

Poétique du morbide et mémoire traumatique

Le personnage en éclats dans Printemps de Rachid Boudjedra

Poetics of the Morbid and Traumatic Memory

The Fragmented Character in Printemps by Rachid Boudjedra

Dre Dounia DJEROU

Auteur correspondant, Université Mohamed Khider Biskra (Algérie), ORCID :
0009-0002-0815-1906, dounia.djerou@univ-biskra.dz

Soumission : 04.11.2025 – Acceptation : 11.06.2026 – Publication : 01.09.2026

Résumé — Cet article examine la représentation du trauma dans l'œuvre de Rachid Boudjedra, notamment dans son roman *Printemps* publié en 2014. Par une écriture fragmentée et hallucinée, marquée par une minutieuse évocation du corps souffrant et de la violence du réel, Boudjedra met en scène les traumatismes individuels et collectifs qui traversent l'histoire algérienne contemporaine. En mobilisant les apports de Freud, Lacan et Kristeva, l'étude met en lumière une véritable poétique du morbide, où la mise en mots de la blessure devient à la fois acte de mémoire et tentative de reconstruction du sujet. L'univers boudjedrien, traversé par la pulsion de mort et la hantise du passé, se révèle ainsi comme une purge douloureuse et une résilience symbolique par l'écriture.

Mots-clés : *trauma, poétique du morbide, Rachid Boudjedra, mémoire, Histoire.*

Abstract — This article examines the representation of trauma in the work of Rachid Boudjedra, particularly in his 2014 novel *Printemps*. Through a fragmented and hallucinatory writing style, marked by a meticulous evocation of the suffering body and the violence of reality, Boudjedra portrays the individual and collective traumas that pervade contemporary Algerian history. Drawing on the theories of Freud, Lacan, and Kristeva, the study highlights a genuine poetics of the morbid, in which the act of writing transforms the wound into both a work of memory and an attempt at the reconstruction of the subject. The Boudjedrian universe, haunted by the death drive and the specter of the past, thus emerges as a painful purgation and a form of symbolic resilience through writing.

Keywords: *Trauma, Morbid Poetics, Rachid Boudjedra, Memory, History.*

« **Écrire, c'est hurler sans bruit** » (Assia Djébar, 1985, p. 11).

Introduction

Le *trauma*, dans son acception la plus profonde, se définit comme une brèche dans l'expérience vécue du sujet, une effraction violente de l'événement dans la conscience, qui bouleverse les cadres mêmes de la perception et de la mémoire. Il s'agit d'un choc psychique d'une intensité telle qu'il excède les capacités de représentation, laissant dans la mémoire une empreinte indélébile, une trace qui résiste à toute élaboration symbolique. Là où la blessure physique finit par cicatriser, la blessure psychique, elle, s'inscrit dans la temporalité de la répétition puisqu'elle se réactive, se rejoue et se manifeste sous des formes diverses, comme si le temps, suspendu, avait perdu sa fonction réparatrice. Freud définit le trauma ainsi :

« Un événement de la vie du sujet qui se définit par son intensité, l'incapacité où se trouve le sujet d'y répondre adéquatement, le bouleversement durable qu'il provoque dans l'organisation psychique » (1920, p. 67).

Le *trauma individuel* constitue dès lors une expérience de la rupture et de la discontinuité, un dérèglement du rapport à soi, aux autres et au monde. Il met en échec la continuité narrative de la mémoire et crée une tension permanente entre le passé et le présent : ce qui a eu lieu ne cesse de revenir, non comme souvenir apaisé, mais comme irruption du non-assimilé. La mémoire traumatique devient alors le lieu d'une Histoire intime où le sujet, prisonnier de la répétition, tente de réconcilier le vécu et le représenté. Cependant, le trauma dépasse souvent la sphère individuelle, lorsqu'un événement historique (guerre, colonisation, révolution, génocide) affecte une collectivité entière, la blessure se propage au corps social pour devenir trauma collectif. Ce dernier s'inscrit dans la mémoire historique des peuples, se transmet à travers les récits, les silences et les héritages symboliques. Ainsi, l'Histoire elle-même devient le théâtre de la douleur, un espace où la mémoire collective lutte contre l'oubli et cherche à donner forme à l'indicible. En ce sens, le trauma se situe à l'intersection de la mémoire et de l'Histoire où il est à la fois trace subjective et empreinte historique, reliant l'expérience intime de la souffrance à la conscience collective d'un passé commun, et dans lequel

« une expérience de l'histoire qui revient de manière insistante sous la forme d'un souvenir non assimilé » (Caruth, 1996, p. 13).

Rachid Boudjedra, écrivain majeur de la littérature algérienne contemporaine, a toujours inscrit son œuvre dans le dialogue entre mémoire et Histoire, entre douleur intime et trauma collectif. Dans *Printemps*, publié dans le sillage du printemps arabe (2014), il poursuit cette réflexion en mettant en scène *Teldj*, une jeune femme hantée par un passé sanglant celui de la décennie noire. Traumatisée par l'exécution de sa mère par les terroristes, Teldj incarne une génération marquée par la peur, le silence et la mémoire des violences. À travers elle, Boudjedra explore la persistance du trauma individuel comme écho du trauma collectif, et la manière dont le surgissement des révoltes arabes réactive ces blessures enfouies.

Ainsi, *Printemps* tisse un vaste réseau de résonances entre l'histoire algérienne des années 1990 et les bouleversements politiques contemporains du monde arabe. En juxtaposant la mémoire intime d'une femme brisée et les promesses déçues de la révolution arabe, Boudjedra interroge la possibilité même d'un renouveau : **comment espérer un « printemps » quand la mémoire du sang reste vive ?** Par le biais d'une écriture dense, polyphonique et fragmentée, l'auteur fait de la douleur un matériau poétique, transformant le chaos de l'Histoire en langage.

