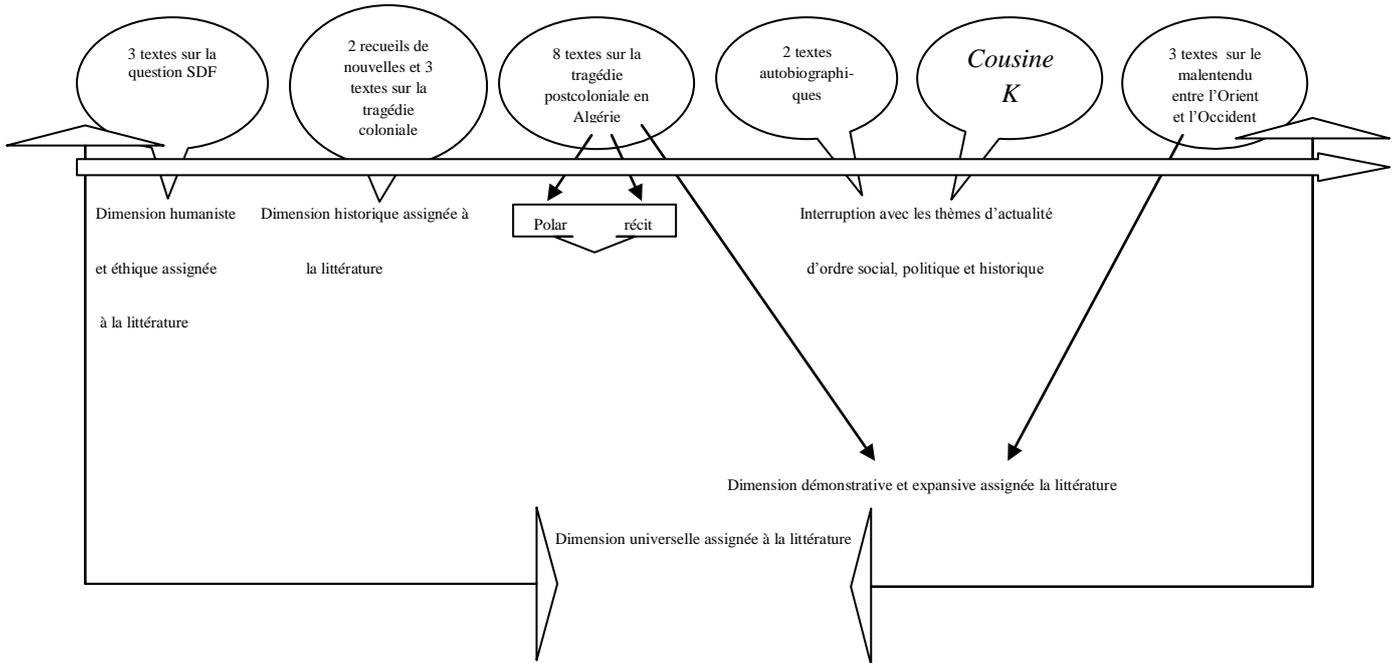
² Dans son ouvrage majeur, *Différence et répétition*, Gilles Deleuze rapproche paradoxalement les deux concepts et pose cette problématique : « Quelle chance y a-t-il pour que les deux concepts, de différence pure et de répétition profonde, se rejoignent et s'identifient ? », *op.cit.*, p.11.

La répétition chez Yasmina Khadra s'observe inévitablement dans un geste de regroupement de textes ayant le même thème, voire le même projet. De surcroît, les dénominations attribuées aux œuvres de l'auteur : cycle policier, diptyque noir, trilogie du monde et quadrilogie algérienne sont la manifestation d'une subordination et d'une hiérarchie établies entre des textes qui dépendent les uns des autres. De ce fait, la répétition chez Khadra se présente comme agent de l'expansion. Son mécanisme répétitif est essentiellement progressiste, il crée un effet de continuité et d'avancement d'où la dilatation du temps et du lieu de l'histoire racontée. Par exemple, si les textes tels que *À quoi rêvent les loups*, *Les Agneaux du Seigneur*, *L'Attentat*, *Les Sirènes de Bagdad* et *Les Hirondelles de Kaboul* traitent le même thème, à savoir le terrorisme, ils racontent et représentent, en revanche, des événements se produisant en des temps et des lieux distincts : l'histoire des deux premiers textes se passe en Algérie pendant les années 1990, tandis que l'histoire de *L'Attentat* se passe entre Tel-Aviv et plusieurs villes en Palestine, et celle des *Sirènes de Bagdad* et des *Hirondelles de Kaboul*, comme leur titre l'indique, se passe, respectivement, à Bagdad et à Kaboul, pendant les années 2000.

Sur cette base, il est tout à fait judicieux de requalifier la littérature de Khadra de « *littérature dépliée* », la dénomination étant empruntée à Jean-Paul Engélibert et à Yen-Mai Tran-Gervat (cf. p.336). Pour les deux critiques, l'écriture n'apparaît plus comme dissociée de la répétition, elle est « *la possibilité d'une répétition qui déplace*³ ». L'écriture chez Khadra est bien cette répétition qui se déplace d'un temps à l'autre, d'un pays à l'autre, d'un continent à l'autre et d'un genre à l'autre.

³ Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La Littérature dépliée – Reprise, répétition, réécriture*, *op.cit.*, p.23.

En somme, la littérature et le mécanisme de la répétition chez Khadra peuvent être schématisés comme suit :



Le mécanisme de la répétition chez Yasmina Khadra : Dire, interrompre et redire

La littérature de Boudjedra se définit avant tout comme une écriture de *l'épuisement* : « *L'émergence d'une littérature de l'épuisement est intéressante. Elle est séduisante. Peut-être cela me séduit-il parce que la littérature m'épuise littéralement et que chaque livre écrit, chaque page écrite est un épuisement physique et mental incroyable*⁴ », postule Boudjedra.

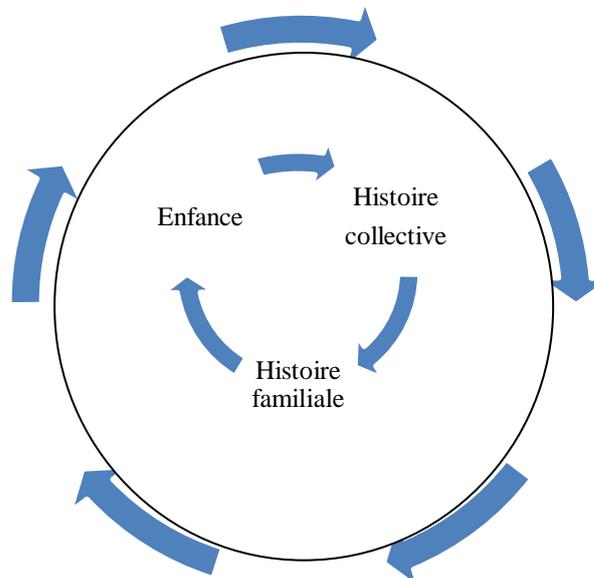
Toutefois, dans un autre sens, cette littérature de l'épuisement est une littérature « *effectivement qui n'aboutit pas. [...] C'est une littérature de la mémoire. [...] Elle tourne sur elle-même interminablement. Elle est dans un va-et-vient permanent*⁵ [...] », ajoute-t-il. C'est là le signe même, le paramètre absolu d'une littérature qui se veut répétitive, qui n'a pas de fin ni de début.

⁴Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité, op.cit.*, p.112.

⁵*Ibid.*, Pp112-113.

De là provient l'importance du cercle ou de la structure concentrique, formes qui vont dans le sens de cette affirmation de Boudjedra définissant la littérature comme activité essentiellement mémorielle et répétitive : « [...] nous disons toujours la même chose, où toute littérature est la répétition d'une autre littérature et ainsi de suite. La symbolique soufie, là-dedans, joue un rôle essentiel. Le cercle, le losange aussi sont importants. Mais pas le carré⁶. »

En effet, cette littérature circulaire, concentrique, ayant pris chez Boudjedra une ampleur extraordinaire, a pour centre le point de fusion et de jonction de ces trois sources d'inspiration : l'enfance, l'histoire familiale et l'histoire collective (l'Histoire). Elles s'entendent comme le motif littéraire par excellence de la littérature boudjedrienne. Nous pourrions synthétiser le phénomène par le schéma suivant :



Le mécanisme de la répétition chez Boudjedra : écrire, se souvenir et réécrire

Comme nous l'avons vu, les romans de Boudjedra s'articulent autour d'épisodes obsessionnels souvent récurrents d'une œuvre à l'autre : la mort du frère aîné, l'absence du père, la répudiation de la mère, l'expérience de la révolution... . Ils sont par ailleurs relatés dans une langue, elle-même répétitive, comme l'a montré la première partie de ce travail :

⁶*Ibid.*, p.78.

amoncellement de synonymes, redondances phoniques, comparaison et métaphores, répétition de mots...

En effet, ces épisodes qui s'imposent par leur répétitivité et qui courent pratiquement dans toutes les narrations, sont concentrés autour de souvenirs d'enfance qui placent l'auteur/narrateur dans une perpétuelle recherche de l'origine, de l'essence, du manque qu'on veut cerner, de l'Histoire qu'on veut bobiner, de la causalité par laquelle on veut s'éclairer, il s'agit en outre de parvenir à dévoiler une vérité essentielle qui se cherche.

En fait, les souvenirs relatés sont de trois ordres. Nous relevons d'abord les souvenirs de guerre, répétition transformée de l'inscription inconsciente et traumatique des événements affrontés pendant l'insurrection de 1962. Nous notons ensuite des souvenirs sexuels, dans *Les Figuiers de barbarie* avec Myriam (anesthésiste du narrateur, Rachid, p.185, p.186, p.187), avec Kamar (sa belle-mère, Pp.32-67), avec Mounia et Dounia (les deux jumelles que Rachid et son ami Omar ont connues peu de temps avant de rejoindre le maquis, Pp. 32-36), dans *Hôtel Saint Georges*, avec Mic (femme de Rac, Pp.116-117), avec les amantes enfin qu'il rencontrait dans son petit studio, situé à la sortie ouest d'Alger... Ces souvenirs érotiques qui reviennent fréquemment et qui sont décrits en détail, particulièrement ceux de Kamar, laissent affleurer la fonction chez l'humain d'un ordre libidinal⁷, inconscient. Enfin, le texte s'ouvre majoritairement à des souvenirs d'enfance, ce qui justifiera en quelque sorte la réponse de Rachid Boudjedra à la question posée par Hafid Gafaïti :

Hafid Gafaïti : Diras-tu avec Bataille que la littérature c'est l'enfance enfin retrouvée ?

Rachid Boudjedra : Il me semble que la littérature authentique s'insère à son origine dans l'enfance. À travers la littérature, l'enfance joue un rôle important. [...] 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. [...] j'ai toujours eu l'impression en écrivant que c'était l'enfant que j'ai été qui écrivait comme pour exorciser cet âge adulte⁸.

⁷ « Relatif à la libido. Métaphore utilisée par S. Freud pour désigner l'énergie des pulsions sexuelles. » Définition donné par *Encyclopédie Larousse*, Dictionnaire en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/libido/47004>

⁸Hafid Gafaïti, *Boudjedra, ou la passion de la modernité*, op.cit., p.9.

L'enfance apparaît chez Boudjedra comme un objet infini. Compris comme une totalité signifiante et non pas seulement comme un moment ponctuel, l'idée de début est polymorphe. La répétition provient ainsi de la narration de souvenirs enfantins qui s'entremêlent dans la mémoire et se perdent dans les racines d'une Histoire ensanglantée.

Alors devant le défaut de la narration de l'enfance, de souvenirs du passé ou leur impossible « re-quête », force est de constater que leur répétition, bien qu'elle constitue le fondement dynamique et indéfiniment recherché de la démarche narrative et scripturaire, reste chez Boudjedra une aspiration vouée à la déception. Les douleurs, les événements traumatiques ne seront jamais effacés, ils ont cristallisé toute une sensibilité malade, toute une névrose qui a pu s'implanter dans les écrits de l'auteur, une névrose qui cherche à être surmontée par le travail artistique et l'effort de répétition.

Somme toute, la répétition dans les textes de Boudjedra est un symptôme de malaise, le signe d'un trauma qui n'a pu être extériorisé entièrement, n'a pas pu être lié, n'est pas un souvenir mais une « chose » qui demeure à l'état brut et réclame sans cesse sa transformation. La répétition est dans son œuvre une démarche inconsciente et une astreinte au service d'une écriture capable d'exprimer la profondeur de sa mémoire, de sa réflexion sur l'art et sur la vie.

