

Le clos et l'ouvert. La représentation de la ville dans les romans de Rachid Boudjedra

Khadija MAARIR

Université Hassan Premier

khadijamaarir176@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7964-8157>

Resumen

Con los escritos subversivos de la modernidad literaria, el espacio sufre la ley del desanclaje referencial. Para Rachid Boudjedra, la ciudad no puede percibirse independientemente de las cuestiones históricas de la memoria y la colonización. Pero todo el arte del novelista consiste en liberar el espacio urbano de su función referencial para ubicarlo en una estructura más compleja, que implica una profunda reflexión sobre el futuro de Argelia. Boudjedra nos dará entonces, con la ciudad, una topografía simbólica que resume las múltiples crisis del sujeto y de la comunidad, incluida la transición sintomática del drama de la colonización al del radicalismo.

Palabras clave: ciudad, espacio, encierro, subversión, utopía.

Résumé

Avec les écritures subversives de la modernité littéraire, l'espace subit la loi du désenclavage référentiel. Chez Rachid Boudjedra, la ville ne peut être perçue indépendamment des enjeux historiques de la question de la mémoire et de la colonisation. Mais, tout l'art du romancier consiste à libérer l'espace urbain de sa fonction référentielle pour l'inscrire dans une structure plus complexe, laquelle engage une réflexion profonde sur le devenir de l'Algérie. Boudjedra nous livrera alors, avec la ville, une topographie symbolique qui résume les crises multiples du sujet et de la collectivité, avec notamment le passage symptomatique du drame de la colonisation à celui du radicalisme.

Mots clés : ville, espace, enfermement, subversion, utopie.

Abstract

With the subversive writings of literary modernity, space undergoes the law of referential de-anchoring. For Rachid Boudjedra, the city cannot be perceived independently of the historical issues of the question of memory and colonization. But the novelist's entire art consists of freeing urban space from its referential function to place it in a more complex structure, which engages in deep reflection on the future of Algeria. Boudjedra will then give us, with the city, a symbolic topography which summarizes the multiple crises of the subject and the community, including the symptomatic transition from the drama of colonization to that of radicalism.

Keywords : city, space, confinement, subversion, utopia.

1. Introduction

La ville ne s'impose comme thème littéraire que tardivement. Depuis les *Idylles* de Théocrite et les *Bucoliques* de Virgile, le genre pastoral s'est imposé comme mode d'expression privilégié de la douceur de la vie champêtre. Jusqu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, on écrit encore des pastorales et des bucoliques pour imiter les Anciens, pour célébrer les amours innocents de bergers naïfs et spontanés, pour chanter la générosité providentielle de la nature et surtout pour perpétuer l'opposition entre la sérénité libératrice de l'*otium*¹ et la soumission aux calculs et aux contraintes du *negotium*. Avec l'industrialisation galopante du XIX^e siècle, l'espace urbain commence à s'imposer comme composante déterminante de la fiction romanesque au point que l'esthétique réaliste sera associée dialectiquement aux villes. Celles-ci seront le théâtre de drames humains et sociaux qui témoignent des changements profonds des structures économiques et sociales. Dans cette optique, *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert, *Les Misérables* de Victor Hugo ou encore *Nana* de Zola font de l'espace urbain le décor de drames individuels et collectifs. Mais, l'espace change de statut avec les écritures subversives de la modernité littéraire qui marquent une rupture avec les codes du réalisme. Ces codes visent une lisibilité maximale par des choix narratifs qui renforcent chez le lecteur l'illusion du réel. On bannit donc tout ce qui risque d'entraver cette illusion en rappelant qu'il s'agit d'une simple fiction. On veillera notamment à l'ancrage référentiel du récit : les personnages, qui ont un état civil, évoluent dans des lieux connus et familiers que le narrateur décrit avec force détails. La narration moderne joue, au contraire, sur l'effet inverse. Par une esthétique expérimentale, elle vise à remettre en cause l'appréhension rationnelle du réel fondée sur les catégories du temps, de l'espace et de la personne. C'est pourquoi elle aura pour vocation de déstabiliser le lecteur en remettant en cause la linéarité de la narration, le statut du personnage et la fonction de l'espace. Par conséquent, les lieux ne seront plus la simple copie du réel. Ils acquièrent une autonomie qui leur confère la possibilité de signifier par eux-mêmes et d'occuper une grande part de l'espace diégétique. Selon Fouzia Benmerabet (2018 : 89), l'espace connaît un changement dans le roman moderne si bien qu'il n'est plus :

«[u]n simple décor », arrière-plan ou encore mode de description. Dès lors, il ne se résume plus à une simple fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages, mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent et vecteur signifiant.

¹ Selon les latins, l'*otium* renvoie à la sphère de l'existence et désigne le temps du loisir et de la liberté où l'on se retrouve avec soi alors que le *negotium* renvoie plutôt à la sphère de la subsistance, au domaine de la production soumis aux lois du calcul et donc au « commerce », dans le sens économique et social du mot. Cette opposition prévaut jusqu'au XVIII^e siècle.

Fortement influencé par les écritures de la modernité comme celles de Claude Simon, de William Faulkner, de Louis-Ferdinand Céline, Rachid Boudjedra se livre à une sorte d'expérimentation esthétique. La description prendra alors le pas sur la narration dans des textes qui brisent la linéarité de la trame narrative, qui cultivent l'effet désarçonnant de la polyphonie et de la démultiplication des points de vue. Boudjedra récupère aussi le thème de la ville pour en faire une composante essentielle de son dispositif narratif. Les différentes villes d'Algérie constituent ainsi le théâtre de ses romans : Alger, Constantine, Sétif... Lieux chargés d'histoire, ils portent surtout les traces du drame collectif de la colonisation. Pour le romancier maghrébin, l'émergence d'une prise de conscience aiguë de la prégnance de l'espace urbain est fortement déterminée par la présence du colonisateur. En même temps qu'il procède à une reconfiguration architecturale de cet espace, celui-ci procède à une reconfiguration des structures mentales de la société maghrébine qui se trouve impliquée, à son corps défendant, dans le choc de la modernité.