Dès lors, la problématique de cette recherche peut être formulée ainsi :

— **Comment Rachid Boudjedra met-il en scène, à travers la figure de Teldj, une poétique du morbide révélant les ravages d'une mémoire traumatique héritée de la décennie noire, et comment cette mémoire blessée se réinscrit-elle dans une écriture de l'Histoire réinventée à l'aune du Printemps arabe ?**

À partir de cette question, plusieurs hypothèses se dégagent :

- Le trauma hérité de la décennie noire constituerait le noyau générateur du récit de *Printemps* où Boudjedra inscrirait dans Teldj une mémoire fracturée qui détermine la structure même du roman comme éclatée, circulaire, marquée par la répétition et le retour du refoulé.
- À travers Teldj, Boudjedra condenserait une souffrance collective dans un corps et une voix féminine, la psyché de Teldj porterait les stigmates de la violence historique, transformant l'intime en reflet du social.
- Enfin, le roman proposerait une réécriture critique du mythe révolutionnaire, où le rêve de renaissance se heurte à la persistance des traumas historiques, révélant ainsi la circularité tragique de l'Histoire.

S'inspirant d'une lecture sociohistorique, telle que la conçoit Duchet (1971), pour éclairer le cadre historique du roman, et d'une approche psychanalytique d'inspiration freudienne pour sonder la profondeur du personnage de Teldj, cette recherche se propose de démontrer comment Rachid Boudjedra, dans *Printemps*, met en scène la continuité du trauma à travers la figure de son héroïne. Cette mémoire meurtrie devient alors le socle d'une poétique de la résistance et de la lucidité historique, où l'écriture se fait à la fois exorcisme et dévoilement. Il s'agira également d'analyser les procédés langagiers liés à une poétique du morbide par lesquels l'auteur transmute la souffrance de son protagoniste en expérience esthétique, offrant au lecteur une méditation sur la mémoire, la violence, le trauma et la fragile promesse du renouveau.

1. Au prisme du cauchemar : la mémoire traumatique du personnage

La mémoire traumatique se définit comme une forme de mémoire blessée, marquée par l'irruption d'un événement qui excède les capacités psychiques du sujet à le symboliser :

« une expérience qui désorganise à la fois la mémoire personnelle et la représentation historique, créant une tension entre la perte vécue et la possibilité de la comprendre » (LaCapra, 2001, p. 45).

Contrairement à la mémoire ordinaire, qui se construit dans la continuité du temps et permet d'intégrer le passé au récit de soi, la mémoire traumatique se caractérise par la rupture, la discontinuité et la répétition. L'événement traumatique ne s'inscrit pas dans l'histoire du sujet : *il demeure comme un fragment brut, non élaboré, qui revient sous forme de cauchemars, de flashbacks ou de comportements répétitifs.*

Freud parlait à ce propos du retour du refoulé : le trauma, enfoui dans l'inconscient faute d'avoir été symbolisé, ressurgit sans cesse dans le présent, sous des formes déguisées. Ce passé qui ne passe pas hante le sujet, rendant floue la frontière entre mémoire et présent, entre souvenir et reviviscence. Chez des écrivains comme Rachid Boudjedra, la mémoire traumatique se loge dans le corps et la parole du personnage : *elle s'exprime à travers des fissures identitaires, des crises de conscience, ou des retours obsessionnels du passé.* La fiction devient ainsi le lieu d'une élaboration poétique de la blessure, où le personnage tente de transformer la douleur en langage, le silence en récit, et la souffrance en acte de mémoire. Le trauma psychique vécu dans l'enfance constitue l'une des blessures les plus profondes et les plus durables de l'existence humaine. Parce qu'il survient à un âge où le psychisme est encore en construction, il touche le sujet au cœur même de sa capacité à se représenter, à symboliser et à aimer. L'enfant, dépourvu des défenses psychiques et des ressources langagières de l'adulte, vit l'événement traumatique comme une effraction brutale dans son monde intérieur. Ce qui s'impose alors, c'est une expérience d'incompréhension et de terreur, une irruption du réel que rien ne peut contenir.

« L'irruption de l'événement impossible à assimiler, qui laisse la mémoire dans un état d'inachèvement et d'attente infinie » (Derrida, 1993, p. 89).

Teldj, jeune femme dans la trentaine, née dans

« la grande maison ancestrale de Mchounèche, située dans le massif des Aurès, à 1 700 mètres, et où elle était née en plein hiver (le 1 janvier 1984) pendant une terrible tempête de neige. (Et c'est pourquoi ses parents l'avaient prénommée Teldj = Neige !) » (Boudjedra, 2014, p. 13)

porte en elle les marques d'une enfance brutalement traversée par la violence et l'effroi. À l'âge de sept ans, alors que son psychisme se formait à peine, elle fut confrontée à une série d'événements dont la brutalité excède toute capacité d'élaboration.

Le premier traumatisme survenu dans l'enfance de Teldj s'enracine dans un épisode d'une extrême violence, dont la brutalité marque à jamais sa mémoire et son rapport au monde. Un jour, chargée d'une mission banale et innocente (*porter les gâteaux de l'Aïd au fournil du quartier pour les faire cuire*), la fillette de sept ans franchit la porte d'un lieu qui deviendra celui de l'effroi. Là, dans l'intimité étouffante du four et des odeurs sucrées mêlées à la chaleur, un homme mûr, quadragénaire, commet sur elle un acte irréparable.

« Imperceptiblement, elle sent sa main effleurer ses cuisses nues. Stupeur. Effroi. Mais silence. Elle ne sait que dire. Il continue à parcourir les jambes, si gracieuses, si blanches. Il s'attarde de plus en plus (...) Stupéfaction. Elle ne peut proférer un seul mot. Un seul cri. Rien. Elle est immobile. Tétanisée. Fuir ? Hurler ? Tomber en transe ? » (Boudjedra, 2014, p. 20).