La répétition est ainsi l'expression des profondeurs vaseuses, incertaines, insondables de l'affectivité et du temps. Les récits s'engagent comme un combat contre la résistance, ces profondeurs qui engluent, qui étouffent, mais l'écriture et la répétition ramènent à la surface.

C'est seulement à ces conditions que la littérature devient, pour l'auteur, une littérature fantasmatique et obsessionnelle : « *Cette tautologie est amenée aussi par le fait que toute littérature est obsessionnelle. La mienne aussi en est une. Elle est fantasmatique et fonctionne selon des fantasmes. Le propre du fantasme n'est ce pas la répétitivité qui amène à la tautologie ? Cela est une nécessité*⁹. »

⁹*Ibid.*, p.77.

Quant à Yasmina Khadra, la répétition est l'expression d'un monde qui n'est dans ses romans que l'endroit d'un envers chaotique susceptible à tout moment de refaire surface:

Ma double culture, occidentale et arabo-berbère, mon expérience d'homme de terrain, mes voyages et mes rencontres pluridisciplinaires m'autorisent à croire que je pourrais apporter ma pierre à l'édifice du monde et à donner ma vision des choses qui, conjuguée à celles des autres, pourrait faire avancer ces mêmes choses pour le salut de nous tous¹⁰.

Ancrés dans les tragédies actuelles en Algérie, en Afghanistan, en Palestine et en Irak, les textes de Khadra lui ont mérité la réputation d'expert du monde oriental et du phénomène terroriste. En effet, cette étiquette se manifeste essentiellement dans les déclarations de l'auteur lui-même ainsi que dans les critiques : « *À travers mes livres, je prends l'Occidental par la main et je l'emmène au commencement du malentendu [...] Je le sensibilise et lui prouve que ce monde-là ne traverse pas une crise idéologique mais politique*¹¹ », déclare Khadra. L'un des critiques prétend notamment qu'une des raisons pour lesquelles il faut consulter les romans de Yasmina Khadra est que l'écrivain algérien « *savait de quoi il parlait*¹² ». Selon un autre journaliste, Yasmina Khadra est « *l'une des consciences de notre époque déboussolée*¹³ ». Les critiques disent que l'écrivain algérien « *remplit son office de messenger*¹⁴ » et « *nous fait vivre in vivo la réalité du monde arabe, dont nous ne savons quasiment rien*¹⁵ ». Quant aux *Hirondelles de Kaboul*, ce roman a le mérite de présenter « *situations et personnages [qui] nous permettent une approche d'un univers que nous ignorons*¹⁶ ». D'après un autre critique, Khadra est « *en bonne situation pour mettre en lumière la situation des femmes [...] Le climat de la société est tout entier restitué [par cet]*

¹⁰Entretien avec Yasmina Khadra à propos de *l'Equation Africaine*, propos recueillis par Nadia Agzouz, in CED, 2012.

¹¹Christine Rousseau, *Yasmina Khadra, Aller au commencement du malentendu, op.cit.*

¹²Guillaume Chérel, *Yasmina Khadra, La bombe humaine*, in Le Point, 2006.

¹³Jean-Claude Raspigeas, *Yasmina Khadra, dans la peau d'un kamikaze*, in La Croix, 2006.

¹⁴Severin Agnès, *La fabrique de la terreur*, in Le Figaro, 2006.

¹⁵Guillaume Chérel, *Yasmina Khadra, La bombe humaine, op.cit.*

¹⁶Pierre Robert Leclercq, *Les Hirondelles de Kaboul*, in Le Monde des livres, 2002.

*écrivain algérien [qui] s'est institué reporter pour observer une population transgressée par l'histoire récente*¹⁷. »

Les romans de Khadra sonnent bien le glas d'une écriture immanente, celle de l'humanisme et de la foi dans le progrès. La narration d'une aventure, d'un parcours, des hommes à la guerre, cède le pas à une sensibilisation, à une problématisation de ces histoires, de ce monde présenté alors comme la proie de forces brutales, incontrôlables et dévastatrices qui semblent constituer un capital de violence toujours à disposition, toujours renfloué. C'est la représentation de ce monde bouleversé que la répétition met en scène quand paradoxalement elle se présente aussi comme un moyen d'y trouver du sens et du salut.

La répétition est ici le symptôme d'une réalité malade, d'un non-sens du monde. Car le sens du monde est à déchiffrer grâce à la répétition, comme une polysémie, par les reprises, il est à comprendre comme une essence, et enfin il est à rechercher dans la démarche même qui motive sa quête.

Ici encore, la répétition des thèmes, des motifs et des questions stigmatise le malaise de l'auteur et du monde dont le non-sens est révélé par un phénomène obsédant dans les textes, le terrorisme.

La répétition est ainsi dans l'œuvre de Khadra une démarche consciente. Elle répond chez lui à une exigence de salut et de vérité poétique à l'intérieur d'un monde chaotique. Ainsi, Khadra suit une toute autre voie que celle tracée par Boudjedra. Le tableau qui suit, met en lumière la parfaite différence dans le mécanisme, l'origine et l'enjeu de la répétition chez nos deux auteurs, Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra.

¹⁷Lucien Guissard, *Des pays offensés*, in La Croix, 2002, p.08.

La répétition chez Rachid Boudjedra	La répétition chez Yasmina Khadra
se présente comme agent de l'épuisement.	se présente comme agent de l'expansion.
est circulaire et concentrique.	est dépliée.
est l'expression des profondeurs enfantines.	est l'expression d'un monde chaotique.
est involontaire/volontaire	est volontaire.
est symptôme d'un malaise psychique, d'un trauma.	est symptôme d'une réalité complexe, violente.
est libératrice et thérapeutique.	est sensibilisatrice et polémique.
appartient à l'ordre du mythe.	appartient à l'ordre de l'information et du témoignage.

Pour conclure, et au-delà de la différence dans le fonctionnement et dans les missions de la répétition chez nos deux écrivains, nous pouvons légitimement voir le processus comme un avatar de l'auteur qui revendique sa pratique répétitive comme foyer créatif, comme production innovante.

Cette étude avait pour point de départ un double constat qui est en même temps un paradoxe : d'une part, à la suite de la lecture de notre corpus, nous avons observé l'existence d'un phénomène de "répétition", et donc d'une forme que nous pouvons considérer comme "écriture de la répétition" chez Rachid Boudjedra et Yasmina Khadra ; d'autre part, nous avons pu noter des effets de "variation" et de "différence" qui donnent l'impression que le texte est marqué par le tiraillement, voire la reproduction.

À partir de ce constat, nous avons été incitée à opérer une ouverture théorique qui se concentre autour du concept de "répétition". Devant la difficulté à trouver une définition précise de ce phénomène, devant la complexité de ses composantes qui se faufilent à l'intérieur du texte considéré, mais aussi d'un texte à l'autre, il était impossible d'adopter une seule approche car les questions qu'a suscitées cette pratique de la répétition concernent aussi bien l'aspect stylistique et thématique que sa fonction affective, émotionnelle sur le sujet écrivant.

En nous interrogeant sur les différentes approches théoriques en fonction du but assigné à chaque partie de notre étude, nous avons retenu une approche rhétorique et linguistique orientée principalement vers les faits de répétition tels qu'ils ont été inventoriés lors de l'étude linguistique et rhétorique qu'en a faite Madeleine Frédéric ; nous avons proposé une seconde approche philosophique et littéraire centrée sur les dichotomies *répétition/différence* et *répétition/variation* avancées par Gilles Deleuze et Gérard Genette, enfin esquissé une troisième approche psychanalytique visant à retrouver l'origine et l'enjeu de la répétition chez chacun de nos deux auteurs.

En nous inspirant de Madeleine Frédéric¹, nous avons tenté dans la première partie de notre travail de relever les figures de répétition les plus marquantes dans les dix textes qui constituent notre corpus. Comme nous l'avons déjà signalé, ce relevé n'est nullement exhaustif et ne prétend donc pas être une recension au sens arithmétique du terme. En effet, nous nous sommes intéressée – ce qui ne peut être arbitraire – aux figures de style qui nous permettent, à la fin de la présente partie, de trouver une ferme perspective comparatiste permettant de dire

¹ Madeleine Frédéric, *La répétition, étude linguistique et rhétorique, op.cit.*

que la répétition interne, outre son attrait expressif, créatif, esthétique et artistique chez les deux auteurs, a une valeur émotionnelle chez Boudjedra et démonstrative chez Khadra.

Pour ce qui touche à l'analyse des effets que produisent ces figures de répétition, l'examen de notre corpus mené dans cette perspective a rendu possible des commentaires stylistiques approfondis : ce que nous sentons intuitivement à une première lecture devient manifeste, si nous abordons le texte sous l'angle des structures répétitives. Celles-ci ont permis, d'une part, d'éclairer les différents niveaux de l'écriture qui s'imbriquent, les diverses stratifications qui s'interpénètrent pour construire la trame du texte, d'autre part, de déceler, derrière les effets, une impulsion rythmique et un engendrement isotopique.

Nous avons vu en outre que la répétition des phrases, des énoncés, au fil des pages, déchronologise le récit boudjedrien, mais s'accompagne, paradoxalement, d'une progression et d'une continuité, qui sont, en revanche, la finalité première de cette pratique chez Khadra. Cependant, nous avons remarqué que, si la masse des éléments répétitifs chez Boudjedra sont intratextuels et liés soit à l'Histoire de son pays, soit à l'histoire de sa famille, soit à sa propre histoire, ceux de Khadra sont affranchis de tout contexte extérieur et de toute production antérieure, ils sont corrélativement limités par le contenu et le cadre textuel.

Nous avons donc dégagé l'importance de la répétition au sein du récit, elle joue un rôle important dans l'écriture, la construction et les relations sémantiques internes au texte. À vrai dire, il s'agit de cycles, de structures rythmiques bouclées sur elles-mêmes et la répétition de ces boucles entraîne une progression à très large envergure, fondatrice de la composition du sens.

En nous appuyant sur ce principe de Gérard Genette que « toute répétition est déjà variation² » et sur celui de Gilles Deleuze, pour qui « *ce n'est pas le même qui revient, ce n'est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c'est-à-dire du Différent³* », nous avons essayé dans la deuxième partie de notre étude de repérer les répétitions, relever les variations et les différences que les deux auteurs travaillent d'un texte à

² Gérard Genette, *L'autre du même*, in *Figures IV*, *op.cit.*, p.101.

³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*, p.384.

l'autre. Ici nous avons étudié trois pratiques de la répétition : la récurrence des thèmes, le retour des personnages et le retour des lieux.

En effet, ces trois sortes de répétition étendent leurs effets à toute l'écriture boudjedrienne et khadraïenne en créant des liens entre leurs différents récits. Toutefois si, chez Boudjedra, elles instituent un réseau intratextuel, un mouvement circulaire, dans le sens où les textes se parlent entre eux ou à eux-mêmes, chez Khadra, elles activent une catégorisation des textes, dans la mesure où ceux-ci, s'organisant autour d'un sujet commun, se réunissent en un seul volume, *Trilogie du grand malentendu*, *Diptyque de la décennie noire*, *Quadrilogie algérienne*, sous le titre générique des *Enquêtes du commissaire Llob*.

Au-delà de cette dissemblance de taille, une seule grande œuvre circulaire et concentrique chez Boudjedra, plusieurs groupes de textes dépliés chez Khadra, les deux auteurs se différencient en outre par l'élaboration d'un univers romanesque particulier et singulier. Atteindre à la vérité historique, retrouver la trace mémorielle, affranchir l'être des maux psychiques, des traumatismes enfantins, semble être le but visé par Boudjedra. Chez Khadra, ces répétitions cherchent, la plupart du temps, à retrouver la réalité du monde, à renouveler les détails, à apporter plus d'éclairage, à donner un nouveau sens, une nouvelle conception des choses.