La ville chez Boudjedra ne peut être perçue indépendamment des enjeux historiques de la question de la mémoire et de la colonisation. Mais, tout l'art du romancier algérien consiste justement à libérer l'espace urbain de sa fonction purement référentielle pour l'inscrire dans une structure plus complexe, laquelle engage une réflexion profonde sur le devenir de l'Algérie. Souvent présentée comme un espace fédérateur au moment de la colonisation, la ville ne tarde pas à changer de visage si bien que les malheurs du présent viennent s'y greffer sur ceux du passé. En apparence, la société algérienne, comme les sociétés arabo-musulmanes en général, est prédestinée à vivre le retour cyclique des immobilismes tragiques. Les villes se dégradent, elles font peur. En un mot, elles cristallisent la crise profonde de la modernité avortée. Le romancier algérien nous livrera alors, avec la ville, une topographie symbolique qui résume les crises multiples du sujet et de la collectivité, avec notamment le passage symptomatique du drame de la colonisation à celui du radicalisme. Nous verrons ainsi comment, à travers le thème de la ville, Boudjedra décrit une topographie de l'enfermement. Prisonniers dans de grands espaces, les personnages² ne voient aucune issue, aucun horizon de dépassement. Cette vision subversive et pessimiste de l'histoire dérange, mais elle est indispensable à une prise de conscience des blocages et des inerties qui entravent l'aspiration à une mobilité heureuse. Nous verrons ainsi comment Boudjedra procède à l'amalgame délibéré du clos et de l'ouvert si bien que la ville devient une grande prison. Le seul espace de fuite possible sera alors celui de l'utopie, lieu factice qui ne peut prémunir contre le dur retour de la réalité. Pour prendre la mesure de la crise généralisée de la société algérienne, il est cependant indispensable de passer par une représentation symbolique de la ville qui, transfigurée, devient vecteur de toutes les phobies, de toutes les peurs qui paralysent aussi bien l'individu que la collectivité. Notre travail porte sur

² Les personnages de *La Répudiation*, *L'Insolation*, *Timimoun*, *La Vie à l'endroit...*

quelques romans du romancier algérien : *La Répudiation* (1969), *Timimoun* (1994), *La Vie à l'endroit* (1997), *Fascination* (2000), *Les Figuiers de Barbarie* (2010), *La Dépossession* (2017).

2. Le clos et l'ouvert ou quand la ville devient une grande prison

L'espace constitue une composante fondamentale du roman. Comme nous l'avons déjà signalé, il est l'un des outils privilégiés de l'illusion référentielle, mécanisme par lequel l'esthétique réaliste voile les artifices de la narration au point que le lecteur prend la fiction pour la réalité. En effet, le récit a toujours besoin d'un ancrage spatial que le lecteur est tenté de rattacher à un espace réel si bien que Paul Ricoeur (1986 :17) estime qu'il serait hasardeux de parler de « fiction [...] sans référence ». Toute fiction se rattache à un ancrage référentiel qu'on ne peut nier. Sauf que dans le récit réaliste, cet ancrage s'appuie sur les pouvoirs mimétiques de la fiction qui aurait le pouvoir de reproduire le réel, de s'y substituer. Ces lieux réels servent à créer un double fictif du monde extérieur, la copie d'une topographie familière. Mais ces lieux n'ont d'intérêt qu'intégrés dans l'économie générale de l'œuvre. Certains parlent d'« une construction au second degré » (Paravy, 1999 : 9), d'autres pensent que « l'espace appelle l'action » (Bachelard, 2004 : 30), influence les personnages et prédétermine le temps et la narration. L'espace ne représente pas un corps étranger qui se greffe sur la narration. Il est intimement lié à celle-ci dans la mesure où il peut être générateur d'actions qui, par ricochet, amplifient sa signification. On retrouve cette conception de l'espace chez Boudjedra ; pour celui-ci, l'espace n'est pas simplement un décor ; il est une construction au second degré qui reflète des réalités humaines, sociopolitiques et culturelles complexes. Il est ainsi imprégné des résurgences douloureuses de la mémoire collective et du souvenir tout aussi douloureux des traumatismes individuels. Bref, il sert de toile de fond à l'exploration des drames de tout un pays et de la crise identitaire d'individus désemparés.

Expliquons une telle approche de la composante spatiale. On sait que dans le Nouveau Roman, la perception de l'espace varie d'un personnage à un autre si bien que le lecteur sera placé dans le doute et l'indécision. Ceci nous renvoie à l'arrière-fond philosophique de cette esthétique qui met en évidence les limites de l'appréhension rationnelle du monde, et remet en question par là même le modèle herméneutique du réalisme et du naturalisme fondé sur un rapport de causalité mécanique entre les personnages et le milieu. Par conséquent, chez les nouveaux romanciers, la description occupera une place prépondérante au point de devenir « le lieu où se fonde le récit » (Mitterrand, 1980 : 194). Autrement dit, la description acquiert une certaine autonomie par rapport à la narration. Ceci veut dire qu'on ne décrit plus pour faire vrai, mais pour ouvrir sur des possibles interprétatifs que chaque romancier tentera d'explorer à sa façon.

Sans obéir forcément aux impératifs philosophiques de l'esthétique du Nouveau Roman, Boudjedra vide l'espace de sa charge référentielle pour l'affecter à une fonction herméneutique. Grâce à l'espace, on explore des zones de signification que la trame narrative ne peut éclairer à elle seule. En d'autres termes, le drame de tout un pays, la décomposition du tissu social et humain, la descente aux enfers de personnages traumatisés, victimes de conflits intérieurs graves et douloureux (Collington, 2006 : 91), tout ceci se lira à travers la topographie d'une blessure caractérisée.

L'espace chez Boudjedra s'articule, à l'évidence, autour de l'opposition du clos et de l'ouvert si tant est qu'on puisse parler d'opposition. En effet, force est de constater que les connotations de ces deux types d'espaces (la clôture qui rassure et l'ouverture qui libère) seront neutralisées voire inversées. La reconsidération d'un ensemble de topoï littéraires ira de pair avec celle des paradigmes du réel.