Ce moment de basculement, où l'espace familial du quotidien se transforme en scène de violence, marque la perte brutale de l'innocence et la déchirure du monde protecteur de l'enfance.

« Une envie folle d'uriner prend Teldj mais elle ne fait que vomir. Soudainement. Elle sait qu'il faut qu'elle s'en aille. Qu'elle se rue hors de l'antre mais elle ne bouge pas. Fascinée. Éblouie. Immobilisée. Tétanisée encore plus. Teldj a perdu conscience. Puis réveillée, elle s'agite et s'affale bientôt sur le sol aux pieds de son violeur » (Boudjedra, 2014, p. 21-22).

Le passage ci-dessus, met en scène le moment de sidération absolue qui accompagne l'expérience traumatique du viol. Boudjedra y déploie une écriture fragmentée, haletante, où la syntaxe brisée et les phrases nominales traduisent la désorganisation du corps et de la conscience de Teldj. *L'envie folle d'uriner* et les vomissements signalent la réaction somatique d'un organisme submergé par la terreur : le corps parle là où le langage se dérobe. Le champ lexical de la paralysie (*fascinée, éblouie, immobilisée, tétanisée*) rend compte de cette suspension du temps et de l'action, propre à ce que la psychanalyse désigne comme la sidération traumatique. Farkas Olivia décrit cette situation de la sorte :

« La sidération dans le contexte du traumatisme est un "anéantissement soudain des fonctions vitales sous l'effet d'un choc émotionnel intense", la tétanie du corps allant de pair avec l'arrêt de la vie psychique » (Farkas, 2006, p. 51).

Dans cette scène, le texte décrit un corps littéralement pris en otage, réduit à l'état d'objet, incapable de fuir ou de se défendre. L'emploi du mot antre renforce la dimension symbolique de l'espace du viol : *lieu obscur, quasi mythologique, il représente à la fois le gouffre du mal et le ventre dévorant d'une expérience sans retour*. La perte de conscience, suivie d'une chute aux pieds du violeur, matérialise la défaite du sujet et la dépossession radicale de soi. Ce passage met ainsi en évidence la violence fondatrice du trauma dans la construction du personnage de Teldj : *il constitue l'origine d'une mémoire fragmentée, d'un rapport au corps marqué par la honte et la peur, et d'une identité constamment traversée par la culpabilité et la réminiscence*. Chez Boudjedra, cette écriture du corps violenté s'inscrit dans une poétique du morcellement, où le langage tente de dire l'incommensurable et de traduire, par la discontinuité même de la phrase, la déflagration intérieure du sujet.

Le second traumatisme marquant de l'enfance de Teldj survient, lui aussi, à l'âge de sept ans. Cette fois, l'horreur atteint son paroxysme où l'enfant assiste, impuissante, à l'assassinat barbare de sa mère, atrocement décapitée sous ses yeux par une lame meurtrière. Ce spectacle d'une violence inouïe imprime en elle une blessure psychique indélébile, scellant à jamais la perte de l'innocence :

« La clinique Debussy (justement !) qui se trouvait à quelques centaines de mètres de l'immeuble où se trouvait l'appartement de Teldj et où sa mère avait été égorgée. Décapitée, plutôt. Comme pour oublier l'exécution sanguinaire et odieuse de sa mère, à l'arme blanche » (Boudjedra, 2014, p. 26).

De plus, Boudjedra raconte :

« Mchounèche : souvenirs des étés 1992, 93, 94. Teldj constamment obsédée par le souvenir de sa mère décapitée dans le jardin de la clinique Debussy, se disant l'Histoire est toujours cruelle (...) Et tous ces flash-back répétitifs de son enfance ! et qui finissaient par l'épuiser » (Boudjedra, 2014, p. 54).

Dans ce passage, Rachid Boudjedra met en scène avec une intensité saisissante le trauma de Teldj et révèle, par un style d'une grande densité expressive, la violence du souvenir qui la hante. La mention de la clinique Debussy agit comme un déclencheur de mémoire. Située à proximité du lieu du meurtre, elle renvoie Teldj à la scène originale de l'horreur, celle où sa mère a été brutalement tuée. Ce rapprochement spatial transforme l'espace en un territoire chargé de réminiscences, où chaque détail ravive la blessure enfouie. Le trauma s'inscrit ainsi dans la géographie même du quotidien, empêchant toute possibilité d'oubli et de plus, la brutalité du lexique (égorgée. Décapitée, plutôt.) traduit la confrontation directe avec l'irreprésentable. La coupure du point, isolant la rectification, matérialise, en réalité, la cassure psychique et la rupture du langage face à cet événement épouvantable. Boudjedra adopte ici une écriture clinique, d'une précision presque chirurgicale, qui rend la scène d'autant plus insoutenable. Avec l'expression à *l'arme blanche*, l'écriture de Boudjedra devient une véritable lame verbale, métaphore de la blessure indélébile que porte Teldj. La répétition du souvenir traduit la persistance du traumatisme : un passé qui refuse de s'éteindre et qui revient sous forme de visions et de secousses émotionnelles. Ces flash-back incessants incarnent les irruptions incontrôlées du trauma dans la conscience, provoquant un épuisement psychique profond. Par une écriture fragmentée, sèche et tendue, Boudjedra élabore une véritable poétique du morbide : *phrases brèves, exclamations et ellipses dessinent la désagrégation intérieure de Teldj, écrasée sous le poids d'une mémoire qui s'impose malgré le désir d'oubli*. Ainsi, l'auteur transforme le langage en un espace de douleur, où s'inscrivent les marques de la souffrance corporelle et psychique de son héroïne.