Ensuite, pour tenter d'aborder la question de l'origine, de l'enjeu de la répétition chez nos deux auteurs, nous avons admis avec Freud qu'il existe dans la vie psychique une « *compulsion de répétition* » qui a pour but « *de tenter de « lier » les excitations traumatiques qui risquent de déborder l'appareil psychique⁴* », et qui naît de ce que Freud appelle « *l'inquiétante étrangeté* ». De l'avis de Freud : « *Un sentiment d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée⁵[...]* », « *L'inquiétante étrangeté vécue se constitue lorsque des complexes infantiles refoulés sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives dépassées paraissent à nouveau confirmées⁶*. »

Nous avons rencontré cette problématique de « *l'inquiétante étrangeté* » dans les textes de Boudjedra, quand l'enfant a subi des traumatismes angoissants, quand l'adulte n'a pas pu les

⁴Lina Balestriere, *Freud et la question des origines*, éd, De Boeck, 3^e édition, 2008, p.76.

⁵Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op.cit.*, p.251.

⁶*Ibid.*, p.258.

oublier, les surmonter, et quand l'écrivain ne cesse de les bobiner et de les dévider en même temps. Nous avons conclu que la remémoration de son enfance, de son passé, ne peut manquer de susciter en lui ce *sentiment d'inquiétante étrangeté* qui, à son tour, provoque l'émergence d'une *compulsion de répétition*, qui aurait pour fonction « *de diminuer le trauma*⁷ », ou encore qui « *agit comme tentative de guérison de ce qui a joué comme traumatisme*⁸ ». En ce sens, nous pouvons nous servir de l'affirmation de G. Deleuze : « *Si la répétition nous rend malades, c'est elle aussi qui nous guérit ; si elle nous enchaîne et nous détruit, c'est elle encore qui nous libère*⁹. »

Si Freud parle de « *l'inquiétante étrangeté* », Jacques Lacan parle de « *la tuchê* ». Toutefois, si l'une est stimulée par le passé, l'autre est liée au *Réel*. Selon Lacan, la tuchê « *c'est la rencontre du réel, réel qui surgit et se répète « comme au hasard », sous la forme de « l'achoppement », de « l'accroc », de l'accident*¹⁰. »

Il s'ensuit que le processus de répétition, chez Lacan, ne se comprend qu'en lien avec « *la rencontre du réel*¹¹ »

De là avons-nous conclu que le passage à la répétition chez Khadra procédait moins de remémorations que de rencontres avec un réel qui « *ne cesse pas de s'écrire*¹² ». À chaque point de non-sens, à chaque *tuchê* où l'inaffrontable se dresse devant l'auteur, les écrits se déchaînent, tentent d'appriivoiser, de cerner « *ce qui ne cesse pas de ne pas s'écrire*¹³ »

À ce stade, nous pouvons finalement dire que la répétition du point de vue psychanalytique a pu réfléchir le parcours de nos deux écrivains en quête d'une libération psychique, d'une

⁷Evelyne Hurtado : *La répétition de Freud à Lacan «Répéter: destin du sujet et voie du désir»*, op.cit., p.50.

⁸ André Jarry, Alfred de Vigny, *étapes et sens du geste littéraire : lecture psychanalytique*, op.cit., p.475.

⁹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op.cit., p. 30.

¹⁰Jacques Lacan, *Le Séminaire, tome 11 : Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op.cit., p.65.

¹¹*Ibid.*, p.64.

¹² Jacques Lacan, *Le savoir et la vérité*, dans *Encore*, séminaire livre XX, éd, Seuil, Paris, 1975, p.86.

¹³*Ibid.*, p. 87.

guérison d'un traumatisme enfantin pour Boudjedra, d'un « *réel qui ne peut se dire, qui ne peut s'inscrire comme signifiant*¹⁴ » pour Khadra.

Tout comme les autres approches, l'approche psychanalytique, nous l'avons vu avec Jacques Lacan, insiste sur le fait que la répétition « *n'est jamais une répétition au sens usuel de reproduction de l'identique*¹⁵ ».

Somme toute, un point commun réunit toutes ces approches, pour lesquelles, la répétition est la différence et non la réitération de l'identique. Cette étude, qui a pour toile de fond un aspect comparatif, nous a permis de déduire que le même et l'identique ne préexistent pas à la répétition et ne sont pas la condition de son effectuation. Les œuvres de Boudjedra, de Khadra, sont ouvertes, proposant une découverte de soi et du monde par les répétitions. Le texte qui ici s'achève, nous le voyons, s'ouvre vers d'autres textes, tous orientés par la répétition.

De même, il serait intéressant d'ouvrir notre recherche et de déplacer ensemble notre regard vers d'autres pistes. Nous constatons, au terme de cette étude, que toutes les questions soulevées n'ont pu trouver de réponse d'égale importance. Par exemple, n'a pu être proposé que brièvement un parallèle entre les mêmes thématiques chez les deux auteurs, qu'il s'agisse de l'Histoire (coloniale, post-coloniale) ou de l'autobiographie. Ainsi, notre intention est précisément d'engager une étude comparative de ces thèmes apparentés, de mettre en relief les analogies et les contrastes décelables dans la manière qu'a chacun des écrivains de s'approprier ces questions. Comment les deux auteurs abordent-ils un thème commun ? Dans quelle mesure, les ressemblances et les différences peuvent-elles contribuer à caractériser leur raisonnement et leur écriture ?

¹⁴ Christophe Meurée, Pierre Piret, *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*, éd, P.I.E-Peter Lang s.A, Bruxelles, 2009, p.79.

¹⁵ Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse, op.cit.*, p.897.

1. Corpus

1.1. Rachid Boudjedra

- Rachid Boudjedra, *Le Démantèlement*, éd, Denoël, Paris, 1982.
Rachid Boudjedra, *La Prise de Gibraltar*, éd, Denoël, Paris, 1987.
Rachid Boudjedra, *Hôtel Saint-Georges*, éd, Dar El Gharb, Oran, 2007.
Rachid Boudjedra, *Les Figuiers de barbarie*, éd, Barzakh, Alger, 2010.

1.2. Yasmina Khadra

- Yasmina Khadra, *Morituri*, éd, Baleine, Paris, 1997.
Yasmina Khadra, *À quoi rêvent les loups*, éd, Julliard, Paris, 1999.
Yasmina Khadra, *L'Imposture des mots*, éd, Julliard, Paris, 2002.
Yasmina Khadra, *L'Attentat*, éd, Julliard, Paris, 2005.
Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, éd, Julliard, Paris, 2008.
Yasmina Khadra, *L'Olympe des Infortunes*, éd, Média-Plus, Constantine, 2010.

2. Autres romans analysés:

2.1. Rachid Boudjedra

- Rachid Boudjedra, *La Répudiation*, éd, Denoël, Paris, 1969.
Rachid Boudjedra, *La Vie quotidienne en Algérie*, éd, Hachette, Paris, 1971.
Rachid Boudjedra, *L'Insolation*, éd, Denoël, Paris, 1972.
Rachid Boudjedra, *L'Escargot entêté*, éd, Denoël, Paris, 1977.
Rachid Boudjedra, *Les 1001 années de la nostalgie*, éd, Denoël, Paris, 1979.
Rachid Boudjedra, *La Macération*, éd, Denoël, Paris, 1984.
Rachid Boudjedra, *La Pluie*, éd, Denoël, Paris, 1987.
Rachid Boudjedra, *Le Désordre des choses*, éd, Denoël, Paris, 1991.
Rachid Boudjedra, *FIS de la haine*, éd, Denoël, Paris, 1992.
Rachid Boudjedra, *Timimoun*, éd, Denoël, Paris, 1994.
Rachid Boudjedra, *Lettres algériennes*, éd, Grasset, Paris, 1995.
Rachid Boudjedra, *Peindre l'Orient*, éd, Zulma, Paris, 1996.
Rachid Boudjedra, *La Vie à l'endroit*, éd, Grasset, Paris, 1997.
Rachid Boudjedra, *Fascination*, éd, Grasset, Paris, 2000.

2.2. Yasmina Khadra

- Mohammed Moulessehoul, *Amen !*, la Pensée Universelle, édition à compte d'auteur, Paris, 1984.
Mohamed Moulessehoul, *El Kahira, cellule de la mort*, éd, ENAL, Alger, 1986.
Mohammed Moulessehoul, *De l'autre côté de la ville*, éd, L'Harmattan, Paris, 1988.
Mohamed Moulessehoul, *Le Privilège du phénix*, éd, ENAL, Alger, 1989.
Yasmina Khadra, *Le Dingue au bistouri*, éd, Laphomic, Alger, 1990.
Yasmina Khadra, *La Foire des enfoirés*, éd, Laphomic, Alger, 1993.
Yasmina Khadra, *Double blanc*, éd, Baleine, Paris, 1998.
Yasmina Khadra, *L'Automne des chimères*, éd, Baleine, Paris, 1998.

Yasmina Khadra, *Les Agneaux du Seigneur*, éd, Julliard, Paris, 1998.
Yasmina Khadra, *L'Ecrivain*, éd, Julliard, Paris, 2001.
Yasmina Khadra, *Les Hirondelles de Kaboul*, éd, Julliard, Paris, 2002.
Yasmina Khadra, *Cousine K*, éd, Julliard, Paris, 2003.
Yasmina Khadra, *La Part du mort*, éd, Julliard, Paris, 2004.
Yasmina Khadra, *Les Sirènes de Bagdad*, éd, Julliard, Paris, 2006

3. Ouvrages théoriques et critiques

3.1. Ouvrages théoriques sur la répétition

Søren Kierkegaard, *La Répétition*, éd, Orante, Paris, 1972.

René Passeron, *Création et répétition*, éd, Clancier-Guénéau, Paris, 1982.

Søren Kierkegaard, *La reprise*, traduction et notes de Nelly Viallaneix, éd, Flammarion, Paris, 1990.

Tiphaine Samoyault, *Ecritures du ressassement*, « *Ecriture et entêtement (Nathalie Sarraute)* », éd, P.U.F, Bordeaux, 2002.

Clair Guisard, *Claude Simon. La répétition à l'œuvre*, éd, L'Harmattan, Paris, 2005.

Stéphanie Orace, *Le champ de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, éd, Rodopi B.V, Amsterdam-New-York, 2005.

Jean de Guarida, *Poétique de Molière : Comédie et répétition*, éd, Droz, Genève, 2007.

Jean-Paul Engélibert, Yen-Mai Tran-Gervat, *La littérature dépliée : Reprise, répétition, réécriture*, éd, P.U.F, Rennes, 2008.

Marie-Laure Bardèche, *Le principe de répétition, littérature et modernité*, éd, L'Harmattan, Paris, 2009.

3.2. Ouvrages de linguistique, de rhétorique et de stylistique

Pierre Guiraud, *Le langage*, éd, Gallimard, Paris, 1967.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd, Payot, Paris, 1972.

Madeleine Frédéric, *La répétition : Étude linguistique et rhétorique*, éd, De Gruyter, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1985.

Georges Molinié, *Élément de stylistique française*, éd, P.U.F, Paris, 1987.

Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique, théorie et pratique*, éd, P.U.F, Paris, 1991.

Barry Alpha Ousmane, *L'épopée peule du Fuuta Jaloo, de l'éloge à l'amplification rhétorique*, éd, Karthala, Paris, 2001.

Per Peter Lauwers, Marie-Rose Simoni-Aurembou, Pierre Swiggers, *Géographie linguistique et biologique du langage : Autour de Jules Gilliéron*, éd, Peeters, 2003.

Henri Suhamy, *Les figures de style*, éd, P.U.F, Paris, 2004.

Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, éd, Champion, Paris, 2005.

Léandre Sahiri, *Le bon usage de la répétition dans l'expression orale et écrite*, éd, Mon Petit Editeur, Paris, 2013.

3.3. Ouvrages de psychanalyse et de philosophie

Sigmund Freud, *Cinq leçons sur la psychanalyse* (1909), éd, P.U.F, Paris, 2001.

Sigmund Freud, "L'inconscient", *Métapsychologie* (1915), éd, P.U.F, Paris, 1988.

Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), éd, Gallimard, Paris, 1985.

Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse* (1920), éd, Payot, 1981.

Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), éd, Seuil, Paris, 1990.

Jacques Derrida, *L'écriture de la différence*, éd, Seuil, Paris, 1967.

Jacques Lacan, *Encore*, éd, Seuil, Paris, 1975.

Jean-François Lyotard, *Le différend*, éd, Minuit, Paris, 1983.

Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature*, éd, P.U.F, Paris, 1995.

Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éd, P.U.F, Paris, 1997.

Pierre Bayard (sous la direction), *Lire avec Freud pour Jean Bellemin-Noël*, éd, P.U.F, Paris, 1998.

André Jarry, Alfred de Vigny, *étapes et sens du geste littéraire : lecture psychanalytique*, Tome I, éd, Droz, Paris, 1998.