Prenons d'abord la ville, lieu ouvert par excellence. C'est le lieu des rencontres imprévues, des opportunités infinies ; bref de l'expression de l'individualité comme affirmation de l'éthique bourgeoise face aux conservatismes de toutes sortes. Beaucoup des héros du roman réaliste quittent d'ailleurs la province pour réaliser leurs rêves et leurs ambitions à Paris : Eugène de Rastignac, Frédéric Moreau, George Duroy... Avec Boudjedra, nous sommes dans un contexte complètement délétère, liberticide si bien que l'espace urbain devient un lieu mortifère qui génère l'oppression, la peur et l'angoisse. Rac, personnage de *La Vie à l'endroit*, se retire à la périphérie des autres, se cachant dans son domicile. Le même Rac, devenu narrateur dans *Timimoun*, est menacé par la secte des « Assassins », le retour à Alger est synonyme pour lui d'une mort certaine : « Dès que je revenais à Alger, je perdais le sens de la réalité. Je changeais de domicile tous les trois jours. Je vivais sur le qui-vive, mes capsules de cyanure à portée de la main » (Boudjedra, 1994 : 83). Paradoxalement, l'espace ouvert se transforme en une prison à ciel ouvert. La menace des intégristes pèse de sa présence étouffante au point que le personnage calcule le moindre de ses gestes, le moindre de ses déplacements. Nous assistons alors à l'animalisation de l'humain. Le processus est le suivant. Les intégristes ont transformé les espaces ouverts en espaces clos, menaçants. Clôture paradoxale qui va peser lourd sur les êtres et les consciences en réduisant le rapport au monde extérieur à une peur permanente de la mort. Toute faculté intellectuelle et sensitive se trouve neutralisée et les hommes seront ramenés à l'instinct de survie.

Au sein de la ville comme espace clos, sans perspective, il existe des lieux transgressifs qui dynamisent ce monde fermé de l'intérieur. Le lupanar en fait partie. La prostituée, en effet, comme personnage marginal, se situe au-delà des frontières établies. Il va sans dire que « l'organisation de l'espace dépend aussi de la valeur éthique qu'il prend dans le système social » (Berrezzouk, 2019 : 128). Autrement dit, les valeurs sont réparties selon une distribution spatiale. Le sacré, le profane, le plaisir, l'ordre, possèdent des lieux identifiables alors que des anti-valeurs comme la débauche, la transgressions possèdent souvent des lieux secrets, invisibles : c'est le monde du souterrain,

celui que la société fait semblant d'ignorer parce qu'il dérange. Or c'est ce monde que Boudjedra rend visible en lui affectant une valeur positive contrairement aux représentations normées et normatives de la collectivité. Deux figures vont nous intéresser ici : la prostituée et la lesbienne. Considérées comme des parias, elles assument leur statut, refusent de céder à l'intimidation, elles sont considérées une source d'inspiration pour le narrateur des *Figuier de Barbarie* qui les décrit comme « modèle de transgression. Extravagantes. Sensuelles. Provocatrices. Lesbiennes. Incestueuses » (Boudjedra, 2010 : 265). Leur arme privilégiée sera la provocation dans une société complètement soumise à la doxa. Par le biais de la fiction, Boudjedra ramène donc vers le centre des lieux que la morale bien-pensante place forcément dans la marge ou qu'elle couvre du voile de la pudeur. Ce sont, par ailleurs, les rares lieux où s'expriment la volonté de l'individu et sa liberté.

Passons maintenant aux lieux clos. Dans le dispositif archétypal de l'espace narratif, la maison représente *a priori* un refuge, un repère. Depuis l'*oikos* grec jusqu'au foyer familial de la société bourgeoise, lieu de douceur et de paix, l'espace domestique a toujours été conçu comme le premier lieu d'ancrage de l'individu dans la société, selon des modalités économiques, axiologiques qui changent d'une époque à une autre. Chez Boudjedra, au contraire, la maison est un espace d'enfermement, un microcosme miné par les tensions et les conflits permanents entre les tenants de l'autorité et ceux qui tentent tant bien que mal de la déjouer. A la figure du père bienveillant de la famille bourgeoise naissante du XVIII^e siècle, se substitue celle du patriarche omnipotent qui régleme les relations selon des us et des coutumes millénaires. La maison est le lieu où le temps s'est arrêté, lieu que l'on tente de préserver des assauts de la modernité en réprimant toute velléité de liberté des jeunes et des femmes. Dans *La Répudiation*, Ma et ses enfants subissent l'oppression de son époux Si Zoubir. En somme, les rapports de domination sont d'abord perceptibles à l'échelle de la famille et la maison devient le théâtre de la domination subie, contournée, neutralisée. Ceux et celles qui y vivent (les femmes, les enfants) sont condamnés par l'aliénation. À la limite, il n'existe aucune différence entre le dedans et le dehors, les espaces fermés et les espaces ouverts. Partout, et à des degrés divers, les lieux chez Boudjedra finissent par se ressembler. La perception de l'espace par les personnages témoigne du syndrome de l'enfermement qui ne les quitte jamais. Que ce soit le père ou le terroriste, il existe toujours une instance castratrice, dominatrice qui impose sa loi et trace des limites à ne pas franchir.

En un mot, la ville n'est qu'une grande prison à l'intérieur de laquelle se dressent d'autres prisons plus petites, mais tout aussi castratrices. Boudjedra nous livre ainsi

une géométrie de l'enfermement qui procède par cercles concentriques et où macrocosme et microcosme se répondent³. Seuls des espaces marginaux échappent à cette disposition qui neutralise tout espoir de mouvement et de fuite. Par conséquent, le seul horizon qui se profile devant les personnages est celui de l'utopie comme réalité remaniée, augmentée, idéalisée. La satire, la subversion ne seraient alors, pour le romancier, qu'un idéalisme à l'envers. A la colère des premiers textes comme *La Répudiation*, à l'acharnement désespéré sur le colonialisme et sur les résistances au changement de la société algérienne, succède la tentation de reconstruire le monde par la littérature. En vertu de cette logique, *Timimoun* ouvre les espaces clos sur des lieux reconstruits par l'imaginaire du romancier. Dans une optique purement littéraire, ces lieux constituent l'envers de l'univers carcéral de la ville.