Boudjedra met constamment l'accent sur la mémoire et sur le retour incessant du souvenir de l'assassinat de la mère de Teldj, faisant de cette réminiscence obsédante le noyau même du traumatisme qui structure le récit et façonne la psyché du personnage :

« Les souvenirs des séjours à Mchounèche avec sa mère obsédaient Teldj depuis qu'elle avait été décapitée par un fou de Dieu, interne en médecine à l'époque et doyen de la faculté aujourd'hui ! Teldj était décidée à l'assassiner pour venger sa mère » (Boudjedra, 2014, p. 39).

Ce passage met en relief la persistance du souvenir traumatique et la transformation de la douleur en un désir de vengeance, révélant l'évolution psychique de Teldj. Les souvenirs des séjours à Mchounèche évoquent d'abord un passé révolu, empreint de tendresse et de complicité maternelle, mais ces images heureuses sont désormais contaminées par la scène de l'horreur. La mémoire devient ainsi un espace double, à la fois refuge et supplice, où la nostalgie de la mère se mêle à la violence du souvenir de sa mort. L'emploi du verbe obsédaient traduit la domination du passé sur le présent de Teldj, le trauma n'est pas surmonté, il s'impose comme une présence continue qui hante sa conscience.

La révélation de l'identité du meurtrier ajoute une dimension ironique et tragique. L'assassin, autrefois symbole du fanatisme et de la barbarie, est devenu figure d'autorité et de

respectabilité. Cette inversion du destin nourrit la colère et le ressentiment de Teldj, renforçant son incapacité à tourner la page. Dès lors, la mémoire du crime se transforme en moteur d'action car Teldj était décidée à l'assassiner pour venger sa mère. Alors, ce passage marque un basculement, où la victime du trauma cherche à rétablir symboliquement la justice en reproduisant la violence subie. Boudjedra met ainsi en scène le glissement du souvenir vers la pulsion, de la mémoire douloureuse vers l'acte vengeur en révélant combien le passé, lorsqu'il n'est pas apaisé, peut se convertir en force destructrice.

« Pouvoir oublier l'exécution sanguinaire et odieuse de sa mère, à l'arme blanche qu'elle était décidée à venger parce qu'elle connaissait le tueur : un professeur de médecine ! Comme pour... encore un émoi à contenir » (Boudjedra, 2014, p. 26).

Ces scènes d'horreur, inscrites au cœur de l'enfance, agissent comme des traumas fondateurs, elles installent dans la conscience de Teldj une peur persistante, une impossibilité de croire en la stabilité du réel. Le viol, en particulier, anéantit la confiance originelle que l'enfant accorde à autrui, en remplaçant la tendresse du monde par la menace du danger. La mort maternelle, quant à elle, efface la présence protectrice et bienveillante, plongeant l'enfant dans un vide affectif et symbolique. L'univers de Teldj devient dès lors celui de la désagrégation, où le lien entre vie et mort, entre amour et violence, se brouille irrémédiablement.

2. Du trauma à la fracture identitaire : le genre comme lieu de crise

La crise de genre qui suit un traumatisme vécu dans l'enfance traduit souvent une rupture profonde entre le corps, l'identité et la mémoire. L'enfant blessé, confronté trop tôt à la violence ou à la perte, voit son rapport à soi se fissurer. Ce choc peut bouleverser la construction du genre, cet équilibre fragile entre l'intime et le social. Le corps, témoin du trauma, devient à la fois refuge et prison, porteur d'une histoire qu'il ne comprend pas toujours. À l'âge adulte, cette faille se manifeste par une quête identitaire douloureuse, un désir de se reconstruire autrement, parfois même, en dehors des cadres normatifs du masculin et du féminin.

« Le traumatisme fissure le sentiment d'unité du moi ; il introduit une étrangeté au cœur du sujet, une altérité intérieure qui met en crise l'identité » (Malabou, 2007, p. 82).

La crise de genre devient alors le symptôme d'un moi fragmenté, mais aussi une tentative de renaissance : *celle d'un être qui cherche, au-delà du trauma, à réinventer son identité et à retrouver un sentiment d'unité intérieure.*

Dans sa fiction, Boudjedra décrit Teldj ainsi :

« À trente ans, donc, elle se sentait – certains jours – vieille, revêche, gercée. Désespérément à la recherche de sa mère. Pourtant elle ne faisait même pas son âge avec sa gueule d'adolescente boudeuse et ses cheveux drus et noirs coupés court, à la garçonne » (Boudjedra, 2014, p. 9-10).

Teldj apparaît comme une femme en proie à une profonde crise identitaire et de genre. À trente ans, elle se perçoit à la fois vieillie et égarée, prisonnière d'un corps et d'une identité qu'elle ne parvient pas à harmoniser. Sous son apparence androgyne se devine une tentative

de rupture avec les modèles féminins traditionnels qui la contraignent et l'étouffent. La quête de la mère disparue devient dès lors quête de soi, une recherche douloureuse d'un équilibre entre une féminité refusée et un besoin d'amour originel. Teldj incarne ainsi la fracture intime d'une femme qui ne sait plus comment habiter son genre ni son histoire, rejoignant la réflexion de Kristeva selon laquelle

« la crise d'identité féminine naît souvent du conflit entre le féminin intériorisé – hérité du regard social et maternel – et le féminin désiré, que la femme cherche à inventer pour elle-même » (Kristeva, 1983, p. 79).

À la suite de sa crise identitaire et de genre, Teldj s'éloigne progressivement des modèles hétérosexuels traditionnels et s'oriente vers l'homosexualité :

« C'était l'heure douloureuse où Teldj repartait à la poursuite de sa soif de vengeance, de ses cauchemars politiques, de ses fantômes femelles, de ses passions lesbiennes. » (Boudjedra, 2014, p. 9).

« Elle pensa à ses anciennes amantes algériennes. À leurs eaux féminines, à leur lubricité où il y avait une énorme haine et un désir de vengeance inextinguible contre les hommes ; retourné, dès lors, contre les femmes, lors du passage à l'homosexualité » (Boudjedra, 2014, p. 13).