Lina Balestriere, *Freud et la question des origines*, (1998), éd, De Boeck, 3^e édition, 2008.

École freudienne, *Ethique du désir : Une lecture du Séminaire de Lacan*, éd, De Boeck, 1999.

Søren Kierkegaard, *La Répétition, Essai de psychologie expérimentale*, éd, Rivages Poche, 2003.

Geneviève Morel, *L'œuvre de Freud*, éd, Bréal, 2006.

3.4. Théories de la littérature

Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, éd, Maspero, Paris, 1966.

Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, éd, Flammarion, Paris, 1968.

Julia Kristeva, *Semeiotiké : recherches pour une sémanalyse*, éd, Seuil, Paris, 1969.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, éd, Gallimard, Paris, 1969.

Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, éd, Gallimard, Paris, 1970.

Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau roman*, éd, Seuil, Paris, 1971.

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éd, Seuil, Paris, 1972.

Gérard Genette, *Figures III*, éd, Seuil, Paris, 1972.

Jean Ricardou, *Le Nouveau roman*, éd, Seuil, Paris, éd, 1973.

Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, éd, Seuil, Paris, 1975.

Georges Poulet, *Études sur le temps humain, tome 2*, éd, du Rocher, 1976.

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, éd, Seuil, Paris, 1977.

Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, éd, Flammarion, Paris 1977.

Jean Ricardou, *Nouveaux problèmes du roman*, éd, Seuil, Paris, 1978.

Max Andréoli, *Le Système balzacien, essai de description synchronique* (1978), éd, Aux Amateurs de livres, Paris, 1984.

Gérard Genette, *Figures II*, éd, Seuil, Paris, 1979.

Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, éd, José Corti, Paris, 1980.

Philippe Lejeune, *je est un autre, L'autobiographie de la littérature aux médias*, éd, Seuil, Paris, 1980.

Henri Mitterand, *Le discours du roman*, éd, P.U.F. Paris, 1980.

Mikhaïl Bakhtine, *Le principe dialogique*, éd, Seuil, Paris, 1981.

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, éd, Seuil, Paris, 1982

Philippe Hamon, « *Un discours contraint* », *Littérature et réalité*, éd, Seuil, Paris, 1982.

- Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, éd, Flammarion, Paris, 1984.
- Bernard Dupriez Gradus, *Les Procédés littéraires*, éd, U.G.E, Paris, 1984.
- Ethel Preston, *Recherche sur la technique de Balzac*, éd, Slatkine Reprints, Genève, 1984.
- Umberto Eco, *Lector in fabula*, éd, Grasset et Fasquelle, Paris, 1985.
- Alhem Mostheganemi, *Algérie. Femmes et écritures*, éd, L'Harmattan, Paris, 1985.
- Gérard Genette, *Seuils*, éd, Seuil, Paris, 1987.
- Marc Eigeldinge, *Mythologie et intertextualité*, éd, Slatkine, Genève, 1987.
- Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency , *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, éd, Armand Colin, Paris, 1990.
- Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, ouvrage collectif, sous la direction de Daniel Bergez, éd. Dunod, Paris, 1990.
- Pierre Brunel, *Mythocritique, Théorie et parcours*, éd, P.U.F, Paris, 1992.
- Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, éd, P.U.F, Paris, 1992.
- Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, éd, Nathan, Paris, 1992.
- Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, éd, Kimé, Paris, 1994.
- Milan Kundera, *L'art du roman*, éd, Gallimard, Paris, 1995.
- Gérard Gengembre, *Les grands courants de la critique littéraire*, éd, Seuil, Paris, 1996.
- Verena von der Heyden-Rynsch, *Ecrire la vie*, éd, Gallimard, Paris, 1997.
- Michel Jarretty, *La critique littéraire française au XX^{ème} s*, éd, P.U.F, Paris, 1998.
- Jean-Noël Blanc, *Polarville. Images de la ville dans le roman policier*, éd, P.U.F, Lyon, 1998.
- Gérard Genette, *Figures IV*, éd, Seuil, Paris, 1999.
- Verena von der Heyden-Rynsch, *Ecrire la vie. Trois siècles de journaux intimes féminins*, éd, Gallimard, Paris, 1999.
- Lise Gauvin, *Les langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, éd, P.U.M, « Espace littéraire », Montréal, 1999.
- Ronald Landheer, Paul- Julian Smith, *Le paradoxe en linguistique et en littérature*, éd, Librairie Droz, Paris, 2000.

Mariannick Schöpfel, *Les Écrivains francophones du Maghreb*, éd, Ellipses, Paris, 2000.

Dorrit Cohn, *Le propre de la fiction*, éd, Seuil, Paris, 2001.

Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Benayoun-Szmidt, *Algérie : nouvelle écriture*, éd, l'Harmattan, Paris, 2001

Rachid Mokhtari, *La Graphie de l'horreur : essai sur la littérature algérienne (1990-2000)*, éd, Chihab, Batna, 2002.

André Vanoncini, *Le Roman policier*, éd, P.U.F, Paris, 2002.

Anouar Benmalek, *Chroniques de l'Algérie amère 1985-2002*, éd, Pauvert, Paris, 2003.

Marc Bonhomme, *Pragmatique des figures du discours*, éd, Champion, Paris, 2005.

Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, éd, Armand Colin, Paris, 2005.

Elizabeth Durot-Boucé, *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson: Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*, éd, E.P.U, Editions Publibook Université, Paris, 2008.

Christophe Meurée, Pierre Piret, *De mémoire et d'oubli: Marguerite Duras*, éd, P.I.E-Peter Lang s.A, Bruxelles, 2009.

4. Ouvrages théoriques sur l'Histoire et la mémoire

Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, éd, Gallimard, Paris, 1975.

Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, éd, Seuil, Paris, 1983.

Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, éd, Seuil, Paris, 1985.

Pierre Nora, Charles-Robert Ageron, *Les lieux de mémoire*, éd, Gallimard, Paris, 1997.

Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, éd, Gallimard, Paris, 1988.

Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, éd, Seuil, Paris, 2000.

Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, éd, Seuil, Paris, 2001.

Anouar Benmalek, *Chroniques de l'Algérie amère 1985-2002*, éd, Pauvert, Paris, 2003.

Désirée Schyns, *La Mémoire littéraire de la guerre d'Algérie dans la fiction algérienne francophone*, éd, L'Harmattan, Paris, 2012.

5. Témoignages

Nesroulah Yous, *Qui a tué à Bentalha ?*, éd, La Découverte, Paris, 2000.

Habib Souaïdia, *La Sale guerre*, éd, La Découverte, Paris, 2001.

6. Études sur les auteurs

6.1. Rachid Boudjedra

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

Marc Bouter de Monvel, *Boudjedra l'insolé, L'Insolation, Racines et griffes*, éd, L'Harmattan, Paris, 1994.

Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion. Autobiographie et Histoire*, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Giulana Toso Rodinis, *Fête et défaites d'Eros dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Hafid Gafaïti, *Rachid Boudjedra, une poétique de la subversion. Lectures critiques*, éd, L'Harmattan, Paris, 2000.

Kangni Alemdjrodo, Rachid Boudjedra, *La passion de l'intertexte*, éd, P.U.F, Bordeaux, 2001.

Mohamed-Salaah Zeliche, *L'écriture de Rachid Boudjedra : poét(h)ique des deux rives*, éd, Karthala, Paris, 2005.

Tebbouche Nedjma, épouse Benachour, *Constantine et ses romanciers*, éd, Media-Plus, Constantine, Algérie, 2008.

6.2. Yasmina Khadra

Louiza Kadari, *De l'utopie totalitaire aux œuvres de Yasmina Khadra, approches des violences intégristes*, éd, L'Harmattan, Paris, 2007.

Abouali Youssef, *Yasmina Khadra ou la recherche de la vérité: Etude de la trilogie sur le malentendu entre l'Orient et l'Occident*, éd, L'Harmattan, Paris, 2013.

7. Dictionnaires

Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique*, éd, Larousse, Paris, 1973.

Grand Larousse de la langue française en VII volumes, éd, Larousse, Paris, 1986.

Auroux Sylvain, [dir.], *Les Notions philosophiques : Dictionnaire*, Tomes 2, éd, P.U.F, Coll. Encyclopédie philosophique universelle, 1990.

Elisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, éd, Fayard, 1997.

Dictionnaire de Philosophie, éd, Armand Colin, Paris, 2000.

Le Petit Robert de la langue française, éd, Petit Robert de Paul Robert, 2000.

Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, éd, Armand Colin, Paris, 2001.

Alain de Mijolla (sous la direction), *Dictionnaire international de la psychanalyse*, éd, Calmann-Lévy, 2002.

Boussaha Hacem (sous la direction), *Dictionnaire terminologique bilingue, français arabe, domaine littéraire et linguistique*, éd, Raja Graphic, Constantine, Algérie, 2014.

8. Travaux universitaires

8.1. Consacrés à la répétition

Amélie Florenchie, *La répétition dans Negra Esplada Del Tiempo de Javier Maria*, Thèse de Doctorat, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, 2003.

Negin Sharif, *Les structures de la répétition dans La Chouette aveugle de Sadegh Hedayat : une poétique du ressassement*, Thèse de Doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2009.

Sarah Marie-Madeleine Anthony, *Les figures de la répétition intratextuelle chez Nathalie Sarraute : Leitmotive, clichés, lieux communs, topoï et stéréotypes*, Thèse de Doctorat Université de Toronto, 2012.

8.2. Consacrés à l'œuvre de Rachid Boudjedra

Kamel Mufti, *Psychanalyse et idéologie dans les romans et poèmes de Rachid Boudjedra.*, Thèse, Université Paris 13 Nord, 1982.

Jany Fonte, *Le narcissisme littéraire dans l'œuvre de Rachid Boudjedra*. Thèse de 3^{ème} cycle, Rennes II, 1989.

Mayumi Shimosakai, *Mémoire et écriture romanesques de Rachid Boudjedra*, Thèse de Doctorat, Université de Cergy-Pontoise, 2011.

8.3. Consacrés à l'œuvre de Yasmina Khadra

Ismail Slimani, *L'écriture autobiographique chez Yasmina Khadra : un acte de résilience*. Mémoire de Magistère (Dir. Dr. Khadraoui Saïd), Univ. Hadj-Lakhder/ Batna, Février 2007.

Karl Ågerup, *L'Esthétique didactique de Yasmina Khadra*. Mémoire de Magistère. Stockholm Univesritet, 2011.

9. Articles

9.1. Répétition

Jean Molino, « *Sur le parallélisme morpho-syntaxique* », in *Langue française*, volume 49, n°1, 1981.

Anders Malkersson, « *L'Itération lexicale : étude sur l'usage d'une figure stylistique dans onze romans français des XIIIe et XIIIe siècles* », in *Acta Universitatis Gothoburgensis*, XLI, 1992.

Georges Molinié, « *Problématique de la répétition* », in *Langue française*, n°101, février 1994.

Slaheddine Chaouachi et Alain Montandon, « *La Répétition* », actes du colloque international, publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont II, collection "Littératures", 1994.

Gérard Genette, « *L'autre du même* », in *Figures IV*, éd, Seuil, Paris, 1999.

Jean de Guardia, « *Les impertinences de la répétition. Portée et limites d'un outil d'analyse textuelle* », in *Poétique*, n°132, 2002.

Françoise Douay-Soublin, « *Les Figures de rhétorique : actualité, reconstruction, remploi* », in *Langue française*, volume 101, n°1, 1994.

Jean-Marie Viprey, François Migeot, « *Répétition, altération, reformulation dans les textes et discours* », colloque international, in *Semen 12*, n°702, Besançon, 1998.

Agnès Sofiyana, « *Tuchê et Automaton* », in *Psy*, Paris, janvier 2005.

Evelyne Hurtado : « *La répétition de Freud à Lacan. Répéter: destin du sujet et voie du désir* », in *Mensuel*, n°44, Paris, Juin 2009.

Gérard Montpellier, « *Paul Fraisse, Les structures rythmiques* », in *Rhuthmos*, 19 juin 2013.

9.2. Rachid Boudjedra

Hafid Gafaïti, *Autobiographie et écriture dans l'œuvre de Boudjedra*, in *Autobiographie & Avant-garde* : Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky, Rachid Boudjedra, Maxime Hong Kingston, Raymond Federman, Ronald Sukenick (sous la direction de Alfred Hornung et, Ernstpeter Ruhe), éd, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1992.

Armelle Couzières-Ingenthron, « *Rencontre avec Rachid Boudjedra* », in *Journal of Maghrebistudies*, vol. 1, n°2, 1993.