3. Où fuir ? L'utopie comme envers de l'espace urbain

On peut le constater : chez Boudjedra, l'opposition entre le clos et l'ouvert est systématiquement neutralisée. Tous les lieux sont en fin de compte des lieux de castration. Un monde étouffant se met en place. Le seul horizon de liberté sera l'espace utopique. Dans *Timimoun*, le narrateur-personnage, vivant sous la menace oppressante des terroristes, tombe dans la névrose. Il décide alors de quitter Alger pour se réfugier dans le désert algérien. C'est là qu'il parvient tant bien que mal à se reconstruire, à dépasser les désordres intérieur et extérieur, notamment à travers des rêves compensatoires. On peut en déduire que, dans l'économie générale de ce roman, l'espace utopique fonctionne comme la seule alternative à l'enfermement généralisé des villes. Il représente le seul horizon psychologique, dans un monde sans horizon. L'impuissance des personnages à agir sur leur destin et sur le devenir de leur pays sera compensée par la reconstruction d'espaces imaginaires qui ne tarderont pas à devenir « un moyen de la critique de l'existant » (Aron, 2002 :250). En effet, on sait, depuis la Thélème de Rabelais, que la perfection idéale du monde utopique n'est que l'envers critique d'une réalité problématique. L'espace utopique, situé en dehors de la géographie et du temps, se construit par un effet de miroir et par l'inversion systématique de l'espace urbain, avec toutes les valeurs que ce dernier véhicule. C'est la forme la plus simple et la plus radicale de la critique et de la subversion car elle procède par la négation pure et simple de ce qui existe et sa recréation par l'imagination. Il s'agit de la solution la plus reposante et la moins coûteuse. C'est une solution d'évitement, de contournement quand la confrontation s'avère impossible.

³ Le « macrocosme » fait référence à des réalités plus larges, comme des contextes sociaux, culturels ou historiques, tandis que le « microcosme » renvoie à des expériences individuelles ou intimes. L'interaction entre ces deux niveaux souligne comment des situations d'enfermement peuvent être à la fois collectives et personnelles, créant ainsi un réseau complexe de relations et de significations. Cela permet de comprendre comment les enjeux de l'enfermement s'entrelacent à différentes échelles.

Si le *topos* de l'île, comme lieu utopique de prédilection, est absent dans les récits de Boudjedra, l'oasis prend sa place, notamment dans *Timimoun*. Certes, le désert ne possède pas la configuration idéale de l'espace utopique, mais il en possède les caractéristiques fondamentales, c'est « un lieu qui répond à l'altérité, à l'isolement et à la clôture nécessaires à la préservation de la perfection utopique » (Bartha Balas, 2010 : 22). Loin des villes où règne l'arbitraire de la domination et des radicalismes castrateurs, le désert dans *Timimoun* fonctionne à deux niveaux. Il représente, d'une part, un espace de liberté et, d'autre part, une forme de transition entre le réel et l'imaginaire. Pour fuir la menace intégriste, le narrateur choisit Timimoun, oasis algérienne qui a donné son titre au roman, comme refuge. Là au moins, il peut respirer, penser, rêver librement. Le désert s'oppose ainsi à la ville, lieu de la déperdition et de la peur. Dans la pure tradition de la rhétorique classique, il ne tarde pas à se présenter comme un *locus amoenus*⁴. Timimoun est un lieu féérique dont « l'ensemble de l'architecture se transforme, alors en hachures, en tracés et pointillés. Sortes d'épingles colorées se dédoublant et se multipliant d'une façon infinitésimale » (Boudjedra, 1994 : 94) au coucher du soleil. De ses jardins édeniques émanent des odeurs vibrantes. Le jeu des couleurs, la prégnance des odeurs prêtent à l'extase si bien que « le monde n'a plus de sens. Ou plutôt, il le perd » (Boudjedra, 1994 : 94). Sur le plan architectural, les bâtisses de cette oasis rappellent les châteaux des contes fantastiques ; elles ont été édifiées par « les esclaves noirs importés du Soudan et de la Corne de l'Afrique. Ces mêmes esclaves qui ont servi à creuser les digues pour maîtriser et dominer le Tigre et l'Euphrate, dans l'ancienne Mésopotamie et, plus tard, dans tout l'ancien empire musulman » (Boudjedra, 1994 : 94). L'oasis de Timimoun est donc le pur produit d'un imaginaire façonné en même temps par l'exotisme à l'occidental (les odeurs vibrantes) et les réminiscences historiques. Mais, au-delà de l'authenticité des faits rapportés, le retour sur les prouesses architecturales des Mésopotamiens mérite quelques commentaires. La maîtrise du Tigre et de l'Euphrate, réalisée il y a des millénaires, actualise, dans l'horizon du lecteur, le paradigme manquant dans l'épistémè musulmane actuellement, celui de la maîtrise de la technique. Or cette maîtrise constitue une condition *sine qua non* à l'accès au progrès. Timimoun est donc la preuve vivante des rendez-vous manqués avec l'histoire.

Pour comprendre les descriptions de *Timimoun*, il ne faut pas céder aux facilités de l'exotisme. Certes la beauté du lieu est ancrée dans le passé mythique de l'âge d'or de la civilisation arabe. On dirait qu'elle émerge d'un conte des *Mille et Une Nuits*. Mais, cette beauté est le pur produit du métissage culturel, du syncrétisme qui a caractérisé cette région de l'Afrique (Algérie) tout au long de l'histoire. Boudjedra choisit

⁴ Le *locus amoenus*, désigne littéralement un « lieu amène ». Il s'agit d'un lieu d'une beauté saisissante qui inspire la paix et la sécurité. Il réfère à l'origine au jardin d'Éden, aux Champs-Élysées, puis par extension à tout lieu reculé dont la fonction est d'inspirer une profonde sérénité par opposition aux tracés de la vie sociale.

donc un lieu préservé, puisque situé en plein désert. Il s'agit en même temps d'un lieu de passage et de jonction. Contrairement aux codes de l'utopie qui requiert un espace clos, protégé naturellement du monde extérieur, Boudjedra crée une utopie où ouverture et clôture cohabitent harmonieusement. Il a besoin d'une telle configuration pour inscrire dans le texte utopique une valeur qui lui est, en principe étrangère, celle du mélange et du métissage. Le romancier apporte de la sorte un démenti cinglant à la logique de l'exclusion, au mythe de pureté qui nourrissent les pensées radicales. Voilà comment Timimoun est présentée par le narrateur : « ses anciennes routes de l'or et du sel. Ses oasis qui ont vu durant des siècles des vagues de réfugiés berbères, zénètes, juifs, noirs et arabes s'y cacher, s'y agglomérer et s'y installer définitivement pour créer, à force de travail et d'ingéniosité, une sorte d'Eden » (Boudjedra, 1994 : 78).