Cette orientation traduit sa difficulté à trouver un équilibre entre son corps, son identité et les normes sociales qui la contraignent. En rejetant les figures masculines et en se tournant vers les femmes, Teldj cherche à combler le vide affectif laissé par la perte de sa mère et à reconstruire une image d'elle-même affranchie des attentes imposées. Son homosexualité apparaît ainsi comme une conséquence directe de sa rupture intérieure et de son besoin de réinvention personnelle. De plus, son homosexualité peut être comprise comme une manière de retrouver symboliquement la mère disparue et de se reconstruire à travers un autre corps féminin, comme le souligne Kristeva :

« Dans certains cas, le choix homosexuel chez la femme traduit la tentative de restaurer un lien maternel perdu, à travers la recherche d'une image féminine rassurante et réparatrice » (Kristeva, 1983, p. 142).

Chez Teldj, le désir se trouve profondément altéré par le trauma. Son rapport au corps et à la sensualité est traversé par une forme de dégoût et de trouble, qui mêle l'attrance et la répulsion. Le plaisir, pour elle, ne peut advenir qu'à travers la confrontation à ce qui heurte et dérange, signe d'une mémoire blessée qui transforme toute émotion en douleur. Ainsi, l'abject devient paradoxalement le lieu où se rejoue son rapport au monde, entre fascination et rejet.

« Un souvenir lancinant, répétitif, et qui se manifestait – paradoxalement – au moment où elle avait un orgasme. Elle n'était plus seulement dans ce petit studio de Shanghai où elle faisait l'amour avec May. Non, elle était aussi ailleurs. (Alger ?) Souvenirs d'un fournil sombre, avec une flamme ondoyante tout au fond. Elle était assise... elle avait sept ans, une chemisette jaune et une jupe plissée de couleur bleue. Bouts de phrases qu'elle n'arrive pas à articuler, trop hébétée par ce spectacle effroyable (...) Taches de sang coagulé couleur grenat foncé. Fermentations

vineuses. Cercles concentriques (vertige ?). Enchevêtrements stratifiés...
L'apocalypse quoi ! Teldj était en transe. Yeux révoltés. Muscles rigides. Effrayante.
Évanouie » (Boudjedra, 2014, p. 15-16).

Ce passage met en lumière la dimension profondément traumatique du corps et du désir chez Teldj. L'orgasme, loin d'être vécu comme un moment de plaisir, devient ici le lieu d'une réactivation du trauma. Le souvenir d'enfance, violent, sanglant, marqué par la peur, s'impose au moment même où le corps atteint son paroxysme sensoriel.

« Son envie était donc plus fantasmée que réelle. Maintenant la peur tétanisait ses muscles. Elle était envahie par les souvenirs du fournil où cet homme... Elle était envahie par les souvenirs du jardin où sa mère... » (Boudjedra, 2014, p. 12),

cette superposition du plaisir et de l'horreur traduit la confusion entre Éros et Thanatos, où le désir se mêle à la mort et à la mémoire. Le corps de Teldj, traversé par ces images apocalyptiques, ne distingue plus le présent du passé : il devient le théâtre où se rejoue la blessure originelle. Ainsi, l'orgasme apparaît non comme un accomplissement charnel, mais comme une crise mémorielle, une transe où se manifeste la persistance du trauma.

« Chaque fois que Teldj faisait l'amour avec une fille plus jeune qu'elle, elle se culpabilisait et avait irrémédiablement des visions cauchemardesques des deux séismes d'Orléansville (El Asnam, Chelef) qu'elle n'avait pas vécus mais dont Salim, son père, lui avait souvent parlé et, dont elle avait vu des milliers de photos et des centaines de courts-métrages, très très courts qu'il avait gardés et archivés pour elle. Teldj ne pouvait donc pas faire l'amour sans avoir des visions cauchemardesques et cataleptiques des deux plus grands séismes que connut le pays en 1954 et 1980 et de sa mère décapitée !! Elle s'en étonnait elle-même et se sentait coupable... » (Boudjedra, 2014, p. 17).

Dans cette écriture, Boudjedra met en œuvre une poétique du morbide qui imprègne l'univers de Teldj. Le corps et la mort y sont étroitement liés, au point que tout élan vital se trouve contaminé par la mémoire de la catastrophe. L'imaginaire de Teldj se peuple d'images de destruction et de désastre : *les séismes d'Orléansville deviennent les métaphores d'un séisme intérieur, d'une faille psychique provoquée par le traumatisme maternel*. L'acte d'amour, censé symboliser la vie et la communion, se mue en expérience de culpabilité et d'effroi, où la jouissance se confond avec la mort. Cette contamination du désir par le souvenir tragique traduit une écriture du morbide au sens boudjedrien, une esthétique de la décomposition, où le corps devient le lieu d'un affrontement entre mémoire, culpabilité et pulsion de vie. Ainsi, à travers Teldj, Boudjedra explore la dimension la plus sombre de l'humain celle où l'amour, loin de guérir, ravive les blessures de la mort.

La jouissance du corps féminin, lorsqu'elle s'accompagne d'images de mort et de destruction, s'inscrit au cœur d'une économie psychique marquée par le trauma et les stratégies de survie qu'il engendre. Cette articulation entre érotisme et mort ne relève pas d'un simple effet de provocation esthétique, mais témoigne d'un processus psychique profond où le fantasme opère comme un espace de réappropriation du pouvoir symbolique sur la souffrance et l'anéantissement. Par la mise en scène fantasmatique, le sujet reconquiert une maîtrise, certes illusoire mais essentielle, sur les forces destructrices qui le traversent, transmutant

l'horreur en une forme d'énergie vitale et créatrice. Dans une perspective freudienne, un tel imaginaire relève de la « *compulsion de répétition* », ce mécanisme par lequel le psychisme cherche à rejouer une expérience traumatique restée non intégrée, dans une tentative de symbolisation et de maîtrise. Freud écrit en effet que « *l'homme ne peut s'empêcher de répéter ce qu'il n'a pas pu se rappeler* » (1920, p. 67). Le fantasme devient ainsi un théâtre intérieur où le sujet réactualise la scène traumatique afin d'en déplacer la charge affective et de l'inscrire dans un cadre signifiant.