Ahmed Mahfoudi, « *Mélancolie, désordre de la mémoire et nouvel ordre du récit dans Timimoun de Rachid Boudjedra* », in *IBLA*, n°178, 1996.

Nadine Le Duff, « *Rachid Boudjedra, auteur de La Bataille de Pharsale de Claude Simon* », in *Échanges et mutations des modèles littéraires entre Europe et Algérie*, sous la direction de Charles Bonn, éd, L'Harmattan, Paris, 2004.

Tebbouche Nedjma, épouse Benachour, « *Constantine en textes* », in *L'Interfrancophonies*, 2004.

Yacine Idjer, « *Hôtel Saint-Georges de Rachid Boudjedra, Retour sur la Guerre de libération* », in *Info Soir*, 20 mars 2007.

Amnay Idir, « *Hôtel Saint Georges de Rachid Boudjedra, Une mémoire vrillée par la guerre* », in *El Watan*, 19 mars 2007.

Georgia Makhoul, « *Rachid Boudjedra : le bruit, la fureur et la compassion* », in *L'Orient Littéraire*, avril 2011.

9.3. Yasmina Khadra

Hadj Milani, « *Le roman policier algérien* », in *Paysages littéraires algériens des années quatre-vingt dix, témoignage d'une tragédie ?*, sous la direction de Charles Bonn et Farida Bouali, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Jean-Luc Doui, « *Yasmina Khadra lève une part de son mystère : L'écrivain algérien révèle pour la première fois son identité masculine* », in *Le Monde*, septembre 1999.

Beate Burtscher- Bechter, *Roman blanc, écrit(ure) noir(e) : Les Agneaux du Seigneur de Yasmina Khadra*, in *Algérie : nouvelles écritures*, sous la direction de Charles Bonn, Redouane Najib & Benayoun-Szmidt Yvette. Colloque international de l'Université de York à Glendon, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Ait Mansour Dahbia « *Yasmina Khadra, Ecrire pour réinventer ma vie* », in [www.dzlit.com/Yasmina Khadra](http://www.dzlit.com/Yasmina_Khadra), 2001.

Jean-Luc Douin, « *Yasmina Khadra se démasque* », in *Le Monde*, vendredi 12 janvier 2001.

Pierre-Robert Leclercq, « *L'imposture des mots, Yasmina Khadra* », in *Le Magazine Littéraire*, n° 406, février 2002.

Bouziane Ben Achour, « *Yasmina Khadra : je n'appartiens à aucun cercle fermé...* », in *El Watan*, 18 mai 2004.

Farid Ali, « *Yasmina Khadra : j'ai voulu écrire LE livre du conflit israélo-palestinien* », in *Jeune Afrique*, Aix-en-Provence, 12/09/2005.

Yasmina Khadra, « *Le roman est une immense générosité* », in *Façila*, septembre 2005.

Guillaume Chérel, « *Yasmina Khadra, La bombe humaine* », in *Le Point*, 2006.

Thomas Régnier, « *Yasmina Khadra, Bagdad sous les bombes* », in *Le Nouvel Observateur*, 07 septembre 2006.

Christine Rousseau, « *Yasmina Khadra. Aller au commencement du malentendu* », in *Le Monde des livres*, 29 septembre 2006.

Youcef Merahi, « *Qui êtes-vous, Monsieur Khadra* », éd, Sedia, Alger, 2007.

Dominique Garand, « *Que peut la fiction ? Yasmina Khadra, le terrorisme et le conflit israélo-palestinien* », in *Études françaises*, 2008.

Beat Burtscher-Bechter, « *Vision et réalité de l'intellectuel chez Khadra* », in *Diversité littéraire en Algérie*, Najib Redouane et Yvette BénaYoun-Szmidt, éd, L'Harmattan, Paris, 2009.

Boudjaja Mohamed, *La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra*, in *Synergies*, Algérie, n° 4 – 2009, Pp. 115-122.

Maud Vergnol, « *Yasmina Khadra, Les SDF sont l'essence même de notre monde* », in *L'Humanité*, dimanche du 14 janvier 2010.

Abouali Youssef. « *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite* », in *Sciences Humaines Combinées*, 1 mars 2010.

Julia Ficatier, « *Yasmina Khadra, Mon pays, l'Algérie, est aussi le pays des pieds-noirs* », in *La Croix*, 17 mars 2010.

Nadia Agzouz, « *Yasmina Khadra à propos de l'Equation Africaine* », in *La Une CED*, 2012.

Bernard Strainchamps, « *Yasmina Khadra, C'est l'histoire que je raconte qui façonne mes personnages et structure mon imaginaire* », in *Feedbooks*, 21 août 2013.

9.4. Autres articles

Lucien Dällenbach, *Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon*, in *Lire Claude Simon*, ensemble réuni par Jean Ricardou, éd, Les impressions nouvelles, Paris, 1986. (Reprise de *Claude Simon : analyse, théorie*, colloque de Cerisy-la-Salle, 1 au 8 juillet 1974, sous la direction de Jean Ricardou, éd, Union Générale, 1975.

Laurent Jenny, « *La Stratégie de la forme* », in *Poétique*, n°27, 1976.

Philippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in *Poétique du récit*, Roland Barthes, Wolfgang Kayser et Wayne Clayson Booth, éd, Seuil, Paris, 1977.

Michael Riffaterre, « *La trace de l'intertexte* », in *La pensée*, n° 215, octobre 1980.

Claude Bremond, « *Du thème en littérature vers une thématique* », in *Poétique*, n° 64, 1985.

Roland Barthes, « *L'Effet de réel* », in *Communications*, n° 11, Paris, 1986.

Dorrit Cohn, « *Vies fictionnelles, vies historiques : limites et cas limites* », in *Littérature*, n° 105, mars 1997.

Stéphane Darnat, « *L'épiphanie du blanc* », in *LITTERATURES*, n°40, éd, P.U du Mirail, Toulouse, 1999,

Christiane Chaulet Achour « *Barques de passeur Fictions entre passé et présent* », in Ernstpeter Ruhe, éd, *Europas islamische Nachbarn, Studien zur Literatur und Geschichte des Maghreb, Band 2*, (Würzburg, Königshausen & Neumann), 1999.

Hadj Milani, « *Le roman policier algérien, in Paysages littéraires algériens des années quatre-vingt dix, témoignage d'une tragédie ?* », sous la direction de Charles Bonn et Farida Bouali, éd, L'Harmattan, Paris, 1999.

Benjamin Stora, « *Les enjeux et les difficultés d'écriture de l'histoire immédiate au Maghreb* », Bulletin de l'institut d'histoire du temps présent, n° 75, sous la direction d'Henry Rousso, in E.N.S Cachan, juin 2000.

Klaus Meyer- Minneman, Sabine Schlickers, *La mise en abyme en narratologie*, in *Narratologies contemporaines: approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, sous la direction de John Pier, Francis Berthelot, éd, Archives Contemporaines, Paris, 2010.

Dobrovsky Serge, *Renâître de ses cendres*, in *Autofiction, Pratiques et théories : Articles*, Arnaud Genon, éd, Mon Petit Editeur, Paris, 2013.

10. Bibliographie électronique

Christiane Albert, *Francophonie et identité culturelles*, éd, Karthala, Paris, 1999. Disponible sur <https://books.google.dz>. [consulté le 23 janvier 2012]

Hafid Gafaïti, *Autobiographie & Avant-garde*, éd, Gunter Narr Verlag, Tübingen, Allemagne, 1992. Disponible sur <https://books.google.dz>. [consulté le 11 mars 2012]

Boudjaja Mohamed, *La pratique intertextuelle dans le polar de Yasmina Khadra*, in Synergies, Algérie, n° 4 – 2009. Disponible sur [Bouhttps://gerflint.fr/Base/Algerie4/boudjaja.pdf](https://gerflint.fr/Base/Algerie4/boudjaja.pdf). [consulté le 28 juillet 2012]

Abouali Youssef, *La trilogie de Yasmina Khadra. Une œuvre-limite*, 1 mars 2010. Disponible sur <http://revuesshs.u-bourgogne.fr/lisit491/document.php?id=586> ISSN 1961-9936. [consulté le 10 septembre 2012]

Yasmina Khadra, « *Ecrire pour réinventer ma vie* », entretien donné à Ait Mansour Dahbia, 2001. Disponible sur [www.dzlit.com/Yasmina Khadra](http://www.dzlit.com/Yasmina_Khadra). [consulté le 15 octobre 2012]

Benrabah Mohamed, *Devenir langue dominante mondiale: un défi pour l'arabe*, éd, Librairie Droz, Genève-Paris, 2009. Disponible sur <https://books.google.dz>. [consulté le 10 janvier 2013]

John Pier, Francis Berthelot, *narratologies contemporaines : Approche nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, éd, Des archives contemporaines, 2010. Disponible sur <https://www.fabula.org/actualites/j-pier-f-berthelot-dir-narratologies-contemporaines-approches-nouvelles-pour-la-theorie-et-l-37683.php>. [consulté le 6 novembre 2014]

Entretien transcrit de la vidéo où Yasmina Khadra répond à l'animateur. Disponible sur www.MC.Doualia.com, [consulté le 18 février 2014]

Nadia Ghalem, *Introductions aux littératures francophones: Afrique, Caraïbe, Maghreb*, éd, Presses Universitaires de Montréal, 15 avril 2004. Disponible sur <https://books.google.dz>. [consulté le 25 avril 2014]

Carmen Oszi, *Orient lointain-proche Orient: la présence d'Israël dans la littérature francophone*, éd, Narr Verlag, Allemagne, 2011. Disponible sur <https://books.google.dz>. [consulté le 11 novembre 2015]

Encyclopédie Larousse, Dictionnaire en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/libido/47004>

Résumé

En partant de l'hypothèse qu'il existe une répétition/variation parcourant les œuvres de Rachid Boudjedra et de Yasmina Khadra – une écriture répétitive qui se manifeste par l'abondance des figures de la répétition, par la récurrence thématique, le retour des personnages et le retour des lieux –, notre thèse tente de répondre à cette question : comment et pourquoi les deux auteurs pratiquent-ils cette dichotomie entre répétition et variation ? Plus précisément, cette recherche nous a permis de définir plusieurs figures de répétition, d'en dégager certains effets, d'étudier comment les thèmes récurrents procurent du nouveau d'un texte à l'autre, d'analyser les emplois similaires et différents du retour de certains personnages et de certains lieux dans le corpus choisi, et enfin, de mettre en lumière les différences et les similitudes de gestion de la répétition créatrice de ces deux auteurs.

De nature théorique, l'ouverture de ce travail commence par un résumé de plusieurs approches incontournables de la répétition (Gérard Genette, Marie-Laure Bardèche et Gilles Deleuze), des figures de la répétition (Madeleine Frédéric) et de l'origine de la répétition (Sigmund Freud et Jacques Lacan). Au sein de cette même introduction, nous convoquons également d'autres noms, de sorte à renforcer lesdites approches.

La partie pratique se divise en deux temps, la première comporte deux volets : le premier portant sur les figures de répétition et le second sur la répétition phrastique, la deuxième comprend deux chapitres, l'un consacré à la récurrence thématique et l'autre au retour des personnages et des lieux. Néanmoins, les dissemblances et les ressemblances entre les deux écrivains sont synthétisées dans une conclusion comparative.

L'examen de ces reprises et de ces retours révèle que cette répétition/variation crée du nouveau et participe au développement de la thématique, de la mise en relief des platitudes langagières et idéologiques et de la poétique de l'inter, du déjà-écrit.

Mots-clés : Rachid Boudjedra, Yasmina Khadra, répétition/variation, autobiographie, Histoire, actualité, obsession, continuité.

Abstract

Starting from the hypothesis that there is a repetition/variation examining the works of Rachid Boudjedra and Yasmina Khadra a repetitive writing as manifested by the abundance of figures of repetition, by the thematic recurrence, the return of personage and the return of the places. Our thesis attempts to answer this question : how and why the two authors-practice this dichotomy between repetition and variation ?

Specifically, this research has allowed us to define several figures of repetition, to bring out certain effects, to study how the recurring themes provide the new text to the other, to analyse the different and similar ways of return of certain personage and certain places in the chosen corpus, and finally, to clarify the differences and similarities of management of creative repetition of these two authors.