Il fut un temps heureux où les villes⁵ étaient un havre de paix où différents parlers, différentes cultures, différentes religions cohabitaient dans la plus parfaite harmonie. Loin d'Alger, de Constantine ou de Sétif, Timimoun se présente comme un lieu de transition et de contact. Une telle configuration de l'espace en dit long sur la fonction idéologique de la ville dans les œuvres de Boudjedra. En effet, la ville incarne la promesse d'une modernisation avortée, elle est le théâtre malheureux du retour cyclique de la violence. Par contre, l'oasis est le lieu de la tolérance, du métissage heureux, de la coexistence pacifique des différences. La cathédrale d'El-Goléa en est la preuve⁶. Nous comprenons alors la genèse de l'espace utopique chez Boudjedra. Celui-ci n'a pas besoin d'inventer un lieu idéal, une pure abstraction de l'esprit pour nous rappeler les carences de l'espace urbain. Ce lieu existe bel et bien. Situé dans les confins du désert, il possède une histoire propre, une magie propre qu'il a fallu tout simplement réactiver par l'écriture. L'utopie naît ainsi d'une reconsidération du réel et non de son dépassement. Timimoun, revisité par Boudjedra, nous livre ses secrets, sa féerie et se présente comme une pure négation de tous les autres lieux, générateurs de frustration et d'angoisse.

Pour compléter le spectacle de l'illusion utopique, il faut bien une communauté heureuse qui ignore les dissensions et les clivages de la vie sociale. Dans *Timimoun*, cette communauté sera constituée par les touristes qui viennent à la recherche d'un « îlot de paix ». Ce qui fédère ses membres, c'est le saisissement qui les prend quand ils contemplent les paysages lunaires du désert algérien. Sarah « se gava de ces tropismes, ces paysages et ces espaces que le Sahara multiplie à l'infini [...] les autres voyageurs

⁵ On peut se référer au texte de Leïla Latrèche *Généalogie des villes d'Algérie. Voyage au cœur des civilisations*. On y découvre l'histoire des villes algériennes et de leur rôle en tant que centres de diversité culturelle. L'auteure nous rappelle sans cesse les racines berbères, arabes, turques, puniques, françaises ou encore grecques des différents lieux rencontrés.

⁶ Cette cathédrale fut érigée en plein désert il y a un siècle et demi par le père de Foucaud, ermite chrétien qui s'est installé à Timimoun. À côté d'autres lieux de culte, elle constitue la preuve que la liberté de culte était garantie dans la région.

angoissés par tant de beauté mais toujours inassouvis » (Boudjedra, 1994 : 110). L'inassouvissement des personnages est un invariant du genre utopique qui, selon Ilinca Bartha-Balas, traduit toujours l'insatisfaction de l'homme, et qui constitue une réponse « à la soif humaine de l'idéal, à la quête angoissante du bonheur qui l'obsède et à ce qu'on pourrait appeler un « appétit de l'impossible » (Ilinca Bartha, 2010 : 22). Le lieu de rencontre de cette petite communauté n'est autre qu'« Extravagance », l'autocar qui sert à les transporter dans le désert. Le nom est significatif. Par un effet de syllepse, « extravagance » renvoie aussi bien au sens propre : « vaguer, errer au-delà de toute limite » qu'au sens figuré : « qui agit contre le bon sens ». Le sème retenu étant celui de la liberté qui favorise le mouvement, la possibilité d'aller au-delà de... Prisonniers d'eux-mêmes et de leur culture d'origine, ces personnages ont la possibilité, grâce à « Extravagance », de refaire leur histoire personnelle, de franchir les limites qui les emprisonnaient dans la sphère de leur douleur et de leur système de valeurs. Comparé au tapis volant ou au coursier ailé des contes arabes, « Extravagance » facilite le mouvement non seulement dans le sens géographique, mais aussi dans le sens culturel et existentiel. C'est grâce à lui que se forge à Timimoun une communauté qui dépasse les particularismes et absorbe les diversités ethniques et culturelles : la communauté juive, les noirs, les berbères s'y côtoient réactivant la tolérance légendaire des lieux. « Extravagance » est l'espace de l'altérité par excellence. Lieu utopique dans un lieu utopique, utopie au second degré, il renforce l'opposition antithétique avec la ville, lieu d'une intolérance mortifère. Nous sommes ramenés ainsi à l'une des fonctions de l'utopie qui n'est, selon Raymond Ruyer, que « la description d'un monde constitué sur des principes différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le monde réel » (Ruyer, 1988 : 3).

Jusque-là, l'utopie chez Boudjedra répond à la définition littérale du mot. Il s'agit d'imaginer un idéal collectiviste qui transcende l'individu pour repenser, dans une visée éminemment critique et subversive, le système de valeurs dominant. Mais, le romancier algérien opère un premier infléchissement en plaçant son utopie dans un espace réel, que l'écriture réinvente à sa façon. Un deuxième infléchissement, plus significatif, intervient quand le romancier inclut dans le rêve utopique des considérations individuelles, ce que le genre exclut par définition. Timimoun possède le pouvoir de réconcilier le « héros », ex-pilote de chasse, avec lui-même. C'est le lieu de la reconstruction de la psyché, déconstruite par le passé familial et le drame de l'Algérie en proie aux démons de l'intégrisme. Le symptôme de cette reconstruction n'est autre que le rapport au sexe féminin. Le narrateur est un « asexué frigide » (Boudjedra, 1994 : 36) qui a toujours eu peur des femmes. À Timimoun, il tombe néanmoins amoureux de Sarah, jeune touriste ayant l'air « d'un garçon manqué » (Boudjedra, 1994 : 36) Au début du récit, l'ex-pilote de chasse exprime sa peur envers les femmes, pris qu'il est par « un sentiment confus de crainte, d'inhibition, de remords, et de culpabilité » (Boudjedra, 1994 : 29). Mais la rencontre de Sarah à quarante et un ans a changé sa

vie : « je découvrais le sentiment amoureux, le désir sexuel » (Boudjedra, 1994 : 111) et favorise le travail de mémoire.