Dès lors, l'imaginaire apocalyptique, où la jouissance s'entrelace à la mort, fonctionne comme une stratégie de mise en ordre du chaos intérieur. Le corps, à travers l'expérience de la jouissance, se fait le lieu d'une représentation symbolique de la mort où il la rejoue pour mieux en conjurer la menace. En ce sens, la jouissance apparaît comme une forme de rituel psychique de survie, où la confrontation avec la destruction devient paradoxalement l'acte même par lequel la vie se réaffirme.

Chez Lacan, cette expérience s'inscrit dans la logique de la « *jouissance du Réel* », cette jouissance qui excède le plaisir et échappe à toute régulation symbolique. Il écrit : « *Il y a une jouissance du corps qui est, elle, au-delà du phallus* » (Lacan, 1975, p. 89). Le tremblement de terre, symbole du désordre absolu, figure cette irruption du Réel qui défait les cadres du sens et de la parole. La femme, dans cette scène, atteint cette jouissance autre, illimitée et insaisissable où la mort et le plaisir se confondent. La présence insistante du sang, des cadavres et de la décomposition inscrit cette expérience dans le registre de l'abject, tel que le définit Julia Kristeva. L'abject, écrit-elle, « *ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'abject, c'est ce qui perturbe une identité, un système, un ordre* » (Kristeva, 1980, p. 93). En d'autres termes, l'abject représente ce qui, tout en étant expulsé du moi pour préserver son intégrité, revient le hanter sous la forme du dégoût, du cauchemar ou du désir. Il marque le point où la subjectivité vacille, confrontée à ce qui, tout à la fois, la fonde et la menace d'anéantissement. Ainsi, la scène érotico-morbide met en jeu une dialectique du Réel et de l'abject : *la jouissance féminine, traversée par la mort, devient le lieu où s'éprouve la limite du symbolique et où le sujet, dans une expérience extrême, touche à la fois à la désintégration et à la survivance.*

En s'abandonnant à ces images, le sujet féminin explore les frontières du moi, là où la vie se mêle à la mort, et où le corps devient le lieu d'une dissolution salvatrice. Ainsi, le plaisir ressenti face à la vision de la destruction ne traduit pas une perversion, mais plutôt une tentative de sublimation de la douleur. Le corps féminin devient le théâtre d'une tension fondamentale, entre la perte et la création et surtout entre la déchéance et la renaissance symbolique. La jouissance se fait alors résistance, une manière de réinvestir le traumatisme pour lui donner forme, langage et sens.

3. Résilience et mythe révolutionnaire : la reconstruction dans la tourmente

Sur le plan collectif, la mémoire traumatique dépasse l'individu pour devenir mémoire historique, affectant la conscience d'un peuple ou d'une communauté. Les sociétés traversées par la guerre, la dictature ou la violence politique portent en elles des traces de ce trauma collectif, souvent refoulé ou nié. Dans ce contexte, la littérature devient un espace de remémoration symbolique : *elle donne voix au silence et ouvre la possibilité d'une reconstruction.* L'écriture du trauma, souvent fragmentée, circulaire ou éclatée, traduit cette

impossibilité de dire pleinement l'événement tout en tentant de lui donner forme. Elle devient un acte de résistance contre l'oubli, une manière de rendre visible ce que la société cherche à effacer. En somme, la mémoire traumatique n'est pas seulement la trace d'un passé violent : *elle est un mouvement de survivance, une tension entre destruction et reconstruction, oubli et remémoration, silence et parole*. Elle témoigne de la capacité de l'être, ou du peuple, à se réinventer malgré la déchirure.

Dans *Printemps*, Rachid Boudjedra explore les ruines de l'histoire algérienne contemporaine en y inscrivant une méditation sur la résilience et la reconstruction. L'œuvre se situe à la croisée de deux secousses majeures : la décennie noire, qui a profondément marqué la mémoire collective par son cortège de violence et de désenchantement, et le Printemps arabe, qui a ravivé dans tout le monde arabe l'illusion d'un nouveau démocratique et social. À travers ce double horizon historique, Boudjedra interroge la possibilité d'une renaissance après la catastrophe individuelle autant que collective. Dans ce contexte du printemps arabe, Boudjedra déclare :

« La révolution, en Algérie, n'a pas cessé d'être confisquée. Mais dans les consciences, elle demeure un mythe, une nostalgie, un moteur invisible qui pousse à se réinventer sans cesse » (*El Watan*, 2012).

La résilience, dans le roman, ne s'entend pas comme une simple guérison, mais comme une élaboration lente et douloureuse du trauma. Les personnages, hantés par la mémoire du sang et de la perte, se reconstruisent à partir des fractures de leur histoire. L'écriture elle-même porte les stigmates de cette blessure : *morcelée, lyrique, traversée de fulgurances et de silences, elle traduit la difficulté de dire l'indicible*. Mais c'est précisément dans ce travail de la langue que s'opère la survie : *Boudjedra fait du verbe un espace de résistance et un outil de transmutation du chaos en sens*. En parallèle, l'auteur revisite le mythe révolutionnaire qui a longtemps structuré l'imaginaire national algérien. Ce mythe, forgé dans la ferveur de la guerre de libération, s'est fissuré sous les coups de la désillusion post-indépendance et de la guerre civile. Dans *Printemps*, il réapparaît sous une forme déchue mais toujours agissante : *celle d'un désir de recommencement et d'une foi obstinée dans la possibilité d'un avenir malgré tout*. Le *Printemps arabe*, en toile de fond, réactive ce mythe, mais en le soumet à une lecture critique : il est à la fois espoir et mirage, promesse d'émancipation et répétition du désastre, alors Ricoeur nous confirme que « *le récit de la fondation, le mythe, n'est jamais clos ; il appelle sans cesse une réécriture qui le réactualise face aux blessures de l'histoire* » (Ricoeur, 1983, p. 102). Teldj atteste cette répétition du désastre :