Theoretical nature, the opening of this work begins with a summary of several inescapable approaches of repetition (Gerard Genet, Marie-Laure Bardèche and Gilles Deleuze), the repetition figures (Madeleine Frédéric) and the origin of the repetition (Sigmund Freud and Jacques Lacan). Within that same introduction, we also convene other names, to reinforce those approaches.

The practical part is divided into two stages, the first includes two cases : the first is about repetition figures, and the second is about phrasal repetition, the second contains two chapters, one devoted to the thematic recurrence and the other to return of personage and places. However, the dissimilarities and similarities between the two writers are synthesized in a comparative conclusion.

The exam of these restart and these returns reveals that repetition/variation creates the new and participates in the development of the theme, the emergence of language and ideological boldness and poetics of inter, the « déjà-écrit ».

Keyword : Rachid Boudjedra, Yasmina Khadra, repetition/variation, autobiography, history, actuality, obsession, continuity.

المخلص

انطلاقاً من الفرضية القائلة بان هناك تكرار/تباين يظهر بمؤلفات رشيد بوجدره و ياسمينه خضرة إذ تبرز الكتابة التكرارية من خلال كثرة الصور التكرارية الرجوع الموضوعي عودة الشخصيات و عودة الأماكن.

نسعى من خلال أطروحتنا هذه إلى الإجابة عن هذا السؤال: كيف ولماذا يمارس هذان المؤلفان هذا الانقسام بين التكرار و التباين؟

وعلى وجه التحديد فقد سمح لنا هذا البحث بتحديد صور عديدة من التكرار استخراج بعض الآثار منها دراسة كيف تأتي الموضوعات المتكررة بالجديد من نص إلى آخر تحليل التوضيحات المتشابهة و المختلفة لعودة بعض الشخصيات و الأماكن في المدونات المختارة و أخيراً إبراز الاختلافات و التشابهات في تسيير التكرار الإبداعي لهؤلاء المؤلفين.

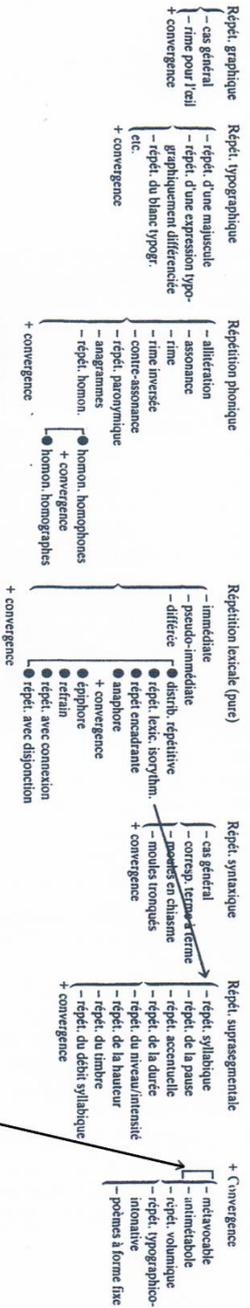
بالنظر للطبيعة النظرية يبدأ الانطلاق في هذا العمل من خلال تلخيص العديد من مناهج التكرار البديهية (جيرار جونات ماري لور بارديش و جيل دلوز) صور تكرارية (مادلين فريديريك) و أصل التكرار (ستيفموند فرويد و جاك لكان). ضمن نفس المقدمة يمكن ذكر أسماء أخرى أيضاً من أجل تعزيز هذه المناهج.

ينقسم الجزء التطبيقي إلى مرحلتين تتضمن الأولى شكلين الأول يقوم على الصور التكرارية و الثاني على التكرار الجملي أما المرحلة الثانية فتتضمن فصلين الأول يهتم بالتكرار الجذري و الآخر بعودة الشخصيات و الأماكن إلا أن أوجه الاختلاف و التشابه بين الأدبيين قد لخصت في خاتمة مقارنة.

تكشف دراسة هذا الرجوع و العودة أن التكرار/الاختلاف يخلق كل ما هو جديد و يساهم في تطوير الفكرة و يبرز السطحيات اللغوية و الإيديولوجية و كذا الشعاعية بين "توهم سبق الكتابة".

كلمات البحث: رشيد بوجدره، ياسمينه خضرة، التكرار/التباين، السيرة الذاتية، التاريخ، الحاضر، الهاجس، الاستمرارية.

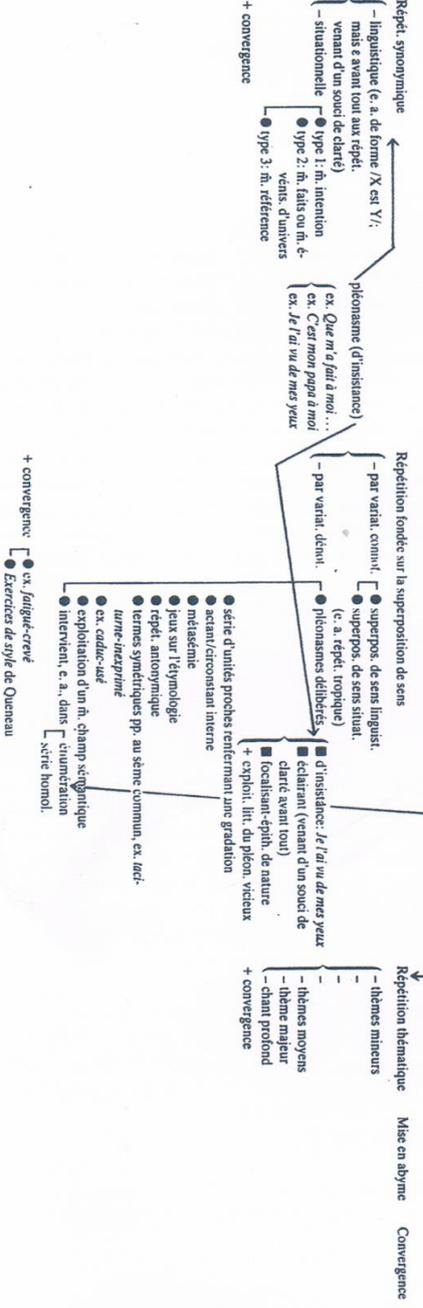
REPETITION FORMELLE



REPETITION MORPHO-SEMANTIQUE



REPETITION SEMANTIQUE



+ convergence: ● ex. *jaliguet-crévé*
 ● Exercices de style de Queneau

Annexe 2 : Inventaire des personnages récurrents dans les textes qui constituent le corpus boudjedrien.

Personnages	Romans	Noms/Dénominations	Caractéristiques communes	Caractéristiques différentes
Le père	D ¹ PG ² HSG ³ FB ⁴	*∅ ⁵ *∅ *Sidi Mohamed (dont la dernière femme s'appelle Kamar). *Si Zoubir (dont la deuxième femme s'appelle Kamar).	*Père du personnage principal/narrateur. *Féodal, riche et absent. *Passionné par l'Histoire dans PG, HSG et FB .	*Propriétaire d'un magasin dans D, PG et FB /propriétaire terrien, agricole dans HSG . *Polygame dans D, PG et FB / amoureux de sa femme dans HSG . *Dominateur, oppresseur et haï dans D, PG et FB / fervent et aimé dans HSG . *misogyne dans D /misandre dans HSG . *Communiste dans PG / nationaliste dans

¹ *Le Démantèlement.*

² *La Prise de Gibraltar.*

³ *Hôtel Saint-Georges.*

⁴ *Les Figuiers de barbarie.*

⁵ ∅ : anonyme.

				HSG.
La mère	D PG HSG FB	*∅ *∅ *∅ *∅	*Mère du personnage principal/narrateur. *Belle, servile, écrasée par son mari. *Couturière dans PG, D et FB.	*Sensible et aimée dans D, PG, et FB /insaisissable, un peu folle et haïe par Nabila, sœur de Rac, dans HSG.
Le frère aîné	D FB	*∅ *Zahir	*Frère aîné du personnage principal/narrateur. *Médecin, alcoolique, homosexuel, mort très jeune.	
Zigoto	HSG FB	*Zigoto *Zigoto	*Frère jumeau du personnage principal/narrateur. *Pervers, perfide et haï.	
La tante Fatma	D PG FB	* La tante Fatma * La tante Fatma * La tante Fatma	*Tante du personnage principal/narrateur. *Vieille, acariâtre, malade de la propreté mais aimée.	

			*Écrasée par le tramway de six heures du matin.	
L'oncle Hocine	PG FB	*L'oncle Hocine *L'oncle Hocine	*Oncle du personnage principal/narrateur. *Sa femme s'appelle Ouarda. *Obèse, pervers et haï.	*Hypocrite et complice des militaires français dans PG /idiot et imbécile dans FB .
Le maître coranique	D PG FB	*Tahar El Ghomri *∅ *∅	*Enseigne le Coran aux enfants et les fouette sur la plante des pieds.	*Tahar El Ghomri a abandonné ce métier et il s'est mis à faire de la politique. Il est le père spirituel du personnage principal (Selma), pauvre et aimé de cette dernière. *Maître coranique dans PG et FB enseigne le Coran au personnage principal, pauvre mais haï par ce

				dernier.
Le personnage principal-narrateur et auteur	HSG FB	*Rac *Rachid	*Frère jumeau de Zigoto. *Obsédé par les femmes. *Fasciné et intrigué par l'Histoire. *Ancien résistant atypique et communiste.	*Rac aime son père, patriarche moderne et compréhensif, il a hérité de lui son érudition et son patriotisme. *Rachid hait son père à cause de son absence, son indifférence et surtout la répudiation de la mère.
Kamel	PG HSG FB	*Kamel *Kamel *Oncle Kamel	*Tous les trois sont d'une beauté légendaire, le teint blanc, de grande taille, les yeux très clairs.	*Copain d'enfance du personnage principal, Tarik. Architecte, fidèle à son ami, taciturne et sensible.

				<p>*Neveu du personnage principal, Rac. Professeur de cardiologie, et chef de clinique. Profession qui couvre son vrai et sale boulot : un gros bonnet de la cocaïne dans le pays.</p> <p>*Oncle de Rachid, père de son ami Omar. Commissaire divisionnaire de Batna pendant la période coloniale, riche, collabo et humilié.</p>
Hamid	D HSG	*Hamid *Hamid	*Personnage négatif, haï par le personnage principal (Rac dans HSG , Selma dans D) et les membres de sa petite famille.	<p>*Frère du personnage principal dans D/ Beau-frère du personnage principal dans HSG.</p> <p>*Propriétaire d'un</p>

			<p>*Riche mais affamait sa famille, martyrisait ses enfants et sa femme.</p>	<p>atelier de plomberie dans D/Vétérinaire dans HSG.</p> <p>*Dans HSG, il passait son temps à aller de ferme en ferme pour soigner les bêtes en utilisant une vieille jeep que les Américains avaient laissée/dans D, il tourne dans la maison à la recherche d'un défaut pour le réparer sur-le-champ en utilisant une magnifique boîte à outils volée au marché.</p>
Le grand-père	HSG FB	*∅ *Mohamed	<p>*Grand-père paternel du personnage principal.</p> <p>*Beau, très gentil et très tendu.</p>	

			<p>*Un commerçant aisé, aimé par le personnage principal et ses petits- enfants.</p> <p>*Présent dans le texte à travers les souvenirs de ces derniers.</p>	
La grand-mère	HSG FB	*∅ *∅	<p>*Laide, noire, méchante, obèse et haïe par ses petits- enfants.</p> <p>*Présente dans le texte à travers les souvenirs de ces derniers.</p>	<p>*Grand-mère paternelle du personnage principal dans FB/grand-mère paternelle d'un personnage secondaire dans HSG(Leila).</p>

Annexe 3: Inventaire des noms propres récurrents dans la série policière de Yasmina

Khadra

Noms/ Dénominations	Romans	fonction	Caractéristiques communes	Caractéristiques différentes
Brahim Llob	DAB ⁶ FE ⁷ M ⁸ DB ⁹ AC ¹⁰ PM ¹¹	*Personnages principal et narrateur de ces romans. *Commissaire de police.	*Portrait physique quasiment inexistant dans les six romans. *Marié et père de quatre enfants. *Homme au bon cœur, comme le suggère son nom Llob qui signifie « noyau dur, cœur pur ». *Musulman, conservateur et traditionaliste. *Intégré au milieu du chaos, durant la terrifiante décennie des années 1990. *Enquêteur sur les terroristes et la mafia politico-financière.	*Dans DAB et FE , Llob est moins inquiet et troublé/ dans M , DB , AC et PM , est de plus en plus bougon et anxieux. *Dans DAB et FE , Llob vit avec sa petite famille/ dans DB et AC est seul/ dans PA , sa famille le rejoint. *Dans DAB , FE et M , Llob est en vie / dans AC est assassiné à la fin/ dans PM , il regagne sa vie et nous le retrouvons dans une enquête