Ce travail sera enclenché par le rétroviseur d'« Extravagance » qui servira de miroir reflétant les souvenirs d'enfance et l'adolescence saccagée à Constantine. Les souvenirs se suivent : le suicide de son frère aîné, la claustration de sa mère, les rapports délicats avec un père totalitaire... Sur ces événements douloureux, se greffent les nouvelles tragiques du nord en proie aux attentats et aux massacres terroristes. Drame personnel et drame collectif se surimposent, se nourrissent l'un de l'autre. Le seul espoir pour se libérer de ces souvenirs obsédants lui semble Sarah, dont le nom signifie en arabe « liberté et délivrance ». Sa rencontre constitue une rupture, elle offre la possibilité d'une réconciliation avec le trauma originel verbalisé lucidement pour la première fois :

Pendant quarante ans, je suis resté à l'écart de toutes ces histoires d'amour et de sexe... j'ai subi les sarcasmes libidineux des hommes, leurs moqueries hystériques... j'ai souffert des malentendus et des réactions de colère des femmes que je repoussais, bien malgré moi, douloureusement (Boudjedra, 1994 : 112).

Le processus d'introspection est alors enclenché. Déçu par l'indifférence de Sarah, le personnage revient sur son adolescence à Constantine, « la cité fatale ». Les expériences vécues avec ses amis Kamel Rais et Henri Cohen ont suscité chez lui des désirs refoulés qu'il ne tarde pas à découvrir : « un déclic dans ma mémoire et je retrouve une origine encore plus lointaine à mon malaise, et à ma frigidité » (Boudjedra, 1994 : 99). De proche en proche, il se dévoile et finit par assumer son homosexualité en identifiant le regard de Kamel Rais à celui de Sarah :

Elle a l'air plus garçon raté que jamais. Brusquement, je réalise qu'elle est presque le sosie de Kamel Rais quand il était adolescent. Mêmes yeux entre le bleu et le violet [...] je suis troublé. Sarah est-elle pour moi le double femelle de Kamal Rais ? Je n'ai jamais eu de sentiment ambigu envers lui (Boudjedra, 1994 : 125).

Le narrateur se voit dans le rétroviseur différemment après « cette révélation incroyable et troublante » (Boudjedra, 1994 : 125). Une telle découverte aurait été impossible ailleurs. Il a fallu le détachement de l'espace réel par le biais de l'utopie pour pouvoir accéder aux strates invisibles de la psyché.

Trop beau pour être vrai, le rêve utopique constitue certes un dépassement de la ville, mais un dépassement par l'imagination. On le voit bien, à l'opposé des immobilismes qui règnent dans les grandes cités, immobilismes cautionnés par des violences de toutes sortes, l'espace utopique offre des possibilités de mouvement immenses : mouvement dans l'espace et dans le temps, mobilité des frontières entre les cultures et les religions. Grâce à l'espace utopique, la circonférence délimitée de la ville vole en éclats si bien que les binarités de la société patriarcale se défont, le traumatisme des violences terroristes se résout dans l'expérience de la résilience salvatrice. Mais, tout compte fait,

l'utopie reste une utopie. Les villes sont ce qu'elles sont et le changement n'est pas pour demain. La crise est là, tenace et incurable. Pour bien en comprendre les mécanismes complexes, une approche purement réaliste de l'espace s'avère insuffisante. Il faudra alors partir à la quête de la symbolique de la ville dans les fictions de Boudjedra.

4. Vers une représentation symbolique de la ville

Loin de Timimoun, espace utopique, se dressent les villes, monstres tentaculaires qui broient sans pitié les hommes faibles et désemparés. Les descriptions de Boudjedra, qui sont d'une violence extrême, s'inscrivent dans le prolongement de ces tableaux urbains inquiétants que proposent Zola, Baudelaire. Ce dernier s'appesantit sur les transformations de Paris qui font perdre à certains lieux leur poésie originelle. Dans le chapitre 12 de *L'Assommoir*, Zola peint avec beaucoup de compassion le spectacle de la déchéance de Gervaise qui, un soir de paie, erre seule dans les rues de Paris. Pendant que les « pochards » festoient dans les « bastringues », à demi morte de froid et de faim, elle s'apprête à rejoindre les malheureuses qui se prostituent sur les boulevards extérieurs. Très tôt, chez beaucoup de romanciers, émerge une prise de conscience aiguë des ravages de la modernité et de l'industrialisation dont les grandes villes portent les stigmates.

La médina, avec ses rues étroites, ses échoppes, ses maisons basses et ses odeurs est le théâtre privilégié de la narration chez beaucoup de romanciers maghrébins⁷. Son évocation est associée souvent à des souvenirs d'enfance heureux ou traumatisants. Le ton est intimiste et empreint d'une certaine nostalgie. On dirait que les romanciers tentent ainsi de préserver les vestiges d'un monde condamné à disparaître. Face à la médina, se dresse la ville européenne associée, qu'on le veuille ou non, au colonisateur qui déstabilise, par son intervention intempestive, l'architecture de villes millénaires. Avec l'espace, les structures économiques et sociales subiront des modifications incontrôlées. C'est pourquoi, pour le sujet maghrébin, la ville européenne est en même temps objet de fascination et de rejet. Les effets déshumanisants des villes tentaculaires seront en effet amplifiés par le choc de l'altérité. L'espace urbain va cristalliser pour ainsi dire les crises multiples de la société qui n'a jamais rompu avec l'ancien et qui n'a pas non plus totalement accepté le nouveau. Dans les fictions de Boudjedra, la ville est très présente. Qu'il s'agisse d'Alger ou de Constantine, elle est érigée en symbole. On y lit les tensions identitaires et les fractures sociopolitiques qui divisent les classes sociales et qui séparent les individus.

Ailleurs, voici comment Constantine se trouve représentée : « elle donne l'impression de se briser en mille segments. Se diffractant. Se dissolvant. Se reformant à nouveau, un peu plus loin. Se conglomérant. Se boursoufflant. Se dédoublant. Se surchargeant » (Boudjedra, 2000 : 15). Monstre protéiforme, la ville se reconstitue, se recompose indéfiniment dans un jeu inquiétant de lignes et de formes. Elle inquiète parce

⁷ On pense à titre d'exemple à Driss Charïbi, à Ahmed Sefrioui, à Mohamed Dib, à Albert Memmi.

qu'elle ne peut être cernée et exclut toute familiarité rassurante. Dans un passage, la ville jouit du spectacle de la désolation qui l'entoure (« la ville vivait sa liesse ») et du mouvement de la foule compacte, déshumanisée :

La ville vivait donc sa liesse parmi les gravats, les décombres, les calcinations et l'odeur forte et tenace de brûlé qui pollue l'atmosphère, imbibait les vêtements, desséchait les narines et piquait les yeux des cohortes de manifestants agglomérés, compactes, se mouvant par vagues colorées qui déferlaient des hauteurs de la cité vers le port tout en bas, créant des bousculades incroyables, des piétinements parfois mortels, des encombrements qui duraient une matinée un après-midi (Boudjedra, 2000 : 199).