« C'est quoi cette affaire tunisienne, les copains ? Et l'Égypte qui s'y met à son tour... Mais là aussi, c'est le scénario algérien qui se répète ? Non ? On attendait que ça bouge, mais là... C'est quoi cette affaire ? C'est pas le complot d'Octobre 1988, en Algérie ? C'est pas le scénario algérien qui se met en place ? Qui se reproduit chez eux ? C'est quoi, alors cette merde... cette révolution... Ce serait trop beau, une vraie révolution, vraie de vraie. De classe ! Je n'y crois pas ! » Elle n'eut que des réponses floues ou trop sûres d'elles, trop cassantes. « Et puis quoi cette affaire égyptienne ? Merde. Merde, les copains, les copines !! Ils vont se faire baiser, comme nous l'avions été ! Jusqu'à l'os... C'est pas ça une révo... De toutes les façons ça finira par un nouveau coup d'État militaire » (Boudjedra, 2014, p. 28).

Le ton familier et fragmenté, saturé d'interrogations et d'exclamations, traduit une crise de foi dans le mythe révolutionnaire : la parole se fait ici symptôme d'un désenchantement historique, où la mémoire des échecs passés sont assimilés à la perception des révoltes présentes. Sur le plan symbolique, Boudjedra déconstruit ici le mythe purificateur de la révolution, traditionnellement associé à la renaissance d'un peuple. En évoquant le scénario algérien, le complot d'*Octobre 1988* et le coup d'État militaire, le narrateur inscrit la révolution dans une logique cyclique de trahison et de confiscation : *la révolte ne mène pas à la libération, mais à une reproduction du pouvoir*. L'expression *vraie révolution, vraie de vraie* introduit une distance ironique, celle d'une génération qui a perdu foi dans la promesse mythique de l'Histoire. De plus, l'extrait illustre la désagrégation de la croyance collective qui avait autrefois nourri les luttes anticoloniales et post-indépendantes. Le Printemps arabe, loin de raviver le mythe rédempteur, révèle la fatigue du politique et la désillusion du militant. De plus, le cri désespéré du personnage : « — *Ils vont se faire baiser, comme nous l'avions été !* » opère une mise en miroir entre les peuples arabes : la souffrance devient transnationale, mais la conscience de la répétition empêche toute catharsis.

« Elle pense sans cesse à ce pauvre marchand de légumes. "C'est quoi ça ? Un destin lamentable et individuel ? La dépression solitaire d'un chômeur qui a craqué ou quelque chose de vraiment collectif ? Une révolution ou une émeute ? Le début d'un vrai bouleversement social et de classe ou l'arrivée des islamistes..." », se disait-elle » (Boudjedra, 2014, p. 25).

Boudjedra médite sur l'événement déclencheur du *Printemps arabe* : l'immolation du jeune marchand de légumes tunisien, *Mohamed Bouazizi*. Par sa réflexion intérieure, Teldj s'interroge sur la nature même de cet acte (individuelle ou collective) et les conséquences qu'il pourrait engendrer. Cette hésitation fondamentale révèle la crise de lecture du réel dans un monde arabe encore hanté par les spectres de la violence politique. En évoquant l'éventualité de l'arrivée des islamistes, Boudjedra fait écho à l'expérience algérienne des années 1990, où les aspirations démocratiques avaient été détournées par la montée de l'intégrisme et la dérive terroriste. Teldj, porteuse de cette mémoire blessée, projette sur la Tunisie une angoisse rétrospective : *celle d'un peuple qui a déjà connu la promesse de la liberté se muer en tragédie nationale*. Ainsi, la révolution tunisienne pour elle, n'apparaît pas comme un événement de renaissance, mais comme le miroir d'une blessure historique qui se répète.

L'auteur met en lumière la manière dont les vestiges du passé continuent de hanter le présent, oscillant entre ironie et attachement mémoriel :

« Le ventilateur pittoresque est une séquelle de la période coloniale elle s'entêtait à ne pas le remplacer par un climatiseur moderne, disant à ses amis, "ce ventilateur fait partie du patrimoine national et de l'histoire coloniale ! Vous êtes cons ou quoi ?" » (Boudjedra, 2014, p. 10).

Le *ventilateur*, présenté comme un reliquat colonial, devient paradoxalement un objet de résistance. Teldj, en affirmant que cet appareil fait partie du patrimoine national et de l'histoire coloniale, se livre à une appropriation ironique de la mémoire : *elle convertit un symbole de domination en marque identitaire*. Ce geste incarne, à l'évidence, la logique même du mythe révolutionnaire, lequel naît toujours d'un détournement : *celui d'un héritage imposé que l'on*

réinvestit de sens pour en faire l'emblème d'une émancipation. Ainsi, le mythe de la révolution, bien que vidé de sa promesse de renouveau, demeure un rêve permanent, un foyer de sens autour duquel se construit encore l'identité collective. Chez Boudjedra, cette persistance du mythe ne relève pas de la naïveté, mais d'une fidélité paradoxale : croire malgré la faillite et maintenir vivante la flamme de l'utopie dans un monde qui n'y croit plus. Par le ton sarcastique de Teldj Vous êtes cons ou quoi ? Boudjedra souligne à la fois son amertume et sa lucidité : elle sait que le mythe est brisé, mais elle refuse de s'en défaire, ainsi, « *les mythes ne meurent pas, ils changent de forme : ils survivent dans les objets, les gestes, les mots du quotidien* » (Barthes, 1957, p. 105).