⁶*Le Dingue au Bistouri.*

⁷*La Foire des enfoirés.*

⁸*Morituri.*

⁹*Double blanc.*

¹⁰*L'Automne des chimères.*

¹¹*La Part du mort.*

				au cœur d'Alger.
Mina	DAB FE M PM	*Épouse du commissaire Llob.	*Épouse, mère et musulmane parfaite. *Conservatrice et traditionaliste. *Belle et amoureuse de son héros de mari.	*Présente dans DAB, FE, M et PM / absente dans DB et AC . *Calme, douce et moins impliquée dans la quotidienneté algérienne dans DB et FE /attentive à la situation de son pays et soucieuse de ses effets sur son mari dans M et PM .
Lino	DAB FE M DB AC PM	*Collègue et lieutenant du commissaire Llob.	*L'intellectuel de l'équipe. *Fidèle, confident et coéquipier de Llob dans ses enquêtes.	* Champion des absentéistes ¹² dans DAB et FE / prudent et enfermé dans son bureau dans les autres textes. *Dominé par Llob dans DAB et FF / indépendant et

¹² Yasmina Khadra, *Morituri*, Le quatuor algérien, *op.cit.*, p.461.

				courageux dans les autres volumes.
Serdj	DAB FE M PM	*Collègue et inspecteur du commissaire Llob.	*Aimé et apprécié par Llob pour son sérieux et sa droiture. *Extrêmement dévoué à son travail.	*Présent dans DAB et FE / assassiné dans M par un groupe de terroristes/ absent dans DB et AC / revient et reprend son travail à côté de Llob dans PM .
Baya	M DB PM	*Secrétaire du commissaire Llob.	*Célibataire dans les cinq romans. *Pas trop maligne mais émancipée, entre autres, par sa façon de se vêtir.	
Da Achour	M AC	*Intellectuel, ami du commissaire Llob.	*Visionnaire noble et judicieux. *Aimé et respecté par Llob et ses camarades de travail.	*Présent dans M / mort à la fin de AC .
Sid Ali	M DB AC PM	*Gargotier, instructeur en retraite.	*Voie de jonction et le confident des gars de la promo, du Llob et de son équipe.	

Annexe 4 : Interview de Yasmina Khadra

Yasmina Khadra : « Aller au commencement du malentendu »

Le Monde des livres, 28.09.2006. Propos recueillis par Christine Rousseau

Christine Rousseau : Quelle est l'origine de votre trilogie ?

Yasmina Khadra: L'idée m'en est venue lors de mes nombreux voyages et surtout des problèmes que je rencontre fréquemment dans les aéroports. A chaque fois que je me présente à la police des frontières, notamment en Asie et en Europe de l'Est, c'est pratiquement la panique ! Aujourd'hui, les gens sont traumatisés par ce que nous jette à la figure la télévision et terrifiés par les discours politiques. A croire que le monde est au bord de l'apocalypse... La perception du monde arabo-musulman est totalement biaisée, pour ne pas dire stupide. C'est pour cela qu'il m'a semblé nécessaire d'œuvrer afin de reconstruire les passerelles naturelles qui ont toujours existé entre l'Orient et l'Occident et qui, malheureusement, s'émiettent en raison d'intérêts qui ont davantage à voir avec des ambitions personnelles qu'avec les aspirations des peuples.

Christine Rousseau : N'y avait-il pas aussi un désir de changer de décor et de prendre quelques distances avec l'Algérie ?

Yasmina Khadra: Je pense qu'il est dangereux pour un écrivain de rester dans ce que je qualifie de littérature endémique, qui est limitée dans le temps et l'espace, telle une grippe. Mes romans qui se situent en Algérie, telle la trilogie avec le commissaire Llob (1), m'ont permis d'être reconnu un peu partout, y compris aux Etats-Unis. J'avais donc envie de profiter de l'intérêt qu'on me porte pour dire le monde. Et puis, je voulais absolument soustraire les sujets que je traite- le terrorisme, le fondamentalisme ou l'extrémisme - à l'influence des médias. Lorsque la télévision s'attarde sur un attentat, elle montre les corps, les débris, le sang, les gens qui crient, et c'est tout. On est dans le choc, pas dans la lucidité. A travers mes livres, je prends l'Occidental par la main et je l'emmène au commencement du malentendu, au plus proche de cet homme qui, un jour, décide de se faire sauter au milieu d'innocents. Je le sensibilise et lui prouve que ce monde-là ne traverse pas une crise idéologique mais politique. Il y a une mal-gouvernance voire une non-gouvernance. Ceux qui sont censés protéger les peuples, les orienter, leur proposer un projet de société, ont d'autres chats à fouetter. Au lieu de bâtir des nations, ils se construisent des fortunes personnelles et des palais pour rois fainéants.

Christine Rousseau : Comment êtes-vous parvenu à rendre la réalité de Bagdad, une ville en plein chaos, et de ceux qui y vivent, sans vous y rendre ?

Yasmina Khadra: Je suis très attentif à ce qui se passe. Tout m'interpelle au plus profond de moi-même. Ce sont les séquelles positives de ma vie de militaire. A 9 ans, je me suis retrouvé enfermé dans une caserne parmi les orphelins de la guerre. Chaque dimanche, lorsque nous sortions en ville pour la promenade, tout ce qui est banal et ordinaire pour le commun des mortels était pour moi une découverte. Cette appréhension des choses et des êtres m'est restée. Quand j'écris sur l'Afghanistan ou l'Irak, rapidement je retrouve mes repères. Ce sont des musulmans, des Bédouins, comme moi et leurs villages ressemblent à ceux du Sahara

algérien. Je n'ai donc pas le sentiment d'être dépaycé. Et puis lorsqu'à la télévision, on nous montre un attentat, je ne vois jamais l'attentat mais ce qu'il y a autour.

Christine Rousseau : *L'Attentat et Les Sirènes de Bagdad* analysent l'itinéraire d'une femme, pour le premier, puis d'un homme, pour le second, qui basculent dans le terrorisme. Quelle nécessité y avait-il de revenir sur ce thème ?

Yasmina Khadra: Certains croient que le terrorisme est une seconde nature chez les Arabes et les musulmans. Or, ce sont précisément ces derniers qui en souffrent le plus et qu'on essaye d'isoler ainsi dans leur tragédie. J'essaie de lutter contre cette idée et aussi celle qui veut présenter le terroriste comme un cas pathologique. Il n'y a rien de pathologique. Ce sont simplement des êtres qui, à un moment donné, ne sont plus interpellés par leurs rêves. Ils divorcent d'avec eux et le monde. Ils sont dans la nuit la plus opaque et veulent en finir. Alors, ils se suicident en emportant des vies innocentes avec eux. Un attentat est l'aboutissement d'un long processus. On peut y venir par différents chemins : pour venger une offense, revendiquer un droit, crier son désespoir... En reprenant ce thème, je voulais montrer les différentes facettes qui conduisent à ce basculement et éviter ainsi d'enfermer la colère dans un seul moule. Quand j'écris, ce n'est pas pour cautionner. Contrairement à certains qui s'érigent en monument de solidarité et d'humanité, j'ai fait la guerre contre les terroristes. Je n'ai pas condamné le terrorisme à partir de mon salon, je l'ai combattu. Pendant huit ans, j'ai vécu tous les jours dans la peur et le deuil...

Christine Rousseau : Pourquoi votre narrateur ne porte-t-il aucun nom ?

Yasmina Khadra: Je ne voulais pas donner un nom arabe à la violence, car elle partout, elle est humaine.

Christine Rousseau : Votre livre s'ouvre et se referme à Beyrouth. En le lisant, on ne peut s'empêcher de penser aux événements de cet été, qu'il s'agisse de la guerre au Liban ou de la tentative d'attentat manquée à Londres, ville où votre narrateur est destiné à aller.

Yasmina Khadra: Tentative d'attentat manquée ?... encore faut-il le démontrer. Jusqu'à aujourd'hui, aucune preuve matérielle n'a été apportée. Pour moi, il s'agit d'une diversion. Le problème, c'est que les intellectuels et les consciences de ce monde adhèrent à cette mascarade. Si les choses perdurent, la mascarade deviendra réalité. La guerre pourrait se déclarer à n'importe quel moment. Les gens sont préparés psychologiquement à cette agression qui n'existe que dans leur tête. Il faut se ressaisir ! Les Arabes ne menacent personne. Ils ont tellement de problèmes, d'autres préoccupations, voyons ! Au lieu de les traîner dans la boue, aidez-les, soutenez-les, respectez-les.

Christine Rousseau : Quel sentiment ressent-on lorsque l'on est ainsi rattrapé par l'actualité ?

Yasmina Khadra: Quand la guerre s'est déclarée au Liban, j'étais profondément triste et j'avais peur. Aujourd'hui encore j'ai peur parce que je vois aussi ce qui peut arriver par la suite. Souvent les événements m'ont donné raison... En 1997, lorsqu'est sorti *À quoi rêvent les loups*, beaucoup de journalistes français me disaient, incrédules : "*Qu'est-ce que vous êtes en train de nous raconter ? Vous dites que les terroristes sont des universitaires, des fils de bonnes familles ?*" Normal, ils s'étaient familiarisés avec une certaine caricature. Moi, je vivais le terrorisme grandeur nature. Je le voyais, le touchais de mes doigts. Et puis, le 11-

Septembre est arrivé, et l'on a vu mes personnages sortir de *À quoi rêvent les loups* (2), monter dans des avions et aller se faire exploser contre les tours jumelles. De même, lorsque les talibans ont voulu faire sauter les bouddhas de Bamiyan, en 2001, les Occidentaux n'ont pas voulu le croire. Pour eux, ce n'était pas possible, car il s'agissait d'un patrimoine universel. Là encore, j'ai reçu de nombreux appels de journalistes qui me demandaient si les talibans étaient capables d'une telle absurdité. Je les ai invités à lire *Les Agneaux du seigneur* (3) où je décris comment des intégristes détruisent un temple millénaire pour construire une mosquée. Pour autant, je ne me considère pas comme un visionnaire, simplement, je suis quelqu'un qui ne quitte pas d'une semelle mon époque, qui lui colle à la peau.

Christine Rousseau : **Avez-vous en tête une suite à cette trilogie ou d'autres projets ?**

Yasmina Khadra: Pour l'heure, il faut que je sorte de cette ornière qu'est l'actualité. J'ai consacré cette trilogie au malentendu entre Orient et Occident - terme plus juste que celui "*choc des civilisations*", que je refuse - par devoir. Les intellectuels préférant regarder ailleurs, il fallait que quelqu'un le fasse. Je l'ai fait. Maintenant, je peux écrire d'autres choses, drôles, heureuses, généreuses. La littérature, c'est rêver aussi. N'est-elle pas, par vocation, la thérapie des réalités difficiles ?

Annexe 5 : Interview de Rachid Boudjedra

Rachid Boudjedra : « le bruit, la fureur et la compassion »

L'Orient Littéraire, Avril 2011. Propos recueillis par Georgia Makhloof

Georgia Makhloof: Ce qui frappe dans votre œuvre, c'est qu'elle est écrite autant en arabe qu'en français. Comment se joue pour vous le passage d'une langue à l'autre ? Est-ce le fruit d'une décision préalable, ou est-ce le texte qui commande la langue ?

Rachid Boudjedra : Le choix de la langue est pour moi une décision préalable. J'ai commencé à écrire en français parce que mes premiers romans ne pouvaient être publiés dans aucun pays arabe, y compris au Liban où l'édition était censée jouir d'une grande liberté. La répudiation aborde les territoires de l'érotisme et de la subversion politique de façon frontale, et la même année, un professeur de philosophie avait publié à Beyrouth un livre posant des questions relatives à la religion et au communautarisme, et il avait été condamné à 5 ans de prison. Je sortais moi-même de prison, et c'est en prison que j'avais commencé la rédaction de ce premier roman. Je suis donc venu en France et j'ai envoyé mon texte par la poste à Maurice Nadeau qui dirigeait une magnifique collection chez Denoël, Lettres nouvelles. Deux jours plus tard, je recevais un coup de fil de lui, et très vite, nous avons signé un contrat pour six romans. Nous étions en 1970, et le contrat s'est ainsi prolongé jusqu'en 1982. Entre-temps, j'étais rentré en Algérie pour écrire le scénario de Lakhdar Hamina (Chronique des années de braise). En 1982, j'ai publié mon premier roman en arabe, simultanément à Alger et à Beyrouth : Le démantèlement. Et à partir de là, j'ai poursuivi en arabe et j'ai écrit dix romans volumineux et denses qui sont pour moi mes meilleurs textes, parmi lesquels La macération et Le désordre des choses.