Dans ce sens, la structure narrative joue un rôle crucial dans la représentation symbolique de la ville, en transmettant à la fois son atmosphère vibrante et ses contradictions. Le rythme de la prose, dynamique, presque musical, évoque le mouvement des manifestants. L'utilisation de phrases longues et d'énumérations (« les gravats, les décombres, les calcinations ») crée un effet de vagues, imitant le flux des corps dans la ville. Ce rythme effréné communique l'idée d'une ville vivante, mais également chaotique. Le lecteur est entraîné dans ce tourbillon, ressentant l'énergie collective mais aussi le danger inhérent à cette agitation.

Il serait intéressant de voir aussi le rapport entre l'instance narrative et l'instance regardante. Le narrateur adopte le point de vue des personnages, mais va plus loin qu'eux, jouit de son omniscience pour donner une dimension autre à la manifestation qui est en train d'avoir lieu : les odeurs qui piquent les yeux, qui imbibent les vêtements, qui dessèchent les narines et le mouvement tumultueux. La ville est le lieu du chaos et du désordre inquiétant, le lieu d'un mouvement qui refuse de prendre forme.

Par ailleurs, les métaphores et des descriptions évocatrices contribuent à la charge symbolique de la description. Les « vagues colorées » qui se déplacent vers le port peuvent symboliser l'espoir et la diversité, mais aussi la désorganisation et le désespoir. Les « bousculades incroyables » et les « piétinements parfois mortels » évoquent la lutte et le sacrifice, renforçant l'idée que la ville est à la fois un espace de vie et de mort, d'aspiration et de désespoir.

Le contraste entre la « liesse » et les « gravats » souligne une dualité fondamentale dans la représentation de la ville. Alors que la liesse indique une forme de célébration et d'espoir, les décombres évoquent la destruction et le traumatisme. Ce double aspect renforce la perception de la ville comme un espace complexe, où les rêves et les réalités s'entremêlent, marquant profondément l'identité collective.

L'hypotypose de Constantine, le rythme des phrases, le jeu du point de vue et les métaphores nous livrent le spectacle d'une ville meurtrie, ruinée, morcelée. Cela ne fait que refléter l'univers intérieur des personnages, réduits, eux aussi, à des débris qui

tardent à prendre forme. Tout se passe ici comme si l'espace physique où se joue le drame correspondait structurellement à l'espace mental, cette configuration « fait du réel citadin un certain reflet d'un univers intérieur chaotique » (Gontard, 1998 : 84) et vice-versa.

En effet, à l'image des individus, les villes possèdent une mémoire, qui porte à son tour les stigmates de la violence passée du colonialisme et présente liée aux promesses non tenues après l'indépendance. Sur un plan purement symbolique, la fenêtre servira de foyer focal permettant l'accès à cette mémoire. Dans *Les Figuiers de Barbarie*, le narrateur se rappelle à travers la fenêtre de sa maison le passé douloureux de la ville d'Alger :

Rayonnement plus lumineux et plus meurtrier qui me rappelait tant de meurtres, de crimes, de massacres, de génocides, de trahisons, de guerres intestines ou fratricides ou intégristes, de simples morts, de morts naturelles comme on dit, ou accidentelles comme on dit. (Boudjedra, 2010 : 209)

Ayant été le théâtre des violences de la guérilla urbaine pendant la guerre de libération⁸, Alger fut des années après, le théâtre des violences de la décennie noire. Des attentats terroristes firent des centaines de victimes. On dirait qu'une fatalité tragique pèse sur la ville. La fenêtre est une ouverture sur la mémoire meurtrie, ouverture par laquelle ressurgissent, par une sorte d'association mécanique, une série d'« obsessions répétitives » (Boudjedra, 2010 : 212). Loin d'ouvrir sur l'illusion d'un ailleurs salvateur, la fenêtre devient dans ce roman le signe de l'impossibilité de s'affranchir et du monde social et de son passé. Elle est le signe de l'enfermement dans des souvenirs douloureux. Ceux de la violence du pouvoir colonial, ceux de l'écrasement de la tante Fatma par le tramway, ceux de la mère accusée d'adultère et ceux du destin tragique de Fernand Yveton, le communiste condamné injustement à mort. Jeter un regard par la fenêtre équivaut à une réactivation simultanée de la mémoire des lieux et de celle des individus à telle enseigne que l'on peut parler d'une intériorisation de l'espace et d'une spatialisation de la conscience.

Plus intéressante est la portée anthropologique de la représentation de la ville chez Boudjedra. Féminisé, l'espace citadin sera représenté comme « un sujet anthropomorphe sexué » (Gontard, 1998 : 84), sujet qui réactive les peurs primaires de la sorcière, de la femme castratrice aux pouvoirs extraordinaires : « à cause de la mer et de l'humidité, Alger baigne souvent dans une ambiguïté végétale qui accélère les turbulences de l'enfance et les condamne à l'insomnie » (Boudjedra, 2010 : 207). Rappelons que, dans la psychanalyse freudienne, la castration symbolique est un concept central. Freud relie cette notion à la peur de la perte, souvent associée à la figure maternelle. La

⁸ Le film *La bataille d'Alger* de Gillo Pontecorvo, sorti en 1966, rend compte de cette période cruciale de l'histoire de l'Algérie.

femme est perçue comme celle qui incarne le manque et l'absence, suscitant à la fois désir et peur. Quant à la femme castratrice, c'est celle qui, selon les anthropologues⁹, veut tout contrôler, qui veut s'accaparer le phallus, le pouvoir. Féminisée, la ville concentrera chez Boudjedra, tous ces attributs. Elle suscite la peur surtout qu'elle se trouve associée à l'eau, au sang, laissant ainsi se profiler la menace de la liquéfaction du sujet, de sa dissolution totale. Beaucoup de descriptions chez Boudjedra suggèrent cette idée. La ville est comparée à une ogresse insatiable, à une mer qui engloutit ses habitants, à un lieu :