De ce fait, Boudjedra inscrit la résilience dans une dialectique du mythe et du trauma. Les révoltes arabes, comme les cicatrices de la décennie noire, témoignent d'un même mouvement : celui d'une humanité en quête de dignité et de sens, oscillant entre mémoire et utopie. Dans cette écriture du chaos, la reconstruction ne passe pas par le retour à un ordre antérieur, mais par la réinvention du langage et du lien social. *Printemps* devient dès lors un espace de renaissance dans la tourmente : *un lieu où la douleur historique se transforme en puissance créatrice* — Ricoeur le démontre : « *Le mythe moderne n'est plus une promesse d'avenir, mais la répétition d'un passé sans fin* » (1955, p. 71). Ainsi, chez Boudjedra, l'écriture du morbide se fait acte de résistance, affirmation de vie au cœur même de la désespérance, et tentative obstinée de redonner sens à l'Histoire brisée.

Conclusion

Marquée par un héritage de violence et de non-dits transmis par la mémoire familiale et collective, Teldj incarne la survivance du trauma dans le présent. Son existence semble gouvernée par la hantise du passé car elle vit dans l'entre-deux du souvenir et du cauchemar, oscillant entre la culpabilité et le désir de réparation. Chez elle, les failles de l'enfance deviennent la matrice d'une souffrance adulte qui se rejoue sans cesse sous d'autres formes, pulsionnelles, érotiques et délirantes. Comme si le corps et la psyché de Teldj étaient devenus les réceptacles d'une mémoire transgénérationnelle ; celle d'une Algérie blessée dont elle porte les cicatrices invisibles.

À l'issue de cette lecture, il apparaît que *Printemps* de Rachid Boudjedra s'érige comme un espace de reconstitution et de déploiement du trauma collectif hérité de la décennie noire. Le roman ne se contente pas d'évoquer la violence passée mais il la fait resurgir sous des formes multiples, diffuses, fragmentées, traduisant une mémoire en éclats. Ce trauma, inscrit au cœur de la narration, devient la matrice même de l'écriture. En adoptant une structure circulaire et morbide, marquée par la redondance, la suspension et les retours obsessionnels du refoulé, Boudjedra transpose dans la forme littéraire le désordre psychique d'une mémoire blessée. L'œuvre, dans sa construction même, reproduit la dynamique du traumatisme : *une parole qui tente de dire et de dévoiler, mais qui ne cesse de buter sur ses propres silences.*

À travers le personnage de Teldj, l'auteur condense cette mémoire collective dans un corps et une voix féminine. Le féminin, chez Boudjedra, devient le vecteur privilégié d'une souffrance universelle : *le corps de Teldj, traversé par la culpabilité, le désir et la folie, se fait palimpseste de l'histoire algérienne.* La psyché du protagoniste fissurée par les images et les récits hérités, témoigne de la contamination du privé par le politique. L'intime se confond alors

avec le social et le délire de Teldj se lit comme une allégorie du désordre national, celui d'une société hantée par ses spectres et incapable de rompre avec la spirale de la violence.

Enfin, *Printemps* s'impose comme une réécriture critique du mythe révolutionnaire. Boudjedra, en revisitant les symboles de la révolte et du désir de la renaissance, interroge la promesse toujours ajournée d'un renouveau libérateur. L'élan révolutionnaire qui se voulait purificateur, se transforme ici en répétition tragique, où chaque tentative de recommencement ramène inéluctablement au trauma initial. En cela, l'auteur déconstruit le récit héroïque pour lui opposer une mémoire fragmentée, sceptique, lucide sur la circularité de l'Histoire. Ainsi, *Printemps* ne raconte pas seulement une histoire individuelle : *il écrit la mémoire d'un peuple dans les déchirures d'une conscience*. Entre poétique du morcellement et quête de sens, entre héritage du passé et impossibilité de renaissance, **le roman de Boudjedra érige la littérature en lieu de résistance à l'oubli, un espace où le verbe traversé par la douleur, devient acte de survie et de reconstruction symbolique.**

Références

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. Paris : Seuil.
- BOUDJEDRA, Rachid (2012). La révolution n'est pas finie, elle continue dans les consciences. *El Watan*.
— (2014). *Printemps*. Paris : Grasset.
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Specêtres de Marx : L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris : Galilée.
- DJEBAR, Assia (1985). *L'Amour, la fantasia*. Éditions Jean-Claude Lattès.
- DUCHET, Claude (1971). « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit ». *Littérature*, n° 1, p. 5-14 :
- FARKAS, Olivia (2024). « Sándor Ferenczi, une métapsychologie du traumatisme ». *Enfances & Psy*, n° 99 (2), p. 47-57. DOI : 10.3917/ep.099.0047.
- FREUD, Sigmund (1920). *Au-delà du principe de plaisir* (trad. J. Laplanche & J.-B. Pontalis, 1968). Paris : Presses Universitaires de France.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil.
— (1983). *Histoires d'amour*. Paris : Denoël.
- LACAN, Jacques (1975). *Le Séminaire, Livre XX : Encore* (1972-1973). Paris : Seuil.
- LACAPRA, Dominick (2001). *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- MALABOU, Catherine (2007). *Les nouveaux blessés : De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains*. Paris : Bayard.
- RICŒUR, Paul (1955). *Histoire et vérité*. Paris : Seuil.
— (1983). *Temps et récit - Tome 1*. Paris : Seuil.

Pour citer cet article

Dounia DJEROU,
« Poétique du morbide et mémoire traumatique : Le personnage en éclats dans *Printemps* de Rachid Boudjedra », *Paradigmes*, vol. IX, n° 03, septembre 2026, p. 59-72.