Il faut souligner qu'à mon départ d'Alger, le lectorat francophone était dominant. Mais à mon retour au pays, la tendance s'était inversée. J'y ai trouvé une jeunesse arabisée, souvent marxiste, moderne voire avant-gardiste, et je me suis décidé à écrire en arabe. Je dois avouer qu'il y avait un malaise pour moi à écrire en français, alors qu'en arabe, je me suis senti comme libéré. Et cela pas seulement parce que c'était un retour aux origines, mais parce que j'ai, en arabe, une sensibilité aiguë aux particularismes linguistiques des différentes régions, aux nuances des parler populaires, y compris celles de la langue argotique ou pornographique. Et cela me donne une maîtrise des modulations de la langue et de ses subtilités et une capacité à travailler l'oralité que je n'ai pas en français.

Georgia Makhloof: Vous avez produit une œuvre abondante, près d'une trentaine d'ouvrages, et ils traitent tous de l'Algérie. N'avez-vous jamais eu envie de sortir de ce territoire ?

Rachid Boudjedra : Non, jamais. J'ai la passion de l'Algérie et je n'ai nulle envie d'écrire sur autre chose. Mais quand j'écris sur l'Algérie, j'écris sur l'homme. Mes personnages sont universels, et mes thèmes, le destin, la souffrance, le rapport entre la grande histoire et l'histoire intime, peuvent toucher tout lecteur quelle que soit sa nationalité.

Georgia Makhloof: **Dans un récent entretien au Nouvel Observateur, vous dites que la jeunesse algérienne n'a pas la conscience du passé et que la guerre d'Algérie ne représente rien pour elle. Vous souhaitez écrire pour témoigner, pour garder ce passé vivant ?**

Rachid Boudjedra : Je ne témoigne pas, je raconte des histoires ; je parle de destins, de personnages plongés dans la tourmente. La jeunesse algérienne n'en a rien à faire de la guerre. On lui a cassé les pieds avec les résistants, les pères de la nation. Ils pensent que nous, les vieux, on s'est fait avoir. Ils ont la perception que si l'Algérie a été colonisée, c'est qu'elle était colonisable. Et que ces élites qui tiennent le pays sous prétexte qu'elles ont fait la guerre de libération, c'est terminé ; elles doivent laisser la place. En même temps, cette jeunesse est très nationaliste. Il n'y a qu'à assister aux matchs de football, les voir brandir le drapeau, pour s'en convaincre. Et quand je fais des conférences autour de mes romans, ils viennent nombreux et posent beaucoup de questions. Donc leur rapport au passé est ambivalent. Vous savez, les Allemands qui sont le peuple qui a la plus mauvaise conscience par rapport à son passé, et bien ces mêmes Allemands disaient déjà dans les années 60 : « Hitler, connais pas ». Les jeunes Allemands ne voulaient pas qu'on leur pourrisse la vie avec ce passé.

Georgia Makhloof: **Et cette jeunesse algérienne, va t-elle donc emboîter le pas aux Tunisiens et aux Égyptiens pour faire sa révolution ?**

Rachid Boudjedra : L'Algérie a déjà fait deux révolutions, et je ne crois pas qu'elle en ait besoin d'une nouvelle en ce moment. Nous jouissons en Algérie d'une liberté de la presse inégalée dans le monde arabe, avec 49 quotidiens qui tirent à 7 millions d'exemplaires/jour. Nous avons une cinquantaine de partis politiques qui balayent tout le spectre de l'extrême gauche aux réactionnaires. La liberté de parole est totale chez nous.

Georgia Makhloof: **Néanmoins, vous le disiez vous-même, c'est la même clique qui détient le pouvoir depuis des années.**

Rachid Boudjedra : Ce qui a fait descendre les gens dans la rue en Tunisie et en Égypte, c'est le chômage et l'absence de libertés. Le taux de chômage chez nous est comparable à celui de la France. Les non-diplômés ne sont pas touchés par le chômage, et lorsqu'on observe les grands chantiers de construction d'autoroutes par exemple, on s'aperçoit que la majorité des ouvriers sont chinois. Les diplômés, eux, sont beaucoup plus touchés, mais encore une fois, c'est aussi le cas en France. Et nous avons une grande liberté d'expression. Il est vrai que le pouvoir est détenu par les mêmes depuis 1962 et qu'il est grand temps qu'il y ait un renouvellement ; mais parmi eux, il y a des personnes formidables.

Georgia Makhloof: **Il y a dans votre roman une phrase étonnante concernant les**

révolutions ; l'un des personnages dit : « Toute révolution est un échec. Une merde ! Un ratage ! Mais ce n'est pas pour autant qu'il ne faut pas en faire, de révolutions. »

Rachid Boudjedra : J'en suis convaincu. Chaque révolution permet des avancées, mais retombe par la suite. Avec les récentes révolutions tunisienne et égyptienne, des espaces de liberté vont être gagnés. Les révolutions sont vouées à l'échec, mais elles sont nécessaires. Il faut plusieurs révolutions successives, il faut continuer à vouloir le changement et à le revendiquer.

Georgia Makhloof: **Donc quand vous citez Goethe : « L'histoire avance dans un brouillamini d'erreurs et de violences », que faut-il retenir ? Le brouillamini d'erreurs et de violences, ou l'avancée ?**

Rachid Boudjedra : Il faut bien sûr retenir l'avancée. Celle-ci se fait dans la confusion, dans la mêlée, mais elle se fait. C'est pourquoi je n'aime pas cette expression concernant la Tunisie, « la révolution du jasmin ». C'est une formule touristique. L'histoire avance dans le sang et les larmes, et pas dans une odeur de jasmin. Le peuple s'est soulevé parce qu'il souffrait et vivait des humiliations.

Georgia Makhloof: **Venons-en donc à votre roman. Vous faites dire à l'un de vos personnages : « L'Algérie n'est pas un pays, c'est une drogue. » Cette phrase parle-t-elle de vous ?**

Rachid Boudjedra : De moi sans doute, mais également de beaucoup d'intellectuels qui ont la passion de leur pays, qui en connaissent autant les défauts que les qualités. Une grande majorité d'écrivains algériens francophones vivent en France, moi pas. Ça ne m'intéresse pas. Et quand j'écris, je ne pense qu'aux Algériens, les autres ne m'intéressent pas.

Georgia Makhloof: **La construction de votre roman est troublante. Roman polyphonique certes, mais au sein de ce chœur de voix, il y a celle de Jean et cette longue lettre qu'il écrit à sa fille Jeanne, au terme de laquelle on s'attend à une révélation, à une réponse. Mais ce n'est pas le cas. L'énigme de son malheur reste entière.**

Rachid Boudjedra : Mon roman n'explique pas, n'analyse pas. Il donne à voir et à s'émouvoir. Les comptes de la guerre d'Algérie ne sont toujours pas réglés et ne le seront jamais. Mon roman s'est inspiré de personnes réelles ; Kader le harki, Jeanne, je les ai connus. Et j'essaie ici de poser un problème jamais abordé, celui du calvaire des soldats

français envoyés à l'abattoir et qui ont participé à la guerre souvent malgré eux. C'est le cas de Jean, un ébéniste diplômé de l'école Boule et qui se retrouve à fabriquer des cercueils minables pour les soldats qui ont perdu la vie et à qui l'on n'a pas le moyen de proposer une sépulture décente. Jean est fasciné par l'Algérie, mais il ne découvre ce pays que dans son malheur, et il se tait. Dans la lettre qu'il écrit à Jeanne, il exprime 30 ans de vie muette, il raconte ce qu'il n'avait jamais osé dire, il met fin à la schizophrénie dans laquelle son silence l'avait plongé. Jean a été détruit par la guerre ; quand il écrit, il est déjà mort.

Mon texte est en effet polyphonique ; en l'écrivant, je pensais à La symphonie des mille de Mahler, symphonie que Mahler considérait comme ratée et qui a entraîné son suicide. C'est elle qui inspire à Visconti son superbe film, Mort à Venise. Pendant que j'écrivais, j'écoutais cette symphonie en boucle.

Georgia Makhloof: **Diriez-vous néanmoins que dans ce dernier livre, il y a un certain apaisement par rapport à d'autres livres que vous avez également consacrés à la guerre d'Algérie ?**

Rachid Boudjedra : Ce livre marque en effet la clôture d'un cycle consacré à la guerre d'Algérie et qui compte également Le vainqueur de coupe, Le démantèlement et Les figuiers de Barbarie. C'est un texte de compassion, un texte sur la souffrance des hommes, quand bien même ces hommes sont des soldats français ou des harkis chargés des basses besognes, de la torture, c'est-à-dire des hommes qui ont fait du mal à l'Algérie. Plus encore que d'apaisement, je parlerai de pardon. Le titre de ce dernier roman aurait d'ailleurs pu être La compassion. Mais j'avais beaucoup de titres relativement proches et j'ai finalement opté pour Hôtel Saint-Georges. Cet hôtel est le plus vieux d'Alger. Il a été construit par des Français, des Français qui aimaient l'Algérie ; il se trouve dans un site paradisiaque, avec une vue magnifique sur la baie d'Alger. Hôtel néocolonial au style néomauresque, c'est un lieu traversé par l'histoire : de Gaulle y a passé trois mois, Eisenhower près d'un an. Le choix de ce titre, c'est aussi en quelque sorte le choix d'un symbole de la réconciliation possible.

Georgia Makhloof: **Vous faites dire à l'un de vos personnages, Mic : « Ce pays a une histoire terrible. Toujours envahi. Toujours pillé. Toujours colonisé. Mais résistant toujours contre vents et marées. (...) En fait, l'Algérie me touchait. M'émouvait. Et puis je pensais moi aussi qu'un pays qui n'a pas de malheurs est un pays malheureux, ennuyeux, fade. » Vous le pensez vraiment, qu'un pays sans malheurs est un pays malheureux ?**

Rachid Boudjedra : Mais vous aussi, au Liban, vous êtes un pays de malheurs, et c'est pourquoi vous êtes un pays fantastique ! En Algérie, on est dans la passion, dans le débat permanent. On traîne une histoire terrifiante et tourmentée, faite de deux siècles de colonisation. Mais c'est aussi cela qui donne une belle littérature, une création artistique vivante et dense.

Mic, le personnage qui dit cette phrase, c'est ma femme. Elle a été une de ces « porteuses de valises ». Nous nous sommes rencontrés dans une manifestation pour Ben Bella. Elle avait 19 ans et moi 21 quand nous nous sommes mariés. Cela nous fait 48 ans de vie commune, une très belle histoire d'amour.

Georgia Makhloof: Lorsque vous citez Lacan : « Une langue n'est rien d'autre que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister » et que vous affirmez un peu plus loin que l'on a « la langue que l'histoire vous fabrique », vous vous référez à quoi précisément ?

Rachid Boudjedra : Ce passage parle de la langue de Kader, le harki. Il parle une langue bâtarde, faite d'un mélange du dialecte parlé dans les Aurès et de français mal appris et dont la grammaire est totalement erronée. Kader ne peut parler aucune langue, il ne parle plus l'arabe, il ne parle pas le français, il invente une langue pour survivre, un sabir à lui. Il est l'expression même de l'ambiguïté de l'histoire.

Georgia Makhloof: Pour finir, je voudrais qu'on revienne sur cette phrase de Beckett que vous citez p.68 : « Plus je lis, mieux je me console de ne rien comprendre au monde. » Voulez-vous la commenter ?

Rachid Boudjedra : Il me semble que c'est une phrase qui dit bien la complexité de l'histoire et du monde. Elle nous dit qu'il faut rester à la fois modeste et vigilant, qu'il nous faut garder un regard ironique sur nous-mêmes et sur le monde, et reconnaître notre condition humaine, qui est franchement lamentable. On ne choisit ni sa naissance ni sa mort, comme le disait Sartre. Et entre les deux, quoi ? L'homme est peu de chose. Il nous faut donc rester modestes, mais tout en gardant la passion du monde et des autres.