[o]ù la tentative du suicide est plus grande que dans n'importe quelle autre ville, où des cohortes de suicidaires, surtout des femmes (toujours amoureuses trahies, toujours engrossées, toujours déflorées, toujours séquestrées, toujours violentées, toujours punies) venaient dans cette ville montagneuse se punir elles-mêmes et se jeter dans les eaux tumultueuses du Rhumel. (Boudejdra, 2017 : 50)

En somme, la ville acquiert chez Boudjedra une dimension symbolique. Elle constitue un thème structurant de son univers romanesque. Progressivement, des lieux connus, familiers seront porteurs d'une signification qui se dégage avant tout de la dynamique textuelle, indépendamment de la référentialité. Ainsi, des villes comme Alger, Constantine se transforment en machines impitoyables broyant les êtres et les âmes. La ville se présente aussi à l'image de la mémoire et de la conscience des personnages, morcelées et fragmentaires. Elle est surtout révélatrice des peurs primaires de la société arabo-musulmane si bien qu'elle devient le symbole de la femme castratrice et l'incarnation de la féminité inquiétante. En gros, la ville comme symbole nous livre la clef de la crise multiforme de la modernité en Algérie, une crise aux multiples facettes où le social, l'économique, le culturel interagissent pour nous livrer le spectacle d'une société en quête de repères.

5. Conclusion

En conclusion, chez Boudjedra, la ville est davantage symbolique que référentielle. Le traitement de l'espace en tant que concept fondamental dans la construction du rapport au monde s'intègre dans une vision subversive globale qui part de l'idée que les rapports de domination, qui écrasent l'individu et le privent du pouvoir de l'action, se répercutent sur l'espace, devenu une grande prison sous le double effet de traditions sclérosantes, du colonialisme et de la montée en puissance de l'intégrisme. L'impression qui se dégage des romans de Boudjedra, abstraction faite de leur date de parution : *La Répudiation*, *La Vie à l'endroit*, *Fascination*, *Les Figuiers de barbarie*, *La Dépossession*,

⁹ Nous pensons ici aux *Structures anthropologiques de l'imaginaire* de Gilbert Durand.

c'est que la société algérienne, fondamentalement archaïque, ne fait que changer la figure du père tutélaire. Le leader nationaliste laisse ainsi place au *fqih*, au djihadiste. Au fond, les mêmes valeurs s'expriment sous des formes discursives et idéologiques différentes. C'est pourquoi, la dualité du clos et de l'ouvert vole en éclats. En Algérie, tous les lieux sont des prisons et les lieux ouverts plus que les lieux fermés. La ville, comme théâtre privilégié de l'action, sera porteuse de valeurs symboliques qui vont dans le même sens. Elle est associée à la mémoire douloureuse et suscite la peur et l'angoisse. Dès lors, Boudjedra recourt à l'imagination d'un espace utopique en tant qu'échappatoire. Celle-ci n'est possible à moins de se réfugier dans l'utopie comme expression de désespoir et de colère ultimes. L'utopie est la subversion radicalisée du vécu, lequel subit de la sorte la loi de l'inversion. En un mot, le traitement de la ville rend compte et de l'esthétique de Rachid Boudjedra et de sa vision du monde. Refusant les clôtures de toutes sortes, le romancier algérien crie sa colère devant les intégrismes qui enferment les corps et les consciences dans un espace fermement circonscrit. D'où une écriture subversive, violente qui rappelle la prédisposition des sociétés arabes à la clôture rassurante des systèmes de pensées totalitaires. Comment en sommes-nous arrivés là ? se demande Boudjedra quand il constate, désespéré, que nous n'avons pas su porter à son terme ni les prémisses de la modernité de la colonisation ni les promesses originelles des Lumières arabes. Et la représentation de la ville sera l'expression privilégiée de ce blocage tragique. Les villes européennes qui ont poussé à côté des médinas prouvent si besoin est que nous avons mis un pied dans la modernité. Mais, ce ne fut qu'une modernité de façade. Les référents religieux, les traditions nous empêchent d'aller plus loin si bien que nous vivons dans une dualité tragique. Nous sommes obligés d'accepter les apports de la société civile sans pouvoir pour autant renier des schèmes, des représentations, des dogmes qui sont incompatibles avec la modernité. Nous sommes alors condamnés à vivre dans un entre deux en entretenant l'illusion de pouvoir concilier l'inconciliable.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, Paul *et al.* (2002) : *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris, PUF.
- BACHELARD, Gaston (2004) : *La poétique de l'espace*. Paris, PUF (coll. Quadrige), 9^e édition.
- BENMERABET, Fouzia (2018) : « L'espace du tragique ou le drame de la mère dans *La Répudiation* de Rachid Boudjedra ». *Synergies Algérie*, 26, 87-96.
- BERREZZOUK, Mohammed (2019) : *L'espace dans le roman marocain d'expression française entre 2000 et 2010*. Tanger, Virgule.
- BOUDJEDRA, Rachid (1969) : *La Répudiation*. Paris, Denoël.
- BOUDJEDRA, Rachid (1994) : *Timimoun*. Paris, Denoël.

- BOUDJEDRA, Rachid (1997) : *La Vie à l'endroit*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2000) : *Fascination*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2010) : *Les Figuiers de Barbarie*. Paris, Grasset.
- BOUDJEDRA, Rachid (2017) : *La Dépossession*. Paris, Grasset.
- COLLINGTON, Tara (2006) : *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*. Montréal, Xyz (coll. « Théorie et littérature).
- GONTARD, Marc (1998) : « La pulsion descriptive. Paysages de villes dans *Nedjma* ». *Europe*, 828 (Spécial Kateb Yacine), 84-93.
- ILINCA BARTHA, Balas (2010) : *L'utopie dans la littérature française de l'aube du classicisme à l'aube des lumières*. Thèse de doctorat en lettres sous la direction d'Olivier Leplâtre et de Jean-Pierre Landry. Lyon, Université de Lyon 3.
- MITTERRAND, Henri (1980) : *Le Discours du roman*. Paris, PUF.
- PARAVY, Florence (1999) : *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris, L'Harmattan.
- PEREC, Georges (1974) : *Espèces d'espace*. Paris, Galilée.
- RICCEUR, Paul (1986) : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique 2*. Paris, Seuil.
- RUYER, Raymond (1988) : *L'Utopie et les utopies*. Paris, Gérard Monfort.